Inserto settimanale
de «il manifesto»

ALIAS
Domenica

24 febbraio 2019
anno XI - N° 8

2 L'estetica della fisica in Paul Dirac e l'arte dell'inconscio in Jung
GIANNOLI, BARONE

4 Dal design al corpo, la storia dell'abito di Georges Vigarello
PAOLA COLAIACOMO

5 BENJAMIN
Il dramma barocco tedesco, arricchito
MARIO MANCINI

8 Le quattro ragazze di Fausta Cialente, romanzo-memoir
MARGHERITA GHILARDI

9 Il museo «ideale» di Georges H. Rivière a Marsiglia, Mucem
VALENTINA PORCHEDDU

11 LUIGI VALADIER
González-Palacios e l'argentiere del '700
FEDERICO DE MELIS

La rivista «Junost'» restituì inorridita a Kuznecov, nel 1965, il suo romanzo-documento sul collaborazionismo ucraino all'occupazione nazista: «Babij Jar», da Adelphi in integrale

Ultime nuove dagli ultimi

di VALENTINA PARISI

Nel 1961, nei pressi di Kiev, due uomini sulla trentina, l'uno alto e prestante, l'altro decisamente più esile e con gli occhiali, stanno sull'orlo di un burrone e, in silenzio, guardano in basso. Benché sferzati dallo stesso vento, vedono ciascuno una scena diversa: di fronte al primo, il poeta Evgenij Evtušenko, si materializza una immensa fossa in cui una fabbrica di laterizi ha potuto riversare per un decennio i suoi scarti di sabbia e argilla al fine di riempirla e di cancellarla; l'altro invece, lo scrittore Anatolij Kuznecov, torna col pensiero a quel luogo poco distante dalla casa in cui viveva da bambino, dove nel settembre del 1941 i nazisti avevano fucilato nel giro di due giorni 33.771 ebrei kieviani.

Non ci sono monumenti a Babij Jar. / C'è un dirupo scosceso, come rozza pietra tombale. / E io che tremo», scriverà Evtušenko in una delle sue poesie più note che, come un fulmine a ciel sereno, romperà di lì a breve la cortina di silenzio calata nel dopoguerra su quell'eccidio. Un effetto che Kuznecov, suo compagno di studi all'Istituto di Letteratura di Mosca, salutò con soddisfazione. Proprio lui, infatti, aveva condotto Evtušenko a Babij Jar, dove – scrive Katja Petrowskaja in *Forse Esther* – «non c'era più nulla da mostrare, ma solo da raccontare».

La bandiera della nonna

Parlare di Babij Jar negli anni Sessanta significava spingersi ben oltre gli striminziti spazi di libertà che il regime sovietico aveva iniziato sporadicamente a concedere agli scrittori dopo il disgelo chruscioviano. La virulenta campagna antisemita lanciata da Stalin nel dopoguerra e la diffidenza nei confronti degli abitanti degli ex territori occupati dai tedeschi, accusati tacitamente di intesa con il nemico, avevano fatto sì che non solo la memoria tragica di quel luogo fosse rimossa: anche la sua stessa presenza fisica doveva essere annullata. Nulla di strano, dunque, nel gesto con con cui i redattori della rivista «Junost'» restituirono «inorriditi» a Kuznecov, nel 1965, il manoscritto del suo «romanzo-documento» **Babij Jar**. In Italia uscì da Paravia nel 1970 a ridosso della clamorosa fuga dell'autore a Londra, poi venne riedito tale equale da Zambon e ora finalmente Adelphi lo ripropone in una nuova versione tradotta da Emanuela Guercetti, che ne ristabilisce l'integrità ripristinando ben 300 pagine sulle 450 dell'originale russo.

> Restituite 300 pagine censurate, su 450, che denunciavano il malcontento verso i bolscevichi

Il testo apparso in Occidente era infatti quello ampiamente rimaneggiato che alla fine «Junost'» aveva acconsentito a pubblicare, spietatamente emendato dalla censura sovietica.

Ora, una fruibile sequenza di parentesi, che non intralcia la lettura, permette di verificare la natura dei tagli: a scomparire erano anzitutto le allusioni al malcontento nei confronti dei bolscevichi, che aveva spinto la popolazione ucraina (decimata dalla collettivizzazione degli anni Trenta) ad accogliere con sollievo gli occupanti tedeschi. «...se vi interessa scoprire come un uomo possa arrivare a sognare Hitler, leggete almeno quel che riguarda mio nonno», scrive l'autore, il cui merito principale è per l'appunto di inquadrare uno tra gli avvenimenti più tragici della storia europea nella prospettiva degli «ultimi», ossia di un'umanità poverissima, vittima predestinata delle opposte propagande, ma soprattutto ossessionata dal problema della propria sopravvivenza individuale.

Emblematico, l'episodio in cui la nonna del protagonista, all'arrivo dei nazisti, invece di gettare nella stufa la bandiera rossa che fino ad allora era stata costretta a esporre in occasione delle festività più solenni, preferisce tenerla da parte, perché «non si sa mai ... anche i tedeschi hanno bandiere rosse, se ci ordinano di appenderne una, tocca daccapo comprare della stoffa nuova». Buon senso spicciolo e piccole furberie si alternano a vere e proprie atrocità e, in generale, all'accondiscendenza (se non tacita approvazione) con cui gli abitanti di Kiev assistono all'eliminazione dei concittadini di origine ebraica.

Un teatro di esecuzioni

Kuznecov, che all'epoca aveva dodici anni, ci restituisce le schegge impazzite di questa allucinata quotidianità con gli occhi di un ragazzino «affamato e troppo irrequieto» che si improvvisa venditore ambulante e strillone per arrotondare le magre entrate familiari, getta dall'alto di un albero patate a una colonna di prigionieri dell'Armata Rossa, aiuta la madre a bruciare i libri «pericolosi» rimasti sugli scaffali di casa; ma al tempo stesso fruga nell'immondizia per recuperarne altri che non ha ancora letto.

Altrove, la tonalità quasi onirica che domina la parte più squisitamente narrativa si dissolve di fronte alla secchezza dei documenti trascritti e assemblati in eterogenei collage (ordinanze tedesche, ma anche manifesti pubblicitari o la programmazione nei cinema) e alle testimonianze dei pochissimi sopravvissuti di Babyj Jar. Tra questi, Dina Proniševa, marionettista in un teatro ebraico, la quale, fingendosi morta, era riuscita a scampare alle pallottole, a strisciare fuori dalla fossa piena di cadaveri e a mettersi in salvo, sfuggendo anche a chi, per una mucca in più o qualche altra ricompensa, l'avrebbe consegnata volentieri ai tedeschi. Eccezione quasi miracolosa la sua, in una Babyj Jar che si sarebbe trasformata, nei mesi seguenti, in teatro di esecuzioni di massa pressoché quotidiane, inghiottendo come una sorta di buco nero zingari, partigiani comunisti, nazionalisti ucraini, sabotatori veri o presunti, perfino i calciatori della Dinamo Kiev che, in più occasioni, si erano rifiutati di lasciarsi battere dai tedeschi.

Evtušenko falso ebreo

Figura tutt'altro che limpida (pur di fuggire all'estero, acconsentì a diventare un informatore del Kgb, come egli stesso ammise), Kuznecov ebbe tuttavia il coraggio – da non ebreo, figlio di un russo e di un'ucraina – di lasciare che Babij Jar diventasse la malaugurante stella fissa del suo destino, la smentita più radicale a qualsiasi discorso utopico, quasi che le mitragliatrici risuonassero ancora a distanza di anni al suo udito: «Che cosa insegnano i libri? Che bisogna amare gli uomini, dedicare la vita alla lotta per il radioso avvenire. Quali uomini? E, scusate tanto, quale avvenire? Di chi?»

Malgrado la disperazione, il suo libro rispecchia ancora quell'afflato universalista che spinse Evtušenko in *Babij Jar* a dichiararsi ebreo, pur non essendolo, riprendendo l'intuizione di Marina Cvetaeva per cui, già nel 1924, tutti i poeti erano «giudei», reietti. Questa consapevolezza del fatto che non esistano estranei quando si parla di vittime innocenti, latita invece oggi a Babij Jar, dove c'è non un monumento solo, bensì dieci diversi, ciascuno per ogni «categoria» di fucilati. Vale, dunque, quanto ha scritto Katja Petrowskaja, nata nel 1970 a Kiev da padre ebreo sfuggito alla tragedia: «Dieci memoriali, ma nessun ricordo condiviso, perfino nel commemorare i morti la selezione si autoriproduce».

Steven Shore, «Home of Lyubov Brenman», Borispol, Ukraina, luglio 2012

l'eleganza della fisica

DIRAC

La priorità estetica che il fisico Paul Dirac assegna alle teorie matematiche allude a un ideale regolativo utile per individuare sia l'obiettivo da raggiungere, sia il procedimento da applicare, sia il criterio di verità dei risultati: «La bellezza come metodo», da Cortina

Jackson Pollock, *Untitled*, 1950 cca. Il matematico Richard Taylor esaminò al computer le tele dell'artista tra il '43e il '52, quando il «caos» sembrava aumentare, e osservò che il *dripping* realizzava frattali già venticinque anni prima della loro scoperta scientifica

di GIOVANNI I. GIANNOLI

Paul Dirac era uomo di poche parole. Qualche mese dopo il suo arrivo all'Università di Cambridge – appena più che ventenne – gli veniva già riconosciuta una rara genialità; ma la sua silenziosa presenza rendeva arduo capire cosa davvero pensasse. Per questo, tra i suoi colleghi, il «dirac» divenne l'unità di misura del minor numero di parole pronunciabili da un essere umano, in una breve ma ragionevole unità di tempo. Di lì a qualche anno, nel 1933, quel giovane silenzioso avrebbe ricevuto il Nobel, «per la scoperta di nuove, fruttuose forme della teoria atomica». E, all'unico giornalista che riuscì a intervistarlo al suo arrivo in Svezia, per il ritiro del premio, volle candidamente precisare: «non mi interessa la letteratura, non vado a teatro, non ascolto musica. Mi occupo soltanto della teoria atomica». Eppure, nella mente di quell'uomo che non amava parlare, e sembrava non pensare ad altro che a formule, c'era qualcosa di affatto diverso da una postura algida; c'era l'aspirazione a cogliere la *bellezza* come espressione della verità dell'essere.

L'aspetto epistemico in secondo piano

Un desiderio, una inclinazione, che doveva avere per lui la forza di un amore senza limiti, se lo spingeva a trascurare (salvo casi rarissimi) le relazioni con i colleghi e con i conoscenti; tanto da suscitare il dubbio che fosse affetto da una forma particolare di autismo. La stessa sindrome, del resto, era stata attribuita a Isaac Newton, a Albert Einstein, e ad altri giganti delle scienza; quanto a Dirac, lui la riferiva al rapporto molto conflittuale con il padre, che lo aveva portato fin dall'infanzia a preferire il silenzio.

Negli scritti e nei discorsi non specialistici di Dirac – ora raccolti nel volume **La bellezza come metodo** (a cura di Vincenzo Barone, Raffaello Cortina, pp. 128, € 15,00) il termine «bellezza» ricorre spesso, e con maggiore evidenza del termine «verità». Di più: la verità (o verosimiglianza) di una teoria scientifica è ricondotta alla sua bellezza; ciò che è bello – secondo Dirac – *deve* essere vero. Questo ordine delle priorità nel discorso scientifico implica la *subordinazione* dell'aspetto epistemico a quello estetico (o, quanto meno, il loro venire a coincidere): si può dunque immaginare che l'atteggiamento mentale di Dirac nei confronti del mondo fosse di tipo *erotico*, piuttosto che normativo, o algoritmico. Di certo, dal suo punto di vista, non era di grande importanza che la Natura fosse fenomenologicamente bella; piuttosto, *dovevano* esserlo le teorie che la riguardano, e che puntano a individuarne le forme. La bellezza era dunque per lui un ideale regolativo, utile a individuare l'*obiettivo* teorico da raggiungere, il *metodo* da applicare, il *criterio di verità* dei risultati raggiunti.

In un articolo del 1963 per «Scientific American» (e in una trasmissione televisiva con Werner Heisenberg nel 1965), Dirac arrivò a sostenere che – laddove una teoria molto bella fosse smentita dal risultato di certi esperimenti – era opportuno sospettare della correttezza dei dati empirici, piuttosto che della verità delle relazioni matematiche. Ma cos'era mai la bellezza, per questo genio taciturno? E anche ammesso che sia possibile accordarsi sui criteri della bellezza (in generale), cosa può rendere bella una teoria matematica? Dirac era incline ad ammettere: la bellezza matematica «non si può definire, non più di quanto si possa definire la bellezza nell'arte». Eppure, secondo lui, «gli studiosi non hanno alcuna difficoltà a percepirla». In verità, leggendo i suoi saggi e i testi delle sue conferenze, qualche indizio per comprendere cosa fosse per lui la bellezza non manca: la *potenza* di una teoria, la sua *necessità/inevitabilità* (a partire da premesse molto semplici e generali), l'*universalità* (o invarianza, per gruppi di simmetrie), la *semplicità* (nel dominio teorico di appartenenza). Col senno di poi, si deve riconoscere, però, che l'aspirazione di Dirac – soddisfatta ad appena ventisei anni, grazie a un'equazione bellissima, che descrive in modo relativisticamente invariante il moto degli elettroni e di altre particelle – restò sostanzialmente inappagata per tutto il resto della sua vita; costringendolo anzi a prendere atto di teorie fisiche sempre più complicate e, dal suo punto di vista, assai poco eleganti. Per contro, l'idea che i matematici vivano una esperienza estetica speciale, quando sono esposti a formule o dimostrazioni particolarmente «belle», ha avuto in anni recenti inaspettate conferme, che consentono di comprendere meglio – almeno in senso fenomenologico – cosa possa intendersi in matematica, quando ci si riferisce al «bello».

Uno dei pionieri di queste ricerca è stato Gian-Carlo Rota: nel 1992, Rota ha osservato che, in ogni periodo storico, c'è in genere un notevole accordo tra gli specialisti, su cosa debba essere considerato come «bello». In particolare, questo accordo consisterebbe nel riconoscere che la matematica bella è quella «illuminante», cioè quella che getta luce sulla porzione della disciplina di cui fa parte, e anche su altre. Più recentemente, Marcus Giaquinto e Carlo Cellucci – arrivando a conclusioni difformi – hanno discusso il rapporto tra la bellezza della matematica e la sua capacità di fornire spiegazioni, entro il proprio dominio del discorso. In prospettive del genere, le caratteristiche estetiche della matematica sono ricondotte a (o confrontate con) quelle epistemiche, rovesciando in qualche modo il presupposto di Dirac.

La percezione di un fallimento

Altre ricerche degli ultimi anni, condotte in particolare dal neurobiologo Semir Zeki e dal suo gruppo di ricerca, hanno invece riassegnato alle caratteristiche estetiche della matematica una sorta di priorità cognitiva, arrivando in qualche modo a separare la *bellezza* dalla *comprensione* razionale: sorprendentemente, l'esposizione a formule «belle» comporta, in chi se ne intende, risposte emozionali analoghe a quelle che si hanno quando si è esposti a sorgenti visuali o musicali che provocano soddisfazione, o piacere, e risultano indipendenti dalla cultura, dall'educazione e dall'esercizio.

Risultati del genere non ci dicono cosa sia la bellezza, né tantomeno cosa si debba intendere in matematica con questo termine; assumono che il bello sia associato al piacere, o ve lo riconducono, senza fornire una ragione particolare di questo specifico effetto del bello. Però, in definitiva, si potrebbe anche dire che è un buon indizio del carattere auto-poietico del bello, e della sua potenza: qualcosa che trova in se stesso le ragioni delle sue caratteristiche. Allora, sotto questo profilo, è plausibile che Dirac avesse qualche ragione, quando affermava che la matematica lo aveva «preso per mano», per accompagnarlo verso i «territori» della sua bellezza: come se quest'uomo – che Niels Bohr descrisse come «stranissimo» – avesse alla fine capito di essere stato catturato da una sorta di incantamento e, inseguendolo, non fosse stato portato da nessuna parte; tanto da giudicare la sua intera vita – nonostante i successi della giovinezza – come un «completo fallimento».

Un atteggiamento più erotico che algoritmico

UN SAGGIO ADELPHI

Dai vermi di velluto ai macachi giapponesi alle ammoniti: Caspar Henderson, catalogo delle meraviglie

di MARCO MAZZEO

La *storia naturale* è una tradizione di ricerca che ha radici profonde: domina la scena occidentale da Plinio il vecchio fino a De Buffon (quindi dal I sec. d.c. al XVIII). Il sintagma è, però, paradossale: come fa una storia a essere naturale? In che senso la natura può seguire una traiettoria storica? Il genere letterario inaugurato da Plinio schiaccia le due dimensioni su un unico piano narrativo poiché descrive senza soluzione di continuità le varietà botaniche dei gigli, i modi in cui è possibile coltivarli, la «severità degli antichi circa le corone di fiori».

Con l'affermarsi della teoria evoluzionistica di Darwin la storia naturale subisce un processo di frammentazione. Già in Goethe aveva assunto una piega morfologica poiché mirava a ritrovare nella diversità naturale, le piante ad esempio, metamorfosi di forme originarie come la foglia. In Marx acquista una connotazione antropologica: si riferisce al modo tutto umano nel quale i *sapiens* sopravvivono grazie alla contingenza di mezzi produttivi, usi, istituzioni. Soprattutto nella seconda parte del Novecento, l'espressione assume un risvolto riduzionista perché incarna il tentativo di ricondurre la storia umana alla biologia.

Una simile frammentazione non ha spazzato via quell'ordine del discorso nel quale la scienza e la letteratura trovano un punto di congiunzione. A darne conferma è un recente saggio di Caspar Henderson, **Il libro degli esseri a malapena immaginabili** (Adelphi, pp. 543, € 34,00), dove riferendosi esplicitamente a uno scritto di Calvino circa l'*Historia naturalis* di Plinio, l'autore dichiara che il metodo procederà per «accostamenti improvvisi» tra temi apparentemente distanti allo scopo di gettar «luce sulle possibilità e gli interessi dell'uomo».

I primati imparano il lusso

La storia naturale ha sempre mostrato una forte predisposizione all'impiego concreto: è stata il deposito, ad esempio, di conoscenze tecniche indispensabili per l'agricoltura. Henderson ricalibra questa dimensione pratica secondo un parametro originale, di stampo ecologista, e propone una ricognizione corposa, nonché dichiaratamente asistematica, delle specie animali per contribuire alla difesa della loro biodiversità. Il libro è non solo molto curato, ma impreziosito da foto nitide, note evidenziate in rosso, illustrazioni originali e passaggi di sezione segnalati da eleganti fogli bicolori. In questa «camera delle meraviglie», figure non proprio poetiche mostrano proprietà impreviste: a partire dall'epoca del Cambriano, «i vermi di velluto» colonizzano gli habitat più diversi grazie a gerarchie sociali complesse e alla ritualizzazione dei processi di accoppiamento. La sezione dedicata ai macachi giapponesi offre sorprese ulteriori: dopo la seconda guerra mondiale, alcuni gruppi dei primati più adatti a luoghi freddi imparano dagli umani a bagnarsi in sorgenti calde; una specie oggi a rischio di estinzione è in grado di comportamenti cooperativi tali da far vivere a lungo una femmina priva di mani e piedi, altrimenti incapace di provvedere al proprio sostentamento. Una delle sezioni più appassionanti è forse il capitolo sulle ammoniti, molluschi che vivono in gusci a forma di spirale.

SEGUE A PAGINA 4

dalla psiche all'estetica

JUNG

La frammentazione novecentesca e la disarticolazione del linguaggio affioravano, secondo Carl Gustav Jung, dal versante oscuro della spiritualità cristiana, il «quarto escluso» dalla concezione trinitaria: l'ombra, la presenza del corpo, della materia, del male

Carl Gustav Jung, *Visione sferica IV*, 1919

L'inconscio di un'epoca prende forma

di PAULO BARONE

E' possibile che una quota inaggirabile della produzione di Carl Gustav Jung, nient'affatto ignota, ma quasi accantonata tra le pieghe dell'imponente mole degli scritti saggistici, dei seminari e delle conferenze, riveli nel fondatore della psicologia analitica anche un notevole artista del Novecento? Ne è persuasa la *Foundation of the Works of C.G. Jung* , l'istituzione zurighese che dal 2007 si occupa della sua eredità culturale e che oggi, sulla scia del *Libro rosso* (datato 2009), manda alle stampe un testo dal titolo eloquente, **L'arte di C.G. Jung** (a cura del nipote Ulrich Hoerni, Thomas Fischer e Bettina Kaufmann, Bollati Boringhieri, pp. 276, € 60,00).

È stata l'uscita del *Libro rosso* a rivelare con certezza che l'autore dei dipinti e dei disegni, già in parte comparsi in precedenti pubblicazioni ufficiali e attribuiti a un generico «uomo di mezza età», fosse lo stesso Jung: oltre a un condensato delle sue principali intuizioni, erano dunque un autentico «testo illustrato», che offriva la dimensione visiva, decorativa, estetica come parte tanto integrante da coinvolgere persino la stesura calligrafica o la composizione dei capilettera, ovvero la grana stessa del testo.

Un grande fascino estetico

Quando ne venne decisa la pubblicazione in facsimile, in scala uno a uno, il *Libro rosso* assunse di fatto la veste editoriale tipica dei libri d'arte: grande formato, illustrazioni a tutta pagina, fedeltà nella riproduzione dei colori, alta qualità della carta. Non a caso, dopo essere stato in mostra in alcuni tra i principali musei americani e europei, al *Libro rosso* fu riservato il Padiglione Centrale della Biennale di Venezia, nel 2013. È dunque sull'onda del suo sorprendente fascino estetico, nel tentativo di espanderlo e di consolidarlo, che ha preso corpo *L'arte di Jung,* e con buone ragioni. Jung possedeva un'ottima abilità manuale e una notevole versatilità nell'uso di varie tecniche espressive, cui faceva ricorso ogni qual volta sentiva di trovarsi – come egli stesso ha raccontato – in un «vicolo cieco» della sua esistenza.

Il volume passa così in rassegna e documenta l'intero arco di questa produzione «estetica»: dai primi disegni di città, castelli e scene di battaglia realizzate a grafite o con l'inchiostro, ai paesaggi dipinti ad acquerello, guazzo o pastello; dai disegni della sua casa di Küsnacht ai progetti della Torre di Bollingen; dalla serie delle immagini circolari (mandala), comparse nei sogni e nelle visioni e riprodotte a colori su carta e pergamena alle sculture in legno e in pietra; dalla rielaborazione dello stemma di famiglia alla progettazione delle lapidi commemorative.

> Da Bollati Boringhieri, «Jung e l'arte»: opere mantenute anonime per dichiarati moventi concettuali

Osservando l'insieme di queste immagini non si può non restare stupiti dall'ampiezza della loro gamma espressiva e dalla variegata maestria artigianale che rivelano. Molti dei mandala, e delle iniziali miniate tratte dal *Libro rosso* sono di indubbia bellezza; ma basta, questo, a tracciare il profilo di uno Jung «artista»? Anche ammettendo che il cerchio di un simile profilo si chiuda, occorrerebbe blindarlo, tanti e tali sono i passaggi concettuali junghiani che concorrono a rendere problematica una simile operazione: i curatori, pur corredando il volume di un commento puntuale e dei riferimenti ai testi junghiani di volta in volta accostabili, sembrano non avvedersene. A dispetto del titolo, il libro documenta fedelmente il rifiuto che Jung mantenne fino alla morte di firmare a proprio nome le sue «opere visive» e riporta la sua caduta in quello «stato di turbamento emotivo», in base al quale distrusse «la simmetria dell'immagine» mandalica che stava disegnando, quando Maria Moltzer – una ex paziente e poi collega – insistette nel sostenere che le sue fantasie «avevano un valore artistico e dovevano essere considerate opere d'arte».

Perché un simile rifiuto? A spiegarlo non basta la nota avversione di Jung nei confronti dell'arte moderna, culminata nella pubblicazione dei suoi saggi su Picasso e su Joyce, né bastano l'indifferenza, quando non il fraintendimento, che – a suo dire – quei saggi ricevettero dalla critica. Tutti i pochi scritti di Jung sull'argomento dimostrano che il suo rapporto con l'arte fu più complesso e articolato, perché all'arte egli assegnava un valore tale da valicare sia i confini della pura «dimensione estetica» sia quelli delle vicende biografiche dell'artista. Una autentica arte, un'arte *impersonale* e *visionaria*, poteva dirsi tale, per lui, solo quando fosse stata in grado di gettare un ponte verso la riva sconosciuta dell'inconscio e indicare simbolicamente alla propria epoca storica l'orientamento di cui andava in cerca. L'insistenza dell'arte del Novecento sulla frammentazione delle forme e la disarticolazione del linguaggio non era dunque casuale, bensì correlata alle esigenze di un tempo «in cui tutto vacilla», in cui niente è vero, in cui le dominanti collettive del passato si sgretolano.

Allo stesso tempo, tuttavia, l'inclinazione alla frammentarietà riceveva il suo impulso da ben più lontano: essa affiorava, secondo Jung, dal versante *oscuro* della spiritualità cristiana, ovvero da «qualcosa» che era rimasto *escluso* dalla sua concezione trinitaria e che, dal medioevo in poi, aveva progressivamente aumentato la pressione delle proprie rivendicazioni, svuotando di credibilità il cristianesimo, incapace via via di darne conto: era la presenza del corpo, della materia, dell'ombra, del male. La stessa «scoperta dell'inconscio» era il risultato della trasmissione segreta di questo «quarto» escluso.

Per quanto l'artista moderno, dissolvendo e dunque svalutando l'oggetto raffigurato, si mostrasse in sintonia con l'*introversione* richiesta da questa «scoperta», il suo *compiacimento* e la sua *fissazione* per la frammentarietà ne tradivano invece il mandato, che andava ben oltre il mero rispecchiamento di quanto accadeva nella realtà esterna. Fino a quando, mettendosi al servizio dell'inconscio, non fosse arrivato a realizzare una *nuova forma* comprensiva di quel «quarto» escluso, l'artista sarebbe rimasto subordinato e incatenato al medioevo cristiano, cioè all'ultima configurazione collettiva «moderna» esistita in occidente.

Quel che resta di attuale

Fino ad allora l'autentico artista avrebbe dovuto dedicarsi a un'opera che stava al di qua di qualunque rappresentazione artistica comunemente intesa: all'opera su se stesso, all'opera di ri-centramento sul «proprio» inconscio. Non è così ancora oggi, quando la nostra identificazione con i frammenti si prolunga e ci incatena, benché le forme contro cui lottiamo siano ormai fatiscenti? Oggi che le immagini, comprese quelle artistiche, inquadrando ogni minimo aspetto della vita, non mettono a fuoco più nulla, oggi che il cuore dell'immagine è senza immagine, l'ultraestetismo di Jung pare tornare più attuale della sua consacrazione artistica: forse il suo desiderio di anonimato, lavorando al cuore senza immagine dell'immagine, lavora anche al cuore dell'epoca.

MAURIZIO BALSAMO, UN RITRATTO DEDICATO AL PENSIERO DELLO PSICOANALISTA FRANCESE: «IL POTERE CREATIVO DELL'INCONSCIO», DA FELTRINELLI

Dalla psicosi bianca al concetto di negativo, le teorie di André Green

di FRANCO LOLLI

Nonostante il valore della sua elaborazione teorico-clinica sia da tempo universalmente acclamato, André Green non ha mai ceduto al compiacimento narcisistico intrinseco al considerarsi un caposcuola. L'uomo non ha oscurato l'opera, che d'altronde ha influenzato gran parte della psicoanalisi internazionale, contribuendo al suo avanzamento in campi tradizionalmente poco frequentati.

Proprio allo sviluppo del contributo scientifico dato dallo psicoanalista francese, Maurizio Balsamo ha dedicato il suo ultimo lavoro, **André Green** *Il potere creativo dell'inconscio* (Feltrinelli, pp. 150, € 15,00) nel quale evidenzia, con grande lucidità, la progressione di un pensiero che, a tutti gli effetti, appare a posteriori come un sistema coerente e innovativo. Basti pensare alle riflessioni sul concetto di *negativo* che Green ha derivato dalla pratica clinica con i pazienti cosiddetti *borderline* – sviluppati da semplici appunti e notazioni fino a diventare un vero e proprio sistema teorico, raffinato e fecondo.

Il sentimento di vuoto lamentato dalle persone che vivono in questi *états limites* è, secondo lo psicoanalista francese, l'effetto dell'interiorizzazione di un'assenza, dell'assimilazione inconscia (e devastante) di un'immagine «vuota»: quella di una madre portatrice di un dolore interno, e di un senso di morte così pervasivi e intensi da *stamparsi* nella psiche del bambino, futuro soggetto *border*, come «spazio bianco» incolmabile. Ecco allora, che il pensiero si presenta interrotto, parassitato da buchi, da cortocircuiti del ragionamento, da discontinuità: sospensioni dell'ideazione che Green fa risalire all'originaria «scomparsa affettiva» della madre che ha consegnato il bambino, in una fase aurorale del suo sviluppo, al non senso della sua assenza.

E sarà proprio intorno a questa remota ingiustificabilità e incomprensibilità dell'evento traumatico che il futuro *borderline* organizzerà le sue tipiche condotte psicopatologiche, dalla compulsiva (quanto fallimentare) ricerca di senso (che può arrivare fino alla creazione di ideazioni deliranti), alla maniacale attività di eccitazione autoerotica (l'unica ritenuta in grado di assicurare un piacere compensatorio «senza tenerezza né pietà»).

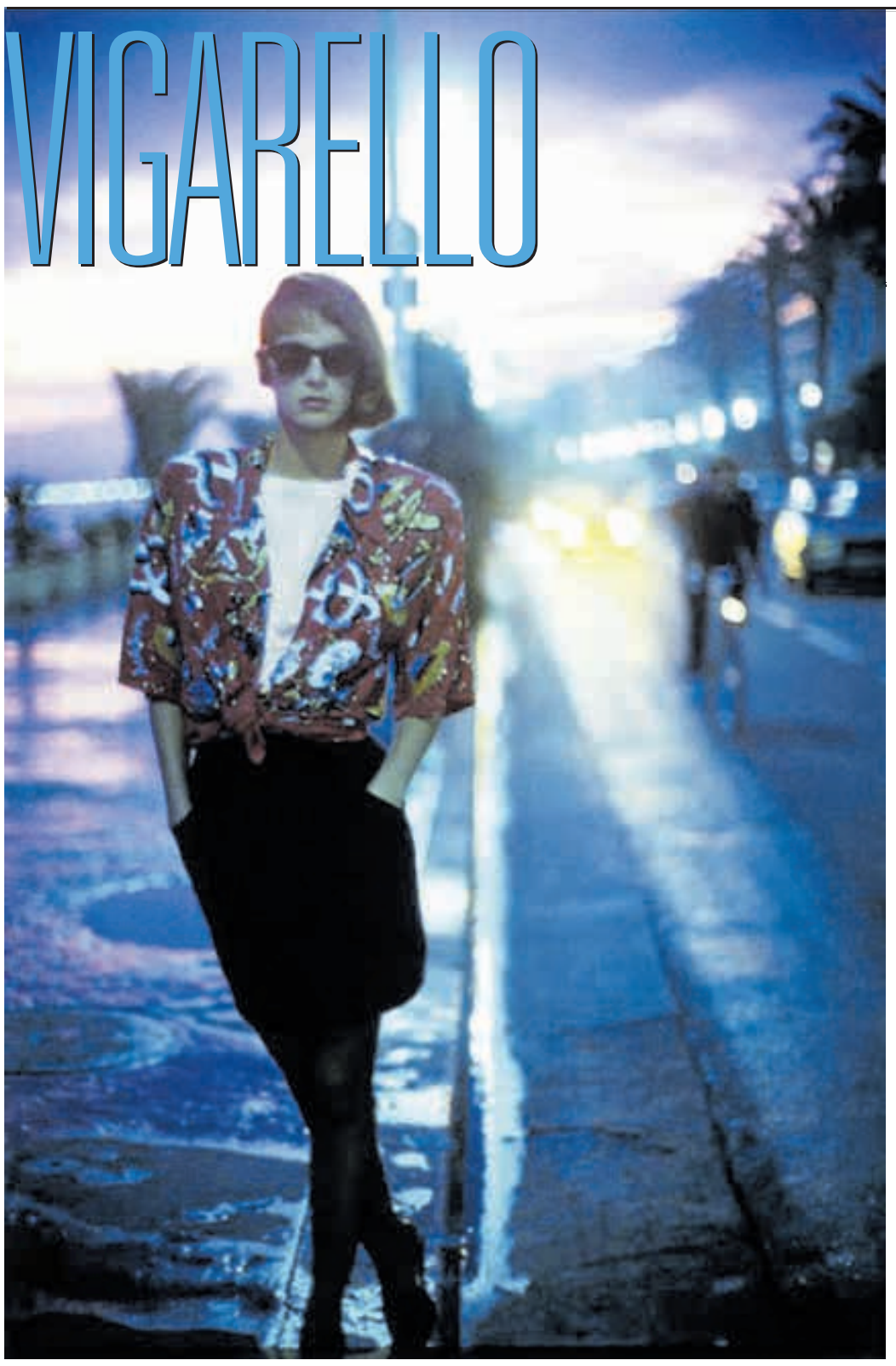
Con rigore teorico e accuratezza nell'esposizione, Balsamo affronta nel dettaglio la complessità del tema – la psicosi bianca – che più ha contribuito a rendere noto Green nel mondo psicoanalitico: «Una psicosi senza psicosi», la definì lo stesso psicoanalista francese, nella quale l'assenza di fenomeni elementari camuffa la gravità della struttura e induce, spesso, il clinico non avvertito a errori diagnostici.

È una condizione esistenziale congelata, che orbita intorno a un nucleo «intrattabile» con il quale il soggetto non riesce a fare i conti se non restandone in una qualche misura «siderato», in una specie di invischiamento confusivo con l'altro materno (e, soprattutto, con la morte che l'altro materno presentifica). Di fronte alla desertificazione dell'esistenza e allo sviluppo di un narcisismo negativo che colonizza la vita del paziente, l'analista è chiamato a aggiornare la sua posizione, ovvero a ridefinire la sua tecnica che – ed è questo uno degli aspetti più interessanti del pensiero di Green – deve tener conto della presa in cura di patologie resistenti alla tradizionale impostazione del *setting* analitico.

Se il sintomo è sensibile al mutare delle condizioni storiche e sociali, altrettanto deve esserlo la postura che l'analista assume nella conduzione della cura, pronta ad adattarsi a nuove domande senza smarrire tuttavia il suo tratto distintivo.

fashion studies

VIGARELLO



La modella indossa un completo di Karl Lagerferd, con una camicia hawaiana stampata , rossa con paillettes, in «Vogue», 1985. Fotografia tratta da Georges Vigarello, *L'abito femminile*, Einaudi, 2018

Nell'abito lottano due opposte spinte desideranti

Dall'esterno agisce un progetto di dominio inscritto nel disegno, mentre dall'interno gli resiste una espressività tutta corporea: «L'abito femminile», un saggio Einaudi

di PAOLA COLAIACOMO

«*Are Clothes Modern?*»: si intitolava così la storica mostra curata da Bernard Rudofsky nel 1944 per il MoMA di New York, e l'esperimento era destinato a rimanere un unicum fino a quando, nel 2017, quel titolo fu riecheggiato dalla mostra-evento *Items: Is Fashion Modern?* curata da Paola Antonelli. Dopo il lungo silenzio la moda faceva il suo secondo ingresso nel tempio dell'arte moderna, e come già in passato ad aprirle le porte non era la sua decoratività, né la sua capacità di produrre bellezza, eleganza, distinzione, o semplicemente cospicua opulenza, bensì l'accertato valore di design che, insito nel singolo capo, permetteva di rubricarlo come *item*: come articolo, o voce, di un immaginario catalogo *in progress*.

Il senso della volubilità

Moderna la moda dovrebbe esserlo al di là di ogni ragionevole dubbio. Il suo senso più profondo si esprime in quella volubilità, in quell'amore del cambiamento per il cambiamento – inspiegabile razionalmente – che nel corso dei secoli l'ha resa, a seconda dei casi, esecrabile o desiderabile. Comunque sempre complementare all'immagine di femminilità con la quale per automatismo viene associata. Cos'è un vestito nuovo se non un'oasi di libertà? una promessa di piacere che rompe il ferreo grigiore del quotidiano? Inattaccabile, il luogo comune diventa senso comune. Lo sa bene la pubblicità della moda, che ha eletto a proprio terreno di ricerca l'erotizzazione dei gradi e delle variazioni di *benessere*, materiale o immaginario, estraibili dal singolo capo; o accessorio; o *look*.

È ovvio che se le cose stanno così – e per molto tempo lo si è creduto – chiedersi se la moda è moderna, ovvero all'altezza del momento storico in cui nasce, è pura tautologia, annebbiamento della ragione travolta dal mito commerciale della *couture*. Ma stanno poi veramente così le «cose»? Chiediamo aiuto alla storia.

All'origine, le rassegne del costume erano atlanti di tipologie vestimentarie classificate secondo funzione, epoca, ascrizione geografica, ruolo sociale: la dama veneziana, la matrona romana, la fanciulla siciliana, il soldato, il professore, e così via. A questi cataloghi facevano riferimento i ritrattisti e gli uomini di teatro per dare verosimiglianza alle loro creazioni. In seguito prevalse l'obiettivo archeologico: a partire dalla metà dell'Ottocento, studi che si volevano scientifici e che oggi chiameremmo semplicemente eruditi cominciarono a trattare il singolo costume come un reperto storico da datare e collocare nel proprio contesto. Fu così che si affermò quel principio di corrispondenza tra forma vestimentaria e spirito del tempo cui ancora oggi fa ricorso chi, più o meno consapevolmente, cerca conferma alla storicizzazione canonica occidentale, vista come progressiva liberazione da regolamenti, costrizioni, divieti.

Dal Medioevo a oggi

Magnifiche sorti e progressive che, almeno per quanto concerne l'abito, sarebbero culminate in una fantomatica uguaglianza dell'abito femminile con quello maschile. A dimostrarlo, l'uso sempre più generalizzato dei pantaloni: «La diffusione del pantalone femminile si trova quindi inevitabilmente alla fine di questo percorso, poiché afferma in modo molto specifico un aumento dell'uguaglianza, come una libertà accresciuta».

Leggo queste parole in un recente saggio del sociologo e storico francese Georges Vigarello, direttore di studi all'École des hautes études en sciences sociales e autore di numerosi saggi, di ascendenza foucaultiana, sulle pratiche del corpo e la loro regolamentazione attraverso i secoli. Ora, un suo studio storico di ampio respiro, **L'abito femminile** *Una storia culturale* (traduzione di Anna Delfina Arcostanzo, Einaudi, pp. XII, 314, € 32,00) cammina senza paura dal Medioevo ai nostri giorni. In un momento come quello presente, in cui si moltiplicano approssimative divulgazioni storiche afferenti alla disciplina Moda, ultima (o penultima?) arrivata nel consesso degli studi accademici, il lavoro di Vigarello, oltre ad essere godibile in sé, si distingue per l'ampiezza degli apparati critici, la solidità dell'impianto storico-culturale e la varietà delle informazioni offerte.

Una pratica incarnata

Il lettore colto, consapevole del recente balzo in avanti compiuto dagli studi sulla moda, non può che accogliere con favore questa «storia» storicizzante, che per quanto riguarda la modernità (dal Settecento in poi) sistema, senza perturbanti eccessi teorici, nozioni già vagamente acquisite, e per quanto attiene ai secoli più lontani offre inaspettati scorci eruditi.

Tutto bene dunque, se non fosse che a lasciare perplessi, nello studio di Vigarello, è proprio questa tranquillità dell'osservatore panottico e non coinvolto, le cui certezze non sono mai scosse dal dubbio. Né potrebbero esserlo, dato che dal tempo della cosa osservata resta qui vistosamente escluso quello dell'osservatore. Lo studioso naturalmente sa che il paradigma entro il quale oggi si osserva la moda è quello della pratica incorporata, e non più quello del catalogo. Scrive che «il corpo può anche avere la precedenza sul vestito», ma questa consapevolezza in sé perturbante dello spirito di sistema occidentale viene rapidamente ricomposta sulla linea del «compromesso … dell'accomodamento laborioso, difficile, tra un profilo idealizzato e un profilo necessariamente individuale».

Le linee, gli stili, qui piovono da fuori, in concomitanza con lo spirito del tempo, insindacabile elemento regolatore cui ci si può solo adeguare. E allora non fa nessuna differenza che ad essere osservata sia la costrizione geometrica del corsetto rinascimentale, o «l'appropriazione del desiderio» nei modelli di uno stilista come Courrèges. Peccato, perché sarebbe bastato far reagire su questo nobile sapere l'elemento scompaginante del *design*, e allora sì che sarebbero sprizzate scintille!

Moderni, solo da fuori

Come oggetto disegnato per essere indossato, l'abito raccoglie in sé due diverse spinte desideranti, opposte e convergenti: l'una proveniente dall'esterno, dal disegnatore o disegnatrice, e l'altra risorgente dall'interno, sollecitata dal riverbero interiore di un'espressività tutta corporea.

Nel disegno è incluso un progetto di dominio, e tanto più lo è nel *fashion design*, che avendo di mira una corporeità, non può mancare di suscitare resistenza. È il suo disegno a rendere l'abito «moderno»: a farne un campo di battaglia. Così come la moda, i vestiti sono moderni solo se visti da fuori. Una volta indossati non sono più antichi né più moderni di noi stessi. È questa loro vocazione a incarnare conflittualmente un design, l'oggetto «moderno» che le due mostre del '44 e del 2017 hanno evidenziato.

Niente lo testimonia più spettacolarmente della reazione suscitata dal *new look* di Christian Dior, che al suo apparire in passerella, nel 1947, incantò le temibili fashion editors del momento; ma quando loro stesse decisero di fare circolare quel look per le strade di Parigi, si scatenò l'isteria dei passanti, che aggredirono fisicamente le modelle tentando di strappar loro di dosso quegli abiti preziosi.

Le spirali delle conchiglie testimoni del tempo

MARCO MAZZEO DA PAGINA 3

Il nome della specie, coniato da Plinio, allude alla divinità egizia Ammone, raffigurata di solito con corna ripiegate a mo' di ariete. Il riferimento esotico evoca l'alone di mistero circa una forma affascinante quanto difficile da decifrare.

Durante il medioevo la dottrina cristiana impose di considerarle cristalli rocciosi stranamente somiglianti a organismi viventi o, al massimo, creature marine depositatesi sui pendii montani a causa del diluvio universale. Proprio il confronto tra queste conchiglie dentellate e la variante liscia abitata dal nautilo, parente prossimo dei polpi, contribuì a produrre più di una crepa nell'edificio creazionista, perché manifestazione lampante di una vita che si trasforma.

Più tardi si sarebbe scoperto, infatti, che nel corso di milioni di anni i gusci abitati dal nautilo hanno registrato cambiamenti addirittura interplanetari. Le loro spirali sono il prodotto della secrezione di piccole lamine, che si attiva al cambiare delle maree. Gli involucri che proteggono queste piccole forme di vita sono il risultato, dunque, di cicli temporali scadenzati dall'influenza della Luna sulla Terra.

Poiché si tratta di una specie che ha origine quasi 500 milioni di anni fa, il cambiamento morfologico dei gusci (il numero di lamine che ne costituisce la spirale) non è modulato solo dalla selezione naturale ma addirittura dalla trasformazione del rapporto tra la Terra e il suo satellite. Nel momento della prima diffusione dei nautili il nostro pianeta ruotava più velocemente sul proprio asse e la Luna gli era più vicina: le varietà strutturali delle conchiglie hanno contribuito alla comprensione di quanto, mezzo miliardo di anni fa, fosse lungo un giorno (21 ore) e un anno (417 giorni) terrestre.

Ogni genere letterario, ricorda il filosofo Enzo Melandri, non è solo una scelta stilistica: è l'immersione in un orizzonte linguistico che permette di mettere a fuoco alcuni aspetti della nostra esperienza oscurandone, inevitabilmente, altri. Il genere «storia naturale classica» cui si affida Henderson non fa eccezione. Il libro avvolge il lettore in rimandi che ottengono l'effetto desiderato: non si soffermano sulla descrizione di specie animali disneyane, forniscono invece panoramiche ardite che dalla semplicità oculare del nautilo arrivino alle prime camere oscure della fotografia ottocentesca. Le cose diventano più intricate quando si arriva alla trattazione degli esseri umani. Qualche volta l'autore è tentato dall'antropomorfismo: i macachi formerebbero «club», i delfini lavorerebbero «solo poche al giorno» dedicando il resto tempo a giocare «ad acchiapparello». Il rischio di esser rapiti dal demone dell'analogia diviene tangibile quando, a proposito dell'aggressività interna alle specie di primati, si afferma in modo perentorio: «ciò che vale per la scimmia vale per l'uomo».

Un pericolo simile si avverte nelle pagine appassionate con le quali Henderson mostra grande fiducia nell'idea che saremmo «animali musicali»: la musica avrebbe un ruolo adattivo come le pinne per chi nuota in mare, poiché accrescerebbe il nostro «senso di vitalità e volontà».

Tuttavia, proprio nelle pagine finali, il libro ha il merito di tentare il superamento delle difficoltà, tipiche del genere letterario, di inquadrare la specificità del tempo umano. Henderson è attratto dalla possibilità di ridurre la trasformazione storica al «tempo profondo» delle ere geologiche. Eppure, denuncia l'esigenza di una prospettiva che superi il bivio paralizzante tra l'eterno presente di un mondo che pare immutabile e la catastrofe inevitabile cui sembra condurci il capitalismo contemporaneo. «Durante le manifestazioni di Occupy Wall Street», conclude, «su un cartello era scritto: L'inizio è vicino. Mi piace. Il mondo di mia figlia, e il vostro, è solo all'inizio».

ALIAS Domenica

estetica tedesca del novecento

BENJAMIN

Alexandre Cabanel, *Phèdre*, 1880, Montpellier, Musée Fabre

Il cantiere del Trauerspiel

di MARIO MANCINI

La nuova traduzione del «Dramma barocco tedesco», a cura di Alice Barale per Carocci: con 140 pagine di documenti, inediti in Italia

«Hopp, hopp, hopp, / Pferdechen lauf Galopp! / über Stock und über Steine / aber brich Dir nicht die Beine» – «Hopp, hopp, hopp, / cavallino galoppa, / su tronchi e su pietre, / ma non romperti le gambe». Questa filastrocca era il primo *exergo*, poi sostituito con una citazione di Goethe, che Walter Benjamin, ben consapevole della pericolosa audacia dell'opera, aveva scelto per l'*Introduzione* del suo saggio sul dramma barocco tedesco. Non gli portò fortuna. Il saggio, presentato nel 1925 come *Habilitationschrift* all'Università di Francoforte, avrebbe dovuto aprirgli le porte dell'insegnamento universitario, ma venne rifiutato: una delle pagine più nere degli annali dell'università tedesca, dell'interminabile lotta tra intelligenza e burocrazia scientifica. Fu pubblicato solo nel 1928 ed è oggi considerato una delle opere più originali della riflessione filosofico-letteraria del Novecento.

Al lettore italiano, dopo la traduzione di Enrico Filippini (Einaudi, 1971) – a parere di molti imprecisa e troppo disinvolta – e quella di Flavio Cuniberto, molto più accurata (Einaudi, 1999), viene ora offerta una terza traduzione: **Origine del dramma barocco tedesco** *Nuova edizione italiana a cura di Alice Barale. Prefazione di Fabrizio Desideri* (Carocci «Saggi», pp. 460, € 43,00). L'impegno nei confronti dell'ardua e densissima scrittura benjaminiana appare già nella scelta del titolo, *Origine del dramma barocco tedesco*, invece dell'usuale *Il dramma barocco tedesco*, perché «origine» e «originario ascolto» sono teoricamente concetti decisivi. Sono state ripristinate le scelte editoriali a cui Benjamin teneva molto: i titoli dei diversi paragrafi e gli spazi tra questi ultimi. Il metaforico e «geroglifico» stile dell'opera è affrontato da Barale con mano sicura e i passi in cui si sono sciolte difficoltà importanti sono segnalati con una nota, in cui si indica il termine originale tedesco e in cui si rimanda ad altri contesti.

Nelle dense pagine introduttive Desideri e Barale ricostruiscono il contesto filosofico con cui Benjamin dialoga: Scholem, l'amico di Gerusalemme; Lukács, per «la decisione di morte nell'uomo tragico» in *L'anima e le forme*; Rosenzweig: «L'eroe tragico ha solo un linguaggio che gli si addice perfettamente: il tacere. (...) Tacendo, l'eroe rompe i ponti che lo collegano a Dio e al mondo, e si innalza al di sopra delle regioni della personalità – che parlando si delimita e si individualizza rispetto alle altre – nella solitudine glaciale del sé». E ancora Warburg, per l'elaborazione micrologica del frammento, per lo sprofondamento nel dettaglio, e anche per il volto oscuro e demoniaco degli antichi dèi; e Panofsky, per la *Melancolia I* di Dürer; e Usener, che nei *Nomi degli dèi* «ci dà modo di chiarire l'essenza dell'astrazione allegorica». Parallelamente i curatori ricostruiscono la complessa genesi dell'opera, che conosce diverse fasi, dall'«eccentrica acribia», che porta a raccogliere seicento citazioni, alla teoresi che mette a punto i concetti chiave: la potenza delle «idee»; l'opposizione tragedia/*Trauerspiel*, che è il «dramma del lutto»; il rapporto tra «parola» e «concetto», tra «contenuto» e «logos»; il decadere del «contenuto materiale», da cui emerge il «contenuto di verità» di un'opera.

Nella sua seconda parte il volume ci presenta 140 pagine di *Documenti*, tradotti per la prima volta. È una serie di testi particolarmente importanti per la genesi e la comprensione dell'*Origine del dramma barocco tedesco*. Comprende – oltre alle carte relative alla mancata abilitazione, con l'ineffabile giudizio di Hans Cornelius, insediato sulla cattedra di Estetica: «il suo modo incomprensibile di esprimersi, che va senz'altro visto come il segno di una confusione a livello dei contenuti» – la prima stesura dell'*Introduzione*; i saggi giovanili, del 1916, *"Trauerspiel" e tragedia* e *Il significato del linguaggio nel "Trauerspiel" e nella tragedia* – dove emergono per la prima volta alcuni grandi temi: il tempo del *Trauerspiel*, che non è mitico, ma spettrale, il tema del lamento, e dell'ascolto del lamento, «perché soltanto il lamento profondamente percepito e ascoltato diventa musica» – ; le *Postille*, pensate per una eventuale seconda edizione dell'opera; un saggio del 1925 su Calderón e Hebbel, nella loro divergente messa in scena della figura di Erode. E anche le osservazioni sparse sono spesso stupefacenti, come questa, nelle *Postille*: «Cercare di ricondurre il tipo del tiranno, dell'intrigante ecc. ad Aristotele, attraverso i bestiari medievali. Fare riferimento alla zoologia di Aristotele».

➔ SEGUE A PAGINA 7

SOSSIO GIAMETTA, «COLLI, MONTINARI E NIETZSCHE» (BOOKTIME) E «CAPRICCI NAPOLETANI» (OLIO OFFICINA)

Giametta, passione gaudiosa e dolorosa del tradurre Nietzsche per Giorgio Colli

di FRANCESCO BAUCIA

Non è difficile trovare un elemento che accomuna i due ultimi libri di Sossio Giametta – **Colli, Montinari e Nietzsche** (BookTime, pp. 168, € 16,00) e **Capricci napoletani** (Olio Officina, pp. 73, € 12,00) –, anche se a un primo sguardo possono apparire distanti. Il primo infatti è una raccolta di saggi filosofici che gravitano intorno a Nietzsche e all'edizione critica di Colli e Montinari, a cui Giametta partecipò; il secondo, invece, una selezione di prose diaristiche apparse sulle pagine napoletane della *Repubblica*. Tuttavia, la distanza tra le due opere si fa più breve se le si considera da una prospettiva comune: il motivo autobiografico. *Colli, Montinari e Nietzsche* e *Capricci napoletani* sono in questo senso due facce della stessa medaglia, e può risultare utile leggerle in parallelo. Mentre la prima rappresenta un capitolo significativo dell'autobiografia intellettuale dell'autore, la seconda ne dipinge, per così dire, l'educazione sentimentale. Insieme, restituiscono il profilo di un pensatore unico nel panorama italiano ed europeo, con i piedi piantati (saldamente) a latitudini che solo lui riesce a tenere legate insieme: il pensiero tedesco (e la sua lingua-mondo, di cui Giametta è eccezionale conoscitore) e la «chiarezza» partenopea, che non disdegna di servirsi dello scherzo e del dialetto.

I punti di congiunzione tra questi due emisferi della ragione e del cuore sono i capitoli «Come si diventa filosofo» dei *Capricci* e «L'incontro» di *Colli, Montinari e Nietzsche*. Lì Giametta si ritrae come giovane lavoratore fuori sede degli anni cinquanta, coinquilino di Piero Manzoni e impiegato alla Comit di Milano, alle prese con una traduzione «privata» dell'*Ethica* di Spinoza avviata per guarire un periodo di disagio fisico e psichico. Fu proprio quella traduzione, e la sua motivazione esistenziale, a destare l'attenzione di Giorgio Colli, che la pubblicò nell'«Enciclopedia di autori classici» di Boringhieri e che arruolò Giametta nell'impresa dell'edizione di Nietzsche condotta in collaborazione con Mazzino Montinari. L'incontro con Colli ebbe per Giametta la portata di quegli eventi che – per dirla con un grande romanziere come Cormac McCarthy – dividono un'esistenza tra un prima e un dopo: da allora l'opera di Nietzsche si lega indissolubilmente alla parabola intellettuale di Giametta, che ne diventerà il principale traduttore italiano, tanto da indurre Franco Volpi a dire che «chi in Italia legge Nietzsche, legge Giametta». Se il lungo e intimo incontro-scontro con il filosofo tedesco (splendidamente testimoniato dal capitoletto «Tradurre Nietzsche. Della passione gaudiosa e dolorosa del tradurre») induce Giametta a trarre oggi un bilancio critico delle letture di Nietzsche fornite dai maestri Colli e Montinari, ci restituisce in aggiunta la testimonianza di una curiosa gigantomachia. Si tratta appunto dell'amicizia tormentata tra il filosofo piemontese e il filologo toscano, figure che incarnano in maniera quasi mitica due inclinazioni divergenti della cultura italiana e, più in generale, due posture di vita: da un lato la tendenza aristocratica e antistorica, dall'altro l'apertura illuministica e politicamente impegnata.

La tensione intellettuale che percorre *Colli, Montinari e Nietzsche* si stempera tuttavia nella levità dei *Capricci napoletani* che pure proseguono, forse in maniera inconsapevole, il dialogo con il maestro Colli: la grazia di queste memorie rimanda infatti a una culla mediterranea fatta di «luce, calma e voluttà», diversa ma compatibile con la Grecia misterica intensamente evocata da Colli.

poeti italiani del novecento/1

CAPRONI

Tra il '58 e il '61 Giorgio Caproni tenne sulla «Fiera Letteraria» *Il taccuino dello svagato*: flash di viaggio, truci storie di cronaca, Mike Bongiorno, Elvis... Passigli ha raccolto quei 49 testi

Paolo Monti, *Genova*, 1964

Lampi di prosa (e visioni) da un Paese concreto

di ALBERTO FRACCACRETA

Che la Bestia del *Conte di Kevenhüller* sia il male in tutte le sue metamorfosi, e che la *res amissa* – la cosa perduta – coincida invece con il bene di cui non si ha più memoria, lo spiega lo stesso Giorgio Caproni in un appunto alla sua ultima silloge, riportato da Agamben nella premessa all'edizione postuma. Questa dicotomia può tradursi in un modo particolare di concepire l'istituto dell'io? Ciò che si è perso («non ne trovo più traccia») non è solamente un dono, ma un'intera condizione soggettuale: la possibilità e l'orizzonte dell'Eden, la coscienza di una perfetta letizia o, se vogliamo, la concezione immacolata. Strano a dirsi: Caproni, l'*antimetafisicante* o il *patoteologo*, cacciatore a tratti rodomontesco (ringrazio Domenico Pinto per avermi ricordato, su queste pagine, l'aggettivo) e picconatore di *muri della terra*, sperimenta «la spina della nostalgia» per una purezza nello sguardo. È in un simile *décalage* – tracciato da prolessi e analessi, punti sospensivi e uso spericolato delle parentesi (lo illustra Niccolò Scaffai in un saggio di *Il lavoro del poeta*, Carocci 2015) – che si chiede conto dell'indescrivibile. Parola sfibrata, soggetto franto, oggetto in fuga. Sintesi di tutto il Novecento. Il «presto sarò chi sono» con beneplacito un po' allocchito di Borges, ma anche il «restare / qua, dove non fui mai» di un *viaggiatore* poco *cerimonioso*, indicano il tendere a edenica completezza, quantomai contemporanea, tanto da far sussultare giovani lettori. Cordiali saluti al bravissimo «Capronicello» – traggo la definizione da un libro di Luigi Surdich (*Le idee e la poesia*, il melangolo, 1998) –, qui sopravviene il «grande Caproni», nel perenne zigrinarsi di bicchieri, nel granitico irrecuperabile dell'ossidiana.

E quale trafila ha seguito il passaggio? Fino a *Il seme del piangere* il livornese ha per tema la signoria muliebre che «apre riviere», il paesaggio sbarbariano di precisione ligustica, Annina-capinera che svolazza in bici: temi di una cantabilità «dissonante», come dimostra il volume miscellaneo «**Per amor di poesia (o di versi)**» *Seminario su Giorgio Caproni* (a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, pp. 232, € 17,90). L'esigenza di chiarità interviene con congrui tentennamenti dagli anni sessanta e diventa *diktat der Poetik* dal '75 in poi. Ma si può notare in prosa un lampo controcapronesco: già tra il '58 e il '61 con la rubrica apparsa sulla «Fiera Letteraria», il **Taccuino dello svagato**, del quale Passigli (pp. 270, € 28,00) ripropone oggi i quarantanove testi per la prima volta presentati in maniera organica dal curatore Alessandro Ferraro. È un Caproni «tra le nuvole» che però mantiene scioltezza e modernità – si occupa anche di Elvis Presley e di *Lascia o raddoppia?* –, con le mani saldamente sul volante quando si tratta di scagliare giambi alle «persone quadrate», e leopardianamente ripiegato nei «suoi fiori d'alga e i suoi mostri in profondo».

Da Firenze University Press, invece, esce un volume a più voci sul livornese, a cura di Anna Dolfi

Se il taccuino è il cuore, situato «a occidente del portafogli», l'immagine che il poeta vuol dare del poeta *in extenso* è quella di un uomo comune, «svagato» appunto, «nel vero concreto del mondo», capace di scorgere le cose sotto un'altra luce: irragionevole e spietata per molti («falsa *lapalissade*»), polita e profetica per chi sa guardare oltre la diafanità del pretesto. I *flash* di viaggio, persino in ipotetiche quanto abissali Canarie («la frenesia di Las Palmas»), una visita inventata alla tomba dei genitori e le truci storie di cronaca riflettenti le inveterate passioni dell'Italia del *boom* economico, stroncature negate perché nessuno scrittore riesce a «farci uscir dai gangheri», sono la scusa per scartare l'abbecedario della pratica quotidiana, far comprendere come l'autore esista al di là dei suoi versi (e addirittura li preceda negli elzeviri: Ferraro nota infatti una singolare «compattezza figurativa»). Sempre invaso dalla difficoltà di offrire senso formalmente spiritualizzato, causticamente iconizzato alla materia del canto, quasi fosse, questa, una motivazione – la più alta – al vedere. Ed è nell'orlo di un'etica sfalsata dalla società «del ferro e del fuoco», «fra i due estremi della raffinata cultura e dell'analfabetismo anche addottorato», che la preoccupazione caproniana si fa irremeabile. Nessun passaggio di Enea può restituire vigore e sangue allo strappo. Il poeta «per sua disgrazia vede uomini e cose non dall'esterno ma dentro, con in più il dono amaro di capire e antivedere».

Ecco allora che manca una conoscenza integra, l'evenienza cioè di una realtà trasfigurata, in grado non certo di scarnificare algidamente i volti, ma di dare segno rivelatore a quell'animale simbolico che è l'uomo, ancora proteso alla «drammatica Ipotesi di Dio». Lo svagato perde il suo taccuino e imbraccia le armi: è l'ora della caccia. Sennonché punge il ricordo d'infanzia, la «stagione pura» in senso *pneumanalitico* (dal libro di Elvira Lops *La stanza del re*, Raffaelli 2017), donde l'idea di una *pneumocritica* oltre Mauron, la diffrazione di un'immagine perduta e ritrovata che è dentro di ognuno: «La vedevo alta sul mare. / Altissima. / Bella. Bianchissima, mi perforava / l'occhio: / la mente».

■■ APPUNTI SUI POLSINI ■■

Ripellino tra Giulio Einaudi e Calvino-sfinge

“ *Domenico Pinto* ”

LA TROUPE di Ripellino – qui Fo e Pane – mette in un volume superbamente curato, miniato quasi, una scelta di lettere editoriali del «mugiko siciliano». La corrispondenza fra Ripellino, consulente agli affari slavi, e Calvino plenipotenziario di Einaudi, racchiude un'amicizia corrucciata e ardua, l'incontro di due lontanissimi modelli urbanistici della letteratura: la *clarté* di Brasilia e le guglie scagliose di Praga. Ripellino, per uno, appariva «sempre uguale»; per l'altro era Calvino-Sfinge, sotto il cui sguardo i progetti cadevano in polvere. Annichilente fu la risposta di Calvino del 21.5.1962: «ti aspetti sempre una decisione per le tue poesie. Ma guarda, io proprio bisogno che ti dica...». E Giulio Einaudi in margine a uno sfogo di Ripellino – che dopo molti anni sentiva d'essere tra loro un estraneo – annotava: «Sono così brutte?». Perché Ripellino, a questa distanza, resta così profondamente nel cuore? In lui non c'era un'intenzione d'intelligenza, come chi corre sotto l'orifiamma di uno stile o del proprio prestigio. Dalle terre a est del mondo conosciuto, da Vladivostok a Praga, le onde hanno rimbalzato sull'atmosfera, captate da una stazione meravigliosa. Attraverso Ripellino parla un continente intero; un brusio di voci e di vita dove, tratte le ultime somme, «il male non conta».

A.M. Ripellino, *Lettere e schede editoriali*, cur. A. Pane, Einaudi, pp. 192

IN NESSUN VOLTO, come su Fassbinder, la storia d'Europa ha calcato un'espressione di odio così concentrato, così epocale. Cinquant'anni fa, nel 1969, egli girava e interpretava in pochi giorni la sua prima pellicola. Si tratta di un gangster-movie ambientato a Monaco: il *Syndikat*, in altri termini «la famiglia», costringe il macrò Franz (Fassbinder) e il sicario Bruno ad agire insieme. I due uomini sono uniti in una relazione – torbida e astiosa – con la prostituta Joanna (Schygulla all'esordio), che alla fine informerà la polizia del colpo in preparazione, determinando l'uccisione di Bruno. Il terzetto si muove nella metropoli senza una ragione di vita, perché la società non ne ha una, o se ce l'ha è quella dell'assassinio. La fotografia non getta ombre, come non ve ne sono sul tavolo operatorio e nel giudizio critico. Nessuno, qui, appare incolpevole. Proprio questa è la differenza con Pasolini: Accattone, magnaccia anche lui, muore ma proviamo pena, un dolore per il suo mancato riscatto. Chi può soffrire invece per Bruno? Nel regista tedesco il mondo è orrore freddo o pulsione, cioè un lampo di verità (su un mattatoio inondato di sangue, dentro *Un anno con 13 lune*, cade la perpendicolare del suo cinema). Fassbinder non ha pietà, ha uno sguardo da omicida, un criminale con la macchina da presa.

R.W. Fassbinder, *L'amore è più freddo della morte*, b/n, BRD, 1969

GAVRILOV non muove muscolo. Sa che la macina della Rivoluzione è vicina a passare su di lui. Non coglie, magari non vuole cogliere – dopo aver ucciso migliaia di uomini – anche la terribilità del proprio destino. Se non è fatalismo, allora è una chiusa matematica, qualcosa come una dimostrazione. Nella maschera per il cloroformio dice: «So che cos'è la rivoluzione, che forza è. E non mi fa paura la morte». *La luna che non si spense* è uno dei racconti che costarono la vita al loro autore: Pil'njak aveva infatti cifrato nella figura di Gavrilov quella del commissario militare Frunze (1895-1925) – il successore di Trotskij –, morto per avvelenamento da cloroformio durante un'operazione chirurgica prescrittagli da Stalin. In pagine terse e definitive non meno del codice civile, Barthes affermava l'*irrealismo* costitutivo della letteratura, ovvero quel pensiero che, dissimile dalla realtà, è tuttavia in grado di porle delle domande. È una verità che questa, interrogata, possa rispondere con la morte dell'interrogante.

B. Pil'njak, *Storia della luna che non si spense*, trad. M. Olsuf'eva, elliot, pp. 54, €6,5

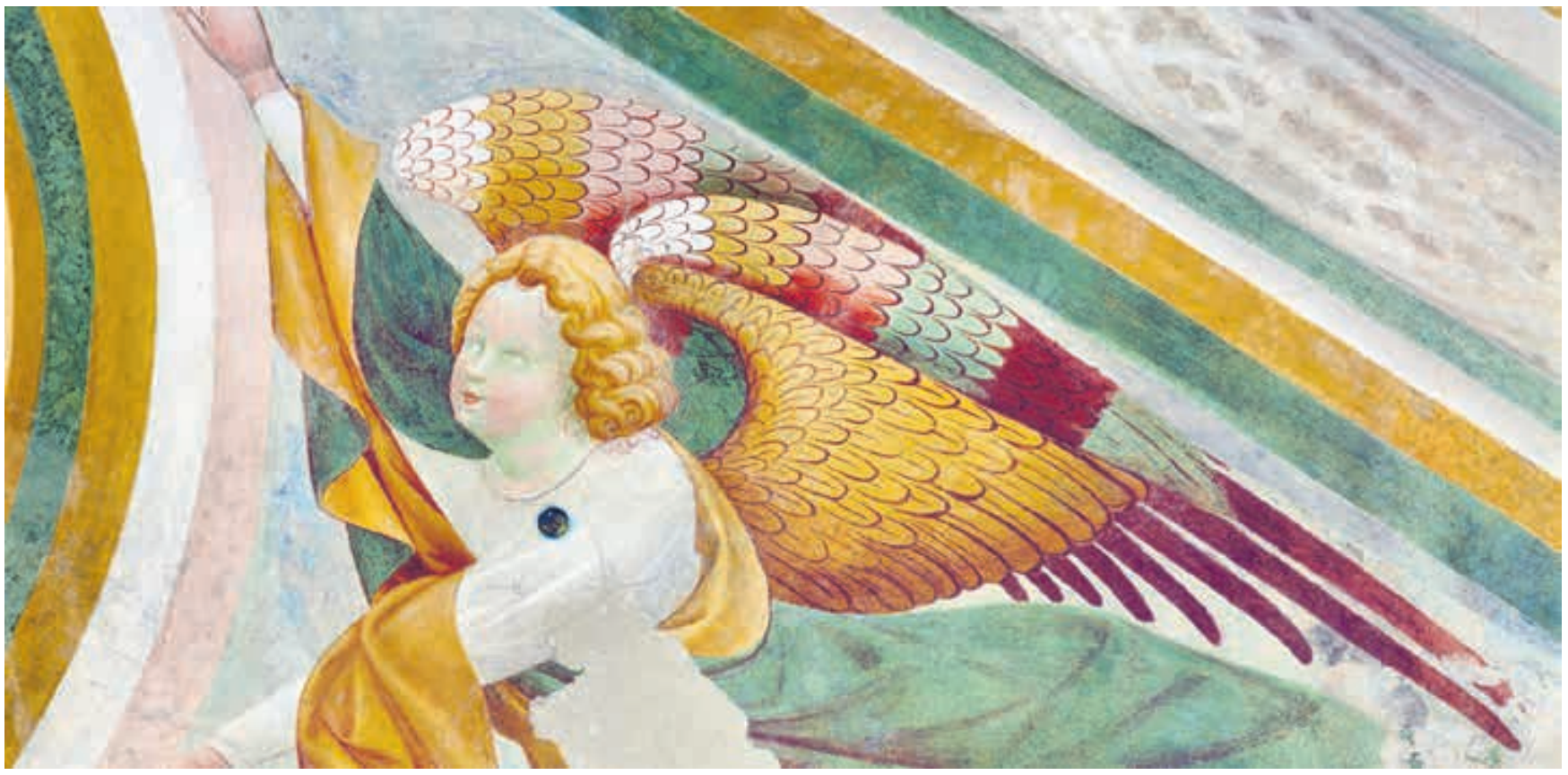
LIBRO ESTREMO di Nooteboom, scritto da un punto in cui la vita si disfa e le lancette del tempo puntano in ogni direzione. Il linguaggio fa i suoi ultimi brogli prosperiani: «Io so / quel che so disse la sera / e sparì nella parete di roccia».

C. Nooteboom, *L'occhio del monaco*, trad. F. Ferrari, Einaudi, pp. 84, €10

poeti italiani del novecento/2

PASOLINI

***Poesie a Casarsa*, plaquette d'esordio di Pier Paolo Pasolini, in un'anastatica Ronzani editore corredata della fortuna critica: Contini, Gatto, Binni, Caproni...**



Casarsa della Delizia (PN), frazione di Versuta, chiesa di Sant'Antonio abate, particolare degli affreschi, XIV sec. ca., foto Ciol

Nessun'acqua è più fresca della mia a Versuta

di MASSIMO RAFFAELI

Oltre la frazione di San Giovanni, a Casarsa, sorge dall'anno Mille, in località Versuta, una piccola chiesa ad aula unica, tutta bianca di calce all'esterno e intitolata a Sant'Antonio Abate. Lì sfollato con sua madre Susanna (suo padre Carlo Alberto prigioniero in Africa, il fratello Guido partigiano oltre la chiostra dei monti) nell'inverno più cupo della guerra, tra la fine del '44 e il '45, Pier Paolo Pasolini vi conduce i giovani allievi della «scuoletta» che ha messo insieme a Versuta: sono figli di contadini, adolescenti finalmente scampati alla pedagogia della scuola fascista ma, muniti appena di spugne e di poveri stracci, fanno riaffiorare in poco d'ora l'antico affresco che campisce la parete di destra, scene del racconto evangelico o di usuale devozione, che il loro giovanissimo maestro, fresco delle lezioni o anzi delle folgorazioni di Roberto Longhi, d'acchito attribuisce alla bottega di Vitale da Bologna.

Appena fuori dalla chiesa, nello spiazzo erboso, per spegnere la sete e lavarsi le mani sgorga da una piccola fontana un'acqua lustrale e millenaria, simbolo della vita perpetuante sé stessa anche fra gli orrori della guerra, che Pasolini solo un paio di anni prima ha voluto disporre in forma di epigrafe e alla lettera di *Dedica* nell'ingresso della sua minuscola *plaquette* d'esordio, *Poesie a Casarsa,* scritta in una lingua che simula e reinventa il dialetto friulano di patina veneta diffuso sotto l'ansa orientale del Tagliamento: *Fontàne d'àghe dal mè paìs. / A no è àghe pi frès-scie che tal mè paìs. / Fontàne di rùstic amor*, versi già stesi in italiano e contenuti in una lettera spedita da Casarsa nel luglio del '41 all'amico bolognese Luciano Serra, ma così limpidi da alludere a un archetipo, *Acque di Casarsa,* solo successivamente voltato in dialetto («Fontana d'acqua del mio paese. / Nessun'acqua è più fresca che al mio paese. / Fontana di rustico amore»).

È noto che quel tenue fascicolo è all'origine non solo del decorso poetico ma della leggenda stessa di Paolini. Contiene appena tredici testi monodici in fuga dalla clausura ermetica (con evidenti tracce di Rimbaud, scoperto nelle aule del «Galvani» grazie a un incognito supplente, il poeta Antonio Rinaldi, del Machado di *Campos de Castilla* ma anche di Ungaretti) insieme a un responsorio tra Madre e Figlio, *La domenica uliva*, in cui al modello conclamato della lauda jacoponica si sovrappone, specie se letto retrospettivamente, il rapporto primordiale, tenero e arrischiato nel profondo, con sua madre Susanna. Esito di un patto con alcuni amici liceali, Roberto Roversi e Francesco Leonetti, i quali sognavano una rivista dal titolo crepuscolare, «Eredi» (ma nel dopoguerra ne avrebbero fondata una sul serio cruciale, «Officina»), il *colophon* reca la data del 14 luglio 1942 e la ragione sociale di una Libreria Antiquaria sita a Bologna in Piazza San Domenico, proprio davanti alle tombe dei Glossatori, gestita da Mario Landi, un individuo che si segnala per essere albino e di perfetta educazione. Sappiamo pure che è Landi in persona (sottraendola alla modesta tiratura, trecento copie in commercio unitamente a settantacinque di pregio) a spedire in omaggio la copia fatale a un suo affezionato cliente di Domodossola, un Gianfranco Contini appena trentenne ma già in tutto Contini, che se ne innamora scrivendone all'impronta una recensione rifiutata da «Primato», perché la fascistissima rivista di Bottai prescrive la lingua littoria e sdegna i dialetti, ma tuttavia recuperata dal *Corriere del Ticino* (*Al limite della poesia dialettale*, 24 aprile 1943) dove il grande filologo, con una clausola potenzialmente definitiva, dice di avervi avvertito «l'odore irrefutabile della poesia».

Ora, tutto questo ritorna con dovizia editoriale nel cofanetto patrocinato dal Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia in cui si contengono l'anastatica delle *Poesie a Casarsa* e il volume critico-documentario, a cura di Franco Zabagli, **Il primo libro di Pasolini** (Ronzani editore, pp. 90, s.i.p.). Va subito detto che si tratta della prima iniziativa pubblica del Centro Studi dopo la scomparsa, nel maggio dello scorso anno, dell'indimenticabile Angela Felice che per tanti anni lo diresse da par suo, prodigandovi fervore organizzativo e rigore specialistico: che oggi si renda dunque disponibile una edizione tanto accurata è segno augurale della continuità garantita dal nuovo presidente, Piero Colussi, cui si affiancano non pochi studiosi di rango e *in primis* lo storico del cinema Luciano De Giusti. Qui, nel volumetto a cura di Zabagli, è utile sia la traccia endogena (lettere, testimonianze, documenti) che induce e travalica quelle prime poesie sia specialmente il recupero delle recensioni, che furono poche ma in più di un caso inaspettate. A parte quella di Contini (sempre lampeggiante e basterebbe l'aforisma secondo cui l'equilibrio del libretto è nella «ascesi dell'uomo sul proprio corpo»), c'è la pagina non meno consentanea di Alfonso Gatto (comparsa su «La Ruota» del gennaio '43): Gatto, perpetuo girovago, in quei mesi è di stanza a Bologna ma Pasolini e i suoi amici prima che un maestro lo sentono un fratello maggiore (alla pari di Francesco Arcangeli, poeta e storico dell'arte, longhiano della prima cerchia), ed è appunto Gatto, con un gesto di restituzione, a parlare di «un piccolo ma schietto dono, un filtro di purezza, di mediazione, di riflessa musicalità». Se netta e però desultoria può sembrare la annotazione di Walter Binni («La Nuova Italia», XIV, 1943) che comunque vi individua anche lui «freschezza e precisione musicale» smarcata dalla eredità regionale degli Zorutti e dei Colloredo, la recensione («Autografo», VII, 1951) di un futuro grande sodale, Giorgio Caproni, si configura come il profilo di un poeta il cui antefatto friulano mostra radici da tempo «carbonizzate fino al nitore del diamante». Ma Caproni scrive *ex post*, quando Pasolini è fuggito con sua madre dalla pubblica infamia in Friuli, «come in un romanzo» dirà, e sopravvive a Roma dalla parti di Rebibbia. Presto, nel '54, le *Poesie a Casarsa* verranno immesse e variate con tutti gli altri versi friulani successivi nel volume che sa di suggello alla propria giovinezza, *La meglio gioventù* (la cui stratigrafia è appurabile nell'ottima edizione commentata di Antonia Arveda per Salerno editrice, 1998). Ancora vent'anni e quei versi fioriti nella nostalgia del corpo adolescente, nella luce perfetta del paese di temporali e di primule, saranno oggetto di una tragica e terminale palinodia, *La nuova gioventù*, quasi fossero presi in ostaggio e sconciati, al presente, da quanto il poeta definisce l'«universo orrendo» del neocapitalismo. Il 6 novembre del '75, cinque giorni dopo l'assassinio, porgendogli l'ultimo saluto prima dell'inumazione al cimitero di Casarsa, padre David Maria Turoldo, il suo amico poeta, pensa alla muta costernazione di Susanna, lì presente, e forse alludendo al responsorio intitolato *La domenica uliva* così le si rivolge: «Mamma, ti parlo per lui che ora ha la bocca piena di sabbia e polvere e non ti può chiamare, ma ha tanto bisogno di te, mamma, come l'ha sempre avuto lungo tutta la sua martoriata vita, una vita di povero friulano, solo, senza patria e senza pace. Eri *tu* la vera sua patria». Tutto il resto sembra essersi estinto e oramai troppo lontana è anche l'acqua lustrale di Versuta.

«ORIGINE DEL DRAMMA BAROCCO TEDESCO», DA CAROCCI

Benjamin e la luce opaca di Saturno

SEGUE MARIO MANCINI DA PAGINA 5

Molto suggestiva è la discussione con l'amico Florian Christian Rang – il cui «spirito era attraversato dalla follia come un massiccio è solcato da forre», ricorderà Benjamin – di cui vengono riportate le lettere. Benjamin è colpito dalle riflessioni platoniche di Rang, dal suo interesse per le «idee», che collegano l'«assoluta unità dell'essere» e la molteplicità del reale. In una lettera del 9 dicembre 1923 gli scrive: «La tua fondamentale concezione mi ha veramente colpito. (...) Il compito dell'interpretazione delle opere d'arte è questo: raccogliere la vita creaturale nell'idea». Un altro importante contributo di Rang – che influenza a fondo il capitolo *Dramma barocco e tragedia* – riguarda la teoria della tragedia, con l'idea di circolo che Rang introduce: circolo delle stelle e circolo del destino, che la tragedia greca, con l'agone che supera l'ordalia, ha la capacità di interrompere.

I *Documenti* si chiudono con due lettere a Hugo von Hofmannsthal – che aveva sostenuto la pubblicazione dell'*Origine del dramma barocco tedesco* presso Rohwolt e aveva proposto a Benjamin di pubblicare sui «Neue deutsche Beiträge», la rivista da lui fondata, la parte sulla malinconia, come anticipazione del libro – del giugno e del dicembre 1925, e con una recensione al suo dramma *La torre*. Una lettera riguarda l'uso della metafora in Shakespeare e Calderón, l'altra lettera, di ben quattro pagine, risponde all'invito di Hofmannsthal perché scriva le sue impressioni su *La torre*. Sono pagine molto intense, strettamente connesse con il tema del *Trauerspiel* e animate da un confronto con *La vida es sueño*:

> Il contesto filosofico del saggio comprende Scholem, Lukács, Warburg, Panofsky, Usener...

se in Calderón la decisione del sovrano di rinchiudere il figlio nella torre sin dalla nascita è legata al «diritto naturale e statale», in Hofmannsthal questo legame viene meno e «la violenza paterna e il martirio del principe sono chiamati per nome». E il Sigismondo della *Torre* è «creatura» in un senso molto più radicale del «cortigiano delle montagne» di Calderón, e in questo contesto rientra anche il motivo dell'organo, nella scena del terzo atto, perché «la musica ha sempre la funzione di far vibrare nel canto il suono lamentoso della voce umana, liberata dai vocaboli e dai significati».

Questi *Documenti*, di lunghezza e di tenore molto diversi, ci introducono in pieno nel «cantiere» del *Trauerspiel,* così come Benjamin lo va pensando, nelle sue misteriose e fascinose ambivalenze. Perché il *Trauerspiel* è sì «dramma del lutto», prigioniero com'è della «luce opaca di Saturno», ma non c'è nessun *Trauerspiel* «puro», perché lo stile, nel senso dell'unità dei sentimenti, è una prerogativa della tragedia: «si alternano in esso i più diversi sentimenti del comico, del terribile, dell'orrore e molti altrii». Così, in Shakespeare, «la frangia colorata del comico: Calibano, Ariele, l'uomo-animale e lo spirito elementare».

novecento italiano

CIALENTE

Piero Marussig, *Donne al caffè*, 1924, Milano, Galleria d'Arte Moderna

Riproposto dalla nuova Tartaruga *Le quattro ragazze Wieselberger*, il romanzo-memoir del 1976 che valse a Fausta Cialente lo Strega. Dopo i libri orientali, è di scena la Trieste materna

Genealogia asburgica di una scrittrice ribelle

di MARGHERITA GHILARDI

Le cronache raccontano che avesse scelto un lungo abito dorato. Tuttavia nelle molte fotografie scattate durante la serata Fausta Cialente si direbbe invece indossare un semplice *chemisier* a righe. Il bianco e nero dei quotidiani, gli ingrandimenti spesso sgranati incoraggiano parecchie congetture. L'abito forse ha le tasche e forse una cintura. Forse è di seta, forse le righe o il fondo chiaro ripetono tonalità di azzurro simili a quella bellissima degli occhi. Si tratta comunque di una *mise* appropriata alla sua figura minuta e ai capelli così bianchi. Anche all'immagine sobria, elegante ma essenziale che il lettore dei suoi libri può essersi fatto di lei. La collana, questa sì, sembra preziosa. Chissà se è un ricordo degli anni passati in Medio Oriente o un'eredità degli avi triestini. Il fatto certo è che la sua vittoria non sorprenderà nessuno. Era anzi talmente prevedibile, scrivono i giornali, che la paura del cattivo gusto aveva vietato ogni pronostico. Lei stessa dirà subito dopo con la solita franchezza: «Devo essere sincera. Il premio me lo aspettavo».

È l'8 luglio 1976 e al ninfeo di villa Giulia va in scena la trentesima edizione dello Strega. Il cielo minaccia un temporale che non esploderà. Fausta Cialente ha settantotto anni: tra i vincitori resta l'età più alta. Per numero di voti ha quasi doppiato Ottiero Ottieri, è massimo il distacco dagli altri concorrenti. Al microfono dice appena due parole e fa un sorriso molto timido mentre solleva le braccia per mostrare l'assegno ai fotografi. La strada che l'ha portata su quel palco segue del resto un tracciato assai poco lineare e spesso in ombra. A sentirsi differente lei ci è abituata: eccentrica rispetto all'ambiente letterario italiano, estranea a mode o correnti, in anticipo sul proprio tempo ma ogni volta fatalmente in ritardo. Nata per caso a Cagliari, cresciuta in città sempre diverse, durante il matrimonio, dal primo al secondo dopoguerra, era vissuta in Egitto. Qui aveva composto tanto il romanzo d'esordio *Natalia* (1930) quanto lo straordinario *Cortile a Cleopatra* ('36), usciti entrambi da piccole case editrici e rimasti entrambi sconosciuti fino alle rispettive, comunque tarde ristampe. Quando aveva perso lo Strega per un voto con il terzo libro *Ballata levantina*, nel già lontano 1961, non erano stati in pochi a pensare che si trattasse di una debuttante assoluta benché non sembrasse certo una ragazzina. Nel '94, quando morirà a casa della figlia nel Berkshire dove si era trasferita, saranno in molti a meravigliarsi che fosse ancora viva.

> Una lingua morbida, ma non sentimentale, asciutta: nella volontà di testimoniare, scegliere e illuminare

In quell'estate 1976 la scrittrice si gode finalmente con il premio una notorietà che non ha mai avuto e che non ritroverà nemmeno postuma, benché lo spettro innovativo dello stile, la temperatura morale delle ragioni narrative collochino la sua opera tra le maggiori del nostro Novecento. Il libro, l'ultimo che scriverà, vende duecentomila copie e due anni dopo Mondadori lo ristampa negli Oscar. Lei stessa sembra meravigliata di questo successo così improvviso e ormai inatteso. La vicenda che narra oltretutto non l'ha proprio inventata. «È la prima volta che racconto di me in modo completo e crudo. Vorrei che il libro fosse preso per la testimonianza di una donna che parla del suo tempo. Attraversa più di mezzo secolo; e io sono stata, presto, una ribelle», aveva detto a Laura Lilli in una lunga intervista uscita su *Repubblica* un mese prima delle votazioni per la cinquina dello Strega. Riedito adesso dalla nuova Tartaruga dopo quarant'anni esatti di assenza, introdotto da un luminoso e intenso ritratto dell'autrice che firma Melania Mazzucco, **Le quattro ragazze Wieselberger** (pp. 266, € 18,00) è l'unica opera apertamente autobiografica pubblicata da Fausta Cialente. Tanto che l'indicazione di «romanzo», stampata sul frontespizio di entrambe le edizioni Mondadori, sarà messa in dubbio da molti recensori a partire da Luigi Baldacci, che nel suo articolo parla di una «chiave» letteraria decisamente diversa da quella della «narrativa d'invenzione». Ma il libro si può definire allora una «testimonianza» in senso stretto? È davvero un racconto «completo e crudo»? E cosa vuole confessarci l'autrice quando usa l'aggettivo «ribelle» per descrivere se stessa dentro il «mezzo secolo» che ripercorre? Vicenda esemplare di una donna ribelle al tempo che le è toccato di vivere e alle sue menzogne, soprattutto al proprio destino femminile, *Le quattro ragazze Wieselberger* realizza già dal titolo una precisa ribellione ai codici. Anche a quelli dell'autobiografia e del *memoir*.

Sono le quattro ragazze del titolo la madre e le zie dell'autrice. Quattro bellezze, quattro piccole donne cresciute nella Trieste asburgica e irredentista, le quattro sorelle Malfenti di cui lo sveviano Zeno sposerà ovviamente quella sbagliata. Il libro si apre in effetti sulla loro giovinezza spensierata e protetta per procedere poi verso la loro disillusa e amara maturità. Tuttavia non è esattamente la loro storia quella che Fausta Cialente narra ai suoi lettori. Suddiviso in quattro parti, analoghe anche per la variazione tonale ai quattro movimenti di una sinfonia, il racconto sterza bruscamente già con l'inizio della seconda: la scrittrice mette in scena se stessa e dal centro del palcoscenico, lasciando le sorelle sullo sfondo, non esce più fino all'ultima pagina. Contano le quattro ragazze solo per quello che il loro destino insegna all'autrice. La madre costretta a rinunciare alla sua carriera di soprano, il padre ufficiale disfattista e collerico, la zia appesantita dalle gravidanze e dai tradimenti del marito, il nonno musicista aggrappato ai suoi sogni di cultura e di pace, il cugino caduto da volontario nella prima guerra mondiale durante un'azione inutile per una patria che nemmeno conosce, il molto amato fratello attore forse non accidentalmente travolto da un'ambulanza nazista dopo avere recitato Gorkij nella capitale occupata: tutti i personaggi che affollano le pagine del libro svolgono un ruolo esatto nella storia di cui la narratrice è protagonista assoluta. Ogni fatto raccontato contribuisce a formare la sua lucente coscienza di «ribelle», disegna per lei una strada che non segue il quieto destino assegnato alle donne, incide nella sua testa quel rifiuto della discriminazione, della violenza, della menzogna cui la sua vita si manterrà fedele.

«Credo che non avrei potuto concludere la mia fatica di tanti anni e il mio impegno molto più civile che letterario senza raccontare come da *tutto questo* io sono venuta e come *tutto quanto* mi abbia precocemente turbata e maturata», dirà ancora in un'intervista pochi giorni prima dello Strega. Non si tratta però solo della «ribellione» politica di Fausta Cialente, di quella sua scelta comunista che dopo il rientro in Italia si manifesterà nell'intensa collaborazione a *l'Unità*, «Rinascita», «Noi Donne»; di quella militanza antifascista che già in Egitto – lo dimostra il molto ricco e avvincente saggio biografico **Radio Cairo** firmato lo scorso anno da Maria Serena Palieri per Donzelli (pp. 244, € 25,00) – l'aveva spinta a impegnarsi in un massacrante lavoro di propaganda a fianco dell'esercito inglese. Quello che l'autrice intende più esattamente raccontare con *Le quattro ragazze Wieselberger*, nella sua lingua morbida ma asciutta, limpida e mai sentimentale, è la «ribelle» decisione di essere scrittrice. «Muoiono le persone, le cose, e muoiono anche i ricordi; ma se la visione della soffitta padovana mi rimane è forse perché lì dentro nascosta cominciai di nascosto a "scrivere"», confessa giusto a metà della sua storia. Né scrivere potrà per lei mai avere un'accezione diversa da testimoniare, scegliere, illuminare. In una parola ribellarsi. In tempi così bugiardi e oscuri il ritorno di questo libro è una benedizione per il cuore.

ALIAS Domenica

al mucem di marsiglia

RIVIÈRE

Georges Henri Rivière, vetrina con la ricostruzione della baita di Chavestras nel Musée national des Arts et Traditions populaires, 1975, Marsiglia, Mucem; in basso, il calderaio Jean Ferrand, detto Chausat, descrive un contenitore di latte a Rivière dietro la chiesa del villaggio durante la missione folklorica in Sologne, 1938, foto Louis Dumont, Marsiglia, Mucem

L'universo nelle vetrine

Con il suo sguardo sensibile, Georges H. Rivière è stato fra i creatori del «museo etnografico». L'allettante mostra è a cura di Germain Viatte

«Mago» nel far capire come gli oggetti siano un canale di accesso a un mondo animato e in costante sviluppo

di VALENTINA PORCHEDDU
MARSIGLIA

Quando a Marsiglia soffia il maestrale, sulla banchina numero quattro della Joliette, si è sospinti come un battello in porto all'interno del Mucem-Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, inaugurato nel 2013 e rapidamente entrato nel novero dei cinquanta musei più visitati al mondo. Quasi a picco sul mare, le cui tinte azzurre riempiono i trafori di una gigantesca *murabiyyah,* l'edificio progettato da Rudy Ricciotti ospita fino al 4 marzo un'esposizione dedicata a Georges Henri Rivière (Parigi 1897-Louveciennes 1985), l'inventore del museo moderno in bilico tra tradizione e progresso.

«Molto legato all'incremento delle collezioni, Rivière le considera da etnologo come un tutto che riassume una cultura, rifiutando qualsiasi gerarchia ma includendo la loro dimensione sociale, creativa ed estetica», ha dichiarato Germain Viatte, curatore principale della rassegna a cui è associata Marie-Charlotte Calafat. Secondo Viatte, già direttore dei musei della città focea, ciò che si può osservare oggi al Mucem rispecchia le scelte di Rivière, per il quale gli oggetti costituiscono un canale di accesso a un mondo animato e in costante evoluzione. *Voir, c'est comprendre* – il verso di Paul Éluard che nel titolo della mostra segue il nome del protagonista – si riferisce proprio all'esercizio di uno sguardo sensibile praticato da Rivière.

Al medesimo concetto è ispirato l'allestimento realizzato dall'agenzia Struc Archi di Olivier Bedu, nota per le sue architetture «in scala umana». Ne risulta una scenografia di moduli interconnessi, dove manufatti e pensiero si amalgamano. Attraverso un percorso sinuoso, che genera suspense e apre a guizzi di stupore, vengono delineate le infinite *nuances* del personaggio e del suo operato.

La prima delle quattro sezioni crono-tematiche analizza l'infanzia e la formazione di Rivière, volte sia ai rituali della campagna (sua madre proveniva dalle terre bagnate dall'Oise) che alle attrattive – film pionieristici, fiere, spettacoli circensi attorno a Montmartre – della vita urbana. Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1912, il giovanissimo Rivière «con la complicità» del futuro ispettore generale dei musei di provincia Jean Vergnet si appassiona ai libri e ai monumenti. Ma è soprattutto la poliedrica figura dello zio Henri Rivière, abile incisore di gusto giapponizzante, fotografo, collezionista ed esponente di spicco del cabaret parigino Le Chat Noir, a plasmare il suo sguardo d'artista. Da Henri (a cui sarà talmente devoto da prenderne il nome), George H. Rivière acquisisce la capacità di esaminare e toccare gli oggetti nell'inesauribile confronto tra culture, dal passato più remoto al presente, senza focalizzarsi su una tecnica o una specialità accademica.

Un altro incontro significativo nel cammino adolescenziale di Rivière è quello con Louis Aragon, che lo spingerà definitivamente a spendere la propria esistenza nell'indagine delle arti viventi. In tale unità documentaria, punteggiata da fotografie famigliari e quadri – da segnalare *Le Cirque Médrano* di Fernand Léger (1918) –, uno spazio è riservato alla «carriera» musicale di Georges Henri, il quale dimostrerà affezione per quest'ambito sia nella raccolta di strumenti musicali, poi lasciati fluttuare nelle vetrine che gli valsero l'appellativo di mago, sia nella composizione: sua, infatti, una canzone per la celebre e tumultuosa danzatrice afroamericana Joséphine Baker.

L'importanza della musica nella vita di Rivière, che per diletto sperimenterà anche la critica jazz, è approfondita nella seconda parte dell'esposizione, concernente il periodo che va dal 1915 al 1935. Sono gli anni in cui Le Bœuf sur le Toit è frequentato da Picasso, Cocteau, Satie, Breton e l'intera avanguardia della capitale francese. *L'Œil cacodylate* (1921), opera eclettica di Francis Picabia un tempo affissa sopra il bar del jazz club parigino, è ora in prestito al Mucem dal Centre Pompidou, per ricordare le serate in cui Rivière improvvisava al piano.

Da questa sezione emerge finalmente il ruolo di George Henri nel panorama della museologia: dopo aver organizzato una mostra sulle antiche arti delle Americhe assemblando 1250 oggetti inerenti a collezioni pubbliche e private, nel 1928 egli diviene l'assistente di Paul Rivet al museo etnografico del Trocadéro. La maschera funeraria in oro sbalzato di cultura Nazca e la superba Testa di Oba in bronzo originaria dell'antico regno del Benin appartenuta a Picasso, testimoniano l'impegno di Rivet e Rivière nel rianimare lo studio di culture lontane.

Per promuovere la vocazione sociale e scientifica dell'etnologia, il sodalizio avvia un centinaio di ricerche sul terreno appoggiandosi all'istituto che fa capo a Marcel Mauss. Malgrado la missione Dakar-Gibuti di Marcel Griaule si inscriva nella politica coloniale della Francia, ne combatte pregiudizi razziali e culturali esaltando ciò che unisce gli uomini: il gesto e la parola, la tecnica e l'arte. La più stretta collaboratrice di Rivière è sua sorella Thérèse, che tra 1935 e 1936 si reca nella regione berbera dell'Aurès, in Algeria, con Germaine Tillion. Da sola riunirà 857 oggetti, 3500 fotografie e 235 disegni prodotti su sua richiesta dalla popolazione indigena. Diversi esemplari di questi capolavori naïf si possono ammirare al Mucem assieme a una colorata tovaglia per offrire datteri e coprire il cous-cous: la tenera eredità di Thérèse, naufragata nella follia a causa delle epurazioni e dell'esecuzione dei resistenti al Musée de l'Homme.

Gli ultimi segmenti di GHR-*Voir, c'est comprendre* abbandonano le terre d'Oltremare per addentrarsi nei territori della Francia. Nel 1937 vede la luce presso il Palais de Chaillot un museo statale di arti e tradizioni popolari. Rivière assume l'incarico di conservatore e ne implementa le collezioni secondo la strategia del dono appresa da Mauss. Le inchieste sul campo e le esposizioni si susseguono a ritmo frenetico. Alcune tra le più rilevanti – *Bretagne* (1951), *Théâtres populaires de marionnettes* (1952), *Arts et traditions du cirque* (1956-57), *Bergers de France* (1962) – sono rievocate da Viatte con la riproposizione di vetrine (sobrie, armoniche, equilibrate alla maniera di Rivière) e della cosiddetta unità ecologica dell'Aubrac. Un bagliore onirico si sprigiona dai costumi circensi custoditi come reliquie dalle sorelle Vesque mentre l'abito rosso indossato dallo stesso Rivière in un siparietto con Louis Merlin ha l'aria di un cimelio affatto malinconico.

I materiali che accompagnano il visitatore verso la conclusione di questa densissima e istruttiva rassegna – 600 gli oggetti e i documenti d'archivio presentati al pubblico, di cui larga parte ha integrato il fondo del Mucem – raccontano degli sforzi di Rivière per forgiare il «suo» museo ideale. Ci riuscirà nel 1972 con l'apertura di una galleria destinata ai ricercatori presso la Porte des Sablons, e poi nel 1975, quando l'aggiunta del padiglione culturale segnerà il compimento di una struttura immaginata «in comune» con Jean Dubuisson. Intanto era sopraggiunta l'età della pensione ma George Henri, che nel 1944 era stato ingiustamente accusato di collaborazionismo e sospeso dalle sue funzioni, non aveva perso quell'attitudine alla leggerezza che guidò i suoi passi sino alla fine. Un po' come la trottola uscita dall'atelier di tornitura di Albert Rouvier a Aiguines e da lui definita arte pura per un «musée dérisoire».

settecento a palermo

VIZZINI

Uno degli undici sovrapporta di Gaspare Vizzini (1780 ca.), Palermo, Palazzo Butera

Nell'aristocratica dimora verso Porta Felice, ridata alla città dai Valsecchi, i sopraporta di Gaspare Vizzini, ora restaurati, e studiati da Claudio Gulli: sarebbero piaciuti a Diderot...

Un piccolo maestro a Palazzo Butera, fra trilli e pizzicati

di GIORGIO VILLANI
PALERMO

Alcuni palazzi devono, come personaggi di fiaba, assai tribolare prima di riacquistare le primitive spoglie. È la vicenda di *Peau d'âne*, di *Le Prince Marcassin* e d'altri *contes des fées* recitati per diporto alla corte del re Sole: la sventurata principessa che, per sfuggire alle voglie del padre, calza una lorda pelle d'asino e vive lungamente in una fattoria, fra truogoli e letame, inzaccherata da far commuovere e il principe che una maligna incantagione costringe in orride fattezze di cinghiale sono figure di una stessa infelicità. Soltanto al termine di un lungo travaglio essi potranno dismettere quella loro tunicaccia sudicia. In una non meno dura scorza d'interventi sciagurati era avvolto appunto Palazzo Butera, l'aristocratica dimora settecentesca della famiglia Branciforte edificata in prossimità della Porta Felice a Palermo, prima che i collezionisti Massimo e Francesca Valsecchi nel 2016 l'acquistassero.

Nel Dopoguerra il palazzo era divenuto sede dell'Assessorato Regionale agli Enti locali, poi, dal 1968, aveva ospitato l'Istituto tecnico per il Turismo «Marco Polo», subendo tutte le modifiche che ciascuno può immaginare al fine di adattare la struttura ai nuovi scopi. Una patina aveva allora come coperto il palazzo. Dal 2016 a oggi, in tre anni di cantiere questa buccia è stata più volte incisa così da liberare quelli che per scherzo ho detto essere *princes charmants* e impeccabili fanciulle dalle carni di giglio e dalle gote di rosa ma che con più serietà potrebbero dirsi mappe e tracciati, figure di costellazioni, come il Capricorno o l'Acquario, capaci di legare in un'unica figura punti anche lontani.

E questi punti sono città come Londra, Weimar e Parigi dalla quale discese nel 1836 un giovane Viollet-le-Duc e disegnò lo scalone del palazzo. Il restauro dell'archivio, ad esempio, una superba stanza a scansie ritrovata dagli attuali proprietari tutta ritinta di un colore opaco e scialbo, ha mostrato, al riaffiorare dell'antica vernice rosso pompeiano, come Pietro Trombetta, l'architetto che nel Settecento l'aveva disegnata, parlasse un linguaggio neoclassico non meno aggiornato di quello espresso nel vicino Orto botanico da Léon Dufourny. Anche il gusto neogotico, questo rococò lanceolato, trovò una magnifica espressione nel palazzo in una sala gotica al primo piano, concepita con ogni probabilità a poca distanza da quel fiore d'erudizione capricciosa che fu Strawberry Hill.

La sala, oggi impreziosita dai lavori di Anne e Patrick Poirier, ha una compostezza raffinata che la allontana dagli eccessi di questo gusto dei quali, se fosse ancora in piedi, potrebbe vedersi un esempio eloquente nella torre di Fonthill Abbey. Ulteriori prove di un'apertura della città settecentesca alle tendenze artistiche più vive sono i sovrapporta di Gaspare Vizzini, collocati nei saloni, che un attento restauro ha permesso finalmente di esporre. Si tratta di undici tele raffiguranti scene di quotidianità settecentesca nelle quali si rivela quel medesimo interesse del secolo per la descrizione d'ambienti e costumi sociali che in letteratura produsse *Le Paysan parvenu*, *La Vie de Marianne* e la *Manon Lescaut*. Pittura della vita moderna, dunque, questa del Vizzini, fra i cui modelli può annoverarsi la serie della *Vita della canterina* di Giuseppe Maria Crespi che a Roberto Longhi sembrò un'anticipazione tanto dell'arte di Gaspare Traversi quanto delle tele del veneziano Pietro Longhi.

Ma, quanto ai rapporti col primo, ha piena ragione Claudio Gulli, che ha studiato il pittore, nel trovare in Vizzini un'ironia per le convenzioni sociali in «termini meno graffianti di quanto aveva elaborato in pittura il grande Gaspare Traversi, scomparso da una dozzina d'anni», mentre, per il secondo, le concordanze si limitano, credo, alla comune matrice, le anime stesse della loro arte essendo, in ultimo, tanto diverse l'una dall'altra. Quello di Pietro Longhi è, infatti, un universo tabaccoso e compunto, quasi ovattato nella sua gamma di verdi e di marroni attutiti, nel suo sobrio concerto di bricchi e di chicchere che ha qualche cosa della rigidità della forma sonata.

Come quello di Longhi, certo, questo di Vizzini è un mondo teatrale, osservato come in un diorama, che sarebbe piaciuto, sotto questo aspetto, assai al Diderot; ma, se di una forma musicale dovesse parlarsi per il pittore di Palazzo Butera, invece che la sonata dovrebbero evocarsi i trilli e i pizzicati di un capriccio di Paganini. I suoi personaggi ruzzano, ballano, ciangottano, suonano, trincano, cavalcano, civettano dall'alba sino al fondo della notte. Ovunque, sia nelle scene più pungenti, come quella del corteggiamento e dell'acconciatura, nelle quali si ravvisa il piacere delle classi agiate di vedersi riflesse, con una qualche leggera caricatura, in uno specchio di placido buon senso come accadeva negli articoli di «The Spectator», sia in quelle di festa campestre, animate come da una grazia tzigana immemore e trasognata, l'arte di Vizzini si distingue sempre per brio e freschezza. E nella sua pennellata, morbida e carezzevole, permane come un frullare di luce. Certe sue qualità hanno fatto pensare anche a Goya.

Ma a ripercorrere tutti i riferimenti di Vizzini ci si accorge che il pittore respirava un'aria europea: la medesima che circolava in quegli anni a Palazzo Butera e che ricomincia oggi a circolare grazie al progetto dei nuovi proprietari. «Vorrei – ha dichiarato Valsecchi – che Palazzo Butera diventasse un punto di contatto tra Palermo e l'estero, una cosa che adesso non c'è». Oggi l'edificio ha lasciato quel tanto di fiero e roccioso che gli conferivano l'incuria, la selvatichezza della vegetazione e l'adiacenza alle possenti mura cittadine. Coi suoi affacci, le sue terrazze finemente maiolicate e il suo cortile dal quale è ora possibile raggiungere la cosiddetta «passeggiata delle Cattive» e di lì Porta Felice e il mare, il palazzo ha riacquistato una natura ricettiva, quasi spugnosa. La medesima che può osservarsi se dal torrino si guarda la dolce concavità del golfo di Palermo ovvero Panormos, città tutto-porto.

■■ CRISTALLI LIQUIDI ■■

Etel Adnan, una vita fuori posto

Riccardo Venturi

Un giorno, in modo inaspettato, lavorando cioè sul plurilinguismo, mi è capitato tra le mani un breve memoriale di Etel Adnan: *To write in a foreign language* (1984), adattato in francese nel 2014: *Ecrire dans une langue étrangère*. Mi fa pensare al titolo di un altro memoriale, scritto contro il tempo quando l'autore sapeva di avere i giorni contati: *Out of place* di Edward W. Said, in cui ricostruisce la sua catena di esili (Gerusalemme, Palestina, Libano, Egitto, Stati Uniti). Allo stesso modo, non è possibile avvicinarsi agli scritti e ai dipinti di Adnan senza passare per la sua biografia, sospesa tra Impero ottomano e occidente. Nata da una madre greca e da un padre arabo, lei cristiana lui musulmano, tra loro parlano turco. In casa circolano pochi libri, tra cui un dizionario turco-tedesco, che Adnan compulsa come fosse un romanzo. Lei nasce a Beirut, parla greco e turco fino a cinque anni e viene educata in francese: «Studiavamo sugli stessi libri dei bambini francesi in Europa, la capitale del mondo sembrava essere Parigi, e imparavamo i nomi di una miriade di cose di cui non avevamo mai sentito parlare prima e che non avevamo mai visto: i fiumi francesi, le montagne francesi, la storia delle genti 'dagli occhi blu' che avevano costruito un impero». In terra araba, l'arabo era diventata una lingua fantasma. Adnan la orecchia ma non sa parlarla correttamente. Attraverso l'apprendimento dell'arabo nasce tuttavia la passione per l'arte, guardando il padre riempire con cura delle carte amministrative con una penna stilografica. A quel punto il padre le dà il consiglio meno pedagogico e più plateale del mondo: se copi la grammatica araba pagina per pagina, alla fine avrai imparato la lingua. A forza di copiare un idioma incomprensibile Adnan, c'era da aspettarselo, non fa grandi progressi; in compenso prende gusto a copiare segni di cui coglie il significante ma non il significato. Il momento è epifanico: quella scrittura araba non si farà calligrafia ma, insistendo sul suo aspetto plastico, pittura: «non avevo più bisogno di scrivere in francese, avrei dipinto in arabo». Copiando una parola araba dietro l'altra si ricongiunge alla sua infanzia, a quella personale legata alla storia della sua famiglia, a quella della poesia araba così come alla storia culturale, se pensiamo che, nella cultura islamica, pittura e poesia si danno spesso insieme. Che usi i pastelli o i colori a olio, Adnan ama stendere i colori col coltello o la spatola senza mischiarli. A questi *aplat* è riconosciuta una forza intrinseca, una presenza che non ha bisogno di essere trasformata per rappresentare altro da sé. Il risultato è un paesaggio stilizzato come può esserlo un quadro di Klee, davanti al quale ci si sente sempre a disagio a disquisire di astrazione o figurazione. Trova così, nella pratica pittorica, nell'ampio gesto, nel fare e non nella forma, un'euforia sorgiva che si trasmette intatta ai suoi spettatori. La restanza non fa per Adnan e la sua vita è un periplo incessante tra Medio-Oriente, Europa e Stati Uniti, tra Beirut, Parigi e San Francisco. Oggi è una giovane novantatreenne che ha una pratica regolare della scrittura e della pittura. Il turco l'ha dimenticato ma parla e scrive correntemente in greco, francese e inglese. In quanto all'arabo, a seconda delle interviste la versione è leggermente diversa, spia che si tratta di una ferita non rimarginata. Di certo «l'arabo è rimasto per me un paradiso proibito. Sono insieme una straniera e una nativa della stessa terra, della stessa lingua che 'avrebbe dovuto' essere materna». L'astrazione pittorica le ha così dato, se non un linguaggio, una modalità d'espressione che, da un paese all'altro, non cambia colore come una bandiera.

arti decorative, maestri

VALADIER

«Valadier schiarisce la raffigurazione della spina del Circo Massimo, così come appariva all'oscura immaginazione di Piranesi, toccandola di oro e colore» **A.G.-Palacios**

González-Palacios nei teatri dell'antico

di FEDERICO DE MELIS

Con la recentissima mostra alla Frick di New York e una magnifica monografia, Alvar González-Palacios dà fondo all'amore di una vita: Luigi Valadier, il geniale argentiere settecentesco, romano-francese

Con la mostra della Frick Collection di New York (conclusasi il 20 gennaio scorso), e relativo catalogo – ma si tratta in realtà di una vera e propria, monumentale, monografia –, Alvar González-Palacios tira le fila di una vita di studi intorno a Luigi Valadier, il più grande argentiere del Settecento italiano e forse europeo. Argentiere? Valadier fu molto di più: fonditore di bronzi, disegnatore, ebanista (forse), lapicida, restauratore di pezzi antichi, e impresario di scuola moderna, che impiegava nella sua bottega romana in via del Babuino dai settanta agli ottanta giovani specializzati, rispondenti a un principio di lavoro integrato, che veniva incontro alle richieste 'universali' di una committenza di altissimo rango: oltre al papa, le grandi famiglie aristocratiche romane (dai Borghese ai Colonna ai Chigi, dagli Odescalchi agli Sforza Cesarini ai Giustiniani) ma anche nobili di varia provenienza europea, di passaggio o di stanza in città, come il Balì de Breteuil, francese, ambasciatore di Malta, squisito *arbiter elegantiae* del secolo.

Dettaglio travolgente in copertina

A cominciare dal 1975, con un saggio (dedicato anche al figlio Giuseppe) in cui già rilevava l'ascendente piranesiano, González si è dedicato a tappe, fra il molto altro, a ridare figura a Luigi Valadier, con il calore letterario che gli è proprio, in base al quale, come nessuno nel suo campo di studi, riesce ad animare le carte d'archivio ossessivamente compulsate, a far parlare le filze polverose dei dati inventariali, insomma, secondo l'antica lezione di Huizinga, a 'immaginare' la Storia. L'impresa Valadier si può dire compiuta con l'iniziativa newyorkese, fortemente voluta da Xavier F. Salomon, vicedirettore della Frick, il quale firma l'introduzione al volume, magnifico, proprio nel senso della *Magnificenza* piranesiana, per cura editoriale e qualità dell'impaginato (**Luigi Valadier**, pp. 544, $ 99,95, £ 79,95). Da sottolineare il supporto decisivo di Roberto Valeriani, collaboratore storico e angelo custode di González-Palacios.

Travolgente, in copertina, il dettaglio dell'Erma di Bacco, opera in bronzo e alabastro a rosa (raro marmo colorato), della Galleria Borghese. Sulla base di un documento del 1773, Palacios rivelò, molti anni orsono, l'identità dell'autore, Luigi Valadier, ma ha sempre lasciato un interrogativo sull'autografia della stupenda testa cinta dal serto d'edera, che colpì (se effettivamente a essa si indirizzano certe sue parole) il giovane Canova, il quale la riferì a «uno scultore moderno francese che è in Polonia», non dunque il nostro Luigi, mai stato in Polonia, ma forse André-Jean Lebrun. Senza escludere in via definitiva che lo scultore possa essere stato, invece, proprio Valadier, González afferma che la fusione, accertata di Valadier, «era quanto di più moderno fosse allora dato vedere a Roma persino agli occhi di un Canova che non era ancora il Canova che di lì a poco divenne». Anche per il fusto di alabastro, problemi di lettura: «Un pezzo antico totalmente riscolpito o piuttosto la creazione di uno dei lapicidi attivi per il principe» Marcantonio Borghese? Insomma, ci troviamo di fronte a una delle più insigni fra le tante stimolanti *case histories* che dicono la complessità del processo operativo, dalla prima idea alla messa in arredo, in una grande bottega di argentieri del Settecento come quella di Luigi Valadier. Una complessità che rende assai arduo discernere la fisionomia stilistica del capo bottega, il quale risulta molto simile, in definitiva, a un direttore d'orchestra, il cui genio è nel 'tocco' e nell''amalgama'. Quando si parla di arti decorative, non ci si pone mai abbastanza il problema di metodo implicito nel fatto che, per le ragioni suddette, si tratta di maestri per lo più ipotetici, 'spettrali', la cui ricostruzione stilistica comporta, in generale, ben più fatica e rottura di capo rispetto ai rappresentanti delle arti «maggiori». Chi conosce Palacios, chi ha almeno sfiorato il suo modo di lavorare, sa cosa significa tutta questa fatica, e sa di conseguenza valutare la forza magica insita nella sua capacità di spurgarla, di trasferirla sulla pagina con nitore, leggerezza, *agudeza*.

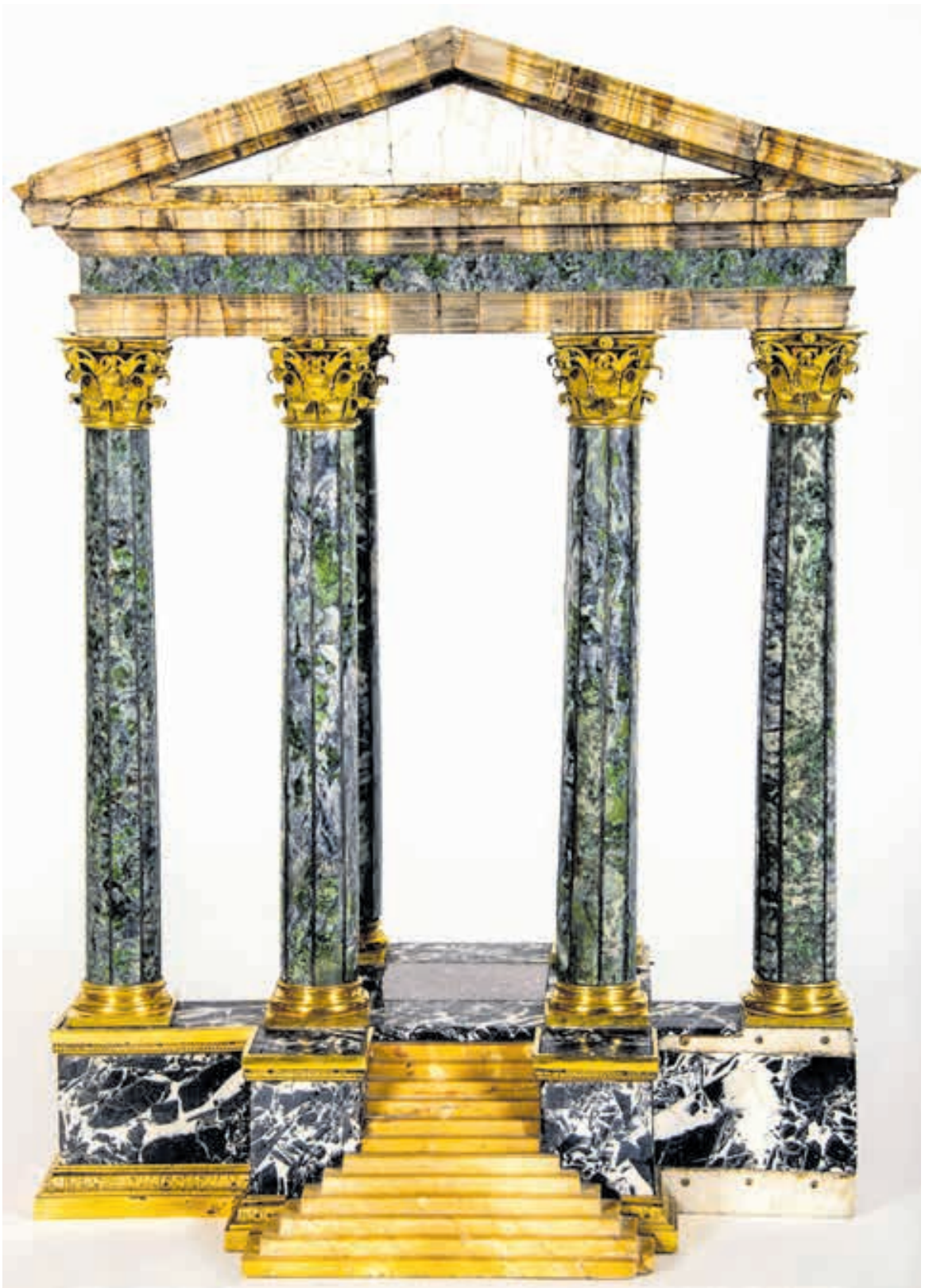
L'Erma Borghese rappresenta l'aspetto virile, neoclassico, di un artista che ha molte frecce nel suo arco. Di famiglia francese (il padre Andrea, capostipite della bottega, era originario di Aramont in Linguadoca e venne nel 1720 a Roma), Luigi Valadier, nato qui da noi nel 1726, non dimentica il suo ascendente, e sperimenta a più riprese, a un livello di qualità altissimo, il registro del capriccio rococò, del quale trova la vera definizione durante il soggiorno di perfezionamento a Parigi (1754), quando, probabilmente, venne in contatto con i sensibilissimi trionfi di volute e cartocci dei Germain, orafi del re: Thomas, il più geniale, fra i grandi protagonisti del gusto *rocaille*, si era formato nel tardo barocco romano, lavorando al sontuoso cantiere dell'Altare di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù, ed era morto nel 1748, lasciando la manifattura al figlio Thomas François-Germain, coetaneo esatto di Luigi Valadier. González non manca di sottolineare l'importanza di questo nesso nell'avventura di *Monsù* Luigi, ma sembra più interessato alla sua adesione, sfuggente quanto inoppugnabile, al mondo di Piranesi.

Interessato? Piuttosto, letteralmente stregato. Se si è avuta la fortuna di sfogliare insieme a Alvar, mentre il tramonto romano incendia le finestre, le *Diverse maniere d'adornare i cammini*, si capisce come quello piranesiano costituisca un terreno a parte nella sua vita di studioso, dove le questioni di filologia e persino di gusto sembrano lasciare il campo a un demone non socratico. Quando, a proposito dei *desers* di Luigi Valadier (*deser*: centrotavola 'monumentale' diffusosi nell'Europa dell'alta nobiltà verso metà Settecento), González si chiede da dove egli abbia potuto attingere per concepire creazioni talmente fantastiche, e suggerisce una delle incisioni «più grandiose» fra *Le Antichità Romane* di Piranesi, la «*spina* del Circo Massimo come appariva alla sua oscura immaginazione», è una specie di divinazione che sta realizzando, qualcosa che sembra sconfinare dall'ordinario della ricerca storico-artistica. Immediatamente dopo precisa con nettezza il reagente stilistico di Valadier: «schiaris*ce* questa raffigurazione toccandola di oro e colore, discostandosi dalle gradazioni dei neri piranesiani».

In omaggio a Hugh Honour

I *desers*, veri e propri teatri in miniatura dell'Antico, danno modo a Valadier di sfoggiare la sua passione archeologica attraverso riproduzioni in scala di templi, archi, esedre, colonne, sarcofagi romani. Ricchissimo il repertorio dei materiali (predilezione, i marmi mischi), la cui varietà e preziosità trovano compensazione nell'accortezza distributiva, nel comporre cromatico, che danno tutta la misura del consenso dell'artista al verbo neoclassico. Un altro campo di applicazione dell'amore per l'Antico è in Valadier la riduzione in bronzo di statue classiche, tradizione di origine rinascimentale rilanciata nel Settecento, soprattutto a Roma, da un piccolo gruppo di *metallari* capeggiato dal nostro artefice, gruppo che, già 'schedato' dall'ineludibile biografo degli argentieri romani Costantino Bulgari, «fu messo in valore da Hugh Honour agli inizi degli anni Settanta del secolo trascorso – scrive González, in omaggio –, con una finezza che non è stata superata da alcuno». González è particolarmente efficace nel far capire come le riproduzioni di Luigi Valadier (ma anche del figlio Giuseppe), misteriosamente mai firmate, implichino, sull'esempio di Piranesi, un rapporto attivo e personale con la scultura antica: il Galata morente, il Sileno Borghese, l'Antinoo del Belvedere, tutti proprietà del duca di Northumberland, rappresentano un vertice in questo genere e dicono come la fusione e la patinatura si possano elevare da tecnica a poesia. Oppure, ritornando all'Erma Borghese, «una patina verdina con schizzetti dorati» finge «un'antica doratura nella corona di foglie», ma non si

SEGUE A PAGINA 12



Due opere di Luigi Valadier: qui sopra, *Erma di Bacco*, part., 1773, Roma Galleria Borghese; a fianco, *Riduzione del Tempio di Minerva*, ca. 1778, Madrid, Museo Arquelógico Nacional

al mambo di bologna

ROTTENBERG

Bairense classe '76, Mika Rottenberg conduce una radicale critica sociale sezionando porzioni di quotidianità e riassemblandole in composizioni grottesche

Onirico ipercapitalismo, la macchina gira a vuoto

di MARIO FRANCESCO SIMEONE
BOLOGNA

Stillando da un'incrinatura della controsoffittatura, una goccia d'acqua si infrange sulla spalla di una donna, pesantemente addormentata sul banco di una sala bingo di Harlem, New York. Mentre una voce femminile annuncia le estrazioni in un asettico tono professionale e le giocatrici segnano i numeri sui fogli con puntualità, il Circolo polare artico continua a sciogliersi. Se potessimo spostare lo sguardo giusto al piano di sopra, vedremmo una enorme mole di ghiaccio millenario grondare, millilitro dopo millilitro, sull'epidermide della donna assopita.

Perché, come ci racconta Mika Rottenberg, la distanza tra noi e l'assurdo è più evanescente di quello che appare. Sarebbe un peccato percorrere il mondo che ci circonda con occhi distratti, perdendoci quegli eventi che scorrono al nostro fianco, mimetizzati sotto le spoglie della banalità e che, invece, sono meravigliosi e terribili. Come la miriade di situazioni a dir poco bizzarre, eppure così familiari, che scandisce la mostra in esposizione al MAMBo di Bologna. A cura di Lorenzo Balbi e aperta fino al 19 maggio, si tratta della prima personale che una istituzione museale italiana dedica all'artista nata nel 1976 a Buenos Aires.

Eccellente tempismo, considerando che il suo lavoro inizia a ottenere significativi riconoscimenti, con le mostre, recentemente chiuse, al Goldsmiths Centre di Londra e alla Kunsthaus di Bregenz. Inoltre, a gennaio 2019, Rottenberg si è aggiudicata il Kurt Schwitters Prize, riconoscimento vinto, tra gli altri, da Pierre Huyghe e Theaster Gates, assegnato a quegli artisti la cui poetica sia assimilabile, in qualche modo, al singolare surrealismo di matrice costruttiva interpretato dal grande artista di Hannover. E, in effetti, la trama della ricerca di Rottenberg è solidamente intessuta sul nostro tempo, sebbene si regga su un'atmosfera onirica che, in questo caso, è ben restituita da un allestimento giocato sul nascondimento.

Nella penombra serpeggia un crepitio di vetri infranti e ne capiamo l'origine solo alzando lo sguardo. Gli schermi di *Untitled Ceiling Projection* si estroflettono dal soffitto, come una voragine che qualcuno ha tentato di coprire. Nei 7 minuti di video, assistiamo alla laboriosa impresa di diverse donne che, intente a ridurre in piccoli frammenti centinaia di lampadine colorate, ostentano un'alienante noncuranza nei riguardi della nostra presenza. Il punto di vista dell'osservatore coincide con quello della telecamera, che riprende l'azione immediatamente al di sotto di un ipotetico piano trasparente. Ma ciò che potrebbe esprimersi come una volontà di onnipotenza voyeuristica, viene ribaltato in un opprimente stato di soggezione.

Una partenza così energica alimenta l'ansia di ritrovare la scia di un percorso espositivo denso, invece, superato il primo ambiente, l'impatto con il candore della Sala delle Ciminiere è straniante e liberatorio. Lo spazio centrale è lasciato sgombro, con piccole opere innestate sulle alte pareti bianche. Arabeschi di vapore acqueo spirano da una minuta bocca rosea, nella cui cavità è nascosta la ripresa di un artificioso hotel. E poi, un dito che si muove senza sosta e, ancora, ciocche di capelli che si agitano. Sono segnali diffusi da Rottenberg, che ci invita ad addentrarci nel suo mondo. Per assistere ai video, la parte più consistente della sua produzione, bisogna spingersi nelle sale laterali ed è in queste zone d'ombra che affiora la seduzione del suo metodo.

Rottenberg seziona porzioni di quotidianità, riassemblandole in una composizione grottesca. Poco interessata alla rappresentazione dei fatti, preferisce dare margine alle allegorie irrisolte, per raccontare, con inflessione favolistica, un'allucinata epopea del lavoro, agita da venditrici ambulanti con il dono dell'ubiquità e da *businessmen* dalle unghie colorate e bloccati in un *loop* di starnuti prodigiosi. Tutti i suoi personaggi, principalmente donne, hanno l'aria di essere impegnati in qualcosa o di esserlo stati, le storie brulicano di gesti ma questa prossemica produttiva gira a vuoto su se stessa, come una pantagruelica macchina di Rube Goldberg. Così, una sala bingo, una fabbrica di perle, un negozio di amenità cinesi e un marciapiede messicano, identificati come luoghi separati da chilometri di distanza e da una lunga sequenza di funzioni indipendenti, svelano le loro recondite connessioni, inglobati nel gran corpo di un'unica struttura definita con un termine tonante: ipercapitalismo.

In *Cosmic Generator*, videoinstallazione del 2017, il punto di vista scorre in piano sequenza, parallelamente a lunghe file di scrivanie dove sono seduti commessi dai tratti asiatici. Gli individui, isolati nei cubicoli di pertinenza, seguono il ritmo circadiano alternando veglia e sonno, mentre alle loro spalle incombe la mole di una ieratica cattedrale di vegetali finti, animali gonfiabili, lampadine intermittenti. Ogni forma assunta dall'immaginabile si è fatta plastica, l'horror vacui è stato cicatrizzato dalla sovrapproduzione. Poi, percorrendo le svolte di un tunnel, passaggio preferenziale per trasportare quegli oggetti da un capo all'altro del mondo, ci ritroviamo al confine tra Messico e California, all'interno del Dragon Restaurant di Calexico, nella sua stregata cucina *fusion*, tra involtini primavera in doppiopetto e *burritos* che si agitano su un letto di insalata. Dalle porte a vetri vediamo la strada percorsa da taxi e furgoni con il cassone scoperto, l'asfalto inaridito dal sole, il cielo profondamente azzurro ed estraneo.

Mika Rottenberg, *Cosmic Generator*, 2017

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri
¶
condirettore:
Tommaso Di Francesco
¶
direttore editoriale e web:
Matteo Bartocci
¶
inserto a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis
¶
redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
Info: tel. 0668719549
0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it
impaginazione:
Alessandra Barletta
ricerca iconografica:
il manifesto
raccolta dir. pubblicitá:
Roberto Fachechi
tel. 0668719510-511
fax 0668719689
e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8 Roma
¶
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina **278 x 420**
1/2 pagina **278 x 199**
1/4 di pagina **137 x 199**
Piede di pagina **278 x 83**
Quadrotto **90 x 83**
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
59 x 83
IV copertina
278 x 420
¶
stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamarra
351/353, Roma

RCS Produzioni
Milano Spa
via Rosa Luxemburg 2,
Pessano con Bornago(Mi)
¶
diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
viale Bastioni
Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482

LA MONOGRAFIA DI ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS PER LA FRICK COLLECTION

Valadier, neoalessandrino con profusione di ori

FEDERICO DE MELIS DA PAGINA 11

tratta tanto, avverte Palacios, di una falsificazione dell'Antico, quanto «del poetico desiderio di evocarlo ad arte attraverso una profonda conoscenza sia tecnica sia formale dei modelli classici». Aspetti che nella monografia possono essere apprezzati *da vicino* per via di meravigliosi dettagli a tutta pagina.

Formatosi nella tradizione del *barocchetto* romano – vuol dire un addolcimento, dagli effetti squisitamente pittorici, della vigoria lineare barocca –, l'eclettico Valadier riserva di solito a questo stile, a causa di una committenza meno propensa alle novità, la produzione sacra, il cui capolavoro è l'altare della Cattedrale di Monreale, dove si immagina possa aver subìto l'influenza di Filippo della Valle, lo scultore suo suocero. González non nasconde troppo bene di preferire a quel lavoro gli sfarzosi lampadari d'argento di Santiago di Compostela, «quanto di più rococò si sia fatto nel campo degli argenti romani». Un altro magnete per lo studioso è la produzione grafica di Valadier, campo in cui, per evidenti ragioni, si esprime più direttamente la sua personalità: González non si stanca di ossessionarsi, anche per ragioni attributive, sulle linee guizzanti e crepitanti dei disegni di mobili e oggetti, per i quali pone a modello, di nuovo, Piranesi, nella forma «decisamente rococò» degli esordi veneziani.

Me la ricordo bene la visita alla mostra di Luigi Valadier, organizzata da González-Palacios a Villa Medici nel 1997, tre anni dopo quella del Louvre, sempre a sua firma. Rimasi particolarmente colpito dal grande cammeo di Augusto (uno dei cammei della collezione papale), che indica un'altra specialità dell'orafo romano-francese, il restauro e adornamento dei pezzi antichi. Anche qui Piranesi detta legge, avverte Palacios, con il principio che l'intervento debba mascherare integralmente il confine fra antico e moderno, «o per dirlo con le parole di Valadier, come se mai nulla fosse stato accomodato». La parte decorativa comporta a sua volta l'adattamento di frammenti antichi, realizzato «con un estro fiorito e talvolta ricercato, quasi da gioielliere». Nella mostra di Villa Medici questa che González definisce «preziosità neoalessandrina» se la batteva con la profusione di oro: all'uscita l'oro rimaneva negli occhi come un liquido oftalmico e si spandeva sulla veduta dell'Urbe… Del resto parliamo dell'autore degli incredibili ornati metallici di quel capolavoro di decorazione 'romana' che è il Salone d'Oro di Palazzo Chigi, realizzato nel 1764.

«Che caso terribile, Mr Valadier si è buttato a fiume»: con espediente romanzesco, González pone la secca testimonianza dello scultore Vincenzo Pacetti, amico e socio, come incipit del suo viaggio nella vita e nell'opera di Luigi Valadier. Comincia dalla fine, dal suicidio al Tevere, verso la Marmorata, del 15 settembre 1785, non ancora sessantenne. Difficoltà legate alla fusione del campanone di San Pietro, a lui affidata, o, più probabilmente, alla mancata riscossione di un enorme credito? Qui González offre un breve spaccato di storia sociale dell'arte rappresentando come nel Settecento anche le botteghe meglio avviate rischiassero spesso il tracollo a causa dell'incertezza dei fattori economici, sia generali che particolari. Fatto sta che all'acme della sua carriera Luigi Valadier è preso da mania, ha il crollo nervoso, inspiegabile ma forse non tanto per chi abbia letto *Orafi e argentieri* di Hugh Honour, il gran libro del 1971 (edizione italiana, Mondadori '72), dove le vite di codesta fauna umana sentono abbastanza spesso di Saturno, perlopiù in relazione ai soldi. L'oro di Valadier si tinge dunque di nero, ma noi preferiamo restare sull'oro, con Alvar González-Palacios.