

Donne e Ragazzi Casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche - numero L/h - autunno 2612 (2000)



INGRESSO AI MAESTRI?

- ◇ **IL CONDANNATO DELLO STILE**
- ◇ **IL PENSATORE DELLA GIOIA**
- ◇ **NEL MONDO DI MEZZO**
- ◇ **LO STEMMA DELLA VITA**
- ◇ **ALLA SCRITTURA CON AFFETTO**
- ◇ **DÌSSIPAMI LITERATUR**
- ◇ **GLI ANTICHI DEL MIO TEMPO**
- ◇ **L'ESISTENZA È UN FOTOGRAMMA**
- ◇ **LA GIORNALISTA DI VELLUTO**

MASCHI ALLA RICERCA DI SÉ

OTTAVA PARTE



INGRESSO AI MAESTRI

Allargate le menti con Arcangeli, Bianchi Bandinelli, Irene Brin, Palma Bucarelli, Cardona, Contini, De Martino, Filippini, Gramsci, Ludovica Koch, Longhi, Neri, Praz, Ripellino, Ungari. Brani recuperati, e ben introdotti

PAGINE ANCHE DIFFICILI
PER UN RAGAZZO
PAZIENTE E APPASSIONATO

di Federico De Melis e Roberto Andreotti

La prima immagine per questo numero speciale è stata quella, dantesca, del castello degli spiriti magni, collocato nel Limbo. Questo appuntamento coi lettori ci sembrava infatti un'occasione opportuna per rilevare come la migliore schiatta degli ingegni critici del Novecento italiano (più secondo che primo) soffra un'emarginazione violenta dalla scena della cultura e della politica, sempre più alle prese con oggetti minimi e risibili, sui quali le generazioni «in formazione» sono costrette a regolare intelligenza e cuore. Questi oggetti vengono scambiati con disinvoltura per quella che in una passata stagione e con orgoglio antigerarchico – tra antropologia culturale e semiotica – veniva definita «cultura bassa». Con questa formula militante non si intendeva però disperdere la vocazione a un'intenzione critica che, al contrario, da questi traffici del piacere doveva trarre nuova energia e persino un nuovo statuto epistemologico. Tutto questo si è ridotto a una totale svalutazione dell'idea di formazione e a un'orgia di specialismi su tutti i tavoli: per forza di cose miopi, come storia e come ermeneutica.

A un ideale ragazzo paziente e appassionato abbiamo perciò pensato di far incontrare, fuori dal limbo, quindici «antichi maestri», con cui non è così semplice darsi appuntamento: a scuola, in libreria, nelle conversazioni di notte con gli amici... A lui ci rivolgiamo con brani magari anche difficili,

perché la fatica e il piacere del testo possono andare insieme, al cinema come nella lettura. La scelta degli spiriti magni è caduta naturalmente, e non senza violente esclusioni, su personaggi per noi cruciali nella lettura del mondo. Una volta allineati sulle nostre scrivanie, risaltava un denominatore comune: esperienze dell'intelletto tutte fortemente segnate da un'impronta esistenziale; ci si deve chiedere allora se non derivi proprio da questo tratto l'idea, da tutti loro condivisa, che il sapere non è separato, neanche negli ambiti più specializzati. Proprio l'esistenza nella sua immediatezza, dunque, compatta il sapere. E invece intorno a noi vediamo proliferare un intellettualismo di massa che vive più che altro di riflessi, e persino di una malintesa mondanità. Il momento socializzante, a ben vedere, scaturisce più dalla lettura di una pagina di Contini o di Longhi o di Bianchi Bandinelli, oppure di Ungari, che da un'intera giornata spesa al mercatino delle idee, tra pseudo-libri e gemiti d'Autore cult. Via via che la lista si componeva – e son rimasti fuori dolorosamente enormi spicchi di vita e di sapere: Carla Lonzi come Mazzarino, Testori e Pasolini, Colli e Bruno Barilli – abbiamo coinvolto «lettori» partecipi, a volte anche amici o discepoli, scegliendo insieme a loro un brano (spesso introvabile), per aprire una finestra su ciascuno di quei grandi critici. Li abbiamo impegnati poi a un'introduzione, possibilmente personale, che desse conto, più che della competenza disciplinare, dell'idea-mondo che ciascuno dei prescelti ha praticato: sia dai bordi dell'esistenza, sia dal suo centro (ci piaceva troppo far dialogare Ripellino e Gramsci, Filippini e Praz).

Dunque, per finire: questa *talpa* vuol essere uno strumento per riconsiderare, testi alla mano, la dimensione operativa e civile e ludica della cultura, intesa come discrimine forte sulle scelte di vita, e come loro specchio.

Proprio in queste settimane, nel leggere o rileggere tutte insieme pagine anche così diverse, risultava più chiaro che mai come la limpidezza dello stile corrisponda sempre a quella delle idee: è questo il modello da praticare, fuori dalla condanna a inseguire tutte le attualità.

In copertina, Tano Festa, «Persiana rossa», 1962, acrilico su legno, Roma, collezione privata

Per la realizzazione di questo speciale "Alias-Talpalibri" ringraziamo, a vario titolo, Adriano Aprà, Alessandro Bagnoli, Marcello Barbanera, Achille Bonito Oliva, Lorenzo Cantatore, Andrea Cortellessa, Paolo Di Raimondo, Luca Fregoso, Clara Gallini, Francesca e Roberto Koch, Fondazione Longhi. Un grazie speciale a Giovanni Agosti.



Quel maestro fraterno nella mitica aula 3013

Un Socrate a Friburgo

Ci insegnava a tradurre ogni scoperta in atto d'amore: pedagogia passionale che torna tutta in questo brano "ai giovani", del marzo tragico del '45

di Giovanni Pozzi

Per cogliere della personalità di Contini il lato del maestro e recepire tramite un'offerta personale la sua idea di critica letteraria come azione, trovo adatta questa pagina, uscita nel momento più tragico della storia europea (marzo 1945) su un giornale della Svizzera italiana. Se il soggetto prossimo di cui si parla è la politica, lo scenario in cui questa si svolge è strettamente culturale. Il connubio dà ragione (come del resto in molti altri suoi scritti) delle motivazioni profondamente etiche e religiose dei suoi esercizi letterari.

È una pagina non priva di ostacoli, sia per i folti e rapidi rinvii a retroscena culturali d'un'attualità ormai remota, sia per la densità lessicale e la concentrazione sintattica abituale alla sua scrittura. La quale però non è né oscura né complicata. La difficoltà sta altrove. Egli suole attaccare le pareti dal lato più arduo. Un passaggio di sesto grado non è per nulla oscuro e nemmeno complicato, perché lo si supera nel miglior modo quando vi si trova il percorso più ragionevole (perché più ragionato). Nel novizio che lo ripercorre in cordata col maestro resterà il piacere d'aver superato l'ostacolo e se stesso.

Tanto vale per questo brano. Una volta decifrato, il giovane e il non giovane lettore di oggi vi troveranno (e allo stato puro) quella

«passionalità» che anima tutti gli scritti di Contini, quelli a carattere tecnico non meno di quelli militanti sui contemporanei o degli altri rivolti ai grandi del passato letterario. Una forza emotiva investe sia l'oggetto discusso sia «l'anima ignota», del lettore (un'espressione qui emergente nelle prime linee). È un atteggiamento mentale, i cui termini egli aveva concentrato in una professione di fede universale e apodittica nella *Risposta* all'inchiesta sull'università promossa da Bottai su *Primo* nel 1941 e ripresa in *Un anno di letteratura*: «ogni problema pedagogico è d'amore, oggi esplicitamente più che mai». Traccia evidente di quell'intermittenza che è caratteristica dei pensieri dominanti, il motivo ritorna nel brano qui proposto, dove individua il traguardo d'ogni ricerca personale. Lo si raggiunge nel momento in cui l'osservatore sappia cogliere nell'oggetto indagato «brani umani», a condizione di tradurre la scoperta in atto d'amore. Non diversamente, il renderla pubblica richiede «presenza e amore da parte dei predicatori».

Di questa presenza e di questo amore Contini non tarda a definirne la specie quando li chiama «fraterni». Tocca agli uomini della generazione più adulta sentirsi «fraterni alla più giovane, assetata di amore», farsi nei loro confronti «maestri fraterni».

Aveva proposto la stessa figura del maestro «fraterno» nella conclusione dell'inchiesta sopra citata: «È questione d'uomini, di maestri più che in altra epoca frater-

ni»; e ne aveva figurato l'essenza con l'immagine icastica «d'uno stare a un tavolino della stessa altezza». La figura era nata a contrasto con l'opinione di Karl Barth (un teologo a lui caro), che riteneva antipedagogico l'atto del maestro che scende di cattedra per farsi amico del discepolo. Ma si rifaceva anche all'esperienza settimanale del suo insegnamento in Svizzera. Tale infatti era l'assetto dell'arredamento nell'aula che si scelse, e mai cambiò lungo tutto il periodo friburghese, la mitica per noi 3013: una saletta tutta stretta, a misura della decina di allievi che frequentava la materia da lui insegnata, con un tavolo per il docente posto a fronte dei tre riservati agli uditori, disposti intorno a ferro di cavallo: tutti rigorosamente uguali. Lì, per una dozzina d'anni, svolse il programma ancora largamente ottocentesco allora vigente nelle università svizzere: scarsità d'esami e di obblighi ed esercitazioni abbondanti con prevalenza del seminario.

Nella citata *Risposta*, Contini definì l'atteggiamento del docente nella pratica seminariale coi termini, non sinonimi, di «collaborare, applicare». Era precisamente quello da lui seguito. Perseguiva un'idea pedagogica di derivazione chiaramente socratica, con accentuata discrezione riguardo al ruolo del maestro (non più che «collaborare»), al quale anteponeva la reattività del discepolo, il cui slancio veniva guidato «applicandolo» sulla concretezza dei fatti. Gli incentivi da lui messi in opera non

erano frutto di un'accademia di piccola perfezione, ma di istanze creative generate dalla sua insaziata curiosità intellettuale. Punta-va occhi e cannocchiale sugli astri del mattino. Ho segnalato altrove (*Alternatim*, 557-67) e lo ha ribadito più dettagliatamente Romano Broggin (presentazione in *Domodossola entra nella storia*) il precoce ingresso in quell'aula di metodologie allora nascenti: fonologia, linguistica strutturale, ecdotica aggiornata sul confronto fra Bédier e Pasquali, stilistica secondo i tracciati di Spitzer e Devoto. Furono subito oggetto di analisi confidate agli studenti (ecco l'applicazione) dopo un serrato parallelo coi principi delle discipline canoniche, fonetica, grammatica storica e storia letteraria. Con quella strategia, Contini incanalava l'eccitazione che suscitavano novità così prontamente proposte entro gli argini della tradizione. Questa stessa dialettica si snoda nel saggio qui offerto coi ricorrenti richiami agli opposti di irrazionalità e ragione, visione estetica e tecnicismo, intuizionismo e positivismo, proposti nella prospettiva di un *do ut des* mai risolto fra maestro e discepolo, fra scrittore e lettore.

Giovani, basta con l'obbedienza cieca

La natura umana non è sempre la medesima. E non ci sembra cattivo accorgimento politico guardare in faccia, in vista di rapirle una scintilla del suo, storicamente specifico segreto, alla giovane generazione che sarà, che è l'Italia (mentre la gerontocrazia si sbizzarrisce col più raffinato virtuosismo del dosaggio delle combinazioni da corridoio parlamentare – senza il Parlamento). [...] Thibaudet descriveva la storia letteraria per generazioni: in questo abbozzo di storia morale a

«generazione» andrà attribuito un valore ideale, come si fa di solito (come fa Marx stesso) della categoria di «classe».

Non crediamo bonariamente al «mistero» dell'uomo. L'uomo tanto è quanto si esprime. Se si lascia stare la conoscenza pragmatica, per cui conoscere un uomo val quanto prevedere esattamente le sue azioni future, le quali sembrano incidersi e anticiparsi nei tratti «sostanziali» d'un carattere, se si ha ambizione di andare più in là, un altro non è rigorosamente più inconoscibile di noi stessi. [...]

Che la gioventù, non certo solo l'italiana, di questo secolo presenti dominanti irrazionali, che in ciò consista la sua attrattiva immediata, è fuori di dubbio. Apparentemente essa sembrerebbe essere stata nutrita e curata con metodi e



ingredienti omogenei a quei tratti dominanti. Miti di violenza e potenza, «fede» a tutto spiano; che di più irrazionale? In realtà quei miti e quella «mistica» mascheravano male il sorriso furbissimo del cinico, illuso di trovare l'intera sua forza nell'assenza di principi, tutto volto a un metodo di governo tanto machiavellico d'intenzione quanto sprovveduto e poco ambizioso in sostanza, a una tecnica di successo a pronta cassa che si direbbe rinunciare esplicitamente a ogni lunga scadenza, se ad esempio si paragoni con la diabolica ma severa religione del nazismo, che non poteva corrompere che negativamente. L'educazione del cinismo, consistente nell'ululamento d'una «fede» formale alla quale era con cura sottratto ogni contenuto, politicamente: ogni forza, la giurereste atta a incoraggiare ogni più radicale scetticismo; e non è da negare che essa abbia corrisposto, una quindicina d'anni fa, all'«indifferenza» degli eroi di Moravia, a una mancanza di reazione, a una cordiale apatia. In realtà, la pratica della fede quell'educazione la cancellava così esaurientemente che tutte le riserve di fede rimanevano intatte a disposizione. Precisiamo senz'altro che un po' ovunque in occidente, compresi i paesi detti democratici (valga per tutti la Francia), la gioventù può equamente rimproverare alla generazione dirigente di non esserle stata adeguata guida, di non aver neppure elaborato miti a lei assortiti. Fosse il corollario inevitabile o no, è un fatto che nessun uditorio sarebbe così disposto ad ascoltare un richiamo apostolico, che però sapesse indurre – è correzione indispensabile – alla pazienza della durata nella tensione.

Ripetiamo: i cinici, i violenti verbali, i «realisti» si sono trovati, non diciamo a produrre, ma ad avere fra mano una generazione dolce, romantica e assetata d'amore. Con un fortissimo desiderio di essere e una proporzionale coscienza della propria determinazione, della propria insufficienza esistenziale. Ecco perciò sorgere la necessità dell'azione, ma dell'azione nella sua radice minima, come atto, come «gesto»: il gesto in cui consistere, di cui si diventa (finalmente!) prigionieri, per il quale si è. La posizione importa grossi pericoli: basti pensare che qualunque gesto, verso qualunque direzione tracciato, è un gesto. Perché poteva essere, e fu spesso, un gesto, con nobili sebbene private intenzioni di toccare finalmente l'eroismo, partire volontari per l'Abissinia o più tardi per le campagne d'Africa, di Grecia o di Russia. L'impulso aveva ancora da incontrare la sua giustificazione oggettiva. Ma l'educazione oggettiva che avrebbe consentito l'eroismo non già militare e legalitario, inscritto fra la gloria delle fanfare e l'obbedienza, bensì fuori d'uniforme, civico, proletario, grigio, l'eroismo dell'obiezione di coscienza e della disobbedienza civile (tumulti stradali, nero carcere, fucilazioni degradanti in caserma), quest'educazione era un'educazione «razionale», nel senso che offriva un limite al gusto dell'alea suprema.

Infine a nessuno è vietato compiere un gesto d'illimitata devozione e sacrificio, d'autodistruzione perfino, ma gli si può chiedere di abnegarsi e farsi strame alla felicità degli altri e alla giustizia. Qui la responsabilità della generazione, e diciamo pure della classe dirigente,



è esclusiva. Oggettivamente, vorremmo dire scientificamente, con una necessità di forza maggiore, il settembre 1943 cominciò a offrire le condizioni concomitanti d'un gesto eminentemente rischioso e d'una finalità razionale. [...] Quando sentiamo rinnovare lo stolto rimprovero che i partigiani facciamo troppa politica, siamo tentati di replicare che non ne faranno mai abbastanza. Di obbedienze «cieche», di arruolamenti «senza discussione» rigurgitano gli annali, brevi ma stipati, della rovina.

Dunque il problema è d'un azione «oggettiva». Sappiamo bene che responsabilità implichi già il dirlo, poiché i giovani traboccano ancora di fiducia, domandano solo di spendersi sentimentalmente, cercano maestri fraterni. Se domani qualche grande e affascinante personalità morale fosse termine d'un tale slancio soggettivo, dovrà portare questa passione umana su un livello scientifico senza farle perdere di calore; trasformare una fiducia ancora «cieca» in una fiducia illuminata. Qui il problema, se com'è probabile la penultima generazione avrà ancora una parola da dire, è un problema doppio: è anche un problema da parte dei meno giovani, diciamo sommariamente delle classi fra il 1900 e l'altra guerra. Se l'ultima generazione nasce nell'irrazionale e le tocca uscirne, la penultima ha nel complesso una formazione razionale, e in casi privilegiati rompe la dogmaticità degli schemi e crolla, smotta nell'irrazionale: solo questa crisi le consente di essere fraterna alla più giovane. Formata insomma dall'idealismo, più esattamente dallo storicismo, essa si era nutrita della morale del lavoro, aveva realizzato la sua carriera umana nell'immanenza di un mestiere ben fatto, accuratamente specializzato. Naturalmente da un lato la specializzazione può indurre l'uomo a non occuparsi che di «ciò che lo riguarda» e a restringere sempre più illegittimamente i limiti della propria competenza, in particolare politica: troppo buona merce per i tiranni, auto-delegati a tutte le funzioni. E d'altra parte una scolastica e pronta applicazione del «tutto ciò ch'è reale è razionale» girava avvocatescamente l'ostacolo, evitando il dolore in cui è vissuta la contraddizione: la pregiudiziale soddisfazione speculativa sabotava e la sofferenza e l'azione. Ma l'istante in cui a quei bravi operai si scopriva la contingenza, la mancanza di necessità del loro lavoro! trasceso, a giustificarlo, il lavoro appariva, come agli iniziatori (non già ai pigri scolari) del positivismo, quale un'igiene mentale, una

difesa contro il demoniaco disordine. In loro, peraltro, alla componente specializzatrice del positivismo s'associava quella dell'estetismo, con la sua universale curiosità di sperimentare. Il positivismo riguarda la forma accerramente tecnica della conoscenza, ma questa scopriva ovunque terreni umani: pluralità di specializzazioni. Tale forma specifica di cultura preparava già l'ora in cui l'idealista spaccherebbe il suo (tutt'altro che inevitabile) solipsismo e improvvisamente scoprirebbe la presenza degli altri uomini: l'ora in cui qualunque anima umana gli apparirebbe infinitamente più importante d'un verso di Dante, d'un affresco di Piero, d'una dimostrazione di Kant; salvo a fargli ripristinare i resti di Dante, Piero, Kant nella qualità di brani umani. Alla generazione posseduta dai valori trascendentali si offriva la trascendenza della persona, da porre solo con un atto d'amore. Nello stesso tempo, del resto, se i crociani militanti erano beati, il vecchio Croce scopriva la religione della libertà e procurava almeno di riproporsi una giustificazione dell'azione nel suo rapporto col pensiero.

Così il discorso si aprirebbe verso la cultura dei giovani. [...] Tutto li seduce, fino all'entusiasmo: leggono tutto, compreso l'illeggibile delle varie epoche; nulla è gerarchizzato, perché ovunque sanno rintracciare orme di umanità. Perseguono infatti un'umanità allo stato nascente; nella poesia e nella cultura vedono altro dalla cultura, se questa è già edificazione e strutturazione. Splendidamente sottratti all'univoco dogmatismo (fanatismi, ne hanno di fuggiaschi), angosciati d'indeterminazione. Ora, la cultura di taluni nostri coetanei, presso di loro fortunatissima, si assume una grave responsabilità col blandirli proprio nella loro indeterminazione irrazionale. Sintomo sicuro di una spirituale «coscienza di massa», una tale cultura, che chiameremo surrealista, pecca nel momento in cui si fa vangelo, rinuncia a soffrire di non scegliere, insegna il rifiuto dall'opzione: incoraggia il perpetuo autobiografismo, le carezze di Narciso. La sollecitazione dell'Altro si converte in un rifiuto dell' Oggetto. E la religiosità non diventa mai religione. Non rimprovereremo certo alla giovane generazione il suo compiacersi nella propria adolescenza [...]: quale altro bene, quale altro «oggetto» volete che essa possa godere se non lo spessore bergsonianesimo della sua memoria, il premere del suo passato? Un'esortazione alla presenza, un invito verso l'oggettività delle persone umane si rivolge male in astratto; si richiede bensì presenza e amore da parte dei predicatori.

Discorrendo della cultura dopo l'azione, non abbiamo inteso affatto di «ridurre la questione». Poiché è, dicevamo, una questione di coscienza di non essere e di volere essere, una sola questione esistenziale: e come tale dovrà presentarsi più immediatamente sotto l'«aspetto» dell'azione. Mentre la nostra generazione di intellettuali che la cultura ereditata separava dall'azione, giudicata in anticipo una volta per tutte, si sporgeva dalla cultura sopra l'azione. Qui si trattava d'indicare che la crisi è insieme di due generazioni: crisi loro, crisi nostra: che si svolgeranno e si risolveranno insieme.



→ Il testo Sul cosiddetto problema dei giovani, uscito su «Cultura e Azione» del 7 marzo '45, è raccolto in Pagine ticinesi di Gianfranco Contini, a cura di Renata Broggin, Editori A. Salvioni & Co, 1986



Gianfranco Contini, Domodossola (Novara) 1912-1990, ha unito il lavoro del filologo e del critico militante. In filologia ha messo a punto un metodo volto a ricostruire il processo formativo del testo letterario nelle sue implicazioni storiche, estetiche, stilistiche. Cruciale la critica delle varianti (*Petrarca, Dante*). Nell'allestire una memorabile storiografia scolastica (quattro antologie Sansoni) si è lasciato guidare da una potente gerarchia dei valori linguistici, fissando la linea dell'espressionismo italiano, da Dante a Gadda. La serie degli esercizi di lettura è tuttora in catalogo da Einaudi. In uscita (*Adelphi*) il carteggio con Cecchi, e, a cura di Padre Pozzi, gli scritti svizzeri.

SLAVISTA: ANGELO MARIA REPELLINO

Rêverie per non morire di un russista "imperfetto"

Il condannato dello Stile

Le sue iridescenze verbali, sempre ancorate al documento d'archivio, sgorgavano da un confronto ossessivo con il dolore. Da qui inalberava i suoi "valori-simbolo": gioia giovinezza poesia. E la condivisione di ogni scacco esistenziale, come quello di Mejerchòl'd dinanzi all' "Amleto"

di Alessandro Fo

Angelo Maria Ripellino è uno di quei grandi scrittori che spalancano mondi. E che ricorra in nobili gallerie di giganti (mostri?) appartati mentre Canonici e Storie Letterarie si concentrano altrove, spesso su stature inferiori, si spiega forse solo col principio enunciato da un altro mastodonte, come lui minacciato da estinzione, Bruno Barilli (*Taccuini*, p. 41): «Organizzazione. Par des grossières classifications professionnelles, on met fuori legge les meilleurs, les uniques... Si mettono in pentola le aquile e si conferiscono ai capponi gli onori, l'incenso e gli attributi imperiali».

Fino da giovanissimo si sentì animato da un verticale culto della parola, specialmente della parola poetica.

I casi dell'esistenza orientarono la sua missione umanistica, priva di fanatismi e ispirata a innamorato *understatement*, a polarizzarsi sulle culture slave.

E, forte di una fenomenale vocazione creativa, ne ridipinse in Italia i profili con una scrittura sempre fiammeggiante che, mentre stringe senza superflue o fatiche diversioni il cuore delle cose, ambisce a metterlo in posa, perché risalti nella luce migliore grazie a una «scienza-spettacolo».

Man mano che la sua prestigiosa scrittura lo impose come una personalità eccezionale, Ripellino osò proporre anche i suoi versi, fino al '60 occultati per pudore. Ne maturò di concerto una più consapevole poetica del complessivo fare letterario: tutto sarebbe stato d'ora in poi unificato dalla poesia, intesa come tensione al bello e aspirazione a riprodurlo con altra bellezza, praticata quale impero dell'estro e della fantasia associativa in «linguaggio da concerto». A questo principio Ripellino si sarebbe poi sempre attenuto, dai versi alle recensioni e corrispondenze giornalistiche, dai saggi 'accademici' alle singole lezioni universitarie: le sue «iridescenze». Va apprezzato anche il taglio teatrale di questa sua impostazione, connesso a una mai sopita passione per le scene: se ne levarono *Il trucco e l'anima* - capolavoro in cui, nella più salda filologia, impennate di *rêveries* resuscitano sfolgoranti regie inabissatesi nel Tempo - e la sensazionale militanza di critico per *L'Espresso*.

Spesso, scrivendo là di Stanislávskij, Mejerchòl'd o Vachtàngov, qua di Strehler o Gassman, nascose nei loro profili i frammenti di un complesso autoritratto. Ripellino sapeva bene che versi, saggi e recensioni non sarebbero valsi quanto altri 'generi' a guadagnarli l'attenzione mondana; ciononostante non

derogò ai suoi principi, né spreco il poco tempo concessogli da una sempre malferma salute per inseguire facili successi.

Gravissimo fu per lui il trauma dell'occupazione sovietica in Cecoslovacchia. Ricorse, una volta ancora alla letteratura per risarcire almeno in parte gli splendori di un universo conculcato; ne nacque, dolente e magnifico, il suo libro più noto: *Praga magica*.

Vita e letteratura convergono per lui in un unico «itinerario nel meraviglioso». Le sue «sinfoniette», in prosa o in versi, insegnano quanta libertà è grandezza si aprano alla mente, e additano l'obiettivo cruciale nella «gioia».

Parola che, con «giovinanza» e «poesia», contrappesi a tutto ciò che ci umilia e ci prostra, consolida un sistema filosofico-lirico.

Poggiata su questi valori-simbolo, svetta una architettura intellettuale tesa al riscatto di ogni dolore personale (la malattia) o comune (le inesauste storture del mondo, sotto l'emblema di Praga oppressa): un principio in grado di «tenere a bada la morte», di riordinare a un senso anche il marcio, il meschino, il violento, l'ignobile e metabolizzarlo fino a spremere «ferite di gioia».

Perché nel 'contagio' della bellezza artistica si condensino gli anticorpi utili a che quel male non si verifichi più.



→ Mejerchòl'd, scrivetemi sulla tomba: non ha messo in scena l'Amleto



Per tutta la vita di Mejerchòl'd scivola come una cicatrice l'anèlito di mettere in scena l'Amleto, un anèlito che negli ultimi anni si fece sempre più ardente.

Già in tempo di costruttivismo aspirava a rappresentarlo coi metodi di quella ossuta tendenza, ma ancor prima aveva pensato di affidarne la traduzione a Majakovskij, suggerendogli di attualizzare il dialogo dei due becchini (V, I).

Nel '30 divisò di commettere la parte del principe di Danimarca alla Rajch, come nella commedia di Oleša. Sognava uno speciale teatro che desse soltanto il dramma di Shakespeare nella stesura scenica di vari registi. Nell'autunno del '36, rientrando da Parigi, asserì di aver chiesto a Picasso i bozzetti della scenografia dell'Amleto, con cui meditava di inaugurare il suo nuovo edificio teatrale.

La rappresentazione di Shakespeare sarebbe stata la sintesi e il culmine d'ogni sua ricerca registica. «Se scomparissero tutti i drammi del mondo – diceva – ma restasse l'Amleto, il teatro resterebbe vivo». E ancora: «L'Amleto è strutturato così da far risultare che il personaggio precipuo sta sulla riva della vita futura, mentre il re, la regina, Polonio sono rimasti indietro, sull'altra sponda». Ma non giunse nemmeno alle prove. Come per Vachtangov, la messinscena del dramma di Shakespeare fu il suo assiduo vaneggiamento, il suo Non-accaduto, la grande pagina bianca del libro della sua vocazione. Nel '38, ormai privo d'un proprio teatro, bramava

Angelo Maria Ripellino, Palermo 1923 - Roma 1978, allievo di Ettore Lo Gatto, va ricordato per il lessico rutilante e lo stilismo espressionistico applicati con acribia filologica alle letterature slave, ceca e russa in particolare (Majakovskij, Blok, Chlebnikov): *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, *Saggi in forma di ballate* (entrambi Einaudi). Nel celebre *Il trucco e l'anima*, che si ricorda in una delle più belle confezioni editoriali dei «Saggi» Einaudi, ha riesumato dai polverosi archivi sovietici, affabulandola e virandola in nero, la mitica stagione del teatro russo d'avanguardia, da Stanislavskij alla morte di Mejerchòl'd. Fu anche poeta (*Sinfonietta*, *Notizie dal diluvio*, entrambi Einaudi; *Autunnale barocco*, Guanda), traduttore, critico teatrale dell'*Espresso* (*Siate buffi*, Bulzoni). Più volte ristampato (e unico titolo sopravvissuto nel catalogo Einaudi, oltre a un'antologia delle *Poesie*, curata da Alessandro Fo) il libro di mitologia del Novecento *Praga magica*: e a Praga, durante la primavera del '68, fu straordinario corrispondente.

di condensare in un volumetto dal titolo *Amleto: Romanzo d'un regista* il disegno del vagheggiato spettacolo, affinché un giorno qualcuno lo attuasse in sua memoria. Voleva che sulla sua tomba scalfissero queste parole: *Qui giace un attore e regista che non ha recitato né messo in scena l'«Amleto»*.

Di tutto quel concepimento, teso di epoca in epoca e come nascosto fra gli interstizi delle altre regie, ci è pervenuto soltanto l'abbozzo della scena in cui Amleto scorge lo spettro del padre (I, IV): «La riva del mare. Il mare nella foschia. Gelo. Un àlgido vento sospinge le argentee onde verso la riva sabbiosa, spoglia di neve. Amleto, imbaccucato da capo a piedi in un nero mantello, aspetta il convegno col fantasma del padre. S'affisa avidamente nel mare. Trascorrono istanti penosi. Scrutando la lontananza, egli vede che, assieme alle onde incalzanti verso la riva, vien fuori dalla foschia, strascinando le gambe a fatica dal suolo di sabbia malferma del fondo del mare, suo padre (la larva del padre). Dai piedi alla testa in argento. Mantello d'argento, giàco d'argento, barba d'argento. L'acqua gli gela sulla barba, sul giàco. Ha freddo, è spossato. Già tocca la riva. Amleto gli corre incontro. Togliendosi il nero mantello, si aderge dinanzi allo spettatore nel giàco d'argento. Avviluppa il padre dai piedi alla testa nel nero mantello, lo abbraccia. Nel giro dell'esigua scena: il padre in argento, Amleto in nero, – e poi il padre in nero, Amleto in argento. Padre e figlio, abbracciati, dileguano».

L'antitesi di nero e argento: il nero parassitico del principe di Danimarca e l'argento di usberghi boreali, – ed inoltre la gelida luce da vecchia incisione, il clima da saga di scaldi lermontoviani, ed il brivido da naufragio cosmico: tutto ciò ci rimanda ai motivi iperborei di Blok, al suo «nero», alle sue nordiche cere, alle armature lucenti di nebbia dei suoi paladini: agli umidi versi blokiani sul mito di Amleto.

Da *Il trucco e l'anima*. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento di Angelo Maria Ripellino, Einaudi 1965



ANTROPOLOGO: ERNESTO DE MARTINO

Quando De Martino s'imbatté nella "memoria" di Proust

Il caso madeleine

La sospensione del tempo proustiana egli la legge in chiave antropologica. Io preferisco quella estetica: solo l'arte annienta la caducità

di Giovanni Raboni

L'episodio al quale Ernesto de Martino si riferisce in questo frammento della *Fine del mondo* è notissimo; ragione di più, a scanso di semplificazioni e banalizzazioni, per riassumerlo brevemente. Assaporando un

pezzetto di *madeleine* inzuppato nel tè, il protagonista-narratore della *Recherche* di Proust si sente interiormente sollevato, di colpo, al di sopra di ogni angoscia, insicurezza e paura; si sente, in un certo senso, improvvisamente immortale. Che cosa è successo? È successo che il sapore di quel dolce, tipico della sua infanzia, l'ha messo in contatto con il passato. Ma attenzione: a differenza

dalle infinite volte in cui egli ha «voluto» ricordare, questa volta il contatto si è stabilito in modo del tutto involontario; ed è proprio per questo che la «resurrezione» del passato è stata così vasta, così completa, e accompagnata da una tale sensazione di felicità e di salvezza.

Proust insiste moltissimo, qui e altrove, sul fatto che si tratta di un dono improgrammabile, qualco-

sa che ci arriva senza che noi possiamo provocarne l'arrivo. La memoria volontaria, quella che si può coltivare ed esercitare, non ci porterà mai a tanto; soltanto l'inconscio (Proust non conosceva



Freud, e viceversa, ma le coincidenze fra i due sono innegabili), soltanto le associazioni che si producono involontariamente e al di fuori del controllo della ragione hanno questo «miracoloso» potere.

In altre parole, per superare l'angoscia della propria finitezza e, dunque, la paura della morte, l'uomo ha bisogno che il proprio inconscio, scatenato (nel senso letterale del termine) da minimi eventi fisici (un sapore, e un suono, una sensazione tattile), gli «restituisca» il passato; e questa, per Proust, è anche l'unica vera forma di felicità che sia concessa all'uomo, non potendogliene venire alcuna dall'esperienza reale che (come l'intera *Recherche*, episodio dopo episodio, dimostra) non fa altro che smentire se stessa e ci priva dunque di continuo di ciò che via via crediamo d'aver conquistato.

Questa grande metafora teorica può essere interpretata, è chiaro, in più d'un modo. Per esempio in chiave mistica, anche se Proust aveva un'impostazione intellettuale fortemente laica; o storico-antropologica, come nel bellissimo frammento di de Martino; oppure – come, personalmente continuo a preferire – in chiave estetica. Che cos'è, infatti, la fuoriuscita dall'angoscia del tempo, dal sentimento della propria caducità e dalla paura della morte, se non la funzione primaria, il significato ultimo e intrinseco di ogni vera esperienza estetica? È l'arte – e, forse, solo l'arte – ad attuare il ritrovamento istantaneo (e, proprio a causa della sua istantaneità, paradossalmente duraturo) del tempo perduto; è l'artista, e solo l'artista, a «fermare» il tempo – per sé ma anche per gli altri, i destinatari e fruitori della sua opera.

Non a caso, è proprio così che la *Recherche* si conclude. Dopo aver trovato nell'«estasi meta-cronica», come la chiameranno i futuri esegeti, la propria personale salvezza, il protagonista (più che mai portavoce, qui, dello stesso autore) decide che da quel momento in poi il compito

della sua vita, del poco che, della sua vita, ancora gli rimane da vivere, sarà quello di scrivere un libro – il libro che Proust, a quel punto, ha già finito di scrivere – per consegnare la sua «scoperta» ai lettori, per metterla a disposizione del maggior numero possibile di esseri umani.

Ernesto de Martino, Napoli 1908 - Roma 1965,

parte da Croce per allargare le maglie dello storicismo nel contatto con le culture altre (*Il mondo magico*, '48, Einaudi, nella «collana viola» da lui diretta con Pavese). Poi, indaghi sulle realtà folkloriche del meridione (*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Bollati Boringhieri). Nel postumo *La fine del mondo* (Einaudi) affronta, con aperture alla filosofia, le dinamiche delle apocalissi culturali.



«Recherche», luce sulle tombe del passato

La proustiana ricerca del tempo perduto non esprime tanto il libero dispiegarsi della energia ricreatrice e trasfiguratrice della poesia (sebbene talora questa poesia baleni nella corrente rammemorativa), ma piuttosto il problematizzarsi di una potenza primordiale, che è alle radici di qualsiasi vita culturale e di qualsiasi esserci nel mondo secondo valori intersoggettivi: la potenza cioè di richiamare sempre di nuovo il passato, a vari livelli di impegno e di consapevolezza, la potenza di riprendere sempre di nuovo questo passato in un orizzonte operativo valorizzante. Proust è l'esperto letterato, talora il poeta, della crisi del rapporto io-mondo: egli ridiscende al livello in cui le cose, le persone, il proprio corpo si fanno tombe anonime, anzi fosse comuni del passato, ma vi ridiscende per sorprendere l'emergenza di quel primordiale rammemorare che dà senso al mondo e che assicura la inaugurale libertà di uno sfondo domestico comunitario dell'operare. La famosa risurrezione di Combray dalla tazza di tè significa che, in una tetra giornata d'inverno e nella prospettiva di un triste doma-

ni, quando questo legame rammemorante par spezzarsi e il mondo si scolora e il tempo si rattappisce, anche da una tazza di tè può cominciare la inversione di segno, la calda onda affettiva che racchiude i cosmogonici giorni di Combray e che attraverso il sentore di quei giorni ritesse espandendosi la trama di un mondo operabile. Nei «risvegli» con i quali si apre la *Recherche*, Proust sorprende con una analisi finissima le vie percorse verso l'esserci a partire da un radicale rischio del nulla. Quel tenere in cerchio intorno a sé, mentre si dorme, «il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi», il possibile rompersi di questo filo al risveglio onde ci si sente sprofondati in un totale spaesamento, quel trovarsi «più spoglio dell'uomo delle caverne» e quell'attraversare in un secondo «secoli di civiltà» ritrovando nella immagine confusamente intravvista della lampada a petrolio o della camicia col collo ribattuto un primo ancoraggio di memorie culturali riorientatrici e quasi la tessera d'ingresso alla domesticità storica del mondo, quel ricomporre la storicità del momento risalendo il corso «delle cose, dei paesi, degli anni», e quel rivivere – attraverso la evocazione di memorie custodite nel proprio corpo – le altre camere in cui si è dormito – le camere da letto di Combray, di Tansonville, di Balbec – tutto ciò illumina le pieghe segrete di una cosmogonia totale che ogni momento si compie in noi anche se ma-

scherato in quella ovvietà e domesticità dello sfondo operativo che rendono disponibile la nostra libertà. È anzi da dire che in tanto è possibile la ovvietà e la domesticità di questo sfondo in quanto tali memorie latenti ci sono, ricongiungendoci tacitamente al filo delle ore, all'ordine degli anni e dei mondi, sino all'uomo delle caverne, memorie che custodiscono non soltanto la nostra storia familiare ma anche, per generazioni ed evi, le progettazioni comunitarie che hanno reso il mondo patria culturale dell'uomo. Solo nella destrutturazione di questo corso, nel rischio della inversione di segno, comincia a sgretolarsi la roccia della domesticità.

Questo brano di Ernesto de Martino è tratto da *La fine del mondo*, uscito postumo da Einaudi nel 1977 a cura di Clara Gallini



CONSERVATRICE: PALMA BUCARELLI

Didattica commovente, e piglio esistenziale a gara con Argan

Un libro-museo per Fautrier

Bergson, Benda, Camus, Sartre sono i riferimenti per il "Fautrier" della Bucarelli.

Un'umanità sospesa tra salvezza e caduta finale che la suffragetta della museografia del contemporaneo comprimeva però in un ordinamento assolutistico, simile a quello del "suo" museo a Valle Giulia

di Sandra Pinto

Il testo *Jean Fautrier. Pittura e materia* è il più rappresentativo dell'orizzonte critico e di metodo di Palma Bucarelli, personalità che, va subito detto, si è espressa più di continuo, e più originalmente, con i fatti che mediante la parola scritta. Steso, per quello che si può supporre, tra il 1959 e l'inizio del '60 e pubblicato nel giugno di quell'anno, il volume si colloca non soltanto nel mezzo del cammino della biografia dell'autrice, vissuta ottantotto anni pieni (1910-1998) del ventesimo secolo, ma anche a marcare l'apice del suo ruolo «storico» di regolatrice delle sorti del contemporaneo in Italia tra il 1944 e il 1975, da quando cioè riapre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (a lei affidata nel 1941) fino al pensionamento.

Per quanto significativa sia questa sua centralità, il libro presenta molti altri risvolti emblematici, riferibili tanto al contenuto, alle sue fonti e motivazioni intellettuali, quanto alla personalità dell'autrice e al suo metodo di lavoro.

Possiamo analizzare questi risvolti uno per uno, a partire, se vogliamo, dagli ultimi. Notiamo subito, così come fa Giuseppe Ungaretti in prefazione (...*fanno a gara, avvalorati dall'eleganza della scrittura, acume e precisione...*), la cura estrema della prosa e la minuziosità dei cosiddetti apparati filologici, sempre preceduti da asterischi e annotazioni per orientare la lettura e l'uso, segnali quasi commoventi dell'indomita pulsione didattica e missionaria della Bucarelli; il più eloquente di tutti è lo *Schema di sistemazione dell'opera*, corrispettivo esatto di quello che nell'ordinamento museale bucarelliano, altrettanto assolutistico, è il percorso obbligato di visita, il labirinto decifrato sì, ma che non consente alternative o licenze di sorta.

Venendo agli altri risvolti, il saggio, dopo aver dipanato la vicenda della pittura di Fautrier lungo i suoi passaggi stilistici tenendosi su un

tracciato biografico, nei capitoli terminali, e segnatamente nell'ultimo qui riprodotto, costruisce uno scenario di cultura contemporanea nel quale collocare storicamente la «poetica» dell'artista. E fa di questi non un semplice protomartire dell'Informale, ma l'emblema del fenomeno. La delegittimazione assoluta del Surrealismo, figurativo o astratto che sia, da parte della storiografia italiana nella linea Venturi, Argan, Brandi, premia un'ermeneutica dell'*Informel* le cui chiavi sono *materia, Europa, esistenzialismo*. I mallevadori sono rispettivamente Bergson, Benda, Camus, Sartre. Il punto (interrogativo) è oggi – con la malevolenza del pettegolezzo lo era già negli anni sessanta – esaminare il testo di Palma Bucarelli sinotticamente con i saggi pertinenti nelle raccolte *Studi e Note e Salvezza e caduta nell'arte moderna (Studi e Note II)* di Giulio Carlo Argan e calcolare il debito di lei, nei confronti di Argan prima di tutto, e poi, eventualmen-

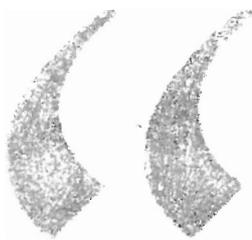
te, degli altri «uomini dell'arte» del momento. Anche se non è questa la sede per risolvere la questione, qualche spunto viene fuori quasi da sé. La teoresi, nel libro, è tutta in prestito, è Argan a fornire tutte le chiavi di decodifica – i testi-base sono *Pittura italiana e cultura europea*, del 1946, *Materia, tecnica e storia nell'Informale*, del 1959, *Da Bergson a Fautrier*, del gennaio 1960; ma nell'esegesi, là dove può lasciar predominare il bisogno istintivo di comunicare e di convincere, Palma Bucarelli esprime, io credo, molto di personale. Non, di nuovo, quando riprende uno dei vezzi di Argan, da cattedratico con gli studenti, vale a dire il gioco dell'analisi comparata (Fautrier «a differenza di Mondrian», «a differenza di Hartung», «a differenza di Wols», di Klee, di Tapies, e via dicendo) ma quando ad esempio è lei ad offrirgli, scommetterei che è andata così, il titolo del saggio (che è del 1961) *Salvezza e caduta nell'arte moderna* mettendo a fuoco

proprio nell'ultimo capitolo la «dolorante coscienza di un'umanità sempre sospesa tra la *salvezza* e la *caduta finale*». Ed è Palma Bucarelli che nei testi di Argan del periodo viene complimentata come colei che organizza cicli di lezioni sull'arte non figurativa in Galleria Nazionale d'Arte Moderna (*L'Arte non figurativa*), o che spinge, senza apparire direttamente, per una riforma del meccanismo degli acquisti alla Biennale di Venezia (*Proposte per la Biennale*).

Un libro da «rispolverare» dunque la monografia di Fautrier, soprattutto per far riemergere tracce, meno evidenti, e meno grandiose, di quelle lasciate nelle collezioni e nelle tradizioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, del percorso critico della grande e unica suffragetta della museografia del contemporaneo in Italia nel trascorso ventesimo secolo.



Jean Fautrier, una lunga notte d'insonnia



Per la sua angoscia che nasce dalla partecipazione ai drammi contemporanei, per la qualità storica della materia della sua pittura, Fautrier è, con Hartung, il solo artista per il quale il termine di «europeo» sia definizione critica dell'opera. Egli stesso, che diffida dei critici che «cercano i problemi» nella sua pittura, l'accetta: è il carattere «europeo» che distingue il suo *informel* da quello che dilaga ovunque, specialmente in America. L'«informale», naturalmente, non è una formula, anzi è, per antonomasia, l'arte senza formule: fu indubbiamente Fautrier a scoprire la via dell'«informale» che passa per il dominio sterminato ed impervio della materia; né ciò esclude o limita la validità delle ricerche venute dopo o diversamente orientate. Ci si può invece chiedere se l'importanza della sua pittura sia tutta, o prevalentemente, in quell'incontestabile priorità storica o se la sua

proposta sia e rimanga attuale, abbia possibilità di uno sviluppo nel futuro. È chiaro che la risposta è affidata a quella definizione di «europeo», al fatto che si possa o no sostenerne l'attualità.

Dicendo che la pittura di Fautrier è europea la si data. Dall'«Art nouveau» a Mondrian non è nato un movimento artistico che non si sia proclamato europeo, e la pittura di Fautrier si è formata in quel clima di europeismo. Ma non era, nemmeno allora, europeista, e anche questa fu una causa della sua impopolarità. Europeismo, come dice la parola, è un programma, precisamente un programma tendente all'affermazione di certi valori che si ritengono per definizione europei. Per Mondrian quei valori sono il razionalismo puro, da Cartesio a Kant; il suo ideale è una società governata da quegli dèi razionali. Fautrier non ha un programma, non ha nemmeno un'aspirazione europea. Non solo, ma il suo sentimento europeo si è formato più tardi, quando dell'europeismo non esisteva più che il ricordo e l'Europa stessa era in rovina. Si è formato quando si è visto di quali eccessi di selvaggia ferocia fosse capace un paese che pur si diceva



all'avanguardia della civiltà, della cultura europea; quando, insomma, si è dovuto constatare che la civiltà europea portava dentro di sé i germi del male e del dolore. Allora quello che era un termine di sublimazione divenne, se non complesso di colpa, dolorante coscienza di un'umanità sempre sospesa tra la salvezza e la caduta finale.

Come la donna, che incarna la natura, così la storia non è per lui né nemesis né catarsi: è un passato che portiamo in noi e che ci definisce perché ogni uomo è quello che è stato e non sa quello che sarà, è un insieme d'esperienze che condiziona il nostro essere, orienta il nostro modo di sentire e di agire. In quale direzione? Nel senso, direi, di un approfondimento dell'esperienza in atto. Il pittore vede il cadavere terreo del fucilato, il corpo roseo della bella donna. È spontaneo il gesto dell'orrore o del desiderio. Ma subito l'orrore e il desiderio oltrepassano il limite di spazio e di tempo della sensazione immediata: nel fucilato vede una vicenda umana brutalmente interrotta, nei segni della morte legge, come il chiromante nelle linee della mano, quella che fu la vita, una lunga catena di giorni vissuti; così come nella donna vuol possedere non tanto quella creatura color di rosa, quanto un'esperienza diversa dalla sua, un altro passato, una vita. La sua individualità, e l'altrui, gli appaiono come brandelli, la cui insopprimibile vitalità consiste nella tendenza a ricomporsi, a ricongiungere i margini dolenti e sul punto di corrompersi, già sapendo che la cicatrice sarà imperfetta, seguirà a bruciare e a suppurare.

Questo incomodo e insopprimibile senso dell'individualità, ma anche della sua incompletezza e ansia continua è la sofferenza di Fautrier uomo europeo. Dunque non c'è in lui un'idea né un'aspirazione d'Europa, c'è la consapevolezza, qualche volta l'irritazione e il disagio, di essere europeo, e di non poter essere altro. È un cittadino di quella che Benda chiamava *la nation européenne*: uno che paga le tasse (e come: ogni pagina della sua pittura è un pezzo della sua vita) e che non è neppure particolarmente entusiasta od orgoglioso della propria condizione di cittadino europeo. Non è l'eroe di un mito occidentale come non lo erano quei borghesi di Calais che si fecero fucilare senza gesti eroici e magari maledicendo la sorte solo perché, essendo cittadini europei, non potevano fare altro. Ma è grazie a questi uomini che un'Europa esiste come entità storica e non solo come principio e programma ideale.

Della coscienza europea la poesia è un modo di essere, non esclusivo ma essenziale: è scelta di valori, modo elevato di esprimere sentimenti, di stringere rapporti umani, non un ideale di cui Fautrier abbia cavallerescamente preso la difesa: non è un Don Chisciotte. E non evade nella poesia, è troppo onesto per scappare. E del resto la poesia non è evasione, è impegno. Coloro che ora parlano con disdegno dell'evasione «nella» poesia come di una diserzione dalla realtà non cercheranno piuttosto di evadere «dalla» poesia, di sottrarsi alla responsabilità e ai pericoli che comporta? «Impegnare» la poesia è forse più facile e sicuro che «impegnarsi» nella poesia ricercando in essa la definizione chiara, per spietata che sia, della propria condizione umana. Almeno da un secolo a questa parte la storia della poesia

non è un'arcadica storia di passioni cantabili: a fare della poesia ci si gioca sempre la felicità, qualche volta la vita. Si dice che i grandi valori della civiltà europea sono in pericolo. Se questo è vero, tanto più minacciata è la condizione della poesia, che vuol essere valore supremo. Il fatto che Fautrier abbia così decisamente spostato i termini tradizionali della pittura sul terreno della poesia è un chiaro indizio della sua volontà di operare nel luogo di maggior pericolo.

Altri, oggi, potrà parere più risoluto, altri più cinico, e tutti sembrano darsi pensiero soprattutto del gesto da compiere come se null'altro rimanga da fare che un ultimo gesto. La pittura chiede di essere giudicata dalla furia della propria disperazione, né qui si vuole negare che quella disperazione sia autentica e oggettivamente giustificata. Ma non si cerchi nella pittura di Fautrier, fra tanti esasperati clamori, una nota di speranza: forse nessuna angoscia più della sua è chiusa ad ogni illusione. Egli è, in fondo, nella situazione che Kierkegaard ha descritto con tanta forza ne *La malattia mortale*: «Cadere nella malattia mortale è non poter morire, ma non come se ci fosse la speranza della vita, anzi, l'assenza di ogni

speranza significa qui che non c'è nemmeno l'ultima speranza, quella della morte. Quando il maggior pericolo è la morte, si spera nella vita; ma quando si conosce il pericolo ancora più terribile, si spera nella morte. Quando il pericolo è così grande che la morte è divenuta la speranza, la disperazione è l'assenza della speranza di poter morire».

Si è creduto di poter distruggere, come ingannevole, il pittoresco scenario della natura e si sono messe a nudo le strutture della coscienza che lo sostenevano; si sono volute abbattere anche queste, che erano ormai inutili, e non è rimasto che un mucchio di macerie. Questo emergere della materia denuncia la rovina, la fine della coscienza: *Verlust der Mitte*, «la seconda morte ciascun grida». Ma non è così, e lo prova il fatto stesso che si seguiti a dipingere con una furia che non può essere solo distruttiva, anzi evidentemente mira a superare d'impeto il punto morto. Per Fautrier, in particolare, non c'è una «seconda morte», né la speranza che sopravvenga. La coscienza non può morire, è costretta a essere, ad «esserci», finché rimane una briciola, un frustolo di materia; e si corromperà col corrompersi, si trasformerà col trasformarsi di quella materia, ma non cesserà di «esserci». E soffre, necessariamente: soffre della consunzione, cui assiste e partecipa, delle belle forme della natura; della distruzione delle proprie antiche, armoniose strut-

ture; del doversi associare alla vita inconsapevole, tumultuosa, disordinata della materia. Soffre di dover soffrire un dolore fisico, come quello della carne, di poter soffrire solo come soffre la carne. E magari potesse soffrire nell'eccello e nel profondo; soffre invece della propria superficialità, del trovarsi quasi vergognosamente coinvolta nelle avventure dei sensi, nei fatti e nei misfatti del mondo, di non poter torcere lo sguardo e volarsene cornucchiata in cielo come un angelo sdegnato per lo spettacolo del peccato. Ma sopravvive, seguita ad «esserci»: non c'è strazio così grande che possa ucciderla, né avvilitamento che possa accecarla.

Forse anche Fautrier vorrebbe, come Pollock, essere rapito in una palla di fuoco, librarsi sull'umanità come un arcangelo vendicatore, e forse invidia il *raptus* di Wols, che gli fa vedere non in un'al di là, ma dal rovescio, e con allucinante chiarezza, i mali del mondo. Non può: è costretto a rimanere qui, a calarsi nella materia con la coscienza desta, irritabile come i sensi. Di queste angosce, di queste disperazioni «storiche» non si può morire; e, se si chiude gli occhi, come pure ha tentato di fare, subito le memorie insorgono con visioni anche più paurose. Non si può che accettare l'esistenza, la presenza continua della coscienza, patire fisicamente le trafitture delle memorie e delle sensazioni appuntite e affilate dalla coscienza, subire lo strazio di non poter non vedere o dimenticare o sognare, rinunciare perfino al sollievo del giudizio, delle assoluzioni e delle condanne definitive. Una coscienza lucida e piena di sofferenza come una notte d'insonnia. E forse questa è la testimonianza europea di Fautrier: la descrizione di una lunga notte d'insonnia.

Questo brano di Palma Bucarelli è tratto dal suo volume Jean Fautrier pittura e materia, prefazione di Giuseppe Ungaretti, Il Saggiatore, 1960

Palma Bucarelli, Roma 1910 - Roma 1998, la più geniale museografa di arte contemporanea nell'Italia del Novecento. Modello insuperato di civiltà amministrativa, entrò nel '41 alla Galleria Nazionale di Valle Giulia a Roma, il museo di una vita, da lei riordinato nei secondi anni sessanta e fornito, nel '69, di una guida esemplare (Poligrafico dello Stato). Le mostre: Picasso '53, Mondrian '56, Pollock '58; poi, con scandalo, Sacco di Burri ('59) e Merda d'artista di Manzoni (primi settanta). Levatrice di giovani (Pascali, Kounellis, Ceroli), ha lasciato alla Galleria la sua collezione, legata a un percorso critico che conta Fautrier (monografia del '60), Hartung, Twombly. Lorenzo Cantatore ha curato nel '77 il suo «diario di guerra» del '44 (De Luca).



Rileggere Gramsci come un Leopardi solare

Il pensatore della gioia

Resistere alla reclusione attraverso un programma, studiare la letteratura popolare, additare il melodramma quale causa del male italiano: tre motivi per sentire nei "Quaderni del carcere" il bene di vivere

di Franco Cordelli

Gramsci letto fino a giugno del 2000 (età 57 anni): *Lettere dal carcere* e due dei sei volumi tematici: *Passato e presente* e, naturalmente, *Letteratura e vita nazionale*.

1. Accolgo con letizia l'invito a scrivere sessanta righe, 3600 battute, su un autore che non è il mio pane quotidiano. (Vorrei precisare che io, ondivago, non ho però pane quotidiano).

2. Prendo un taxi al Palazzo delle Esposizioni (a Roma). Sono diretto a corso Francia. All'improvviso realizzo che il taxi potrebbe passare per via del Babuino. Scendo al volo, entro da Feltrinelli. Ettore non c'è, compro i quattro volumi dei *Quaderni del carcere*. Arrivo a casa che la letizia si è trasformata in gioia. Sono come un bambino con una bicicletta nuova.

3. Leggo con avidità, ma poi in modo più sistematico. Mi viene in mente Leopardi, lo *Zibaldone*. Poi mi viene in mente Baldacci su Leopardi, *Il male nell'ordine*. Infine Ficcaro, *Il punto di vista della natura*. Penso che per Gramsci si potrebbe scrivere *Il punto di vista della storia*. O anche, in modo più netto, *Il bene nel disordine*, meglio: *Il bene di vivere*. Questa sarebbe una formula troppo esistenzialista. Ma rende il concetto, rende il sentimento che mi trasmette Gramsci.

4. Da che cosa deriva questo sentimento? Tra i contenuti ne voglio citare tre. Il proposito di resistere alla vita carceraria dandosi un programma. Il fatto che in questo programma vi sia quello di studiare la letteratura popolare (con quarant'anni di anticipo sugli operaisti antigramsciani, che è comunque un frustolo). Il fatto che il melodramma, genere per eccellenza popolare, sia da Gramsci indicato come causa del male italiano. Solo nella *Letteratura inglese* di Lampedusa avevo trovato una così dura protesta contro il melodramma.

5. Essenziale (alla gioia) è però la forma. Essa consiste di due peculiarità. Da un punto di vista

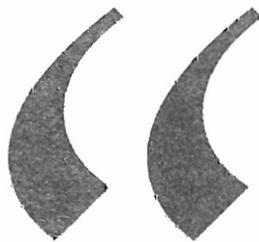
strutturale la sezione dominante è indicata come *Miscellanea*, dunque *Zibaldone* allo stato puro (il coté autobiografico, da Gramsci tutt'altro che disdegnato, è obliquo al massimo: il modello sono i *Ricordi* di Guicciardini). D'altra parte, a sorreggere (tra quattro mura la più ferrea delle volontà finisce con lo sbattere di qua e di là), vi sono quegli indistruttibili pilastri: Machiavelli, il Risorgimento italiano, la Storia degli intellettuali, Benedetto Croce. Da un punto di vista stilistico, il trionfo di Gramsci. Dapprima vi è una specie di ossessione documentaria, che sfocia in un tecni-

cismo delirante (vedi la nota sulla marina italiana dopo la guerra). Esso si trasforma in empirismo, robusto, asciutto come la faccia di un pastore sardo. Questo empirismo si sublima, infine, nel sarcasmo. È lo stesso di Leopardi; ma anche lo stesso di Trockij, in *Letteratura e rivoluzione*, e la brillante cifra della *Kulturkritik* francofortese (è da notare che Gramsci riteneva di muoversi nell'ambito della *Kulturgeschichte*, nella storia della cultura).

6. Per Gramsci questo sarcasmo era il semplice, quotidiano umorismo: l'umorismo è la chiave di resistenza. Ma in realtà non

di sola resistenza si vive. Gramsci visse di frustate, restituite colpo su colpo. Il meglio dei *Quaderni* è nel volume tematico *Passato e presente*, dove questo severo maestro antifrastico altro non è che un moralista: classico, forse; ma forse moderno. La croce che gli si vorrebbe gettare addosso, quella d'aver preteso d'essere guida intellettuale dei suoi stessi compagni di ventura, è in verità la prova della sua fede. Gramsci credeva non in se stesso come educatore, ma negli italiani, cioè negli esseri umani, in quanto creature suscettibili di educazione o, se si preferisce, di gioia.

Ironia e sarcasmo, contraddizioni dello storicismo



Vedere le pubblicazioni di Adriano Tilgher contro lo storicismo. Da un articolo di Bonaventura Tecchi (*Il Demiurgo di Burzio*, «Italia Letteraria», 20 ottobre 1929) sono estratti alcuni spunti di F. Burzio che sembrano mostrare nel Burzio una certa profondità (se si astrae dal linguaggio

sforzato e dalle costruzioni a tendenza paradossale-letteraria) nello studio delle contraddizioni «psicologiche» che nascono sul terreno dello storicismo idealistico, ma anche in quello dello storicismo integrale.

È da meditare l'affermazione: «essere sopra alle passioni e ai sentimenti pur provandoli», che potrebbe essere ricca di conseguenze. Infatti il nodo delle questioni che sorgono a proposito dello storicismo, e che il Tilgher non riesce a districare, è proprio nella constatazione che «si può essere critici e uomini d'azione nello stesso tempo, in modo non solo che l'uno aspetto non indebolisca l'altro, ma anzi lo convalidi». Il Tilgher molto superficialmente e meccanicamente scinde i due termini della personalità umana (dato che non esiste e non è mai esistito un uomo tutto critico e uno tutto passionale), mentre invece si deve cercare di determinare come in diversi periodi storici i due termini si combinano sia nei singoli, sia per strati sociali (aspetto della questione della funzione sociale degli intellettuali) facendo prevalere (apparentemente) un aspetto o l'altro (si parla di epoche di critica,

di epoche di azione, ecc.). Ma non pare che neanche il Croce abbia analizzato a fondo il problema negli scritti dove vuol determinare il concetto «politica=passione»; se l'atto concreto



politico, come dice il Croce, si attua nella persona del capo politico, è da osservare che la caratteristica del capo come tale non è certo la passionalità, ma il calcolo freddo, preciso, obbiettivamente quasi impersonale, delle forze in lotta e dei loro rapporti (tanto più ciò vale se si tratta di politica nella sua forma più decisiva e determinante, la guerra o qualsiasi altra forma di lotta armata). Il capo suscita e dirige le passioni, ma egli stesso ne è «immune» o le domina per meglio scatenarle, raffrenarle al momento dato, disciplinarle, ecc.; deve più conoscerle, come elemento obbiettivo di fatto, come forza, che «sentirle» immediatamente, deve conoscerle e comprenderle, sia pure con «grande simpatia» (e allora la passione assume una forma superiore, che occorre analizzare, sulla traccia dello spunto del Burzio; tutta la questione è da vedere sui «testi» autentici).

Dallo scritto del Tecchi pare che il Burzio accenni spesso all'elemento «ironia» come caratteristica (o una delle caratteristiche) della posizione riferita e condensata nella affermazione «essere sopra alle passioni e ai sentimenti pur provandoli». Pare evidente che l'atteggiamento «ironico» non possa essere quello del capo politico o militare nei confronti delle passioni e sentimenti dei seguaci e diretti. «Ironia» può essere giusto per l'atteggiamento di intellettuali singoli, individuali, cioè senza responsabilità immediata sia pure nella costruzione di un mondo culturale o per indicare il distacco dell'artista dal contenuto sen-



timentale della sua creazione (che può «sentire» ma non «condividere», o può condividere ma in forma intellettualmente più raffinata); ma nel caso dell'azione storica, l'elemento «ironia» sarebbe solo letterario o intellettualistico e indicherebbe una forma di distacco piuttosto connessa allo scetticismo più o meno dilettantesco dovuto a disillusione, a stanchezza, a «superomismo». Invece nel caso dell'azione storico-politica l'elemento stilistico adeguato, l'atteggiamento caratteristico del distacco-comprensione, è il «sarcasmo» e, ancora in una forma determinata, il «sarcasmo appassionato». Nei fondatori della filosofia della prassi si trova l'espressione più alta, eticamente ed esteticamente, del sarcasmo appassionato. Altre forme. Di fronte alle credenze e illusioni popolari (credenza nella giustizia, nell'eguaglianza, nella fraternità, cioè negli elementi ideologici diffusi dalle tendenze democratiche eredi della Rivoluzione francese), c'è un sarcasmo appassionatamente «positivo», creatore, progressivo: si capisce che non si vuol dileggiare il sentimento più intimo di quelle illusioni e credenze, ma la loro forma immediata, connesso a un determinato mondo «perituro», il puzzo di cadavere che trapela attraverso il belletto umanitario dei professionisti degli «immortali principii». Perché esiste anche un sarcasmo di «destra», che raramente è appassionato, ma è sempre «negativo», scettico e distruttivo non solo della «forma» contingente, ma del contenuto «umano» di quei sentimenti e credenze. [...] Si cerca di dare al nucleo vivo delle aspirazioni contenute in quelle credenze una nuova forma (quindi di innovare, determinare meglio quelle aspirazioni), non di distruggerle. Il sarcasmo di destra cerca invece di distruggere proprio il contenuto delle aspirazioni (non, beninteso, nelle masse popolari, che allora si distruggerebbe anche il cristianesimo popolare, ma negli intellettuali), e perciò l'attacco alla «forma» non è che un espediente «didattico».

Come sempre avviene, le prime e originali manifestazioni del sarcasmo hanno avuto imitatori e pappagalli; lo stile è diventato una «stilistica», è divenuto una specie di meccanismo, una cifra, un gergo, che potrebbero dar luogo ad osservazioni piccanti (per es., quando la parola «civiltà» è sempre accompagnata dall'aggettivo «sedicente», è lecito pensare che si creda nell'esistenza di una «civiltà» esemplare, astratta, o almeno ci si comporta come se ciò si credesse, cioè dalla mentalità critica e storicistica si passa alla mentalità utopistica). Nella forma originaria il sarcasmo è da considerare come una espressione che mette in rilievo le contraddizioni di un periodo di transizione; si cerca di mantenere il contatto con le espressioni subalterne umane delle vecchie concezioni e nello stesso tempo si accentua il distacco da quelle dominanti e dirigenti, in attesa che le nuove concezioni, con la saldezza acquistata attraverso lo sviluppo storico, dominino fino ad acquistare la forza delle «credenze popolari». Queste nuove concezioni sono già acquisite saldamente in chi adopera il sarcasmo, ma devono essere espresse e divulgate in atteggiamento «polemico», altrimenti sarebbero una «utopia» perché apparirebbero «arbitrio» individuale o di conventicola: d'al-

tronde, per la sua natura stessa, lo «storicismo» non può concepire se stesso come esprimibile in forma apodittica o predicatoria, e deve creare un gusto stilistico nuovo, persino un linguaggio nuovo come mezzi di lotta intellettuale. Il «sarcasmo» (come, nel piano letterario ristretto dell'educazione di piccoli gruppi, l'«ironia») appare pertanto come la componente letteraria di una serie di esigenze teoriche e pratiche che superficialmente possono apparire come insanabilmente contradditto-

rie; il suo elemento essenziale è la «passionalità» che diventa criterio della potenza stilistica individuale (della sincerità, della profonda convinzione in opposto al pappagallesimo e al meccanicismo). [...]

Tratto dai Quaderni del carcere (vol. III), a cura di Valentino Gerratana, Einaudi 1975



Sul nazionalismo di Julien Benda



Julien Benda. Un suo articolo nelle «Nouvelles Littéraires» del 2 novembre 1929: *Comment un écrivain sert-il l'universel?* è un corollario del libro *Il tradimento degli intellettuali*. Accenna a un'opera recente, *Esprit und Geist* del Wechsler, in cui si cerca di dimostrare la nazionalità del pensiero e di spiegare che il *Geist* tedesco è ben diverso dall'*Esprit* francese; invita i tedeschi a non dimenticare questo particolarismo del loro cervello e tuttavia pensa di lavorare all'unione dei popoli in virtù di un pensiero di André Gide, secondo cui si serve meglio l'interesse generale quanto più si è particolari. Il Benda ricorda il manifesto dei 54 scrittori francesi pubblicato nel «Figaro» del 19 luglio 1919 *Manifeste du parti de l'Intelligence* in cui si diceva: «N'est-ce pas en se nationalisant qu'une littérature prend une signification plus universelle, un intérêt plus humainement général?». Per il Benda è giusto che l'universale si serve meglio quanto più si è particolari. Ma una cosa è *essere* particolari, altra cosa *predicare* il particolarismo. Qui è l'equivoco del nazionalismo, che in base a questo equivoco pretende spesso di essere il vero universalista, il vero pacifista. Nazionale, cioè, è diverso da nazionalista. Goethe era «nazionale» tedesco, Stendhal «nazionale» francese, ma né l'uno né l'altro nazionalista. Un'idea non è efficace se non è espressa in qualche modo, artisticamente, cioè particolarmente. Ma uno spirito è particolare in quanto nazionale? La nazionalità è una particolarità



primaria; ma il grande scrittore si particolarizza ancora tra i suoi connazionali e questa seconda «particolarità» non è il prolungamento della prima. Renan, in quanto Renan non è affatto una conseguenza *necessaria* dello spirito francese; egli è, per rapporto a questo spirito, un evento originale, arbitrario, *imprevedibile* (come dice Bergson). E tuttavia Renan resta francese, come l'uomo, pur essendo uomo, rimane un mammifero; ma il suo valore, come per l'uomo, è appunto nella sua differenza dal gruppo donde è nato.

Ciò appunto non vogliono i nazionalisti, per i quali il valore dei maestri consiste nella loro somiglianza con lo spirito del loro gruppo, nella loro fedeltà, nella loro puntualità ad esprimere questo spirito (che d'altronde viene definito come lo spirito dei maestri, per cui si finisce sempre con l'aver ragione).

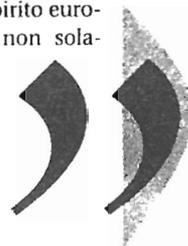
Perché tanti scrittori moderni ci tengono tanto all'«anima nazionale» che dicono di rappresentare? È utile, per chi non ha personalità, decretare che l'essenziale è di essere nazionali. Max Nordau scrive di un tale che esclamò: «Dite che io non sono niente. Ebbene: sono pur qualche cosa: sono un contemporaneo!». Così molti dicono di essere scrittori francesissimi ecc. (in questo modo si costituisce una gerarchia e una organizzazione di fatto e questo è l'essenziale di tutta la questione: il Benda, come il Croce, esamina la questione degli intellettuali astraendo dalla situazione di classe degli intellettuali stessi e dalla loro funzione, che si è venuta precisando con l'enorme diffusione del libro e della stampa periodica). Ma se questa posizione è spiegabile per i mediocri, come spiegarla nelle grandi personalità? (forse la spiegazione è coordinata: le grandi personalità dirigono i mediocri e ne partecipano necessariamente certi pregiudizi pratici che non sono di danno alle loro opere). Wagner (cfr l'*Ecce homo* di Nietzsche) sapeva ciò che faceva af-

fermando che la sua arte era l'espressione del genio tedesco, invitando così tutta una razza ad applaudire se stessa nelle sue opere. Ma in molti il Benda vede come ragione del fatto la credenza che lo spirito è buono nella misura in cui adotta una certa maniera *collettiva* di pensare e cattivo in quanto cerca di individuarsi. Quando Barrès scriveva: «C'est le rôle des maîtres de justifier les habitudes et préjugés qui sont ceux de la France, de manière à préparer pour le mieux nos enfants à prendre leur rang dans la procession nationale», egli intendeva appunto che il suo dovere e quello dei pensatori francesi degni di questo nome, era di entrare, anch'essi, in questa processione.

Questa tendenza ha avuto effetti disastrosi nella letteratura (insincerità). In politica: questa tendenza alla distinzione nazionale ha fatto sì che la guerra, invece di essere semplicemente politica, è diventata una guerra di anime nazionali, con i suoi caratteri di profondità passionale e di ferocia.

Il Benda conclude osservando che tutto questo lavoro per mantenere la nazionalizzazione dello spirito significa che lo spirito europeo sta nascendo e che è nel seno dello spirito europeo che l'artista dovrà individualizzarsi se vuol servire l'universale. (La guerra appunto ha dimostrato che questi atteggiamenti nazionalistici non erano casuali o dovuti a cause intellettuali - errori logici ecc. -; essi erano e sono legati a un determinato periodo storico in cui solo l'unione di tutti gli elementi nazionali può

essere una condizione di vittoria. La lotta intellettuale, se condotta senza una lotta reale che tenda a capovolgere questa situazione, è sterile. È vero che lo spirito europeo sta nascendo e non solamente europeo, ma appunto ciò inasprisce il carattere nazionale degli intellettuali, specialmente dello strato più elevato).



Tratto dai Quaderni del carcere (vol. I), a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, 1975

Antonio Gramsci, Ales (Oristano) 1891 - Roma 1937, il più fecondo e originale pensatore e uomo d'azione marxista non solo italiano, arrestato dal governo fascista nel '26 e recluso a Turi, dove concepì i *Quaderni del carcere* (Einaudi 1948-51): studi sul ruolo degli intellettuali e del partito, arte e letteratura, Risorgimento e società italiana. Nel 1921 - dopo l'esperienza dei «consigli di fabbrica» e di *Ordine nuovo* a Torino - era stato tra i fondatori e poi segretario del partito comunista italiano, di cui fondò anche il quotidiano *l'Unità* (1924). Bisogna leggere le *Lettere dal carcere* (Einaudi).



SCANDINAVISTA: LUDOVICA KOCH

Una vocazione alla perdizione controllata: Scaldi e Strindberg

Nel mondo di mezzo

Una sorta di claustrofobia intellettuale, contrastata da un'agorafobia uguale e contraria, dirige il movimento del suo pensiero verso spazi aperti

di Mariantonia Liborio

Se la critica vera è sempre autobiografia, il percorso di Ludovica Koch è una controllata discesa agli inferi della conoscenza, come tutte le discese accompagnata da una profonda nostalgia di assoluto («Nella vita di ognuno, fa irruzione almeno una volta l'assoluto, con le sue spietate pretese», *Favole di tenebra*, saggio su Selma Lagerlöf).

Gli autori non si incontrano per caso, ma per corrispondenze, collisioni, contusioni, rigetti, perché aiutano a dire cose che non si sapeva di voler dire, forse neppure pensare. La differenza è uno «specchio convesso» in cui guardarsi con coraggio e prudenza, con gesti estremi e insieme misurati, come quelli dell'eroe che affronta il mostro nascosto nella palude (*Beowulf*). Il disvelamento è complesso,

un brivido non previsto, quello che ci coglie «dentro la più torbida delle nostre estati», quando «dietro la fragile crosta delle cose» sentiamo «acquattato l'Abisso cosmico» (*Storie del crepuscolo*), che ci costringe a fare i conti con «l'impaccio della soggettività opaca e ineliminabile» (*Conoscenza per frequentazione*, saggio su Lars Gustafsson).

Le strategie della sua scrittura hanno abbandonato progressivamente l'erudizione sostenuta da una cultura saldissima e dall'insegnamento di indimenticabili maestri, per giungere a un rapporto con i testi diretto, ricco di emozione e di «meraviglia», un rapporto di sfida che accetta ogni rischio di fronte a parole che danno espressione «con la voce dell'altro» (*Sul «pastiche»: Piaceri e sapori*) a temi che sono suoi. Fin dai primi interventi sui poeti della tradizione nordica (il romantico Erik Johan Stagnelius, i contemporanei Erik Lindegren e Hjalmar Gullberg, Gunnar Ekelöf, il

più amato) si svela un rispetto profondo per una ricerca tutta novecentesca, parodica, ironica, senza illusioni, che «toglie per sempre pace alla realtà di ogni giorno» (*Favole di tenebra*), ma apre inedite prospettive segrete, pericolosi ma affascinanti punti di vista dall'alto e dal basso, che portano, perché estremi e spregiudicati, a un'«indecorosa preghiera».

Per affrontare i «cagli e coaguli, che interrompono e condensano improvvisamente il largo flusso dell'esperienza» è utile scegliersi una posizione privilegiata anche se scomoda, quella di un «mondo di mezzo» (Introduzione a Kirkegaard) dove sia possibile vivere ma che, a giusta distanza dal basso e dall'alto, permetta un'atten-

zione vigile alle spinte centrifughe «verso i limiti estremi della conoscenza» e, al di là di quei limiti, sia «aperta direttamente sul buio e sull'ignoto» (Introduzione a Strindberg). Come le raffinate *kennigar* degli scaldi, che «aprono voragini sulla superficie dell'esperienza; ma insegnano nello stesso momento a gettarvi sopra quei «fragili ponti di parole» che sono di questa poesia una delle metafore più giuste». Su questi ponti Ludovica Koch si tiene fortunosamente in bilico, senza mai perdere del tutto l'equilibrio ma lasciandosi affascinare dal rischio sempre presente della vertigine.

Una sorta di «violenta claustrofobia intellettuale», contrastata da un'agorafobia uguale e contraria (Strindberg), dirige il movimento del suo pensiero e della sua scrittura verso spazi aperti da ogni parte e lunghi respiri che la pagina contiene solo perché mi-

ma la fuga e trova continue, providenziali crepe per dare aria a ogni «monumento», farlo vorticare nello spazio, leggerne i contorni e gli agganci, lasciandolo in un equilibrio un po' precario che ne metta in luce contemporaneamente la fragilità e il compatto risultato di un'arte combinatoria che miracolosamente «tiene», come una maionese ben riuscita.

L'apprendistato di Ludovica Koch è andato apparentemente a ritroso, per imparare a raggiungere le «elementari, fisiche, buie, difficili 'cose facili'» (*Conoscenza per frequentazione*). Gli strumenti della sua modernità le permettono di leggere i testi – classici, medievali o contemporanei – con una «curiosità smodata e senza pregiudizi», figlia di «un vagabondaggio mentale capriccioso» spinto per tutti i mondi possibili e della preferenza per la metamor-

fosi, l'indeciso, l'ambiguo, il solfureo: vittoria di Odino su Apollo. La paura di incontri pericolosi si scioglie nella generosità dell'ascolto, attento a cogliere le «arditezze», a capire le «ragioni», a far parlare ammirando le scelte, mimando le imprese, pronta a riconoscere vittorie e sconfitte, a leggere la spudorata superbia come l'umile artigianato con simpatia, che per lei vuol dire «patire insie-

me», e imparare. Ludovica Koch è stata un'allieva diligente, anche se ribelle, della vita e della letteratura, senza porre limiti alle fatiche della sua *quête*, non per trovare risposte ma per formulare domande. Le tante interrogative che punteggiano i suoi testi non sono esercizio di retorica, non richiedono risposte ma riflessioni e stupori per coglierne il senso e scoprire che le domande sono

anche nostre e proprio perché sono senza risposta portano un po' più in là, nella comprensione e nell'incanto di un'indagine da continuare.

Ma qualcuno ha cominciato, cominciato bene. E dobbiamo ringraziarlo.

Ludovica Koch, Roma 1941 - Copenhagen 1993, allieva di Mario

Praz, ha scandagliato a largo raggio e con penetrazione, da traduttrice e saggista, le letterature scandinave (ma anche il *Divano* di Goethe), realizzando un metodo d'indagine sempre sorretto da tensione esistenziale. Partendo dalle ballate popolari (tesi di laurea con Gabrieli), non ha smesso l'interesse verso i primordi (*Scaldi*, *Beowulf*), ricomprendendoli in una sensibilità tutta novecentesca, plasmata sulle esperienze letterarie di crisi, in particolare Strindberg. I suoi saggi, in *Al di qua o al di là dell'umano* (Donzelli). Ha lasciato a metà una traduzione tuttora inedita delle *Metamorfosi* di Ovidio.



Strindberg, sofferenza borghese per il disordine

Spinta agli estremi, usata come tecnica e metodo, l'insofferenza cosmica di Strindberg serve ben presto a sviluppare il suo nero mito letterario. Una maschera di eterno rivoltoso, di *enfant terrible* della cultura europea, di odiatore professionista di «donne, papisti, teosofi, gesuiti» gli è rimasta ostinatamente attaccata, ben oltre l'uso e la morte.

Ma, come tutte le maschere, anche questa semplifica, copre e trae in inganno. Accanto alle esplosioni delle forme e dei temi, dietro le vistose intemperanze di Strindberg, persiste infatti anche il tratto temperamentale opposto, e almeno altrettanto illuminante: centripeto, implosivo, tenacemente borghese. È un'aspirazione mai estinta alla normalità e all'equilibrio, una nostalgia di regole e d'ordine che, ancora una volta, l'autobiografia aiuta assai bene a identificare. Quante volte, nel *Figlio della serva*, non si racconta per esempio delle pene di Johan per un ricamo malfatto in casa sul suo berretto di studente, o per i vestiti troppo corti e ridicoli che è costretto a portare!

Un'acuta sofferenza estetica per il disordine e le storture basta a rendere per esempio inaccettabili, allo Strindberg chimico, le «infor-

mi» formule in vigore per l'aria e per l'acqua, e a fargli decidere di sconfessarle. Le stesse ragioni determinano, nell'opera, idiosincrasie ricorrenti e assai riconoscibili. Sono le candele sbieche e le tendine di traverso che portano all'esplosione l'Avvocato del *Sogno*, o le sordide ossessioni domestiche in cui soffoca la Ragazza della *Sonata di spettri*: biancheria sporca da contare, bicchieri da asciugare. «Se si nasce con un senso del bello che comincia con l'ordine, e si è allevati all'ordine assoluto, il resto dell'esistenza diventa un tormento... Se perdo un bottone del cappotto e mi ricuciono un bottone male assortito, storto, che tira, ci sto male e non posso farci niente».

Di nuovo è un minuto spunto autobiografico e temperamentale a fornire una chiave generale per l'opera. Come non riconoscere qui la trovata inventiva più personale e più importante di Strindberg: la coincidenza, come due facce della stessa cosa, del tragico e del grottesco, del sublime e del pedestre; la massima spinta espansiva frenata e rinchiusa nell'assoluta contrazione? Una grandiosa e visionaria irritazione mentale, un risentimento fisico buio e terribile sono scatenati dai più meschini, dai più insignificanti degli incidenti. E dal momento che c'è ben poco al mondo che non tiri, non stoni e non disturbi, si gonfiano fino alle stelle la ripugnanza e l'orrore.

«Tutta la mia vita è andata in un modo o nell'altro per traverso», scrive Strindberg altrove. La stortura è anche una figura etica, di sopraffazione e, appunto, di torto. Il bisogno di ristabilire l'equilibrio si risolve in una spinta di giustizia aggressiva: ancora una volta, sproporzionatamente violenta. [...] Libro su libro, ma natural-

mente soprattutto nell'autobiografia. Strindberg ritorna sul tema della resa dei conti, definitiva e liberatoria: che è il migliore dei motivi per scrivere, ma che proprio perché se ne scrive continua ad allontanarsi all'orizzonte. «Adesso la storia è finita, amore mio» dice la conclusione dell'*Arringa*. «Mi sono vendicato: siamo pari».

La storia non è finita, naturalmente: comincia appena, e pari non si arriva ad esserlo mai. Il rimosso e l'inconsapevole ritornano, in un modo o nell'altro, «sotto forma di morti e mendicanti, pazzi, destini umani e ricordi d'infanzia». Ma ritornano non interpretati, inutili a qualsiasi catarsi e animati invece da una terribile presenza di fantocci, che li dilata e li muove. I ricordi non solo svaniscono, ma diventano sempre più tenaci e ossessivi a forza di scriverne. La vita è una povera collezione di objets trouvés, degna di un bambino e di un mendicante: un'aggregazione provvisoria, dentro una fortissima spinta centrifuga, di sensazioni, pensieri e residui mnemonici opachi e indigesti, forcine e chiavi annerite dopo il grande incendio, irricognoscibili resti al di qua della storia: simili alle ostinate incrostazioni di zolfo e di carbonio che contaminano i foglietti d'oro fabbricati da Strindberg a Parigi. Il *Diario occulto*, che è soprattutto un collage di prelievi grezzi dalla mente e dal mondo, [...] ritagliati dai giornali o raccolti per strada, ne è forse la figura migliore.

Questo brano di Ludovica Koch è tratto dall'introduzione al «Meridiano» Strindberg (due volumi), da lei curato per Mondadori nel 1991

Ha tradotto e introdotto in Italia libri (e autori) difficili: un pedagogo

Mio Virgilio celato

Se sono traduttore, lo devo a lui: offriva sempre soluzioni emblematiche. Le sue note critiche (a Breton, Artaud, Simon), non ha mai voluto staccarle dall'alveolo dei testi

di Nicola Muschitiello

Quando faccio il nome di Guido Neri (1927-1992) ai più giovani di me, spesso mi dicono: «L'ho sentito...», come dire: ho letto il suo nome da qualche parte, forse qualcuno me l'ha mentovato. (Un «sibilo di aria tenue», così Elia udì il sensibile Dio). Sarà che egli non è l'autore di un beninsieme di pagine memorabili, che trovi riedite nelle librerie o con un titolo assodato in un indice bibliografico o in un catalogo. Neri non ha mai voluto raccogliere in libro i suoi saggi di letteratura francese.

Scrivere per far conoscere un difficile autore di un libro difficile (e che autori: Claude Simon, prima che lo consacrassero il Premio Nobel, Artaud, Breton, Bataille, Leiris, Klossowski, Frénaud...). Le sue note critiche, ad accompagnare testi inediti in Italia, che a volte lui stesso aveva scelto e tradotto, erano pensate e scritte per servire al lettore: e, secondo tale intenzione, erano parte integrante del libro. Senza prevaricare l'oscuro orizzonte d'attesa del lettore appunto; anzi, nella persuasione di offrirgli un quadro informativo sicuro che lo confermasse nella consapevolezza e una segnalazione di percorsi esplorativi che lo confermasse nella sua responsabilità, cioè nella sua libertà. Per questo, probabilmente, riluttava a staccarle dal posto che avevano

perfettamente occupato, dall'alveolo tenace; strapparle sarebbe stato una lussazione, riunirle in un corpo autonomo una «creatura» vivente, da richiamare al soffio di un corno.

Mi hanno fatto pensare a Guido queste parole che si trovano in un libro di cui adesso dirò: «Per me, essere educati significa semplicemente far dimenticare la propria presenza, la propria esistenza». L'arte di essere presente, di essere efficace, senza farlo notare, Virtù rara. Ma Guido aveva anche la vocazione del pedagogo, nel senso più alto e più delicato, della guida virgiliana.

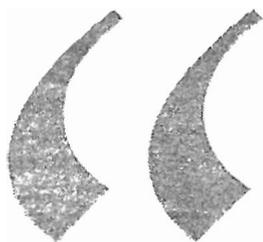
Se sono traduttore, lo devo a lui. Non il traduttore che sono; ma il fatto di esserlo. «Si potrebbe dire...»: quando rivedeva con me una mia prova di traduzione, davanti a un punto difficile, avanzava una soluzione con quelle parole. Quelle parole introducevano non una soluzione approssimativa, ma una buona soluzione fra quelle di cui non veniva accertata una maggiore convenienza. Esse sono un emblema, che si pone come un monito di delicata fermezza, che impone il dovere della precisione e la coscienza della relatività. Ora, dovendo proporre un documento (un termine da prendersi alla lettera) fra un buon numero di pubblicazioni, lo cercherò non fra gli autori sui quali egli ha scritto di più, ma in un libro e in una nota che devono essere cercati separatamente. Il libro è *Cronache maritali* di Marcel Jouhandeau, autore enorme, che Adelphi ha pubblicato l'anno scorso, appunto nella traduzione bellissima di Guido Neri, appena ri-

veduta e ritoccata, che era apparsa nel lontano '61, edita da Feltrinelli insieme con la seconda parte dell'opera (*Nuove Cronache maritali*).

Ma il buon lettore non si fermi qui. Vada a cercare un libro inopinato, di cui avrà avuto notizia su queste colonne, che, per le cure di Gian Carlo Roscioni e Giulio Ungarelli, aduna nove saggi scelti di Guido Reni (amorosa e doverosa contravvenzione postuma alla sua riluttanza): *Esperienze francesi*, Pendragon 1997. Li troverà, proprio ad apertura, la prefazione al libro di Jouhandeau che era stata scritta per l'edizione Feltrinelli. Sono dieci capoversi fermissimi, architravati, di una precisione commovente. Si badi: l'autore è mostruoso. E Guido ne parla, e accenna al lettore, con la lingua semplice e definitiva di un moralista francese del diciassettesimo secolo.



Jouhandeau, sangue in polla nella provincia francese



Alle origini di Jouhandeau sono la violenza e la raffinatezza della provincia francese. Nato nel 1888 a Guéret, piccola città della Creuse, e

figlio di un macellaio, ebbe un'educazione strettamente familiare e religiosa; nell'insieme della sua opera, intessuta di riferimenti autobiografici più o meno mediati, egli ritorna su quei ricordi, e su un ambiente che pareva fatto per alimentare in lui una febbrile curiosità di paesaggi naturali e umani, una inquieta, vorace fantasia di *voyeur*. Le sue letture furono dapprima vite di santi, i salmi; ma presto anche Nie-

tzsche, che doveva avere un peso decisivo e durevole sudi lui, e forse Dostoevskij [...]. Nel 1908 si stabilì a Parigi. A lasciare un segno su quella austera giovinezza furono, più che gli incontri intellettuali, tremendi avvenimenti di carattere intimo, riguardanti la vocazione religiosa, la vocazione letteraria, il sesso. Le idee di Jouhandeau divennero quelle di un uomo d'ordine, portato nella vita pubblica a un rigido culto delle tradizioni e delle istituzioni (forse per un moto istintivo di reazione alle proprie inquietudini e al proprio disordine privato), pieno di nostalgie e di rancori antilaicisti, propenso ad atteggiamenti nazionalistici, alla conservazione sociale, infine all'autoritarismo (fu simpatizzante e collaboratore dell'*Action française*), al punto di comprometersi in senso antisemita e di rischiare più tardi un'inchiesta per collaborazioni-

simo. Come scrittore restò un isolato: dedicatosi all'insegnamento, che non abbandonò mai dal 1912, si tenne estraneo ai movimenti letterari, entrò in contatto, nel 1919, con la «Nouvelle Revue Française», facendosi conoscere da Gide, Paulhan, Roger Martin du Gard, e continuò a riversare nella pagina scritta le personalissime evocazioni di una fantasia nutrita di ricordi, senza troppo curarsi dei consensi del pubblico o della critica. Così per molto tempo Jouhandeau è stato nella stessa Francia uno scrittore per pochi, esperti e curiosi quanto lui

del suo mondo. Dopo i primi libri egli aveva maturato una vena narrativa di straordinaria ricchezza, radicata nel naturalismo non meno che nelle esperienze del ro-

manzo psicologico di fine Ottocento (egli stesso ha fatto il nome di Bourget) e forse anche nelle punte realistiche di certi interni del teatro borghese. Ma un lievito soggettivo dà a quelle lezioni un sapore di modernità, a volte di scandalo: è, in questo tradizionalista, un momento essenziale, che si potrebbe quasi definire di avanguardia, un senso di rivolta, una volontà di offendere ogni schema espressivo, di conseguire forme di espressione sempre più libera e diretta. Tra le letture decisive della sua formazione egli stesso ha citato, anche, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé; e da Rimbaud sembra aver appreso la straordinaria libertà inventiva nelle soluzioni sintattiche e musicali della sua prosa. Tra le figure che appaiono ai margini della sua vi-

cenda umana e di scrittore sono, oltre a Montherlant, a Léautaud, a Paulhan, anche un Max Jacob, un Cocteau e, in relazioni di stretta familiarità, Marie Laurencin, la pittrice ex fidanzata di Apollinaire.

I rapporti di Jouhandeau con la letteratura, passata e contemporanea, non si svolgono attraverso le correnti e le istituzioni, ma da

personalità a personalità; tale è stato anche il carattere della sua amicizia con Gide, contrassegnata da una profonda stima reciproca, quanto da una scrupolosa consapevolezza delle analogie e delle differenze.



Il brano di Guido Neri è stralciato dall'introduzione a Jouhandeau, Cronache maritali, Feltrinelli '61

Guido Neri, Bologna 1927 - 1992, francesista, è possibile conoscerlo, in qualità di saggista appassionato, in un recente volume delle edizioni Pendragon: *Esperienze francesi. Da Vigny a Leiris*. Consulente della Einaudi, ha contribuito a far conoscere in Italia, tra gli altri, Breton, Artaud, Bataille, Frénaud, Leiris e Simon. Traduttore grandissimo, versato a una forma di sapere pensile e totale, condiviso con trasporto con gli allievi nella didattica. Senza pari resta l'edizione italiana (Cappelli) delle *Lettere* di Baudelaire, autore su cui ha formato il suo intero sistema di ricezione e conoscenza.



STORICO DELL'ARTE: ROBERTO LONGHI Un Longhi classico, comunista, teatrale

Una pièce leopardiana

Nell'anno caravaggesco 1951 quel maestro inscenava un dialogo da "Operette morali": Caravaggio costringe Tiepolo a giustificare i suoi cieli in technicolor, magniloquenti e classisti. Il tono sentenzioso e la prosa classica creano un'atmosfera sospesa, dove la pittura fa da discriminare etico

di Luigi Baldacci

Rappresentare Longhi col *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo* significa fermarne l'immagine in uno dei suoi momenti più classici, tanto lontano dalle sovraccitazioni linguistiche giovanili quanto dal gioco letterario delle equivalenze estetiche, gli aspetti cioè su cui si è fondata la caratterizzazione critica di uno stile deviante e bizzarro, blasonato e antiquariale: il Longhi, insomma che, secondo gli spogli del Mengaldo, esibisce il battesimo dannunziano e scrive *capegli, ordegno, secreto, pavonazzo, esperienza, stromento*, e addirittura *absconso*, scendendo in gara con le bellezze dei testi pittorici presi in esame.

Il *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo* sembra invece intonarsi alla distaccata dignità delle *Operette leopardiane* - e i concetti vanno di pari passo - dove le sentenze suonano irrevocabili, come pronunciate da un altro mondo: del resto siamo nella sezione dei Campi Elisi riservata ai pittori. «Li ho onorati senza imitarli», dice Caravaggio parlando di Giorgione, Tiziano, Veronese e rimproverando al Tiepolo di voler rimettersi nei loro panni: «La realtà non torna indietro, salvo che per sognare, illudersi, mentire una felicità che nel tempo non ha luogo...»; e il Tiepolo risponde: «A me non restava che seguire i tempi

che volevano, ad ogni prezzo, essere o sembrar felici». Non è forse questa una ripresa del *Dialogo di Tristano e di un amico*? O non si tratta ancora una volta di quei *nuovi credenti* che intendevano rifondare il mondo all'antica?

Bellissima imitazione, che concludeva su «Paragone» (nel nome del poeta-filosofo che allora non era così di moda) i lavori di quell'anno straordinariamente caravaggesco che fu il 1951. E a questo punto sarebbe interessante anche qualche confronto col *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* dove il Tiepolo espletava già le funzioni, più che di artista, d'impresario. Direi che qui, nel *Dialogo*, l'accento poggia ancor più esplicitamente sul registro morale e politico: stanco, disincantato, Tiepolo ammette di aver secondato troppo i suoi nobili protettori dipingendo il «mondo come se fosse tutto un teatro», e Caravaggio gli obietta, con la voce dura di uno Zorro vendicatore (che non si sa quanto fosse veramente la sua): «Sì, un teatro che a furia di svaghi e di piacevolezze, finirà in tragedia e sfonderà sul nero».

Un motivo si aggancia all'altro: Tiepolo ha visto e celebrato gli eroi che non c'erano, ma la sua città, fatta di «persone di ogni ceto», l'ha mai *veduta* davvero? È la stessa «mania di verità», confessata poco prima, che ora ci rivela un'unica radice per due colpe capitali: il tradimento del vero in pittura e quello del popolo (non si esita

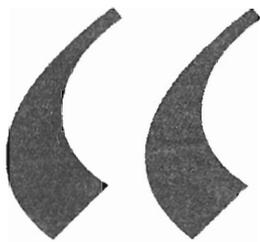
di fronte a questa parola) a favore dei grandi.

«La pittura non ha classi», il mondo è «fatto tutto di una pasta» e «la nobiltà più assurda è quella del sangue»: donde l'indignazione civile per i tiepoleschi amori di Antonio e Cleopatra, per un'arte di decorazione ridotta a fondale di balli aristocratici, a maggior gloria della famiglia Labia.

La *verità* preferita da Longhi era tuttavia un'altra: riguardava la capacità dell'occhio di accordarsi alla mano per dare al reale la sua forma, scoprirlo e inventarlo, dentro e fuori di noi. L'ultima mostra veneziana del Tiepolo mi ha confermato queste ragioni: in quel meraviglioso mago senza candore la mano era troppo esperta per avere ancora bisogno dell'occhio.



→ Caravaggio e Tiepolo, dialogo sulla pittura, ai Campi Elisi



Caravaggio – Eccoti in questi Campi senza luce e senza ombra, che io detesto. Sono Michelangelo da Caravaggio ed è toccato a me, che fui il più restio a riconoscere la valentia dei colleghi, il turno di accogliere, oggi, chi sopraggiunge e chiedergli notizie dell'esser suo. Del resto la fama ti ha già preceduto, annunciando il tuo arrivo in una lingua pomposa che, un poco, io intendo: «Atención! Atención!» diceva «Llegará

muy pronto a los Campos el mas valiente pintor de este siglo, Juan Bautista Tiepolo». Sei spagnolo?

Tiepolo – La fama avrebbe dovuto parlar veneziano. Ero in Ispagna soltanto per il soffitto del Rey, nel palazzo di Madrid. L'avevo appena finito e mi dolse morir lontano dalla patria. Del resto fu la mia sorte andar per il mondo, per tutte le Venezie, in Lombardia, in Germania. Dove non andavo io, supplivano i miei dipinti. Fui ricercato persino in Isvezia e in Moscovia.

Caravaggio – Se la fama sapesse sempre riconoscere il valore, tu sarai stato di certo molto valente. Viaggiai molto anch'io, ma per tutt'altre urgenze. Fui anch'io famoso, ma non so quanto abbia durato la mia fama; meno di quel che speravo, se giudico dal fatto che oggi arrivano qui solo i pittori di soffitti, mentre ai miei tempi il D'Arpino non ottenne l'entrata che per intrigo. Mi domando se tu conoscevi anche il mio nome.

Tiepolo – Chi non lo conosce? Me ne andava rintonando il Piazzetta quando mi esortava a «caricare gli scuri» e, da giovane, mi piacque di farlo. Furono anni felici. Più tardi, me ne parlava ancora il Conte Algarotti, quel gran dilettante. Ti chiamava «il Rembrante della Italia», che non è lode scarsa per chi conosca la «gran macchia» di quel professore olandese.

Caravaggio – Se venne dopo di me, non era più semplice chiamar lui il Caravaggio del nord? Le solite ingiustizie, la solita cabala...

Tiepolo – Così girò la ruota della Fortuna, che è cosa diversa dalla Fama. Per esser sinceri, mi pare che i tempi ti abbiano scavalcato.

Caravaggio – O che non siano ancora venuti i tempi miei? Potessi soltanto sapere come andarono le cose dopo di me, a Roma; se Roma è ancora caput mundi per la pittura...

Tiepolo – Per quel poco che ne intendo, tu moristi essendo ancor vivo quando il tuo amico ed emulo Annibale Carracci piantò in Roma il gran soffitto nella sala del Cardinal Farnese. Di lì, quel flusso di mitologie, quel miraggio maestoso che ha dilagato quasi per tutta Europa in favole erudite, funzioni mai viste, gigantesche allegorie. Quel gran Barberini che tu conoscesti monsignore si fabbricò una sala più vasta di questo Campo, dove un pittore, che fu il Cortona, fece sciamare dallo stemma papale api più grandi degli uomini. Il Padre Pozzo moltiplicò nel soffitto la fabbrica di Sant'Ignazio; la volta dei Gesuiti la spalancò il Baciccio; il Giordano, quella dei Riccardi a Firenze. Questi, i grandi della pittura moderna, portati dai grandi della terra, pontefici, re di Francia e di Spagna, cardinali, principi e principi vescovi d'Austria e di Germania. Cose grandi, «gran gusto» (così si dice) di cui la nobiltà e la Chiesa han tenuto lo scettro senz'altro pensiero che di glorificarsi nella volta delle proprie aule, presunto anticipo della volta celeste. Una fitta rete di emblemi e di allegorie, dove bizzarria ed acutezza tengono il luogo della invenzione; mentre, dopo aver inquartato gli stemmi di imprese mai compiute, di genealogie spesso presuntive, se ne cavano le «istorie». Di codesti grandi, io, forse, sarò stato l'ultimo. Vuoi qualche titolo delle mie opere più famose? *Allegoria della Magnanimità, Allegoria della Nobiltà e della Virtù, Allegoria della Nobiltà e del Coraggio*; tutti sentimenti da scambiarsi solo fra gran personaggi; oppure fatti storici, insignificanti magari, ma che ridondano a maggior lustro di famiglie grandi: *Il Ricevi-*

mento di Enrico III, Re di Francia dai Contarini, alla Mira (che onore per la casata!); *Apollo che conduce al Barbarossa la sposa Beatrice di Borgogna* nel salone del Greiffenklau a Würzburg; le *Glorie di Casa Pisani*; o, se proprio non c'era di che, suppliva la storia romana, come è stato coi *Fatti di Antonio e Cleopatra* per i Conti Labia. E, per finire la mia carriera in maggior gloria, niente di meno che *L'Apotheosi della Spagna* nel palazzo di Madrid.

Caravaggio – Apotheosi della Spagna! Far salire al cielo un'intera nazione! Che menzogna è questa? Hai creduto a quel che facevi? Lasciavi qualche traccia di verità almeno nel tuo dipingere?

Tiepolo – Son veneziano, e, per la pittura, tu sai che cosa significhi.

Caravaggio – Tu vuoi dire Giorgione, Tiziano, Veronese. Ho scelto bene? Ne ho visti pezzi stupendi, quelli che il Cardinale Aldobrandini aveva portato da Ferrara. Bellissimi colori, belle mescolanze, begli impasti, ma sulla trama di un mondo troppo ideale per la mia smania di verità. Lì ho onorati, senza imitarli. Ma tu, dopo due secoli, cosa pretendevi, di rimetterti nei panni loro? La realtà non torna indietro, salvo che per sognare, illudersi, mentire una felicità che nel mondo non ha luogo. Su questo punto, la so anche troppo lunga. [...]

Tiepolo – [...] per la veduta della città noi abbiamo la specialità dei «vedutisti» (così si chiamano) che ne dipingono i vari prospetti dov'è anche la folla, naturalmente mista di nobili e di plebei. Ma questa si chiama pittura inferiore, per i suoi confini ristretti; da servire più che altro come ricordo di Venezia ai forestieri.

Caravaggio – Veniamo al punto. Se servirà per ricordo a chi la vedrà, vuol dire che era già ricordo in colui che la vide per primo, il pittore stesso. E se è buon ricordo della verità non intendo perché non abbia ad esser buona pittura. Già sento che mi toccherà rispecchiarmi e compiacermi nella vostra pittura inferiore...

Tiepolo – Il Canaletto, che è il migliore fra tutti i nostri «vedutisti», piace anche a me. La sua luce è anche la mia, ma noi non l'abbiamo voluto nell'accademia finché non ci dimostrò di conoscere la prospettiva che, quella almeno, è scienza.

Caravaggio – Ma in natura non c'è prospettiva, c'è la «veduta» e cioè «quel che si vede». E così in arte non sarà mai altra scienza che della realtà. Realtà di uomini come di cose, senza punte classi. Frutta ne hai mai dipinto?

Tiepolo – Qualche volta, per incorniciare i miei affreschi; fruttuosi, ghirlande...

Caravaggio – Già, col tono di chi dice: panoplie, trofei... Roba ornamentale. Ogni mela finirà per voler lo stemma di famiglia, perché, immagino, sarà tutta frutta scelta, nobile, di Casa Pomona. Ma se io dipingevo frutta, per ogni mela buona ve n'era accanto una bacata; per ogni foglia verde, una secca e ingiallita, come Dio manda... E per gli uomini. Non dico soltanto di quei tuoi protettori pomposi che il vento sperderà, o almeno gli strapperà di dosso la finzione mutevole degli abiti speciali. Parlò dei più, dei molti, della gente comune che si rende servizio a vicenda con le opere sue. O che a Venezia non ci sono avvocati, maestri di scuola, osti, merciai, sarti, cuccitrici, pellegrini, soldati e il popolo che è vivo anch'esso? Possibile che nessuno li dipinga? Io feci storie di vecchi santi, ma anche gente all'osteria, giocatori d'azzardo, zingare che ti leggono la mano, musicisti, cantanti, fiori e frutta. Per me non c'era differenza.

Tiepolo – Anche qui, non so come (senza sapere) tu abbia potuto coglier nel segno. Anche a Venezia v'è qualcuno che dipinge la vita comune in ogni grado e senza distinguere. Il Longhi, parlo di lui, dipinge anche i nobili, ma non sulle nuvole o sui cornicioni come faccio io, anzi in casa loro, senza tanti fumi, o con quel tanto d'abaglia che basti per renderli un po' ridicoli. [...]



Caravaggio – Non conoscevo, di costui, neppure il nome. S'egli ha dipinto queste verità di ogni giorno, penetrandole bene, io lo metterei al primo posto anche lasciandolo fuori dell'accademia. La pittura non ha classi. Non credi che mostrare come il mondo sia fatto tutto di una pasta possa ammonire i tuoi grandi che credono alla nobiltà più assurda, quella del sangue, che pure sgorga colla stessa violenza sia dalla ferita del «capitan da mar» (come voi dite), sia da quella del vagabondo accoltellato?

Tiepolo – Tu mi sorprendi. Quasi le stesse parole, le sentii, or sono pochi anni, da un nostro teatrante veneziano, l'avvocato Goldoni. E anche lui, come te, è stato accusato di volersi procacciare l'applauso della plebe, facendo credito a non so che nuove idee.

Caravaggio – Nuove idee? E quali? Perché non hai curato di accertartene? Pazienza, se mi hai lasciato intendere, magari a contraggenio, che, anche a Venezia, vivono ancora degli uomini «naturali». Mi è parso di indovinare che tu capisca più cose che la tua pittura non abbia voluto dire. E, perché non ti mancava il senso del ridicolo, forse la maschera del comico ti avrebbe consentito di giudicare e condannare proprio mentre fingevi di encomiare e glorificare.

Tiepolo – Mi ci provai, qualche volta. In qualche caricatura, in qualche ritratto. Non contentai nessuno.

Caravaggio – Qui invece, stavi toccando la corda giusta. Per un pittore si tratta sempre di fare il ritratto del mondo. Non è cosa nuova che, misurandoti coll'orgoglio dell'uomo particolare, il modello non si contenti della «tua» verità, che dico, non la riconosca neppure. Anche dei miei ritratti si diceva che non erano somiglianti; forse, perché lo erano troppo. Ma fra i santi popolari e i torvi aguzzini dei miei dipinti, nessuno si è mai lamentato di non somigliare. Un ritratto che feci al mio cardinale, egli me lo bruciò sotto il naso

perché il volto era tutto in ombra. Per questo affronto, anzi, uscii di casa sua. Vedi che non scherzavo. Ma tu che di patroni ne avevi tanti sottomano, e di miglior pasta, accorgendoti che si reggevano a stento sulle stampelle dell'allegoria, potevi stare sul punto e non dargliela sempre vinta. Certo, avrai fatto una vita comoda, salvo la maledizione della calcina fresca e le berciate dei tuoi patroni dal basso, mentre te ne stavi sui ponti inzaccherato come un imbianchino; e avrai pure avuto il tuo posto a tavola, vivendo colle briciole del festino di Antonio e Cleopatra, spremuto dal cervellone dei tuoi Labia. Bella sala, immagino, quella dei tuoi affreschi, buona per i trattenimenti, le danze, i festini. E mi auguro ancora che le tue figure appaiano sempre più vere e naturali di quelle larve danzanti.

Tiepolo – Hai detto «larve»? Sapevi anche questo, che il costume dei veneziani ama coprirsi il viso con la maschera e la chiama «larva»? E che oggi la portano spesso anche i popolani e, talora, persino i mendicanti?

Caravaggio – I mendicanti con la maschera! I mendicanti con la maschera! Questa è una stoccata mortale che da te non m'aspettavo. Meglio era non parlar d'altro che di pittura...

Tiepolo – E ne parleremo ancora, se vuoi; ma, ormai, quel che è stato, è stato.

Questo Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo di Roberto Longhi è apparso su «Paragone» 23, 1951, e poi nel Meridiano Mondadori (1973) su Longhi curato da Gianfranco Contini

Roberto Longhi, Alba (Cuneo) 1890 - Firenze 1970, ha rovesciato l'impianto vasariano giunto fino al Berenson, dando una nuova storia dell'arte italiana, che riesuma intere aree sepolte (specialmente l'arte padana). Famoso per il *Piero* (1927), l'*Officina ferrarese* (1934) e *Caravaggio* (1951), restano cruciali i suoi saggi su rivista, oggi raccolti nelle *Opere complete Sansoni*. Il suo magistero, fondato sull'occhio acuto del conoscitore – sempre risolto nella prospettiva storica –, ha partorito una schiera variegata di allievi. Inarrivabile – mai disgiunta dal momento attributivo – la capacità di restituzione *per verba* del testo figurativo: ciò che lo rende uno dei più grandi scrittori italiani del Novecento.



STORICO ANTIQUARIO: MARIO PRAZ

Tutto il potere salvafico di una religione del gusto: caro Mario Praz

Lo stemma della vita

L' "itinéraire du propriétaire" pieno di sogni e ossessioni nella sua Casa della Vita lo si ricorda come un rito lustrale: vi confluivano i libri russi e le vedute di San Pietroburgo, i mobili dorati dell'Impero, conosciuti prima di Napoleone... Da giovane era stato Charles Lamb il suo eroe, protovittoriano come lui. Con la storia aveva traffici obliqui, il Cassettone gli parlava più che la Guerra, Thorvaldsen più che David

di Stefano Susinno

Praz non ebbe una duplice personalità; non fu da un lato un «anglista» illustre (anche se oggi magari meno utilizzato di quanto si potrebbe) e dall'altro uno storico dell'arte sette-ottocentesca, seppure originale per metodo e interessi. Tantomeno fu un «collezionista» come ora si intende, nonostante la rigorosa coerenza della sua raccolta. Forse è difficile per la moderna cultura accademica, irrigidita dagli «specialismi» disciplinari, ammettere che Praz fu soprattutto uno degli ultimi rappresentanti di quella sovranazionale Repubblica delle Lettere dove un signore bennato e curioso quale egli era, un devoto della scrittura (al suo attivo una bibliografia di 2645 voci), un uomo non sempre felice nella vita personale e affettiva, può aver trovato rifugio e sostegno fino a rendersi un protagonista della cultura europea del Novecento.

Anche per lui l'intero disegno della vita sembra già inscritto nelle coordinate di partenza: il luogo e il tempo della nascita, le persone-chiave per la sua formazione dal primo svegliarsi dell'intelligenza sino al precisarsi delle inclinazioni più propriamente intellettuali. Sullo sfondo di Roma umbertina, dove nasce nel 1896, e della Firenze del Caffè delle Giubbe Rosse, dove si era trasferito in apertura di secolo, si allineano la figura presto scomparsa

del padre, impiegato contabile poliglotta, la madre di appannate, seppur non dubbie, lontane origini aristocratiche; sarà poi la volta dell'incontro con la scrittrice anglo-fiorentina Vernon Lee, pseudonimo di Violet Paget, e delle serate nella sua villa del Palmerino da dove viene spinto ai suoi primi studi su Charles Lamb, il saggista protovittoriano assunto da Praz a proprio maestro ideale. Tutto concorre a porre il seme del suo collezionismo e poi a determinarne le forme e lo sviluppo. «Prima ancora che io sapessi di Napoleone i miei occhi si erano fissati su un vecchio cassettona a colonnette portato un giorno in casa dalla campagna e chissà perché la sua austera grazia aveva conquiso un bambinetto ignaro di stili e di epopee?». In questa trama obbligata di influenze e di esperienze egli trovò la via al suo particolare esercizio di libertà e di originalità trasformandosi in raccoglitore paziente di testi e di oggetti talora curiosi (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930; le cere macabre dello Zummo tra le fioriere del salotto) e quindi in arredatore del proprio interno dove



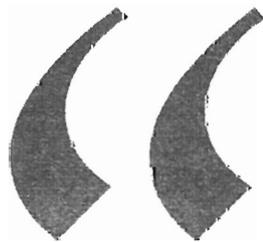
poteva lasciarsi andare al gioco sapiente delle associazioni mnemoniche e culturali che gli oggetti destavano nella sua fucina di critico e di scrittore. Modellando i suoi interventi sulla struttura solo in apparenza disorganica dei saggi di Lamb, Praz traspose negli accostamenti dei mobili e dei quadri quel continuo lavoro di citazioni e di rimandi falsamente casuali che poi, in sintesi, ci restituiscono un tessuto più significante rispetto a una rigorosa e consequenziale ricostruzione storica, più efficace proprio perché evocativo e solo in secondo luogo documentario. La «verità» della storia resta inaccessibile ma la vita può risolversi nel processo di avvicinamento, senza pretendere soluzioni definitive: «...potrei dire di me che il mio guardaroba intellettuale contiene pochi capi interi. Appartengo anch'io alla categoria delle persone dotate di un'intelligenza imperfetta, che si contentano di frammenti e ritagli della Verità. Questa non si presenta loro di faccia, ma con un lineamento ed un profilo tutt'al più».

La sua distanza dall'idealismo crociano, su cui si forma e vive tanta critica artistica accademica in Italia, gli apre la strada al futuro: pur non professando la storia dell'arte in quanto disciplina, più di altri professori ne coglie le tendenze, anzi contribuisce fortemente a determinarne il corso, i nuovi campi di esplorazione. Arriva in anticipo, partendo da una via parallela, al traguardo della rivalutazione dell'epoca neoclassica, e oggi il suo esempio resta valido per individuare il significato dei fenomeni artistici in rapporto alla *Stimmung* dell'età romantica: calati nel contesto letterario, alla ricerca non del nucleo, ma dei tentacoli con i quali ciascuna opera si collega ad altro da sé: alla letteratura, alla vita politica e sociale. Inevitabilmente, per via analogica, il suo metodo di saggista si riflette nell'arredo delle sue stanze inseguito come un fantasma della memoria collettiva: le funzioni della casa si emblemizzano nei diversi ambienti, assurgono a tema letterario e compositivo insieme. Ogni stanza si trasforma nel museo della sua funzione e non a caso l'epoca prescelta per questa esemplificazione – mai pedante, anzi cordiale, direi affettuosa – è quella che vede il prevalere dell'ideologia borghese, còlta nella sua fase nascente, ancora tinta di cosmopolitismo aristocratico. Dall'Inghilterra dove è stato lettore di italiano all'Università di Manchester, rientrerà nel 1934 con una giovane moglie d'Oltre Manica per stabilirsi nel monumentale appartamento di palazzo Ricci a Roma che da allora fino al 1969 sarà la «Casa della Vita».

Quando nel 1940 con il *Gusto Neoclassico* egli aprirà nuovi orizzonti alla critica e, diciamo pure, alla moda, già da alcuni anni i suoi interessi artistici avevano trovato nella pratica del collezionismo la pietra di paragone e la definizione di campo. Ai libri russi si associano le vedute di San Pietroburgo o il ritratto della zarina Elisabetta Alexeievna; si moltiplicano i ritratti di dame con la lira, l'arpa, la cetra; il tenero sentimento che può unire due fanciulle riecheggia da parete a parete, in dipinti e miniature, in disegni e acquerelli; e ancora Murat e la sua reggia partenopea, Ortensia, i legittimisti borbonici francesi o napoletani le cui immagini, dopo lunghe e talora fortunate peregrinazioni sul mercato antiquario, hanno finalmente trovato un porto sicuro, un adeguato contesto, ma soprattutto la nuova vita garantita dalla trasposizione letteraria, una



Alberto Thorvaldsen, un «greco» Biedermeier



Nascosta da un ciuffo di palme a chi entra nel giardino di Palazzo Barberini, e ombreggiata di lauri, è una statua a cui il tempo si è rivelato singolarmente inclemente, rigandole il volto di chiazze nerastre e verdigne, spandendole sui calzoni un sospetto color giallino, e succhiando, come fosse zucchero, le bianche braccia della fanciulla greca a cui si appoggia, munita di scalpello e martello, la figura maggiore. È un angolo quasi cimiteriale, questo, a due passi dal traffico di Quattro Fontane, e giureremmo che nessuno vi mette piede, se la base della statua, nereggiante di firme a

nuova identità fissata una volta per tutte tra la parete e la pagina. In un quarto di secolo la collezione acquista la sua fisionomia definitiva e le edizioni de *La Filosofia dell'Arredamento* (1945, 1964), de *La Casa della Vita* (1958, 1979), fino a *Scene di Conversazione* (1971) – che già si innesta nella seconda e non meno significativa dimora monumentale di Praz in palazzo Primoli, dove,



sfrattato, trovò rifugio nel 1969 – ne riflettono gli sviluppi. Nella visita alla sua casa, agli amici, ai colleghi (questi però spesso anche insensibili, talora imbarazzati, raramente entusiasti) si alternano ormai studiosi e collezionisti che hanno sollecitato un invito. Dopo i primi brevi conversari, la cortese inquisizione sugli interessi e la personalità del visitatore, sul perché egli si fosse condotto sino a lui in quel luogo famoso ma tuttavia estremamente privato, Praz iniziava il lento giro della casa, l'illustrazione paziente dei suoi tesori. Nel recitare senza noia le sue litanie chissà quante volte ripetute, lasciava trasparire il persistere del suo entusiasmo, la fiducia, quasi *per absurdum*, nel potere salvifico di quella sua personale religione. Fu così che egli aderì al progetto, presentatogli dalla direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna fin dal 1979, di «musealizzare» la sua casa, come infatti poi avvenne. Per trasmettere agli altri, magari ai giovani, ciò che essa soprattutto rappresentava ai suoi occhi: la coscienza di un «mondo che richiede parole pacate, l'attenuazione, la sobrietà, la durata lunga e quieta, la capacità di prestare attenzione ai tanti minimi volti della vita».

Mario Praz, Roma 1896 - 1982, è titolare di una vastissima produzione anglistica e comparatistica – oggetto di culto da parte di bibliofili e studiosi –, al cui vertice di notorietà stanno la *Storia della letteratura inglese* (Sansoni) e il tradottissimo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (appena rieditato da Sansoni); è titolare pure di una ineguagliabile *connoisseurship* compresa tra arredamento, arte, letteratura, storia del gusto, che ha prodotto fra l'altro una dimora-mondo in filologico stile Impero a via Giulia a Roma (descritta in *La casa della vita*, ora Adelphi), e poi *La filosofia dell'arredamento* (Longanesi) e *Il gusto neoclassico* (ora Rizzoli). Sul versante teratologico (mostri e macabro), *Il patto col serpente* e *Il giardino dei sensi*. Adelphi lo ha riproposto in parte, cominciando dall'antologia da lui curata prima di morire (*Voci dietro la scena*).

marita, non ci persuadesse del contrario; ma quanti di coloro che han così sconciato quei marmi!... Ehan fatto per rendere onore al *viro Danuae glorioso*, come si legge nell'iscrizione, a Bertel Thorvaldsen, celebre tra noi un secolo fa come «il cavaliere Alberto»? Nessuna di quelle corone che formano il natural pabulo dei monumenti è stata deposta qui nel settembre del 1938, quando a Copenhagen si è celebrato il centenario del trionfale ritorno dello scultore in patria: e chi volesse indulgere a un'intima commemorazione visitando i luoghi dove il Thorvaldsen lavorò e visse, troverebbe forse materia per un'elegia come quella di Propertio: «Ioc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est...» ma tracce dell'illustre Danese, nessuna. Ecco, ai piedi di Palazzo Barberini aveva il suo studio: basse case, un muro, un giardino; e il



giardino aveva una pergola, e grandi e rossastri vasi di fiori, e l'odore pungente degli oleandri; nei sentieri coperti d'erba si muovevano pigre tartarughe. Oggi trovi l'Albergo Bristol, l'Autosalone Barberini, il Cinema Barberini, il Barberini Bar, e un negozio che con bella allitterazione potrebbe chiamarsi Barbiere Barberini, e invece romanticamente si chiama Torquato. La casa in via Sistina, ha sì una lapide sesquipedale, ma neanche un mattone dell'edificio originario. E Villa Malta, dove Thorvaldsen fu l'astro maggiore di quella corte d'artisti che Ludovico di Baviera raccolse intorno a sé, non è più Villa Malta da quando un russo fastoso e pacchiano trasformò l'antica torre, le modeste camere bonariamente abbellite di qualche affresco di stile pompeiano, e il rustico giardino, in una pseudo-reggia fin di secolo, risparmiando appena le palme piantate da Ludovico e dal Goethe.

Non più clemente del tempo per le memorie dell'uomo, è stata la critica [...]. Come artista Bertel Thorvaldsen sarebbe addirittura quel che si dice in inglese *a fraud*, un'impostura.

Eppure questo intellettualistico, riflesso, freddo, artista, era un uomo del popolo, e la sua arte, «senza osmosi con la vita», è tanto piaciuta al popolo, che nei paesi del Nord i suoi medaglioni dell'Aurora e della Notte sono almeno altrettanto popolari quanto fra noi *La Madonna della Seggiola* o *L'Aurora* di Guido Reni. Copie in gesso di quei bassorilievi – quanti milioni ne sono state fatte! – sono sovente l'unica decorazione della casa d'un operaio: è ad esse, ci dice un critico sentimentale, che si affisano i vergini sguardi dell'infante, quando si svegliano i primi moti della coscienza e della curiosità: è ad esse che, come a un messaggio di serenità, si volgono gli occhi degli adulti intorbidati dalle tempeste... ma sì, proprio delle tempeste della vita. Altra riprova, se ce ne fosse bisogno, della necessità d'esser guardinghi ogni qualvolta un critico *high-brow* pronunzia la grossa parola «vita». Anche il Croce negava a certe analogie immaginose dei secentisti ogni attitudine a «alimentare cuore, intelletto e fantasia», e poi si trovava che proprio di tali analogie si nutrivano i mistici, e s'infiammava il fervor religioso delle masse.

Una qualche «osmosi con la vita, la storia, la natura» dev'esserci dunque nelle opere del Thorvaldsen, perché ciò che dal cuor non parte, disse, mi pare, il Goethe, al cuore non va. E proprio il fatto che quelle opere fanno appello al ceto medio e al più umile ci avvia, credo, alla loro comprensione. Non è da tutti poter gustare l'arte greca, come non è da tutti esser giudici di buon vino; ma chi non sa godere d'un'acqua pura? Ora l'arte del Thorvaldsen, sia pure indistintamente [...], si rifaceva da quell'assioma del Winckelmann per cui «può dirsi della bellezza come dell'acqua presa da una sorgente, che quanto meno è saporosa, vale a dire priva d'ogni particella straniera, tanto più si stima salubre». È dunque l'arte del Thorvaldsen un surrogato universalmente potabile dell'arte greca? Non v'è dubbio che le sue sculture, come le ceramiche Wedgwood, mettono il classicismo alla portata di tutti; ma se il processo si limitasse davvero a un'arida riduzione intellettualistica del felice linguaggio dei Greci, a un insipido annacquamento d'un vin generoso, a un'esanime schematizzazione di formule già trite (si sa che l'antichità a

cui s'ispirarono i neoclassici non era la genuina, ma la manieristica), si può dubitare se avrebbe sortito sì contagiosi effetti. Quello che in realtà conquistò i contemporanei del Thorvaldsen non dovette esser tanto il suo aver appreso perfettamente a memoria il linguaggio plastico dei Greci, quanto il senso di calma idillica, di sognante innocenza che si effonde dalle sue sculture. Il classicismo s'era iniziato con la retorica degli eroi di David pronti all'azione, si concludeva, come per natural parabola, nella serenità contemplativa delle figure di Thorvaldsen; queste hanno lasciato dietro le spalle i campi di battaglia, le ardue vette visitate dal fulmine di Giove, e s'arrestano pacate e pensose all'orlo di feconde pianure solcate da pigri fiumi e amene di greggi e di foreste, e tutto quel paesaggio d'acque e piante tranquille l'han come negli occhi, come hanno diffuso su tutto il corpo la quieta luce che s'irradia dalla gran vastità. In David parlava la Francia rivoluzionaria e napoleonica; in Thorvaldsen la patriarcale Danimarca, regnata da un monarca paterno, paese ideale per l'Europa della Restaurazione. Al classicismo romano e guerriero coi suoi archi e le sue colonne trionfali sottentrava dappertutto il Biedermeier, quel classicismo in tono minore, tutto buon senso e buon costume, domestiche gioie e culto d'una natura pettinata e gentile, ossequio ai sani principj, idillica serenità contemplativa, con, di tanto in tanto, qualche leggera nube d'un sogno soave e forse un po' mesto. Anche Thorvaldsen scolpisce una statua di Marte, ma è Marte col ramo d'ulivo, il dio della guerra apportatore di pace: arte pacifista, da premio Nobel. Anche Thorvaldsen ci dà la figura di Ercole, ma il corpo poderoso dell'eroe non si tende nello sforzo di qualche fatica; è Ercole nel grembo d'Omfale, Ercole che dopo la lotta riceve da Ebe la bevanda dell'immortalità. Anche Thorvaldsen s'ispira all'*Iliade*, ma non ci presenta scene di battaglia, bensì Ettore sposo e padre, commosso nel momento dell'addio, Achille amante di Briseide, o vincitore vinto dall'ammirazione per la regina delle Amazzoni, o fedele e soccorrevole amico di Patroclo ferito, o tocco d'umanità alla supplica del vecchio Priamo. Anche Thorvaldsen, come ogni neoclassico, s'ispira al mito, ma non son le supreme figure dell'Olimpo quelle che l'attirano; preferisce le divinità più accessibili, Amore, le Muse, le Grazie, o caste e schive figure giovanili. Ebe e Ganimede, i divini coppieri, e dinanzi al suo gruppo d'Amore e Psiche certo il Wordsworth non si sarebbe scandalizzato come dinanzi all'opera canoniana sullo stesso soggetto[...], ché quella d'Amore e di Psiche, in Thorvaldsen, è tenerezza di fanciulli, senza fiamma. Soprattutto eccelle nelle figure di miti vegliardi, Pio VII papa, Federico VI di Danimarca, che patrono rudi colpi nella tempesta napoleonica, e non ebbero che benedizioni per i loro fedeli popoli. E di solito ritrae figure assorto nella contemplazione: Amore che fissa la punta dello strale, Venere che contempla il pomo, la Speranza che contempla il fiore, il giovane Bacco che china lo sguardo sulla coppa, la bella principessa Bariatinska che certo, il dito

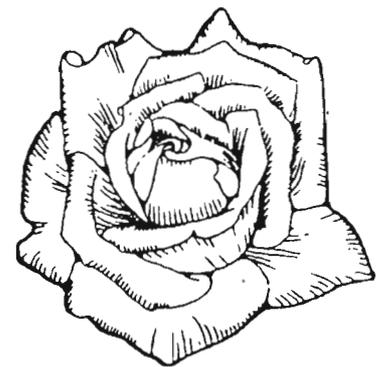


leggiadro posato sul mento, contempla i fantasmi fluttuanti nell'azzurro immenso. Si narra che quando Byron posò per Thorvaldsen assunse un'aria strana e forzata quale conveniva all'infelicissimo Aroldo, e invano lo scultore lo pregò di apparir più tranquillo. Finito il busto, dinanzi a quell'ideal ritratto di poeta assorto nel suo sogno, il nobile lord protestò: «Questa espressione non è la mia; io ho un'aria assai più infelice». Byron posava da romantico, ma Thorvaldsen scolpiva da Biedermeier; era alieno dalla rappresentazione del dolore vero, figuriamoci poi di quello simulato!

Aveva detto il Winckelmann: «la bellezza non potrà riconoscersi tutta in viso, se non a chi ha la mente serena e scevra da ogni agitazione, o almeno da quella tanta che suole alterare e disturbare i delineamenti dei quali son composte le belle forme». Nessuna passione agita le serene creature del Thorvaldsen, neanche quella amorosa, sebbene proprio una serie di bassorilievi ispirati da Amore sia celeberrima tra le sue opere. Nel 1830, avendo il braccio sinistro fasciato in seguito alla ferita prodotta da un vescicatorio, il Thorvaldsen decise d'impiegare il destro a improvvisare alcuni soggetti amorosi suggeritigli dal cavaliere Angelo Maria Ricci, adorno verseggiatore accademico. Sono pargoleggiamenti innocentissimi di amorini, che, riprodotti in incisioni, vennero pubblicati in Roma col titolo di *Anacreonte novissimo* insieme coi versi del poeta, di cui basti un piccolo saggio: *Cangiata aveva Amore l'Psiche in farfalla, e un giorno / Alla sua face intorno / La vide incauta errar...*[...]



Questo brano di Mario Praz, «Il cavaliere Alberto», è tratto dal *Gusto neoclassico*, Sansoni 1940, oggi Rizzoli



Quanto manca il rigore e la leggerezza di Cardona

Alla scrittura con affetto

L'amore per l'armeno e per le lingue orali, amerindie o sahariane; poi, soprattutto, i sistemi di segni come lasciapassare per le culture

di Armando Petrucci

Nato a Roma nel gennaio del 1943, *annus terribilis*, quant'altri mai, Giorgio Raimondo Cardona a Roma è morto nell'agosto del 1988, a soli 45 anni, nel pieno di una fervida attività di studioso, di docente, di uomo generosamente impegnato, giorno dopo giorno, in una civile battaglia di rinnovamento della società e della cultura del suo paese. A Roma studiò lingue orientali per essere poi attratto da altre esperienze linguistiche (l'amore per l'armeno, che insegnò per anni) e da quelle, per lui nuove e affascinanti, offerte da lingue orali, amerindie o del deserto sahariano. Attraverso l'applicazione di metodologie di ricerca «sul terreno», subì il fascino fecondo dell'antropologia e della sociologia e divenne così un sociolinguista, un linguista antropologo, un etno-

linguista, allargando via via sempre di più curiosità e competenze e ponendo infine, accanto alla linguistica, anche lo studio, che sentiva diverso, ma parallelo, della storia della scrittura. Tenne la cattedra di Linguistica alla Sapienza di Roma e occupò alte responsabilità accademiche per puro «spirito di servizio», con semplicità e scrupolo.

Fu un eccezionale personaggio, non soltanto per la «straordinaria dottrina» (Asor Rosa), ma per il modo (meglio, il metodo) innovativo e creativo di porre domande e problemi, in un aperto dialogo socratico con amici, allievi, colleghi, sempre teso a spingersi fino ai bordi estremi del conoscibile e a ritrarsene con un calmo sorriso.

Lo ricordiamo con immenso rimpianto come un compagno di strada e un maestro di tipo totalmente nuovo, che combinava «sperimentalismo e teoria e insieme la passione per il nuovo» (Beard), sempre attratto dall'aspetto

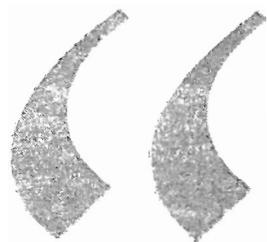
ludico che pure si nasconde in ogni sforzo di ricerca. La sua originalità non stava soltanto nella straordinaria personalità; ma anche, se non soprattutto, nelle ragioni e nei modi del suo studio e dei suoi lavori scientifici, nelle svolte radicali impresse alla ricerca linguistica, nell'ancoramento dello studio delle lingue alla realtà sociale, nella fuoriuscita dall'orizzonte indoeuropeo e eurocentrico, nell'attenzione all'inusuale, al marginale, ai rapporti fra culture dell'oralità e culture dello scritto, nell'impostazione nuovissima che diede agli studi sulla scrittura come attività globale e sociale dell'uomo.

Cardona pubblicò moltissimo; negli ultimi anni, quasi presago del destino che lo attendeva, moltiplicò ricerche, studi, pubblicazioni, sempre con sereno entusiasmo. Ricordiamo qui soltanto la sua rivoluzionaria *Antropologia della scrittura*, Loescher, 1981; *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Laterza, 1985; *Storia universale del-*

la scrittura, Mondadori, 1986; *Introduzione alla sociolinguistica*, Loescher, 1987; l'antologia postuma curata da Corrado Bologna *I linguaggi del sapere*, Laterza, 1990. Ma fu anche ideatore geniale e organizzatore di mostre di impianto totalmente nuovo, come *Charta. Dal papiro al computer* (Milano 1988), e l'altra, del tutto diversa e sperimentale, organizzata intorno al tema dell'uso sociale della scrittura, della lettura e della cultura scritta in un paesino del Lazio, Barbarano Romano (Viterbo).

Un uomo, uno studioso, un maestro come Giorgio Raimondo Cardona non può e non deve essere dimenticato dalla cultura italiana, che rischia, giorno dopo giorno, di diventare sempre più «leggera»; i suoi lavori, i suoi interventi, le sue sperimentazioni, vanno riletti e riproposti oggi come modelli ancora ricchi di novità, di freschezza, di inventiva.

Cultura e personalità, i due assi dell'atto di scrivere



Un sistema grafico si trova all'intersezione di due assi; l'asse della cultura e l'asse della personalità. Sull'asse della cultura si colloca la visione che del mondo ha una data cultura, il suo modo di interpretare i fatti esterni, la sua classificazione dei fenomeni, ma anche la sua scala di valori, il suo dar ri-

lievo a certe operazioni, enunciazioni, capacità, rispetto ad altre. Sull'asse della personalità si collocano invece le capacità, le pulsioni, la visione del singolo scrivente.

È indubbio che i due assi delimitano uno spazio ideale in cui verrà a collocarsi ogni effettiva realizzazione di un sistema grafico; ma c'è ancora un'altra variabile. Quanto più l'uso di un sistema si generalizza (e storicamente si può dire che questa generalizzazione e diffusione della scrittura a un numero sempre più alto di persone è andata sempre crescendo in funzione del tempo e non potrà che aumentare), tanto più si riducono i meccanismi di controllo, diminuisce il prestigio dei modelli, si semplifica la procedura dell'apprendimento. L'osservazione ovvia è che fino a tempi relativamente recenti nella storia della scrittura occidentale una mano può essere da-

tata con un'approssimazione a volte solo di anni; e questo perché, a parte considerazioni esterne sui materiali scrittori, ogni generazione aveva appreso formalmente un certo modello di scrittura, l'aveva eventualmente modificato negli anni ma comunque tradiva in ogni minima esecuzione una matrice storicoculturale. È facile prevedere che questo aspetto individualizzante della scrittura si dissolverà progressivamente e già d'ora non ha molto senso immaginare una futura paleografia specializzata in tardo XX secolo. Così, per tornare all'immagine del grafico, si può dire che i valori sull'asse della personalità aumentano al diminuire dei valori della cultura; e questi ultimi potrebbero figurare in un altro grafico ancora, dove essi apparirebbero diminuire con il diffondersi della scrittura (tanto maggiore è il numero delle persone a cui viene insegnata la scrittura, con tanto minore forza potranno essere loro imposti dei modelli, perché diminuisce la possibilità del controllo, la capacità tecnica dei maestri, ecc.).

La correlazione più ovvia che si possa istituire è quella tra ambiente, cultura materiale e scrittura. È stato osservato che i geroglifici sono una rappresentazione di «pressoché tutto quel che poteva trovarsi nella valle del Nilo, al tempo dei



Faraoni» e che per questo motivo «costituiscono una ricchissima miniera d'informazioni, nell'insieme facilmente utilizzabile», per l'archeologo, lo storico, l'etnografo. Analogamente legata al suo ambiente sembra essere la scrittura maya; ma solo alcuni sistemi particolarmente realistici possono rispecchiare così tangibilmente elementi del mondo circostante. Molti ideogrammi cinesi, quando se ne osservi la forma arcaica, si rivelano essere la raffigurazione di specifiche caratteristiche di cultura materiale, di cui danno quindi testimonianza: forma e parti della casa, strumenti, animali domestici, forme di coltivazione ecc. In altri casi l'influenza, se c'è, sarà più sottile. [...]

Soprattutto nelle società con forti istituzioni scolastiche l'educazione consiste anche nell'assorbire un insieme di schemi fondamentali che non sono ancora questo o quel codice ma li prevedono tutti. Questi schemi non sono forse analizzabili partitamente, ma possiamo dire che vanno qui collocati concetti estetici e morali, visione del mondo, senso del rapporto tra uomo e spazio, e tra uomo e ambiente, con una qualche loro organizzazione; essi vengono interiorizzati sia attraverso l'insegnamento formale (si pensi alla formazione del gusto ottenuta attraverso la presentazione e lo studio di modelli), sia inconsapevolmente, per generalizzazione. La prova dell'esistenza di tali schemi è la possibilità che ciascuno ha di dare giudizi di valore

congruenti a quelli del resto della comunità, anche se non sempre in modo razionale: «Non so perché, ma è meglio far così e così. Così sta meglio ecc.». Data questa matrice, non è assurdo che in ambiti differenti si ricorra a comportamenti, soluzioni, valutazioni simili. Erwin Panofsky ha istituito un parallelo tra l'architettura gotica e il pensiero scolastico: fin quasi ai minimi particolari, la logica costruttiva che ha costruito le cattedrali è analoga alla logica compositiva che ha prodotto la *Summa Theologica* e gli altri testi della Scolastica. Cambiano i codici e i mezzi, ma l'organizzazione, la segmentazione delle parti, la loro rifusione, il privilegiare certe dimensioni rispetto ad altre sono gli stessi. Nella costruzione delle cattedrali si afferma, tra XII e XIII secolo, la tendenza a manifestare più nettamente la nervatura delle parti dell'edificio

e la loro funzione: si dà forma concreta al principio scolastico del *pro e contra* (la discussione per opposizione e conciliazione di argomenti contro e a favore di una certa tesi), suddividendo gli spazi e opponendo gli elementi architettonici.



Il brano di Giorgio Raimondo Cardona è tratto da *Antropologia della scrittura*, Loescher, 1981



Giorgio Raimondo Cardona, Roma 1943 - 1988, glottologo di alta vaglia, ha scrutinato gli aspetti più vari del rapporto tra oralità e scrittura dando contributi nella linguistica generale, nella socio-linguistica, nella storia della scrittura. Non ha mai inteso la lingua quale sistema a sé stante, ma sempre in relazione con la cultura: *Antropologia della scrittura* (Loescher). Appassionato di *I viaggi e le scoperte* (nella *Letteratura italiana* di Asor Rosa, Einaudi), ha dato un'edizione bellissima del *Congo* di Pigafetta (Bompiani).



GERMANISTA: ENRICO FILIPPINI

Un "anarchico" geniale che fece del giornalismo il suo romanzo di vita

Dissipami Literatur

In questo ricordo affettuoso del maestro Enzo Paci c'è tutta la furente vocazione a vivere di Filippini: coltissimo, bruciò filosofia donne e traduzioni-canone dai "suoi" tedeschi

di Enzo Golino

Enrico Filippini inseguiva la vita. Forse temeva che gli sfuggisse, che il lavoro del pensiero sui Massimi Sistemi potesse limitarne la percezione immediata, ostacolare il flusso delle pulsioni. Persino le sbevazzate con i compagni della *bohème* milanese Anni Cinquanta, o con Günter Grass, gli sembravano una forma tangibile di esistenza. Come certamente lo erano gli incontri femminili, vissuti con fervida e amorosa ostinazione da cavaliere antico.

Uno degli scritti che meglio rappresenta la furia di vivere e di sapere dell'irrequieto «Nanni il ciuffone», la sua vocazione di «diarista filosofico» (come lo definì Umberto Eco) tra Crisi e Modernità, è il *Ricordo di Enzo Paci* pubblicato su «Nuovi Argomenti». Il rapporto del giovane ticinese con il maestro, le reciproche attese e delusioni, lo scambio di passioni intellettuali in

un ambiente animato da forti sollecitazioni creative, costituiscono il nucleo di un autobiografico *Bildungsroman* allo stato nascente. Sconrono nel ricordo letture onnivore, lezioni all'università, amici geniali e depressi, albergucci, appartamenti adibiti a comune studentesca, prostitute del marciapiede di sotto che si adoperano gratis a fare le pulizie, cene in latteria, i comunisti, malattie e follie, la borsa di studio a Parigi, il lavoro di traduttore, l'ingresso nell'editoria.

L'approdo dell'ex redattore feltrinelliano a *la Repubblica* - fin dalla fondazione, gennaio 1976, inviato del Servizio Cultura, di cui ero il responsabile - appagava curiosità intellettuale e libertà di movimento, frenesie di viaggi e segrete *flâneries*. Il giornalismo, fertile terreno di coltura del narcisismo, esaltava il piglio sfrontato, anarchico e sperimentale, di un eclettico

cittadino del mondo a suo agio là dove si agitavano le idee e l'espressione artistica cercava nuove strade. Nato a Locarno nel 1934, Filippini aveva nella Germania l'orizzonte culturale di riferimento, e un libro l'aveva segnato: la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Molti dei suoi articoli - interviste e ritratti, il genere in cui eccelleva - sono dedicati a personaggi della cultura di lingua tedesca. Come almeno la metà dei ventotto (da Joseph Roth a Benjamin, da Enzensberger a Habermas) scelti per il volume antologico *La verità del gatto* (Einaudi 1990, a cura di Federico Pietranera, introduzione di Eco). Ma di articoli per *la Repubblica*, nel corso di poco più di un decennio, Filippini ne avrà scritti circa cinquecento, una massa cospicua a fronte dello smilzo esordio narrativo sul vittoriniano *Il Menabò* e dei cinque racconti (solo uno inedito) riuniti in *L'ultimo viaggio* (Feltrinelli 1991).

La sua inclinazione affabulatoria aveva qualcosa di gioiosamente in-

fantile. Sprazzi di sarcasmo, battute ciniche, cupezze autodistruttive si alternavano a ingenuità e sentimentalismi. La dissipante impazienza mascherava forse il rimpianto di bruciare in una frase di due righe l'idea di un intero saggio. Amava anche sorprendere l'interlocutore. Mai mi sarei aspettato da lui, sodale tra i più stretti del Gruppo 63, che mi chiedesse di intervistare Piero Chiara, un narratore piuttosto lontano dai suoi principi estetici. «Leggi e capirai», mi disse. Chiara gli aveva parlato del «succo della vita» che metteva nei romanzi. Era questo ad affascinare Filippini, fino alla morte avvenuta il 21 luglio 1988. Il suo essere filosofo, dentro e fuori la filosofia, si manifestò nell'inseguire la vita anche nelle più ardue astrazioni dimostrando, proprio sulle pagine del giornale, la verità di una massima di Eraclito da lui citata: «Gli uomini non comprendono in che modo ciò che diverge tuttavia converge con se stesso...». Un autoritratto? →



→ L'arpa birmana nelle lezioni di Enzo Paci



In autunno arrivò Enzo Paci. È quasi impossibile esprimere la misura in cui il suo arrivo fu per noi un sollievo, una liberazione, una possibilità di respirare. Anche Paci insegnava sorridendo. Ma il suo sorriso era diverso da quello di Banfi: diceva qualcosa come la timidezza, la consapevolezza di sapere e di non sapere, e anche di sapere che molti altri non sapevano e non volevano sapere, ed era anche una maniera di sottolineare certe evidenze che non erano comunemente accettate. La sua cattedra era quella di teoretica (quella di morale era andata ad Umberto Segre). Il tema del suo corso fu, fin dall'inizio, la fenomenologia husserliana, a cui da qualche tempo si era accostato. Ma ricordo che quell'anno, ancora pre-televivo, andò per le sale un film, *L'arpa birmana*, che ho rivisto un anno fa e che forse non è un capolavoro, ma che può fornire molti spunti per pensare. Ebbene, quel film (come più tardi quelli di Bergman e di Antonioni) entrò profondamente nelle prime lezioni di Paci a Milano: al posto del «principio primo» c'era un film. C'era un film e c'erano tante altre cose: Paci conosceva a fondo, per esempio, Kafka e Thomas Mann, era un intenditore di musica, amava la poesia, e aveva un fiuto infallibile quando si inoltrava in meandri culturali sconosciuti ai più.

Io mancai le sue prime lezioni, perché ero lontano. Arrivai a Milano quando venne l'ora di presentare la mia esercitazione di teoretica (così si chiamava allora), per poter dare l'esame. Questa esercitazione consisteva in una lettura critica de *L'immaginario* di Sartre e, più in generale, del problema dell'immagine e dell'immaginazione. L'avevo a lungo rinviata, primo perché Barié non l'avrebbe mai



Enrico Filippini, Locarno (Svizzera) 1934 - Roma 1988, ha tradotto presto Husserl, epoi Dürrenmatt, Frisch, Grass, Benjamin (*Il dramma barocco tedesco*, Einaudi). Intellettuale randagio, restituiva i suoi autori in visioni istantanee, sparse in una pubblicistica di alto profilo su *Repubblica*. Ha militato nella Neoavanguardia, promotore, con Eco e gli altri, del Gruppo 63. E proprio Eco introduce l'unico libro che ci rimane di lui, postumo (*La verità del gatto*, Einaudi). Come scrittore vanta un racconto, *In negativo*; come filosofo, molto di quel che gli trasferì il suo maestro Enzo Paci.

accettata, e secondo perché era esposta ai raggi del mio perfezionismo, che m'imponeva di leggere almeno cento libri prima di tracciare qualche ombra di conclusione. Arrivai lì disperato (era la terza volta che vedevo Paci); lessi il mio piccolo testo, e Paci se ne entusiasmò.

La sera stessa m'invitò a cena a casa sua. Abitava dalle parti della stazione centrale, insieme con la moglie Elena e con la figlia Lulli, che evidentemente, anche se con discrezione, idolatrava. Non ricordo di cosa parlammo. Ricordo che mangiammo scaloppine di vitello, e che la cena fu molto cordiale, benché un poco appannata dalla mia timidezza. Alla fine mi raccomandò di «frequentare». Uscii da quell'incontro in preda a una sorta di esaltazione. Avevo finalmente deciso di finire l'Università. Lessi due testi di Paci, uno intorno al problema della terza ipotesi nel *Parmenide* di Platone (credo che fosse la sua tesi di laurea e, nel ricordo, mi pare il suo testo più bello), l'altro che introduceva una piccola antologia di Nietzsche, e che pure ricordo molto bello. Più tardi, Paci mi disse che se ne vergognava un po'. Io gli dissi che non ce n'era bisogno. Per capire questo piccolo dibattito, bisogna sapere che Nietzsche era allora proibito: proibito dalla coscienza di sinistra minacciata dalla «distruzione della ragione». Lui mi fu grato: mi disse ridendo che si sentiva assolto.

Questa parola ha la sua importanza, perché Paci, che era fedelissimo alle sue idee, si sentiva virtualmente sotto processo. Sapeva di essere un anticonformista e un controcorrente, anche se la sua natura di professore lo spingeva a non esagerare. Non gli piaceva il «nuovo romanzo italiano», che allora cominciava a furoreggiare; non gli piaceva il neorealismo; diffidava del neopositivismo; non credeva alla demagogia storicistica; aboriva le infinite ideologie che a quell'epoca inquinavano la vita. Non era entusiasta di Freud, che gli sembrava «una donna con una gran barba», ed era infastidito da Rossellini, che, diceva, andava sempre in giro «come col cazzo fuori». Ricordo che passammo notti intere a parlare di Proust e di Musil. Oggi penso che l'enorme investimento intellettuale ed emotivo che fece su di noi e su di me - noi poveri stracciaccioli milanesi quasi tutti d'importazione - dipendesse dal fatto che, finalmente, anche lui tirava il fiato: nessuno lo metteva più sotto accusa; si poteva parlare.

Questo brano è tratto da «Ricordo di Enzo Paci», Nuovi Argomenti 19, luglio-settembre 1986

Gli Antichi del mio tempo

Dialogava con Luciano, intellettuale "contro" sotto gli Antonini, in piena catastrofe nazi-fascista: gli antichi erano forma dell'impegno presente, niente romanticismo niente accademia

di Salvatore Settis

Sebbene abbia «fatto scuola», con l'insegnamento e coi libri, più di ogni altro archeologo italiano del Novecento, Ranuccio Bianchi Bandinelli rischia oggi di essere tanto più dimenticato (nella sostanza) quanto più celebrato (nelle liturgie dei centenari). Il suo nome infatti è talmente grande, per forza d'idee come per efficacia di pubbliche iniziative, che rischia di trasformarsi, agli occhi delle nuove generazioni, in una sorta di asettica cifra che comodamente copra l'intero percorso dell'archeologia italiana del suo secolo, o almeno quelle che se ne sono rivelate le linee vincenti. Occorre dunque richiamare, e ritornare, ai suoi scritti, che dovrebbero essere letti e riletti non solo per l'impegnata eleganza dello stile e la mirabile aderenza all'oggetto, ma per la passione etica e civile che le percorre, per quella sua fede franca e sicura nell'insegnamento della storia dell'arte antica come una *missione*, nell'insegnante (cioè in se stesso) come uno che abbia «cura d'anime».

Un promemoria minimo a quella rilettura deve tenere in conto almeno due punti. Primo punto: la centralità della storia dell'arte nella comprensione della storia della civiltà. È questo un principio continuamente affermato da Bianchi Bandinelli, ma soprattutto praticato pagina per pagina, e naturalmente messo in opera specificamente per la storia dell'arte antica, il suo campo e il suo «mestiere». Nulla però gli era più chiaro dell'uni-

versalità di quel principio, da verificarsi nella storia della cultura occidentale, vista come un *continuum* che ora si spezza ora si riannoda in giganteschi sforzi di ricomposizione.

Solo così si spiega come nei primi anni cinquanta egli decidesse di scendere in campo, e proprio con le sue armi di archeologo, a giudicare di arte astratta, e del suo rapporto con l'arte figurativa: ne venne fuori un libro di battaglia, *Organicità e astrazione* (Feltrinelli 1956), che si può leggere come un documento del «marxismo» dell'autore (per l'insistenza sul rapporto arte-società), ma dove andrebbero cercate più in profondità linee tutt'altro che ovvie di pensiero e di metodo. Quel che oggi deve importare non sono infatti le simpatie o antipatie di Bianchi Bandinelli per l'arte astratta né le sue fedeltà o infedeltà a Croce o a Marx, ma proprio quella sua fresca baldanza nel parlare dell'astrattismo contemporaneo partendo da quello delle antiche monete dei Celti; e cioè la certezza che il mestiere di archeologo offra efficaci strumenti di lettura dell'arte e della realtà contemporanea.

Secondo punto: la sua acuta coscienza di una tensione perpetuamente irrisolta fra la sofisticata «scienza dell'antichità» (coi suoi apparati, i suoi protocolli e le sue garanzie) e la vita d'ogni giorno, che con quella degli archeologi (e con quella degli Antichi) sembra non aver proprio nulla in comune. Questo abisso fra un «mestiere» volutamente scelto e l'urgenza di un impegno civile, Bianchi Bandinelli lo visse ora con inquietudine ora con fastidio; fastidio soprattutto per quei colleghi del

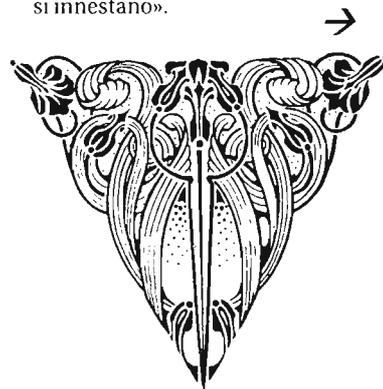
mestiere che vi s'immergevano senza più nulla vedere intorno a sé che l'accademia, perdendo il contatto con la società del proprio tempo e *per questo* (egli insiste) privandosi di ogni capacità di capire intimamente gli Antichi.

Il suo atteggiamento può essere riassunto in due *démarches* complementari: prima di tutto, l'insistenza contro l'isolamento della cultura antichistica, e per un suo rapporto strettissimo con la «cultura viva», cioè la contemporanea (il testo più esplicito è la sua prefazione ad *Archeologia e cultura*, Ricciardi 1961). E insieme, l'esercizio assiduo, «sul campo», di una lettura degli Antichi in filigrana sulle esperienze sue proprie, e degli uomini del suo tempo: i Daci della Colonna Traiana gli potevano così ricordare i guerriglieri degli anni sessanta; e il profilo di Luciano di Samosata tracciato nel 1942 (come introduzione a *Quattro opuscoli morali* dell'autore antico, vissuto alla fine del secondo secolo dopo Cristo) è quello di un intellettuale d'opposizione, dunque fortemente autobiografico.

Qualche riprova testuale: nella *Morte di Peregrino* di Luciano, Bianchi Bandinelli legge una polemica «contro tutto ciò che sa di esaltazione mistica, contro... ogni fanatismo, (...) l'opposizione a ogni mito che determini in maniera preordinata la storia dell'uomo o la "missione di un popolo"». Inutile dire che di «missione di un popolo» non è parola in Luciano, sì in Italia e in Germania, nel 1942. Il *Falàride primo e secondo* è un testo sulla tirannide: il tiranno di Agrigento difende la tirannide con linguaggio e argomenti tirati pari

pari da un articolo di Mussolini su *Forza e consenso*; e quando la parola passa ai sacerdoti di Delfi, il commento di Bianchi Bandinelli non lascia dubbi: l'autorità sacerdotale «ormai lontana dalla spesso determinante potenza di un tempo, ma... gelosa custode delle sue prerogative né priva di speranze di riconquistare autorità morale e politica» non può che essere la Chiesa di Pio XII (a un suo discorso si fa allusione più tardi). «Posizioni storiche di contenuto eterno», chiosa Bianchi Bandinelli ammiccando al suo lettore, come quella citata più sotto, dei letterati asserviti al potere politico e da esso ben foraggiati (cosa «che non sapremmo convalidare con nessun esempio recente», aggiunge con ironia fin troppo scoperta).

«A che servono le vecchie carte, se non a un ripensamento di noi medesimi?»: con questa considerazione si chiudeva quel saggio, invito forte a «valutare il senso storico degli anni che stiamo vivendo». Perché, ed è la lezione che s'impara a studiare gli Antichi stando ben saldi nel proprio tempo, «le civiltà si guadagnano e si vivono con la propria sofferenza, non si acquistano né si innestano».



Ranuccio Bianchi Bandinelli, Siena

1900 - Roma 1975, è stato il più grande storico dell'arte antica del secolo, e geniale curatore editoriale: l'*Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* (Treccani) fa ancora scuola. Il piano dell'archeologia lo convogliava in una spaziosa declinazione storica, marcata dalle urgenze del presente in una prospettiva materialista e restituita in una prosa larga e cristallina. Della sua

produzione colossale (raccolta dagli Editori Riuniti negli anni settanta), non molto è disponibile: ma si il canonico manuale Laterza *Archeologia come storia dell'arte antica*, e poi i rizzoliani affreschi di storia dell'arte romana; oltre al *Diario di un borghese* (Editori Riuniti) e alla *Storia e civiltà dei Greci* in dieci volumi, ultima impresa da lui diretta, appena ristampata da Bompiani.



→ Luciano, il campione della mente contro la superstizione



Luciano, se fosse nato agli albori del nostro secolo, sarebbe stato un cittadino siriano di nazionalità turca del pascialik di Aleppo. Si consideri dunque quanta fosse ancora, in quel secondo secolo dell'era volgare in cui in realtà la sorte lo pose, la forza dell'ellenismo e la universalità della cultura antica; limitata, sia pure, a uno strato sottile al di sopra delle masse inerti. Questo orientale, infatti, questo «barbaro» di modeste origini artigiane, riesce a fare di sé non solo uno degli scrittori più eleganti di lingua greca e uno dei più colti; ma a divenire, assimilatasi quella cultura, uno degli estremi campioni di essa. Di contro a una società che andava a dissolversi per svanire di forza morale, ora inaridita dietro vuoti formalismi d'aspetto filosofico, in realtà giuochi letterari, ora annebbiandosi entro fanatismi di ogni genere, Luciano oppone il suo cristallino equilibrio intellettuale. Tanto più amabilmente, quanto più con aria di scherzo, afferma ancora una volta la supremazia della *noûs* sul *thymòs*: della mente sull'animo; che fu ed è l'affermazione dell'uomo trovata e trasmessaci dalla Grecia antica.

Fu avvocato ad Antiochia, conferenziere in Grecia e in Italia, professore di retorica largamente compensato in Gallia (probabilmente nella Provenza, dolce a quei tempi come oggi); dai quaranta ai sessanta, gli anni migliori, celebrato scrittore, si stabilì ad Atene. Poi, quando la vena cominciava a rallentare, di nuovo in giro a far pubbliche letture dei suoi scritti e, infine, alto funzionario governativo in Egitto al riparo di un buono stipendio e con la possibilità di divenir governatore di provincia, se campava. Il che voleva dire divenir padrone di una nazione. E in tanto viaggiare, sempre cittadino di un medesimo Stato, sempre in casa propria in certo modo, sempre compreso nel suo linguaggio greco, che ormai era suo, come foss'egli nato all'ombra del Mousèion dirimetto alla Acropoli. Di esser divenuto funzionario se ne scusò un poco, in una delle sue ultime confidenze, l'*Apologia per gli stipendiati*; ma si sa come accadono queste cose: a un certo momento ci si sente vecchi, si comincia a dubitare che la forza del proprio ingegno riesca sempre a mantenerci a galla, non si vorrebbe rinunciare a certe comodità alle quali non si dava peso, ma che, in fondo, son parte della vita; e allora si cerca riparo e si spinge il proprio carretto sui tranquilli binari dello Stato. È un peccato contro lo spirito, ma è umano. È vero che c'è anche chi fa il gioco contrario, e dopo essersi messo buono buono fin da principio, al momento di raccogliere rompe tutto, dà fuoco alla casa e parte per i campi con una chitarra a tracolla. Ma sono cose che in genere finiscono male, e contrarie a chi dà valore alla *noûs* sul *thymòs*. E Luciano, con tutta la sua spregiudicatezza e la sua interiore libertà, doveva essere uomo pronto a sostenere le proprie idee, ma «fino al rogo escluso», come Rabelais.

Questo a me sembra sia il tono dell'uomo, e che non corrisponda al vero né l'immagine di un Luciano cavaliere della verità e del libero pensiero, trasmessaci dall'Illuminismo, né quella che, per contrasto, hanno delineato alcuni filologi dell'Ottocento, di un sofista azzeccarbugli, abile imitatore del vecchio Menippo, attento solamente all'applauso e alla casetta, e inguaribilmente superficiale. E non che la verità stia comodamente nel mezzo; sta su un altro piano. Forse è più facile scorgerla oggi, con esperienza storica diversa, e ammaestrati come siamo a leggere fra le righe. Nulla in Luciano denota l'eroe che strappa i bottoni della camicia per offrire il petto all'offesa; e la risposta di Lutero a Wittenberg, *ich kan nit*

anders, «non posso far altro», non ce la dovremo certo aspettare sulla bocca di un orientale ellinizzato, più incline, se mai, a un cattolico «non possumus».

La simpatia che egli ci ispira renderebbe desiderabile conoscerne l'aspetto, il suo volto di uomo. Ma nessun ricordo ne resta, e così, senza alcun elemento, è difficile evocare fisicamente una individualità tanto lontana nel tempo. Fra le centinaia di ritratti anonimi che gli scalpelli degli antichi ci hanno trasmesso, ce ne sono alcuni di questo tempo, che ci riproducono le fattezze di qualche mercante ellenizzato, stabilitosi a Roma o a Ostia.

Teste dalla ossatura sottile, ma ben visibile sotto alla pelle tesa, dagli occhi grandi, la chioma ricca e ben disposta, il naso sottilmente profilato, baffi e barbetta accurata. Nell'uno o nell'altro di questi ritratti si cristallizza per noi l'idea che ci siamo fatti di Luciano. A vederli, viene sempre il dubbio che nelle loro vene scorresse un tantinello di sangue giudeo; cosa che non si può né escludere né affermare, ma che è stata supposta, in verità senza elementi di fatto, anche per il nostro autore. Erano certo uomini eleganti e compiti, di perfetta educazione e di facile eloquio; e fini, fini... Che ti avevano messo nel sacco assai prima che tu potessi rendertene conto; ma così amabilmente, da non aversene a male. E appena tu mostrassi di turbarti, con un volteggio di frase ecco rimesse subito le cose a posto, con quella straordinaria e innata abilità di passaggi, che distingue i mediterranei dai nordici e che è un incanto; specialmente se si osserva ai danni altrui. Così è la frase di Luciano. Consuetudine dell'improvvisatore; gusto del navigatore alla vela, che nel suo piccolo navicello arriva all'estrema possibilità di reggere il vento, e all'ultimo istante, quando già la chiglia si vede fuor d'acqua, vira di bordo, riprende di colpo l'equilibrio, fila avanti sereno e diritto, col fiocco appena increspato.

Come tradurre questa prosa duttile, piena di sottintesi e di ammiccamenti attraverso tutte le sue reminiscenze letterarie, ora sostenuta dalla *saldia* del purismo attico, ora trotterellante con fare trasandato come un cane che va per la sua strada; l'ultima, anzi l'unica, a esser viva di un'età intrisa marcia di letteratura? Per ora non c'è riuscito nessuno.

[...] È risaputo che ogni generazione non intende più le spiritosaggini della generazione precedente; sicché l'opera dello scrittore umorista o satirico è più di ogni altra legata al proprio tempo. L'umorismo si riesce a intenderlo, anche se remoto, solo quando trascende lo scherzo per divenire espressione di un sentimento superiore di moralità umana: ed è questa che i moderni han ritrovato in Luciano, specialmente in epoche di contrasti, di lotte per un'idea. Difficile è dire, certo, quanto a noi vada perduto dell'ironia luciana: quante allusioni a noi sfuggano, quante delle sue citazioni mirabilmente spontanee fossero soltanto sfoggio di eleganza o non celassero anche un doppio fondo, un «midollo osseo».

E il fatto che per intenderne alcune a noi occorra la nota a piè di pagina, è già un perdere la rincorsa. Ma ce n'è sempre abbastanza, a me sembra, perché la lettura di Luciano possa esser ripresa, anche all'infuori dei *Dialoghi*.

Questo brano, Luciano di Samosata e il problema della cultura, apparso in origine come prefazione a Quattro opuscoli morali di Luciano, *Le Monnier* 1943, è tratto dalla seconda edizione di Dal diario di un borghese e altri scritti, *Il Saggiatore* 1962

Una vita dal battito stroboscopico: no al cinema come maschera culturale

L'esistenza è un fotogramma

Critica è soprattutto la sua attività sparsa e dispersa, segnata da quel "contrario della cultura" che è il cinema, come insegnava Godard.

Umanissimo il suo contatto col non-umano filmico

di Enrico Ghezzi

M' accorgo ora, mentre mi scorgo troppo lontano, estatico perso emerso in prima fila in Sala Grande di Venezia 79 davanti a Patti Smith sospesa tra un pianoforte e la notte profonda, che tra quarantacinque minuti parte un treno, e non lo posso perdere perché parto con Aura (una) mia figlia per una vacanza già troppo breve eppure lunghissimo piano-sequenza. La velocità, la fretta vissuta con automatica calma, mi riportano a Enzo Ungari, che di quell'assolo smithiano fu 'autore' e che, nella sua svelta 'autobiografia' premissa da Aprà al libro/testamento postumo *Proiezioni private* attribuisce infine il 'tono delirante' di molte sue iniziative al non aver mai avuto 'molto tempo per pensare', proiettato in viaggi festival fumi concerti amici e amori inseguiti. Quello è il suo libro che ho di corsa riaperto e scorso, non *Immagine del Disastro* da cui più giustamente proviene il pezzo scelto dagli amici del *manifesto*. *Proiezioni private* è l'immagine del disastro, del resto. Raccolta di spezzoni di un libro mai fatto, brandelli quasi pomografici (come le eiacula-

zioni al cinema raccontate in un altro pezzo) trovati sul luogo di un crash improvviso. Vi apprendo anche il segno (cancro ascendente cancro) che scopro identico al mio, nell'indifferenza delle (o alle) costellazioni. E mi colpisce, nel racconto di come una proiezione felliniana (*Giulietta degli Spiriti*) possa salvare dalla pesantezza di un viaggio tredicenne in treno tra amici e gagliardetti e parole fasciste, l'accento alla 'raffica di dissolvenze' che sono le gallerie delle Cinque Terre.

Come Rossellini, Ungari trova il cinema nella vita, e scorge della vita il battito stroboscopico e fotografico il cui godimento agghiacciante è il privilegio di chi rifiuta il cinema come accademia della rappresentazione e come maschera culturale. Più avanzata del suo stesso scrivere 'critico' (spesso svelto vivace bidimensionale rapsodicomicale, acuto penetrante come il suo profilo a sigla-re la rubrica che teneva su *Gong*), *critica* è la sua attività sparsa e dispersa, di montatore/attraversato-

re e trovatore/scompaginatore di eventi pellicole autori (da Warhol a Ghatak). Lì, nel non fermarsi a pensare, nell'accettare di farsi contaminare dal godardiano 'contrario della cultura' che è il cinema e nel risentire in sé (stesso) quella scansione di immagini/intervallo che (non) siamo e che ci porta oltre lo stesso 'noi' di 'stessi', sta l'umanissimo contatto suo col non-umano filmico. La 'rassomiglianza fondamentale' (wittgensteiniana: due immagini di 'cose' diversissime sono più vicine tra loro che un'immagine alla cosa che crediamo di vederci rappresentata) trovata in *Freaks* da Daney, quella che ci vede tutti normalmente dei freak, si estende oltre il bordo dell'inquadratura, non per confusione ingenua ma perché la consuetudine dell'ossessività filmica porta a percepire oltre la materialità del tempo riprodotto congelato imbovinato l'estroflessione spaziale di quei bordi apparenti, la moltitudine di tempi che è (nel)lo spazio (vedi la camera finale dell'odissea

kubrickiana).

Si assomigliano allora, liserigici alterati olimpici scomparsi, Ungari e l'angelo Marco Melani, il compagno alato che neanche scriveva (amici entrambi dei Bertolucci, entrambi attratti dall'invisibile aristocrazia di Bernardo, del quale Enzo empaticamente si appropria nel bellissimo *Scene madri*, libro-conversazione che rivela tutto il cinema come seguito di scene primarie intraviste subliminali e subito perse ingoiate, mai prime mai ultime. Del pensarscrivendo unghiano mi sfuma oggi il disdegno facile anti-Shining, nella nostalgia politica che avverto (dal nonluogo televisivo) per la curiosità fantasiosa e per l'immaginazione prensili (...i toccarsi estremi di *Mezzogiorno/Mezzanotte* a Venezia 79-80). Spente oggi con cura dai linguaggi burocratico-ministeriali. Serbo e condivo l'amore per lo splendente isolato istante di nulla protratto da *Stardust Memories* del (sopra)rivalutato Allen: *...tanto si salva chi può e non chi vuole*.

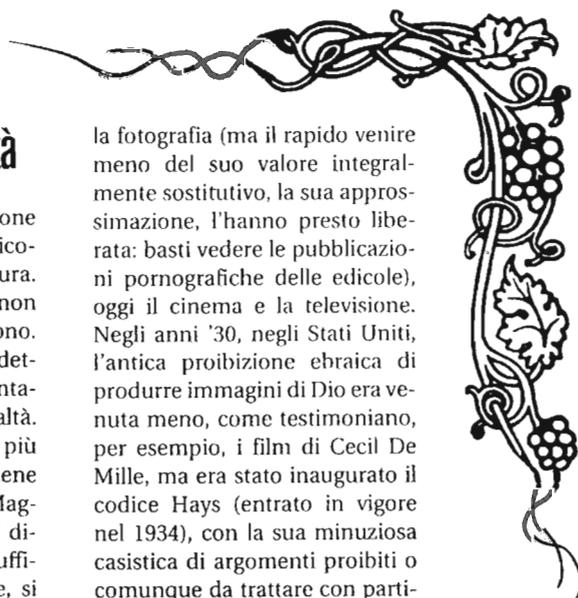
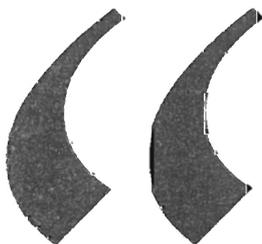


Brucia la sala spettatore. Contro il mito della visibilità

Le immagini e la loro proibizione occupano un paragrafo particolare della storia della censura. Esse infatti non alludono, non dicono; ma mostrano, ripetono. I tabù visivi bollano di interdetto, nel campo della rappresentazione, alcuni aspetti della realtà.

Il tabù si esercita con tanta più forza quanto più la sua violazione avviene grazie a mezzi di riproduzione fedele. Maggiore è l'approssimazione, maggiore è il divieto. Il 'realismo' non è immobile: è sufficiente che, di una forma di espressione, si colga la dimensione convenzionale e venga meno la pretesa naturalezza, perché l'interdetto sia ritirato. Per questa ragione non sono più tanto il disegno o il quadro ad essere soggetti a proibizioni, quanto le riproduzioni meccaniche, le registrazioni del proibito: ieri

la fotografia (ma il rapido venire meno del suo valore integralmente sostitutivo, la sua approssimazione, l'hanno presto liberata: basti vedere le pubblicazioni pornografiche delle edicole), oggi il cinema e la televisione. Negli anni '30, negli Stati Uniti, l'antica proibizione ebraica di produrre immagini di Dio era venuta meno, come testimoniano, per esempio, i film di Cecil De Mille, ma era stato inaugurato il codice Hays (entrato in vigore nel 1934), con la sua minuziosa casistica di argomenti proibiti o comunque da trattare con particolari precauzioni (trasgressioni alla legge, criminalità, droga, alcoolismo, adulterio, seduzione, stupro, tratta delle bianche, perversioni, passione e in generale sessualità, nudità, danza, letto, operazioni chirurgiche, crudeltà verso



bambini e animali, morte, suicidio). In Italia la censura fascista prima e quella democristiana poi avevano, fino agli anni '50, estremamente ridotto il campo del visibile: non si potevano mostrare né poveri né corpi nudi, né scioperi né amplessi. Il problema consisteva nel non mostrare i *panni sporchi* (di sperma o di miseria).

Quando le leggi che regolano il campo della rappresentazione non sono scritte, si esercitano sotto forma di convenzioni trasmesse culturalmente all'artista (il buon gusto, l'equilibrio proprio di un'opera d'arte, la pretesa incompatibilità fra la fruizione estetica e la sollecitazione dell'istinto sessuale e dell'odio di classe) il quale, delegato a produrre un *visibile socializzato*, può accettare parte di queste convenzioni (autocensura) oppure, possibilità sempre meno remota, reagirvi e iscriverle all'interno del suo film elementi proibiti. Al di fuori di una visione metafisica (i concetti del comune sentimento del pudore variabile, del segreto eterno della nascita, del coito, della morte), non è difficile vedere come questo *contrasto* storicamente determinato fra bisogno di rappresentare e tabù visivi sia completamente funzionale all'ideologia dominante e all'uso che essa fa del cinema.

Il cineasta (e lo spettatore) borghese vede la storia del cinema come una storia di *scandali* che, cessando più o meno rapidamente di essere tali, allontanano i limiti del proibito, allargano il campo del visibile. Di questi limiti, e del loro progressivo slittamento, sfugge il carattere tattico, di *avanzata* che si traveste da ritirata difensiva. L'allargamento del visibile sociale sotto forma di spettacolo non è affatto, come sembra, il risultato della lotta fra l'individuo o il gruppo portatore di verità e la società filisteica ma, più propriamente, esprime la falsa dialettica dello spettacolo e delle sue trasformazioni. In altre parole, nella società a capitalismo avanzato, che è la società dei media visivi, non serve «rimproverare ai cineasti borghesi di non parlare né della politica, né del sesso, né del lavoro, e nemmeno della Storia, perché sono proprio loro a parlarne oggi. La borghesia può tenere molto bene un discorso su quello che nascondeva fino a ieri... La garanzia di un'opera di consumo e quella del suo statuto di merce sono mantenute dall'esistenza di un numero, sempre più ridotto, sempre più ridicibile, di *proibizioni slittanti*, di norme che prescrivono il divieto di consumare pubblicamente quello che, per altri versi, è lecito

guardare privatamente, e dalla possibilità, conquistata attraverso il *rischio* (ancora una volta) e lo *scandalo*, di aggredirle e rimuoverle. Molto spesso il solo movimento che si produce è quello, falso, di spostare i limiti della rappresentazione (lotta per la libertà d'espressione) e non quello di *rovesciare quest'ultima*.

I canali storici della visione spettacolarizzata (fumetti, cartoline postali, pubblicità, cinema, televisione da una parte; 'belle arti' dall'altra) riproducono al loro interno questa lotta per *vedere*, di cui la critica non vuole vedere i limiti. Non si tratta di vedere di più, e nemmeno di vedere diversamente, ma di attaccare il mito della *visibilità* (vedere come sostituto di conoscere) in nome del quale ci si ac-

ceca. Il problema dei forzati delle immagini non dovrebbe essere quello di *mettere a fuoco* uno schermo che guadagnerebbe tutto dalla sua opacità, ma di *bruciare* la sala dove si consuma l'ultima religione del nostro tempo, quella fotografica. La caduta dei tabù visivi intesa come mero supplemento di visione è il

fine ultimo dell'ideologia dominante, che oggi *mangia*, incorpora, filma e proietta quello che ieri censurava perché il 'diverso' e l'altro', il rimosso di ieri, può oggi venire trattato (esposto) in modo che, diventando spettacolo, perda la qualità della propria differenza, si faccia strappo ricucito, discontinuità omogeneizzata. «leoncino» adomesticato.

Quello che in *India* di Rossellini colpiva tanto Godard e noi, l'inquadratura della tigre in 16 millimetri gonfiato, seguita dal 'contro-campo' del vecchio in 35 millimetri, non era, idealisticamente, la conferma che la verità sta



■ L'IMMAGINE DI ENZO I DENTRO DI ME ■

Ho incontrato Nina, grigiorosea nube

di Bernardo Bertolucci

Ho incontrato Enzo Ungari alla fine degli anni Sessanta. Ero per qualche giorno in vacanza a Tellerio e lui abitava ancora a La Spezia. Lo avevo cercato perché volevo vedere la faccia dell'unico, o quasi, critico italiano che su *Cinema & Film* aveva accettato e in qualche modo anche amato *Partner*, un mio film disgraziatissimo, sventurato, film che ancora oggi mi procura il ricordo del dolore. Volevo vedere la faccia del tizio a cui era piaciuto il mio film.

Mi ha sedotto subito in lui lo spettacolo di un'intelligenza acrobatica, che si avventurava al di là delle convenzioni, quasi al di là della morale. E ho sentito in lui una curiosità intellettuale senza fondo e la capacità di prefigurare, molto prima che questa parola esistesse, bagliori di "interattività" tra i vari linguaggi che amavamo, cinema jazz politica droghe danza fumetto teatrini off off off.

Era vorace di tutto. Quando mi accompagnò in Cina per i sopralluoghi de *L'ultimo Imperatore* (Enzo partecipò appassionata-

mente alla stesura del primo trattamento), partì solamente con una valigetta e tornò con bauli colmi di ciuffi di ogni tipo che aveva raccolto durante il viaggio.

Ma ciò che mi avvicinava a lui e che provocò un'amicizia immediata e duratura era la totale assenza di moralismo. C'era in lui la scoperta e l'assunzione dell'idea del piacere, e in particolare del piacere del cinema. L'idea che il piacere non era necessariamente di destra, come si pensava a sinistra in quegli anni. Per questo si divertì molto quando, durante quella lunga chiacchierata a due sul cinema pubblicata con il titolo *Scene Madri*, gli confidai che l'insieme delle posizioni che la macchina da presa assumeva durante le riprese di un mio film era paragonabile a un codice erotico, e che amavo definirlo il mio Kamasutra.

Ho incontrato qualche giorno fa la piccola Nina Ungari, nella magia dei suoi quindici anni, i sedici la minacciano, grigiorosea nube, come dice Montale, e mi sono accorto che l'immagine di Enzo è dentro di me, ancora vivissima. È una presenza assidua, quasi fisiologica, che nessuna pietra tombale è riuscita a cancellare.

Enzo Ungari, La Spezia 1948 - Milano 1985: dopo di lui (precocissimo) il modo di guardare il cinema si è sovvertito, in direzione di un *plaisir du texte* e di una penetrazione antropologica dei valori formali. Animatore dell'underground romano anni settanta, diede un'impronta nuova alla Mostra del Cinema di Venezia (1979-81). Ci ha lasciato libri da divorare, *Il cinema di Andy Warhol*, *L'immagine del disastro* (entrambi Arcana), *Schermo delle mie brame* (Vallecchi), *Scene madri* di Bernardo Bertolucci (Ubulibri); Postumo, *Proiezioni private* (Editrice Il Castoro).



anche, parzialmente, nell'errore, ma la negazione iperbolica delle teorie baziniane e delle sue proibizioni: l'eteroclitico si offriva come tale, come un taglio che metteva in rapporto due immagini provenienti da estetiche e materiali diversi. Per questa ragione si può scrivere: «Tutto quello che può, che sta per essere filmato (materiale profilmico) possiede per questo stesso fatto un più piccolo comun denominatore: la sua visibilità. Che cosa succede, per esempio, con *Freaks*? Che il problema che Browning fa finta di porre è di primo acchito risolto: a partire dal momento in cui uomini e mostri possono dividere un'inquadratura, non sono più veramente tali, ciò che li unisce è più forte di ciò che li separa (al punto che la mostruosità Browning dovrà introdurla insieme (e grazie) alla finzione). Il cinema è una temibile macchina per addomesticare:

offre le differenze ma in seno a una *rassomiglianza* più fondamentale.

Quando gli aspetti ancora oggi proibiti del visibile (nel nostro esempio la sessualità e le atrocità) entrano nel film, quello che dà forza a quest'ultimo non dipende soltanto dalle *nuove proporzioni* che gli eventi prendono una volta filmati, ma dalla loro *legittimazione*, dal loro essere consacrati a spettacolo lecito. Il pubblico, benché abbia probabilmente visto dei film pornografici nella intimità e abbia assistito, nella vita quotidiana, a atrocità di ogni genere, si accalca per vedere *Histoire d'O* o *Ultime grida dalla savana* e ne ricava una soddisfazione rassicurante e ipnotica. Quello che saluta è la caduta di un tabù, che lo rende un po' più schiavo facendogli accarezzare l'illusione di essere un po' più libero.

Questo brano di Enzo Ungari è tratto da «Shock e tabù visivi», primo capitolo di *Immagine del disastro*, Arcana editrice, 1975



STORICO DELL'ARTE: FRANCESCO ARCANGELI

Uno studioso emiliano tra metodo ed esistenza

La moralità figurativa

Noi allievi aspettavamo eccitati che la sua mostra "Natura ed espressione" (con in testa Wiligelmo), ottenesse il suo scandalo, riportando l'arte al cuore della vita

di Giovanni Romano

Le pagine su Wiligelmo di Francesco Arcangeli (Bologna 1915-1974) sono frutto di una lunga gestazione che conviene ripercorrere per comprenderne la intensità espressiva e il coinvolgimento personale.

All'origine sta uno scritto di Alberto Graziani, amico di poco più giovane, morto nel 1943, storico dell'arte e come Arcangeli allievo bolognese di Roberto Longhi; quelle pagine erano andate perdute e Arcangeli si era sentito in dovere di surrogarle con un suo scritto intorno allo scultore romano sulla rivista di Longhi («Paragone», settembre 1951), dedicato proprio «alla memoria di Alberto Graziani». Arcangeli non ritornò più sull'argomento fino al suo primo corso di ordinario di storia dell'arte medioevale e moderna all'Università di Bologna (nell'anno accademico 1967-1968) e la prima redazione del nostro testo si riconosce nelle dispense di quell'anno, fortunatamente conservate.

Per Arcangeli fu un'esperienza esaltante salire sulla cattedra che era stata di Longhi e trovarsi a disposizione un pubblico di giovanissimi curiosi di ogni azzardo intellettuale e sovraccitati

dalle novità che andavano profilandosi all'orizzonte universitario; non ebbe pertanto esitazioni a spendersi in un ruolo di maestro di vita, oltre che di storia dell'arte.

Mestiere e vita personale non si erano mai distinti nella sua mente, tanto da poter scrivere, già nel 1961: «...quel che sembra alla mia generazione di aver capito (per noi, credo definitivamente) è che l'arte, prima che un momento autonomo e distinto dello spirito umano, è una traduzione 'specificata' e adeguata di una determinata concezione della vita. Insisto sulla 'specificità', che difenderemo sempre, altrimenti noi storici dell'Arte dovremmo cambiar professione e farci semplicemente storici della cultura e della civiltà; ma insisto anche sul fatto che questa 'specificità', per cui l'Arte è Arte e non altra cosa, è anche legata, con radice profonda, a un certo esistere nella vita». Sono parole della sua bellissima monografia su Morandi, che volle riprodotte anche nelle dispense universitarie, come regola del suo insegnamento.

Ho un ricordo limpido della inaugurazione della mostra *Natura ed espressione*; Arcangeli è ancora psicologicamente sconvolto dalla morte recente del fratello Gaetano, ma si illumina alla vista degli allievi e dei giovani

collegi che giungono alla spicciolata, lascia le autorità per abbracciarli e interrogarli e finalmente prova nuovamente a sorridere. Ognuno di noi si esaltò al pensiero che la mostra avrebbe fatto qualche scandalo, dopo quelle di Reni, dei Carracci, del Seicento emiliano, dell'Ideale classico e del Guercino, e la sentimmo un poco nostra e soprattutto indiscutibile per le sue «radici morali», come amava dire Arcangeli stesso. Credo di averne capito la lezione molto dopo i miei felici anni bolognesi, o almeno di poterla dichiarare solo oggi con chiarezza, almeno lo spero. Ogni esperienza di storico e di critico è un dialogo a due che mette in discussione chi osserva e chi viene osservato; ogni apprezzamento scopre prima ancora le nostre carte che quelle dell'oggetto di affezione, le nostre ragioni per averlo prescelto; la «moralità» del lavoro che ci chiedeva Arcangeli consisteva nel privilegiare le ragioni di vita (di una vita di qualità), non le ragioni del solo mestiere, o peggio ancora; l'aprirsi al discorso poetico dell'altro comporta una disponibilità completa al confronto, fino alla rimessa in discussione di noi stessi davanti a ragioni più grandi, più sensibili e convincenti.

Di qui il disamore di Arcangeli per Picasso e il trasporto per

Klee: «una poesia che germina in silenzio in fondo al nostro spirito; quasi un tarlo sottile e miracolosamente musicale che lavora entro i rumorosi spessori dell'arte e della vita contemporanea». («Paragone», luglio 1952).



Francesco Arcangeli,

Bologna 1915 - 1974. Allievo di Longhi, ha interpretato

la sua lezione storico-filologica in una chiave esistenziale, portando alla luce i tramandi della civiltà figurativa emiliana, da Wiligelmo a Morandi. Incrociava metodicamente arte antica e contemporanea per illuminarle a vicenda, apprezzandone i valori qualitativi in quanto etici. In libreria è ormai un oggetto sconosciuto. Introvabili da anni *Dal romanticismo all'informale* e *Morandi*, entrambi «Saggi» Einaudi. Gli scritti di arte antica restano sparsi, a parte quelli sul Trecento bolognese, da catalogo antiquario; idem il volume sul Bastianino. La sua scrittura fermenta col tempo.





Natura, materia... Wiligelmo chiama Pollock



L'uomo sente, prima di tutto, oscuramente, il proprio corpo come entità fisica; e nessuno in arte, più di Wiligelmo, ha intuito ed espresso l'inevitabilità di quella presenza e di quel respiro. Questa è, a mio avviso, la ragione fondamentale per cui le interpretazioni stilizzanti della sua arte, o che non insistono abbastanza su quel mo-

vente primario, non sono sostanzialmente rispondenti. Qui non si vogliono disconoscere, ovviamente, i risultati degli specialisti, che sono ormai rilevanti, e vengono da una lenta e graduale elaborazione, dal Porter al De Francovich, dal Salvini fino a C.A. Quintavalle; vedo purtroppo che gli ultimissimi contributi si vanno limitando a una accanita e opinabile misurazione delle lastre scolpite da Wiligelmo, per risolvere la questione, non certo trascurabile, ma sicuramente non inerente alla sostanza critica del problema, se i rilievi fossero, in origine, già sulla facciata del Duomo di Modena o se invece ne ornassero l'interno, allineandosi lungo il pontile. Dico che la questione non mi pare sostanziale perché, a mio avviso, nel caso di Wiligelmo, non vige affatto quella stretta interdipendenza scultura-architettura che, così tipica nei capolavori del maturo romanico francese (a San Pietro di Moissac, a San Lazzaro di Autun, alla Maddalena di Vézelay), vi insostituibilmente intesa e interpretata dal Focillon. Mentre nel romanico francese, insomma, l'espressione corre entro i binari d'una affascinante struttura gerarchica, di senso visionario, di valore intellettualistico-trascendentale, che sente già il parallelo con le prime 'summae' della filosofia scolastica, nel romanico lombardo in genere, ma più specificamente a Modena, lo scultore ha altrettanta voce e autonomia di gesto dell'architetto. Tra Lanfranco e Wiligelmo ci poté essere accordo, non subordinazione gerarchica nel senso dell'arte; e le iscrizioni vantano press'a poco l'uno quanto l'altro. In realtà Wiligelmo ebbe cose troppo importanti da dire: anzitutto, avendo come tema essenziale le prime storie dell'uomo, esprimere la genesi come nuova incarnazione dell'essere umano in quanto essere fisico. Il suo tema vero è, quindi, il corpo dell'uomo e delle cose; il 'corpo fisico', aggiunto per pleonasmismo che mi pare inevitabile. E che Wiligelmo esprima anzitutto una nuova primaria immanenza entro il lungo corso d'un'epoca prima di tutto trascendentale, lo prova la sua interpretazione iconologica degli argomenti trattati; anche il Salvini ha inteso questo punto essenziale nella direzione giusta.

Così, l'Eterno non ha pressoché nessun distacco, né di materia né di proporzione, rispetto alle sue creature. Lo si intende subito fin dal primo rilievo, all'inizio di questo straordinario racconto. La 'mandorla' che include l'Eterno prima della creazione, e che, in astratto, lo dovrebbe escludere dal tempo degli uomini, in realtà non ha nulla di immateriale, anzi è sorretta da due angeli con faticoso disagio; e nullo è il distacco fra il tempo prima della creazione

e il momento del creare (l'Eterno che crea Adamo poggia addirittura la schiena alla 'mandorla' trascendentale). Non esiste nemmeno distacco proporzionale, se addirittura, nel terzo rilievo, nella scena del rimprovero, Caino è, in confronto all'Eterno, la figura più alta di quel tetro colloquio. È dunque l'Eterno a esser coinvolto nell'oscura e spesso sciagurata vicenda degli esseri creati, anziché attrarli nella sua sfera sopraumana. Un rovesciamento più radicale di quello ch'era stato il mistico trascendentalismo bizantino, un distacco più deciso dal nuovo trascendentalismo intellettualistico dei romanici francesi, è difficile a immaginarsi. Finché non si intenderà questo fino in fondo, presumo di dire che il messaggio di Wiligelmo non sarà ascoltato; non sarà ascoltata e intesa, cioè, la sua spinta imponente e profonda, terribilmente naturale in quanto viene, appunto, da un ritrovato senso del 'nascere'. Ma nemmeno intendendo l'iconologia wiligelmica si può dire di averlo inteso appieno; se si resta estranei alla sua plastica morbida e densa altrettanto che potente, che comunica alla pietra un senso inconfondibile dell'emergere della materia come dal proprio interno, come di carne che, ridesta da un eterno letargo, gravemente respira; se si resta estranei al suo racconto di cose, che procede lento e irregolare a seconda del farsi dei corpi; se si eccede nel darne una interpretazione psicologica in senso moderno, là dove la sua psicologia, proprio quando tocca gli estremi della contingenza esistenziale, si chiude nella più elementare universalità. Al puro presentarsi della vita affiorano allora, con indicibile forza, un sonno, una brama, un sussulto di morte, un'improvvisa agonia.

Nel corso del lungo millennio della civiltà medievale, che dà soluzioni oltremondane anche alla più circostanziata vicenda umana, Wiligelmo rappresenta la coscienza dell'oscuro di quella grande epoca; l'affiorare di un 'es' contro un 'super-ego', con un valore che trascende l'individuo; la forza di ciò che è istintuale e irrimediabile. La sua scultura ha un valore esistenziale emozionante e definitivo. Quando mai fu espressa con più potenza che dai volti accostati dei figli di Noé usciti dall'arca, una oscura gioia di esserci? Il senso dell'umana contingenza è radicato nella sua arte con una forza universale mai vista, né prima né dopo; e non basta perciò attribuirgli, come del resto ha fatto legittimamente il Quintavalle, un nuovo modo del 'narrare per figure', ché in questo senso Wiligelmo non è il primo, ed è appunto solo in questo senso che la scultura dell'"asse renano", da Hildesheim a Colonia - per arrivare fino a San Zeno di Verona -, lo precorre. In realtà (soprattutto il grande maestro di Hildesheim) quegli scultori avevano espresso con incredibile intensità l'idea di un'azione, d'un movimento che non ha nulla a che fare col movimento dell'arte classica, perché, slegata da ogni ragione organica, quell'azione è dispersa, con impulso follemente improvviso, nella vastità dello spazio dalla forza di Dio. Ma in Wiligelmo il lento agire del 'corpo fisico', che manca a Hildesheim (dove tutto è traiettoria di moto), è ap-

pena variato, nel terzo rilievo, dal sussulto di Abele colpito; tutto il resto è prolungato crescere e silenzioso morire. Egli è, su questo punto, totalmente innovativo. Se imprende a formare un capitello, lo intende come la potente progressiva espansione d'una interna forza generante, tanto che immagini più gravi di vita dei suoi vecchioni, della sua sirena, dei suoi dragoni a scaglie premute dalla carne gonfiante dei corpi, non se ne vedranno mai più. Se scolpisce gli stipti d'un portale, ciò che potrebbe essere decorazione si anima d'una vita che più intensa non se ne vide. Dove si vide infatti, come nel portale di Modena, un groviglio vegetale, umano, animale, così lento, pressante, vischioso, impenetrabile, un intrico così totalmente privato di pause e di respiro? Se si vorranno rifiutare (ma non vedo perché) i precedenti a questo tema della cosiddetta 'arte barbarica', tanto più andrà rifiutato il legame con precedenti, che io ritengo soltanto iconografici, dell'arte classica.

Wiligelmo conobbe, in qualche modo, l'arte classica, non c'è dubbio. Ce ne fa fede, se non altro, il doppio motivo del genio funebre, ripetuto iconograficamente da un sarcofago tardo antico; ma, al di là della ripetizione del tema, subito egli ne abusò per esprimere, nella proporzione abnorme, nel crescere terrifico di certi particolari, il suo nuovo primordio. Non sarà mai da sottoscrivere, a mio avviso, una sua interpretazione 'neoclassica', quale che sia il significato che si vuol dare alla parola. Non poterono essere troppo importanti, al formarsi della sua nuova umanità, i ritrovamenti modenesi negli scavi per le fondamenta della cattedrale. Quegli esemplari abbastanza modesti della scultura tardoclassica erano volti, se mai, nei tratti più vivi, a qualche caratterizzazione in senso 'realistico'; ma il ritratto nel senso contingente dell'individuazione fisionomica non interessa Wiligelmo, volto a cogliere, invece, l'universalità della contingenza 'naturalistica'. Naturalistica, ripetiamo; e, nonostante che il termine sia stato deteriorato dal gravame qualificante del peggior descrittivismo ottocentesco, noi non possiamo usarne un altro, per più ragioni. La prima è che proprio nell'Ottocento, ancora detestato dal gusto dell'avanguardia, i termini d'arte e di natura, nel ciclo che va da Turner e Constable a Courbet e agli impressionisti, coincisero ancora, e in modo del tutto nuovo, sia nell'accezione romantica dell'indagine di ciò che è sconfinato, in un inedito rapporto di introversione-estroversione, sia, in Courbet, nell'accezione dell'indagine di una 'materia naturale' come condizione prima della vita. La seconda, anche più essenziale, è che il termine di 'natura', se inteso in profondità, coincide, nel modo più semplice e pregnante, con una concezione umana, e non umanistica, delle cose. È una concezione dove il rapporto natura-umanità non è prevalso dall'orgoglio d'un umanesimo che sussiste, e può pretendere d'imporre canoni, soltanto a patto di intendere la natura ancora staticamente, come dato, e perciò, in arte, o come entità da imitare, o come apparenza da respingere con l'astrazione. La contrapposizione realtà-astrazione, imperversata così a lungo nelle vicende artistiche del nostro secolo, è figlia di quel modo povero e arcaico di

intendere la natura e le sue apparenze; come se ancora fossimo prima di Copernico, prima di Galileo e di Keplero, prima di Newton, prima di Einstein.

Wiligelmo non pretendeva di dare un nuovo canone delle cose; pretendeva di affermarne, nel modo più nuovo, profondo e vivente l'esistenza. Perciò lo spazio della sua scultura è, nel senso più radicale, spazio d'esistenza, dove la vita si afferma solo man mano che un corpo cresce e ingombra; spazio della materia, ché anzitutto la vita è spazio della materia. Ecco la ragione fondamentale per cui la sua eredità presto scompare; perché egli afferma una verità così terribilmente elementare che l'uomo non la sopporta a lungo, e presto corre a velarla con sovrastrutture e sublimazioni. Le quali, quando superano una prima fase d'equilibrio con l'umana naturale struttura di base, diventano, veramente, sovrastrutture, tensione, e ormai velocità, mistiche, intellettualistiche,



sentimentalistiche, scientifico-tecnologiche; e allora viene il momento che qualcuno, un eroe se la parola può avere ancora un significato, o se preferite un uomo, reagisce, ritorna alla radice, ribatte il capo contro il muro primevo dell'esistere. Si chiama Wiligelmo, Caravaggio, Courbet; si chiama, contro la prevaricazione dell'ultimo mito tecnologico-urbano, che ormai ci opprime, Jackson Pollock o Willem De Kooning. La famosa dichiarazione di De Kooning («Questo spazio della scienza – lo spazio dei fisici – ne sono davvero annoiato, ormai. Le loro lenti sono così spesse, che visto attraverso lo spazio fa sempre più malinconia... Se tendo le braccia accanto a tutto il mio corpo, e mi domando dove sono le dita – ecco tutto lo spazio di cui ho bisogno come pittore») avrebbe potuto esser pronunciata, sostituendo alla parola 'fisici' quella di 'mistici', da Wiligelmo; e la sua scultura la pronuncia, di fatto.



Questo brano di Francesco Arcangeli è tratto dal catalogo critico (da lui curato) della mostra Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana, Edizioni Alfa Bologna, 1970



CRITICA DEL COSTUME: IRENE BRIN

Un modello ineguagliato: la moda diventa storia

La giornalista di velluto

Scrivava a letto, le belle gambe brune in riposo. Con lei nasce, e forse anche muore, l'articolo di costume, condensato e nervoso, sventagliato sul jet-set di più alta cultura e urbana mondanità

di Lietta Tornabuoni

La prima volta che andai a colazione da Irene Brin, nell'appartamento a Palazzo Torlonia al centro di Roma, a tavola venne servito un cigno di riso blu; la prima volta che andai a trovarla a Sabaudia, nella villa bellissima, facemmo una passeggiata nel mare lunga cinque chilometri, con l'acqua alle caviglie per assottigliare le gambe e rendere la pelle di seta. Irene Brin non portava mai scarpe: invece, quella specie di pantofoline che lasciano scoperti le dita e il tallone e che sono adesso la massima moda. Era magrissima, mangiava molto poco (a tavola, sempre un piccolo whisky, prima del pasto e durante). Grandissima lavoratrice, scriveva a letto, con le belle gambe brune distese in riposo, con le belle spalle rotonde alla Campigli appoggiate ai cuscini, con la macchina per scrivere sistemata su un tavolinetto pieghevole posato tra le preziose coperte bianche. Allo scrivere per i libri (*Usi e costumi 1920-1940*, *Olga a Belgrado*, *Le visite*, volumi di buone maniere e di galateo) preferiva scrivere per i giornali. Era una donna assolutamente elegante.

Genio dello Stile, persona straordinaria per chic cosmopolita, bontà del cuore e intelligenza delle cose, è stata in Italia l'iniziatrice di quel giornalismo nutrito di curiosità, esattezza, cultura, ironia, che condensa nell'analisi del costume la Storia minore d'un Paese e di un'epoca. È morta nel 1969 di tumore, a cinquantacinque anni, e non ha fatto scuola. Quelli che in giornalismo o in letteratura l'hanno imitata, sono molto pochi: e nessuno è arrivato a uguagliarne il talento nel dare alla propria esistenza quell'impronta di bellezza, eccentricità e rigore che non poté dare allo stile del proprio tempo.

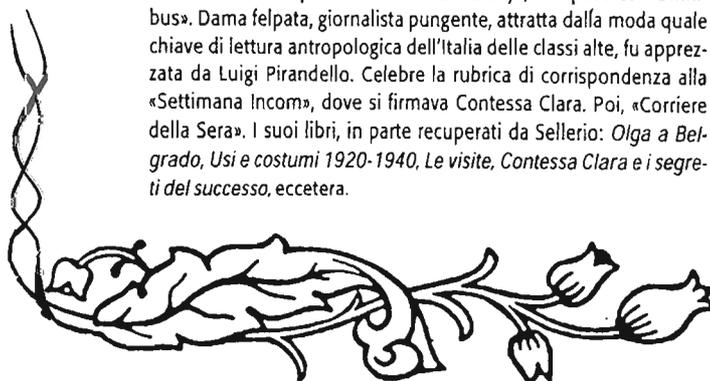
Era ligure e figlia d'un generale, si chiamava Maria Rossi. Inventato da Leo Longanesi, lo pseudonimo Irene Brin diventò il suo nome anche per gli amici di Roma e poi di New York o Parigi, anche per i familiari, anche per il marito Gaspero del Corso, ufficiale conosciuto a Roma al Ballo della Cavalleria al Grand Hotel nel Carnevale 1935: un'identità, più che uno dei tanti pseudonimi tra i quali quello di Clara Radjanny von Skevitch, la contessa Clara inventata da Barzini come firma della corrispondenza coi lettori della «Settimana Incom».

Insieme con il giornalismo, la occupava con arroganza e rigore l'attività nell'arte: era all'Obelisco, la galleria d'arte aperta a Roma dal Corso in via Sistina, che arrivava nel dopoguerra l'arte internazionale, con le prime mostre italiane di Dali e di Tanguy, di Kandinsky, di Calder, di Bacon.

Ma restava dominante il suo stile. Lo stile di Irene Brin diventava famoso, deplorato dal moralismo marxista, irriso dal populismo d'e-

poca: uno stile asciutto, condensato, esatto, e insieme brillante, eccentrico, spiritoso; una scrittura chiara, bella, nervosa, e insieme riferimenti culturali precisi, significativi, non alla moda: una informazione non provinciale, cosmopolita, che era ricomposizione interdisciplinare di culture. Uno sguardo analitico capace di cogliere nelle persone e nei dettagli l'eloquente esemplarità del tempo, di conservare il costume per la Storia. →

Irene Brin, Roma 1914 - Sasso di Bordighera (Imperia) 1969, pseudonimo di Maria Vittoria Rossi. La sua critica di costume, sostenuta da un esempio unico nel nostro paese di scrittura «liberty», s'impose su «Omni-bus». Dama felpata, giornalista pungente, attratta dalla moda quale chiave di lettura antropologica dell'Italia delle classi alte, fu apprezzata da Luigi Pirandello. Celebre la rubrica di corrispondenza alla «Settimana Incom», dove si firmava Contessa Clara. Poi, «Corriere della Sera». I suoi libri, in parte recuperati da Sellerio: *Olga a Belgrado*, *Usi e costumi 1920-1940*, *Le visite*, *Contessa Clara e i segreti del successo*, eccetera.



→ Salisburgo-Venezia prima delle bombe

I raffinati che già da lungo tempo avevano l'abitudine di trascorrere l'inverno a St. Moritz e l'estate a Deauville, scoprirono intorno al 1930 il doppio incanto del Lido di Venezia e di Salisburgo. C'erano già stati spesso, è vero, ma quasi senza intenzione: improvvisamente ne fecero i poli delle loro esistenze, i crocevia delle loro amicizie. Salisburgo aveva assunto, sotto gli auspici di Max Reinhardt, della signora Zucherkandl, e di quanti volevano rendere all'Austria un'importanza, artistica, almeno, se non politica, un tono di supremazia intellettuale, ed i concerti di Toscanini, la bellezza di Diana Duff-Cooper, l'eleganza di madame Patino, consacravano una stagione estiva, che fu sempre, e malgrado tutto, incantevole. Salisburgo rappresentò, tra il mormorio di musiche e di piogge, l'ultimo grande Carnevale di Europa, al quale tutti intervennero costumati: *dirndl* e giacchettine di camoscio, foglie di quercia e calze bianche, berrettini con la penna e grembiuli, pantaloni corti, calzettoni lunghi, cuoricini di panno verde, nessuno, tra i simboli del costume contadinesco, fu trascurato, e la sera donne meravigliose assistevano alla rappresentazione del *Faust* avvolte nei mantelli di *loden* nero, o ballavano al *Savoy*, in abiti di gala, ispirati sempre ai tessuti fiorati delle paesane. Il mondo intero raccoglieva lì le sue rappresentanze, e gli alberghi stipati, le sale di concerto gremite, i giardini popolarissimi, non diminuivano la grazia, sempre velata, di un orizzonte così austriaco, così mesto, così perduto.

A Venezia, sotto il segno della «Biennale Cinematografica», e di un sole costante, il tono fu diverso, più allegro, e più fastoso ancora. Marion Davies, Serge Lifar, Josephine Baker, Jacqueline Delubac, facevano il bagno accanto ai principi del sangue, le cabine di prima fila, all'*Excelsior*, costavano diecimila lire al trimestre, ed erano decorate con pretenziosa cura. Qualcuno calcolava che la sera, sulla terrazza, miliardi riposassero, sotto forma di diamanti e rubini, sulle spalle delle miliardarie: durante il giorno, le stesse signore, in ruvidi pantaloni di tela a mezzagamba, andavano sulle barche da pesca a consumare, con ostentata estasi, la polenta dei pescatori.

C'erano poi altri spunti, occasionali, di viaggi. L'Esposizione del Prado, a Ginevra, dove, la sera dei martedì e dei venerdì, le signore visitavano i Goya in grande abito di gala. I concerti wagneriani, a Lucerna. L'esposizione del *Petit Palais*, a Parigi. Il Concorso ippico, a Merano, il maggio musicale, a Firenze. E, finalmente, la *World's Fair*, a Nuova York.

Poi cominciarono i bombardamenti, le fughe, le strade furono ingombre di grosse macchine festose - Carol di Romania e la signora Lupescu, il barone e la baronessa di Rotschild - o di biciclette affardellate, che precipitosamente e confusamente correvano verso il Portogallo. Treni carichi di bambini vanno da un paese all'altro, in cerca di pace. Gli sfollati si accampano nelle cassette di campagna. Nessuno sa quando gli sarà concesso fermarsi.

Questo brano è tratto dalla raccolta di scritti di Irene Brin Usi e costumi. 1920-1940, Sellerio 1981





PARI OPPORTUNITÀ TRA DONNE E UOMINI - Graffito di Jade (Ancona)
L'assenza di discriminazioni sessuali alla partecipazione economica, politica e sociale

Trattato di Amsterdam art.3 e Strategia europea per l'occupazione - Quarto Pilastro

Tratto da un calendario di Progetto Dominae (DONne Miglioramento INformazione Attraverso l'Europa (Unione Europea e Regione Lombardia))

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo Il Manifesto (Alias/La Talpa Libri, 5 agosto 2000), da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Silvia e Alberto per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa.

La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, isTERI da Rosaria, anTHEÓS da vioLETA e antiGONE*. Autunno 2612**.

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, n° L/h, autunno 2612 (2000).

Supplemento a AAM TERRA NUOVA, n°147 – Ottobre 2000.

Registrazione: Tribunale di Firenze, n°3287 del 13/12/1984.

Direttore responsabile: Marcello Baraghini - CP 199, via Don Sturzo, 19 - 50032, Borgo San Lorenzo (FI)

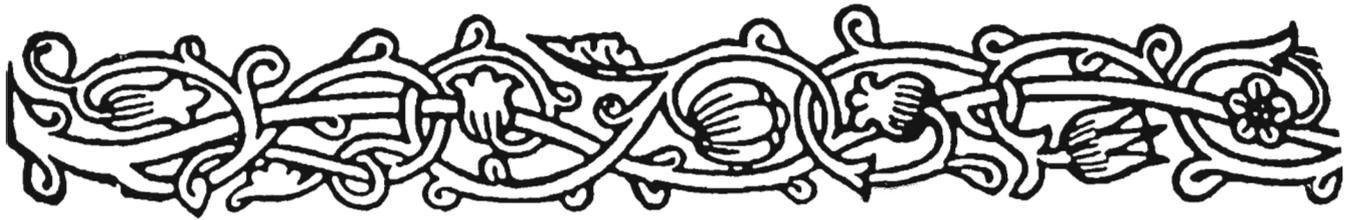
Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente – Gruppo d'Acquisto Città del Sole
Via Padova, 29 – 20127 Milano – Tel. 02/28040023 – Fax 02/26892343

* Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601 (1989)].

** Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo.

Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi n°10, primavera 2607-1995).





SOMMARIO

- Pag. 2 **Ingresso ai Maestri**
3 **Gianfranco Contini (filologo): Un Socrate a Friburgo**
Giovani, basta con l'obbedienza cieca
5 **Angelo Maria Repellino (slavista): Il condannato dello Stile**
Mejerchòl'd, scrivetemi sulla tomba: non ha messo in scena l'Amleto
6 **Ernesto De Martino (antropologo): Il caso madeleine**
"Recherche", luce sulle tombe del passato
8 **Palma Bucarelli (conservatrice): Un libro-museo per Fautrier**
Jean Fautrier, una lunga notte d'insonnia
10 **Antonio Gramsci (marxista): Il pensatore della gioia**
Ironia e sarcasmo, contraddizioni dello storicismo
Sul nazionalismo di Julien Benda
12 **Ludovica Koch (scandinavista): Nel mondo di mezzo**
Strindberg, sofferenza borghese per il disordine
14 **Guido Neri (francesista): Mio Virgilio celato**
Jouhandeau, sangue in polla nella provincia francese
15 **Roberto Longhi (storico dell'arte): Una pièce leopardiana**
Caravaggio e Tiepolo, dialogo sulla pittura, ai Campi Elisi
17 **Mario Praz (storico antiquario): Lo stemma della vita**
Alberto Thorvaldsen, un "greco" Biedermeier
20 **Giorgio Raimondo Cardona (linguista antropologo):**
Alla scrittura con affetto
Cultura e personalità, i due assi dell'atto di scrivere
21 **Enrico Filippini (germanista): Dissipami Literatur**
L'arpa birmana nelle lezioni di Enzo Paci
23 **Ranuccio Bianchi Bandinelli (storico delle antichità):**
Gli Antichi del mio tempo
Luciano, il campione della mente contro la superstizione
25 **Enzo Ungari (critico del cinema): L'esistenza è un fotogramma**
Bruca la sala spettatore. Contro il mito della visibilità
26 **Ho incontrato Nina, grigiorosea nube**
27 **Francesco Arcangeli (storico dell'arte): La moralità figurativa**
Natura, materia... Wiligelmo chiama Pollock
29 **Irene Brin (critica del costume): La giornalista di velluto**
Salisburgo-Venezia prima delle bombe
31 **Ringraziamenti**

In Copertina: **Gender Mainstreaming** (Integrazione della dimensione di genere)

Graffito di Witch (Como), particolare

La sistematica considerazione dei bisogni sia delle donne sia degli uomini nella definizione di tutte le politiche, in funzione del raggiungimento dell'obiettivo della parità.

Comunicazione della Commissione COM (96) 67 del 21/02/96. Tratto da un calendario di Progetto Dominae (DOnne Miglioramento INformazione Attraverso l'Europa (Unione Europea e Regione Lombardia))