

Un bambino di nove anni, Egòruška, viene portato in città con un viaggio di quattro giorni perché venga iscritto al ginnasio. Gli otto capitoli scandiscono i movimenti di una partita in cui non mancano brani virtuosistici: odori, suoni, luci, atmosfere della steppa filtrati dalla percezione del piccolo protagonista che, varcando i confini del proprio microcosmo, è investito dalla casualità senza lustrò della vita con l'intensità che siamo propensi ad attribuire a un'esperienza miracolosa. Persone di ogni rango sociale, parole udite lungo la strada, paesaggi intravisti dal calesse lasciano impressioni indelebili, destinate a trasformarsi in quei «ricordi d'infanzia» che, come i sogni, non ammettono resoconti lineari, e riportati nella scrittura di Cechov hanno prodotto alcune tra le pagine migliori della narrativa di tutti i tempi.

autrici
americane

WELTY

Come per altri scrittori del Sud, anche per Eudora Welty il senso del luogo è l'anima generatrice della storia: da Racconti edizioni, «Una coltre di verde», la integrale della prima raccolta della scrittrice, datata 1941

Un ritratto della scrittrice americana Eudora Welty; sotto, «Il racconto dell'ancella», 1990, diretto da Volker Schlöndorff su sceneggiatura di Harold Pinter, tratto dall'omonimo romanzo di Margaret Atwood



Nell'accaldato Mississippi, tentazioni di vita

di CATERINA RICCIARDI

Intervistata dalla «Paris Review» nel 1972, Eudora Welty spiegava il suo punto di vista sul racconto, forma che privilegiava rispetto al romanzo, perché – sosteneva – «i racconti sono tutti racchiusi in una singola atmosfera, alla quale tutto, nella storia, deve adeguarsi. Personaggi, scenario, tempo, eventi, sono tutti soggetti a quell'atmosfera. E si possono tentare le cose più effimere, più fugaci, in un racconto... Forse si risolve di meno, ma succede di più».

Un fuoco intimo

A differenza dell'arte del romanzo, quella del racconto – quand'è al meglio – è sempre puntata su un fuoco intimo, appena sfiorabile, anche dalla penna dell'autore, che spesso deve limitarsi a un flash discreto su un obiettivo circoscritto, una luce istantanea che tuttavia non deve sfuggire al lettore. È lì che succede quel tanto che può suggerire una chiave plau-

sibile al di più.

Questa tecnica, sempre più selettiva nel Novecento, è mae- stria di pochi. A riproporcelo arriva la pubblicazione integrale di *Una coltre di verde* (Racconti edizioni, traduzione di Vincenzo Mantovani e Isabella Zani, introduzione di Katherine Anne Porter, pp. 262, € 17,00), la prima raccolta di Eudora Welty risalente al 1941, già in parte tradotta negli scorsi anni ottanta, quando ci fu una rivalutazione di questa appartata scrittrice del Sud degli Stati Uniti, morta novantenne nel 2001 a Jackson (Mississippi), dove era nata.

I diciassette racconti di *Una coltre di verde* vanno a formare la

tavolozza di un apprendistato, variegata nei ritmi narrativi, nelle strutture dialogiche e vernacolari, nelle scenografie rurali e cittadine, nei modi più o meno comici, caricaturali o tragici, e nelle tipologie umane che durante gli anni della Depressione e dei suoi postumi, quando Welty era impegnata in un progetto fotografico sulla sua terra, andavano ri-caratterizzando – rispetto al mondo epico ritratto da Faulkner – il paesaggio notoriamente complesso del Sud, ancora diviso fra i pochi resti di una antica *gentility* decaduta, poveri bianchi e poveri neri.

Non a caso, il senso del luogo per Welty (come per altri scrittori del Sud, per esempio Carson McCullers e Flannery O'Connor) è l'anima generatrice della storia, il «punto focale» cui si relaziona, scriveva Welty nel saggio *Place in Fiction* (1955), ciò che «stiamo sperimentando» nella narrazione. Nell'accaldato Mississippi basta poco a sconvolgere il ritmo monotono e statico del tempo e far esplodere l'umano, che cova silenzio-

samente in esistenze mortificate: l'arrivo di un treno, un circo, un forestiero, una morte, possono provocare lo strappo all'ordinario stantio, rompendone la rassegnata linearità di facciata. Ma nell'urto con l'evento casuale, ogni smottamento di micro-esistenza, anche effimero, si fa squarcio di riflessi introspettivi, che superano il senso del luogo, ridimensionando – dove c'è – il contorno grottesco, e indicando territori più estesi, non di rado di natura anche misterica o allegorica.

Donne eccentriche

Ruby Fisher vive un'ora di esaltazione nel leggere su un giornale di essere stata uccisa da suo marito, e la banale consapevolezza del caso di omonimia fa cadere in frantumi il suo sogno di evasione dalla prigionia della consuetudine; Lily Daw, una ritardata mentale, scopre improvvisamente amore e sesso mentre, in attesa di un treno, sta per essere internata in una casa di cura; Clytie, una vecchia eccentrica, è ossessionata dai volti della gente, perché vi vede la fonte di una «visione più profonda e commovente del mondo: era mai possibile – si domanda, con fotografica sottigliezza metatestuale – comprendere gli occhi e la bocca di un altro, i quali nascondevano lei non sapeva cosa, e segretamente chiedevano a loro volta un'altra cosa ignota?». Imparerà qualcosa di più tragico nel contemplare, senza riconoscerlo, il suo volto rispecchiato in un barile d'acqua.

Il giardino che Mrs. Larkin, turbata dalla morte del marito, coltiva con perseveranza maniacale si fa coltre di verde per nascondere la sua caduta nella follia quando, per un lungo istante catartico bagnato dalla pioggia, tiene sollevata la zappa decisa a farla cadere sulla testa di un ragazzo di colore. È il mistero dell'esistenza ciò che interessa Welty, l'enigma di quello che si nasconde dietro un volto qualsiasi, se solo si riuscisse a squarciarne il sipario.

Disagi mentali

Nel perfetto racconto «La chiave» tutto accade in un breve lasso di tempo e nello spazio circoscritto di una remota stazione ferroviaria. Tra i viaggiatori in attesa c'è una coppia di sordomuti diretta alle Cascate del Niagara e un giovane dai capelli rossi che gioca al rilancio di una chiave. Non una parola rompe il silenzio assonnato della stanza. Toccherà alla chiave aprire l'occultata anima sognatrice a un linguaggio misterioso quando cadrà casualmente ai piedi del sordomuto, caricandosi di segni tanto ovvi quanto segreti. Inutile porsi domande su possibili significati. Lo sa anche Albert, il sordomuto: «Sarebbe mai stato sicuro di cosa veramente poteva essere un simbolo?». Ciò che conta per lui è che la chiave è un simbolo: di cosa è difficile saperlo.

Alla fine del racconto, l'obiettivo si posa sul volto del giovane donatore di un'illusione (o di una teofania? o di una tentazione?), il quale, nell'allontanarsi dalla scena, ha acquisito per sé una consapevolezza inquietata, che lascia disarmato il lettore: «Si capiva che disprezzava e vedeva l'inutilità della cosa che aveva fatto».

TORNA DA PONTE ALLE GRAZIE, «IL RACCONTO DELL'ANCELLA»

Ossessiva e distopica, la favola nera di Margaret Atwood

di LUCA SCARLINI

Dopo vari titoli di poesia, Margaret Atwood debuttò alla narrativa nel 1969, con il romanzo *La donna da mangiare*, che rientrava nei circuiti tematici del femminismo nordamericano. La vicenda era infatti centrata sulla figura di Marian, che decide di usare l'anoressia come arma di protesta contro il fidanzato Peter, dal quale si sente usata, ovvero «mangiata».

Nel 1976 l'autrice canadese pubblicò poi *Lady Oracolo*, che in una rivolta dell'immaginazione presentava la protagonista Joan Foster come una donna che finge di essere morta per trovare la quiete necessaria a scrivere con calma i romanzi rosa che adora. Quelle fiction romantiche sono infatti la sua massima passione e l'oggetto della violenta ripugnanza del marito, impegnatissimo intellettuale di sinistra.

Un decennio dopo, nel 1985, uscì quello che resta il suo più riuscito romanzo, *Il racconto dell'ancella*, subito accolto da non poche controversie negli Stati Uniti. La ricorrente tensione verso la prosa poetica di Margaret Atwood giunge, in questa scrittura distopica, all'apice confrontandosi con la lingua oracolare, profetica, della Bibbia di Re Giacomo e citando peraltro esplicitamente nel titolo il modello dei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer.

Erano gli anni in cui le cronache americane registravano quotidianamente atti, spesso violenti, del movimento antiabortista, che attaccava con le armi gli ospedali dove si accettava di effettuare l'intervento, inneggiando: «Gesù Cristo è generale/solo lui deve regnare». Il 15 giugno del 1984 il Women's Health Center dell'Alabama subì un grave attacco, mentre i telepredicatori insistevano istericamente sul tema.

Nella vivace traduzione di Camillo Pennati, *Il racconto dell'ancella* arrivò in Italia nel 1988 da Mondadori, e ora quella versione viene opportu-

namente riproposta da Ponte alle Grazie (pp. 400, € 15,00) in coincidenza con il successo della serie televisiva ideata da Bruce Miller per Hulu Productions, che arriva a distanza di ventisette anni dalla precedente trasposizione cinematografica di Volker Schlöndorff, sceneggiata da Harold Pinter, quando il libro peraltro negli Stati Uniti venne presentato come una specie di profetico manifesto anti-Trump.

Dopo una esplosione nucleare i puritani più estremi (non poche, peraltro, le assonanze con il classico della fantascienza distopica *Le crisalidi* di John Wyndham, riproposto da Beat nel 2015) hanno preso il potere assoluto nella cupa landa di Gilead, dove una organizzazione che si definisce «i figli di Jacob» ha eliminato il governo legittimo. Le ancelle, tra le poche donne ancora in grado di fare figli nonostante le radiazioni che hanno contaminato l'area, debbono ubbidire agli ordini delle severe «zie», adibite a prepararle all'atto sessuale con i capi della comunità. Per questo è necessario l'aiuto delle mogli, incapaci di procreare, cui si chiede di partecipare a sinistre nonché grottesche cerimonie di accoppiamento.

Malgrado l'ossessione riproduttiva, ribadita dalla nuova teologia, esistono in realtà locali dove trionfano le Jezebel, sacerdotesse del sesso clandestino che lo stato relega in bordelli nascosti per intrattenere l'élite e gli ospiti stranieri. In questa favola nera, che si conclude con una fuga disperata e con la rivalsa del desiderio della protagonista contro l'ipocrisia furente della nuova religione di regime, l'elemento di maggiore interesse è l'invenzione dell'ossessiva retorica delle autorità, che dividono le persone in categorie astratte o le costringono con la violenza a diventare figure di una sinistra moderna sacra rappresentazione, espressa nei termini sonanti di un a lingua barocca e oracolare. L'adesione a un immaginario censorio da *Lettera scarlatta* si traduce in un idioma ritmico, battente, a cui cerca disperatamente di sfuggire la protagonista.



scrittori
dall'Australia

JOAN LONDON

Sullo sfondo di una ricostruzione minuziosa degli anni cinquanta in Australia, un romanzo che affronta con grazia la malattia, ambientato nel Golden Age, sanatorio pediatrico realmente esistito: «L'età dell'oro», da e/o

Un amore adolescenziale ai tempi della poliomielite



Ron Mueck, «Woman with Shopping», 2013

di SILVIA ALBERTAZZI

A distanza di oltre trent'anni dalla lezione di Italo Calvino sulla leggerezza, dove la ricerca della levità come reazione al peso del vivere, e la capacità di «contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia e ironia» venivano indicate come la principale consegna al futuro millennio, non sembrano molti gli autori ad avere fatto tesoro di questo consiglio: se gli altri valori proposti nelle *Lezioni americane* – rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità – trovano riscontro, in misura maggiore o minore, nella narrativa contemporanea, più difficile è inventariare romanzi o racconti in cui non prevalga la volontà di «comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni».

Per questo, un romanzo come *L'età d'oro* (e/o, traduzione di Silvia Castoldi, pp. 240, € 16,50) della scrittrice australiana Joan London, al tempo stesso provoca stupore e fascino. Fra le sue pagine si muovono

corpi malati, senza gravarne il peso sia fisico sia emotivo; e d'altra parte Joan London riesce ad affrontare la sofferenza infantile, lo spaesamento, la migrazione, la guerra, l'Olocausto sottraendo peso ai disastri della Storia adulta per lasciarne alla grazia delle piccole storie infantili, e alleggerendo la cronaca per far posto alla irruzione della poesia.

Primi anni cinquanta

Il Golden Age del titolo è un vecchio pub di Leederville, un villaggio nell'Australia Occidentale, riconvertito in ospedale per bambini malati di poliomielite nei primissimi anni cinquanta, quando una epidemia flagellò l'intero continente. Qui si incontrano – e si innamorano – Frank e Elsa, due tredicenni, i più grandi tra i ragazzi ricoverati: lui, figlio di colti immigrati ebrei ungheresi, malgrado la giovanissima età ha già vissuto durante la guerra esperienze traumatiche, e perciò indelebili; per lei, primogenita di una famiglia operaia australiana, il dolore più grande è non poter più correre sulla sua bicicletta o nuotare nell'oceano. Lui è bruno, piccolo per la sua età, ma in-

telligente e vivace; lei, con i suoi boccoli biondi e la sua costante serenità, ha la placida bellezza di una piccola madonna rinascimentale.

Il contatto continuo, il quotidiano vivere insieme, il sottoporsi agli sforzi della palestra, il lavorare sui propri corpi fianco a fianco, li porta ad abituarsi alla reciproca fisicità, sino a fare del Golden Age una sorta di mondo parallelo illuminato dal sentimento che scoprono di provare l'uno per l'altra. «Quand'è che tutto aveva iniziato a cambiare?» riflette Elsa, ripensando al suo rapporto con il ragazzo. «All'improvviso il viso di Frank le era divenuto familiare. Non bello, non brutto, ma uguale al suo, una specie di gemello, uno specchio. Il loro legame sembrava colmare l'aria che li circondava. Dal momento in cui si svegliavano, alla luce che splendeva dietro le lunghe tende bianche dei loro dormitori separati, aspettavano solo di riunirsi».

Precocemente cresciuti a causa della malattia e della conseguente separazione forzata dalle famiglie (separazione che, per il ragazzo, sembra inizialmente ripetere quella im-

stagli nella prima infanzia dal nazismo in Ungheria), Elsa e Frank appaiono più maturi dei genitori, i quali faticano a venire a patti con la disgrazia che si è abbattuta sulle loro famiglie. Mentre la madre di Elsa è confusa di fronte alla malattia della figlia e per questo incapace di portarle conforto, i genitori di Frank (che tra loro, a volte, continuano a chiamare il loro unico figlio con il suo nome ungherese, Ferenc) sono sconvolti dall'infermità del ragazzo, interpretata quasi come un proseguimento, all'altro capo del mondo, delle sciagure di cui sono stati vittime durante la guerra.

Iniziazione alla poesia

Tuttavia, mentre il padre, facoltoso uomo d'affari in patria, reagisce e trova soddisfazione anche nel lavoro di camionista qui si adatta in Australia, la madre, brillante pianista in Ungheria, rifiuta il paese in cui si trova, che le appare deserto e inospitale, e vive nel ricordo di un passato europeo precedente alla guerra e ormai perduto. La diversa accettazione della loro condizione di migranti non può che creare un contrasto tra

i due coniugi: mentre la moglie insiste nel suo sdegnoso rigetto del contesto australiano, il marito comincia ad apprezzarne non solo le bellezze naturali, ma anche le persone che lo popolano, prima fra tutte l'infermiera Olive Penny, amatissima dai bambini del Golden Age.

Ritratto a tutto tondo di una donna indipendente e responsabile, i cui comportamenti emancipati – soprattutto in campo sessuale – appaiono in largo anticipo sui tempi, Olive Penny è una delle tante figure del romanzo che restano impresse per la loro vivacità e vitalità. Del resto, nell'*Età d'oro* anche i personaggi di secondo piano sono costruiti con un'attenzione tale da renderli unici e collocati sullo sfondo di una minuziosa ricostruzione degli anni cinquanta australiani, a confermare che – come scriveva Calvino – «la leggerezza... si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso».

Varchi nella malattia

Non c'è nulla di indeterminato o di casuale, infatti, nel romanzo di Joan London: attentissima, per esempio, è la ricostruzione degli ambienti e dalla vita nel Golden Age, sanatorio pediatrico realmente esistito tra il 1949 e il 1959, mentre alla scoperta del vaccino antipolio lavorava il «giovane e attraente medico ebreo Jonas Salk»; così come ben restituita è la visita in Australia, nel 1954, della regina Elisabetta, accompagnata dal suo impetito «principe soldato dal volto risoluto», e vivace la resa della condizione dei neo-australiani, alloggiati al loro arrivo nel nuovo continente in baracche di fortuna.

Fra tutti i caratteri minori, si impone un giovanissimo poeta imprigionato nel polmone d'acciaio, Sullivan, che Frank incontra al Royal Perth Hospital, in cui è ricoverato prima di approdare al Golden Age. Poiché non ha modo di usare carta né penna, Sullivan, che scrive versi nella sua mente, introduce Frank al piacere della poesia, gli insegna che essa non deve necessariamente ricorrere alla rima o a espressioni auliche: «La poesia non doveva per forza trattare di gesta eroiche... Poteva anche somigliare alla voce di qualcuno che parlava. Poteva descrivere eventi personali».

Un soggetto in versi

È Sullivan, dunque, a fare di Frank un poeta, suggerendogli, in primo luogo, di abituarsi alla propria condizione, poiché è allora che «l'immaginazione torna libera» e diventa possibile, dal fondo di un polmone d'acciaio, immaginare la neve in Australia guardando un soffitto. Lo stesso Sullivan consegnerà a Frank, alla vigilia della sua morte, pochi versi che suonano quasi come una *mise en abyme* dell'intera vicenda: «La tragedia è rimasta a casa / con le nostre madri e i nostri padri /... / Alla fine siamo tutti orfani». Lasciando l'ospedale degli adulti per il Golden Age, Frank è pronto a raccogliere il testimone di Sullivan. In Elsa riconosce la sua musa e il soggetto privilegiato dei suoi versi: la loro delicata storia d'amore si apre un varco nella malattia, nonostante lo spaesamento e la sofferenza.

IL SEQUEL, DA EINAUDI

J. M. Coetzee
arranca dietro
il piccolo David:
«I giorni
di scuola di Gesù»

di FRANCESCA BORRELLI

A ffezionarsi ai propri personaggi, presumibilmente in ragione della gratitudine per i buoni servizi dispensati nel romanzo in cui facevano la loro prima apparizione, è tanto più pericoloso quanto più fortunata è stata la loro entrata in scena. Quando J. M. Coetzee inventò, nell'*Infanzia di Gesù* (Einaudi, 2013) la figura di un bambino venuto da non si sa dove, che ammiccava discretamente e con guizzi di ironia alla figura del Redentore (in nulla peraltro ricalcandone la vita) aveva destato stupore e ammirazione; ma ora che ne riprende la storia in *I giorni di scuola di Gesù* (traduzione di Maria Baiocchi, pp. 224, € 19,00) ci si domanda quale urgenza lo abbia motivato.

Difficilmente, chi non ha letto il romanzo precedente potrà orientarsi sin dall'inizio, perché Coetzee annaspa nell'infilare goffamente qua e là flash-back non sempre illuminanti. Dunque, varrà la pena ricordare che le due figure principali, l'uomo chiamato Simón e il bambino chiamato David, nel romanzo precedente erano approdati alla città di Novilla, i cui abitanti avevano cancellato i loro ricordi e disdegnato ogni legame sentimentale, provenienti da un imprecisato deserto. La loro conoscenza era avvenuta sulla nave che li portava alla nuova destinazione, e dal momento che il bambino aveva perso il biglietto legato al collo, dove è probabile si dicesse qualcosa circa i suoi genitori, Simón lo aveva preso con sé, pazientemente consegnandosi a una duplice missione: proteggerlo e educarlo, nonché ritrovarne la madre, convinto che pur non avendola mai vista, la avrebbe riconosciuta perché qualcosa nel suo animo, o in quello del bambino, sarebbe intervenuto a inviare loro un segnale.

La donna era stata trovata: un moto irrazionale di Simón aveva fatto cadere la scelta sulla vizziata, anaffettiva, frivola Inés, che mai ricambiando di un gesto gentile il pover'uomo, si era votata tuttavia alla causa del bambino, di cui tutto lasciava presupporre che non fosse la madre, come il piccolo David non manca a più riprese di puntualizzare, nella sua irritante antipatia, ciò che ne fa un personaggio se non altro interessante e intonato al mood narrativo di Coetzee.

Nel nuovo romanzo, la necessità di scappare alle autorità che potrebbero identificarli ha portato i tre profughi a Estrella, cittadina di provincia dove il piccolo tiranno David pretende di frequentare una scuola di ballo: sarà questa la quinta di un delitto, il cui interesse si risolve tutto nel personaggio meglio riuscito del romanzo, l'improvvisamente verboso custode Dmitri, – incapricciato della signora Arroyo, moglie del direttore della scuola – che trasformerà il suo sogno d'amore in un incubo, quando con dita esageratamente passionali stringerà troppo forte il collo di lei.

esordienti
francesi

LEVY-BERTHERAT

Annette Messenger,
«Motion/emotion», 2014

Archeologia di una esistenza umana

di MARIA CHIARA GNOCCI

«**D**i gantse velt iz eyn shtot, il mondo intero è una città: è un proverbio yiddish che si legge anche al contrario, ovvero, una città può rappresentare un mondo. Sta in queste parole il lascito dello zio Daniel alla pronipote Hélène, appena arrivata a Parigi per studiare archeologia: trascritto in caratteri ebraici, il proverbio è nascosto nella cornice di un quadro appeso alla parete della mansarda che lo zio le ha prestato. Dovrà però passare del tempo perché Hélène capisca il senso di quel messaggio, e anche per il lettore la scoperta sarà graduale.

I **Viaggi di Daniel Asher**, romanzo d'esordio di Déborah Lévy-Bertherat, brillantemente tradotto da Margherita Botto per Einaudi (pp. 160, € 17,50) racconta l'indagine appassionata che una ventenne conduce attraverso i segreti di famiglia e le pieghe della Storia, grazie al potere della letteratura e soprattutto della finzione che la nutre.

Da Parigi agli Stati Uniti

Lo zio di Hélène, un vecchio giramondo eccentrico, trasandato, infantile, scrive, con lo pseudonimo di H. R. Sanders, romanzi d'avventura ispirati ai suoi viaggi. Romanzi cui peraltro la ragazza non si è mai interessata, così come non ha mai prestato attenzione alle diverse pietre che lo zio le porta dopo ogni esplorazione in giro per il mondo. Ma a un certo punto qualcosa cambia, e nel tentativo di dissipare l'alone di mistero che avvolge lo zio, Hélène intuisce che la sua produzione narrativa, apparentemente proiettata verso l'altrove, in una dimensione fittizia, è intimamente legata al «qui e ora», a vicende dolorosamente reali. Archeologa, Hélène deve



scavare in profondità, alla ricerca di segni del passato; deve però anche assumere la leggerezza necessaria per calarsi in una fiaba. Come Pollicino segue i sassolini – le pietre ricevute – per rintracciare il cammino che la porterà a casa, ovvero alle sue origini.

Un periplo complesso condurrà la studentessa attraverso le vie di Parigi, poi in Auvergne e per finire negli Stati Uniti. Troverà però la soluzione al mistero proprio nel

«I viaggi di Daniel Asher», primo romanzo di Déborah Lévy-Bertherat, da Einaudi

punto da cui era partita. E se lo zio non avesse viaggiato altro che nel tempo della memoria e nello spazio di una Parigi ormai scomparsa? Di gantse velt iz eyn shtot. Pollicino si riscopre Alice.

Da un lato, il romanzo di Déborah Lévy-Bertherat è pieno di luoghi comuni (la mansarda che dà sui tetti di Parigi, i segreti di famiglia con radici nella storia dell'Occupazione, le traversate della memoria; dall'altro, questi stessi luoghi comuni appaiono sapientemente scelti e disposti in una rete di rimandi intertestuali che ha uno scopo preciso: suggerire che nulla è vero quanto la finzione. Il dialogo tra letteratura e realtà eccede lo spazio propriamente testuale ed è suggerito fin dal paratesto, che presenta una situazione al limite della metalessi: delle due epigrafi che aprono il volume, la prima è tratta da un romanzo

fittizio di H. R. Sanders, mentre la seconda è tratta dal *Robinson Crusoe* di Defoe, autore reale (anche se – coincidenza? – ha raccontato di mondi lontani senza mai spostarsi da Londra). E d'altronde, il vero cognome dello zio, che tradisce le sue origini, è suggerito dallo pseudonimo che assume scrivendo: H. R., in francese, si legge come Asher.

Il discrimine tra realtà e finzione è talvolta più sottile. Per esempio, viene descritto fin dalle prime pagine un quadro dell'artista russo-francese Chaïm Soutine, *La ragazza con il candelabro*, di cui Hélène trova una copia nella sua stanza. Il fidanzato lo riconosce ma precisa di non averlo mai visto, di averne solo «letto la descrizione in un romanzo». Il romanzo è firmato da H. R. Sanders e se il fidanzato non ha mai visto il quadro è perché Daniel Asher lo tiene nascosto; ma il riferi-

mento è ambiguo, perché pur avendo un autore reale (Soutine), il quadro non esiste se non nella *fiction* firmata Déborah Lévy-Bertherat, e quindi anche noi, lettori, siamo costretti a leggerne solamente «la descrizione in un romanzo».

Già trasformato in un suo personaggio da Roald Dahl, nel 1961, Soutine sembra viaggiare molto nella narrativa internazionale: un suo quadro – anche questa volta immaginario – costituisce, per esempio,

Una ventenne e lo zio affabulatore, che scrive libri d'avventura: viaggio nel segreto familiare

il filo conduttore del romanzo storico di Ellen Umansky *The Fortunate Ones*, del 2017, tradotto da Newton Compton con il titolo *La ragazza del dipinto*.

Moltissimi sono i rimandi intertestuali nei *Viaggi di Daniel Asher*: oltre alle fiabe, si allude a *Robinson Crusoe*, a *Moby Dick*, ai racconti di E. A. Poe (uno dei romanzi di H. R. Sanders si intitola *La caduta della casa degli Asher*, eheggiando Usher). Le ricerche di Hélène tra le vie di Parigi fanno pensare alle indagini di Patrick Modiano, in particolare quella volta a riportare alla luce Dora Bruder, catturata dai nazisti durante la seconda guerra mondiale.

Quel che le sta alle spalle

Romanzo delle origini, romanzo genealogico? Romanzo di filiazione, alla Pierre Michon, alla Pierre Bergounioux? Di certo Déborah Lévy-Bertherat è consapevole di questa tradizione visto che insegna letterature comparate all'École normale supérieure di Parigi, e vi iscrive il suo romanzo senza temere qualche *déjà-vu*. Però i riferimenti più pressanti sono a una letteratura meno recente, per esempio al Perec di *Wo il ricordo d'infanzia*, che nasce precisamente dall'intreccio sapiente di memoria, Storia e finzione, cui Lévy-Bertherat fa anche lei riferimento; ma con una differenza sostanziale: nei *Viaggi di Daniel Asher* la *fiction* non racconta la parte più terribile della storia, come in *Wo il ricordo d'infanzia*: anzi, è impregnata di sogni, di fiabe e di avventure, ed è la sola dimensione possibile per vivere pienamente una vita altrimenti compromessa. Del resto, il romanzo di Déborah Lévy-Bertherat non è (solo) indirizzato a lettori strumentati: certamente è anche una riflessione sul potere della letteratura, ma si può leggere come un qualsiasi romanzo d'avventura e di formazione, forse un po' inverosimile, ma sicuramente godibilissimo.

IL PRIMO VOLUME DELLA SAGA «I SELVAGGI», UN CASO EDITORIALE TRADOTTO DA MONDADORI

Sabri Louatah immagina una Francia governabile da un candidato algerino

di PAOLO TAMASSIA

«**N**on sono un autore francese contemporaneo»: Sabri Louatah non intende rivendicare la sua origine cabila, vuole piuttosto dire che si sente uno scrittore dell'Ottocento, alla Balzac, o un autore americano alla Franzen, non legato alla sua lingua

né alla sua epoca. Nella sua scrittura è infatti evidente l'ambizione di costruire un affresco con una folta galleria di personaggi, capaci di restituire le dinamiche vigenti nella società attuale. Ma basta inoltrarsi nella lettura del primo volume della saga *I Selvaggi* (Mondadori, traduzione di Francesca Mazzurana, pp. 218, € 19,00) unico finora tradotto, per comprendere che la narrazione – con il suo ritmo incalzante e il sovrapporsi di storie parallele – rivela anche

un'influenza del tutto contemporanea: quella esercitata dalle serie americane.

Ambientata nella Francia odierna, la storia prende avvio dall'angolo visuale di una famiglia cabila (composta da tre generazioni: la «nonnina» Khalida con i suoi otto figli e tredici nipoti) e ha inizio il giorno dei preparativi per le nozze tra Slim e una ragazza araba. Le tensioni familiari dovute all'evento imminente si legano fin da subito a quelle dell'intero paese, che si trova in gran-

de apprensione per il ballottaggio delle presidenziali in cui si affrontano Sarkozy e Chaouch, un candidato di origine cabila.

Il conflitto tra differenti visioni del mondo si polarizza soprattutto nelle opposte personalità di Fouad, attore di successo in una popolare telenovela, e suo fratello Nazir, ombroso personaggio che manipolerà il cugino Krim spingendolo a commettere un attentato terroristico. Da una parte il risentimento per la mancata integrazione; dall'altra una tensione dialettica mirata a costruire un futuro privo di contrasti razziali. Raouf, uno dei numerosi cugini, invita quei membri della famiglia convinti della differenza tra cabili e arabi a riconoscersi piuttosto come francesi: «Scusate ma

Chaouch non è né cabilo né arabo, è francese! Come te, come me, come tutti o quasi i presenti attorno a questo tavolo». Fouad è d'accordo, sebbene per lui la nazionalità non consista in alcunché di sostanziale, essendo piuttosto un fatto simbolico con ricadute reali: «essere francesi significa avere una carta d'identità francese e i diritti che ne conseguono! Punto e basta. L'identità nazionale è un problema di prefettura».

La generazione di chi ha vissuto le discriminazioni degli anni settanta, e non si aspetta nulla dalla candidatura di Chaouch, se non altro per la certezza che i francesi non ammetterebbero la sua vittoria, resta impermeabile a qualunque barlume di fiducia. Proprio contro questa rassegnazione

lavora la mente di Fouad: «La vita è suspense. Le persone ti incasellano e tu credi che sia per sempre. È come se ti avessero programmato per essere qualcuno, il tuo dovere di fronte a te stesso è di ... sottrarti al destino», ovvero a quel *mek-toub* che gli antenati avevano dovuto subire.

Strano che un autore impegnato in questi temi abbia più volte dichiarato: «Non sono uno scrittore politico». Forse le sue parole intendono evidenziare l'intenzione di scartare da idee preconcepite, tentando di restituire la vita così com'è nella società francese di oggi, anche grazie a una lingua modellata su quella delle *banlieues* (spesso normalizzata dalla traduzione), e infarcita di espressioni cabile (per fortuna rimaste in originale).

ALIAS
Domenica

medioevo
al femminile

SANTA CATERINA

Neroccio di Bartolomeo de' Landi, statua di *Santa Caterina* in legno policromo, part., 1475, Siena, Oratorio della Tintoria

di FRANCESCO STELLA

Uno dei luoghi comuni più triti e infondati sul Medioevo è che alle donne fosse impossibile studiare, scrivere, incidere sulla vita pubblica. A differenza del millennio greco-romano, nel quale le personalità intellettuali femminili si contano sulle dita di una mano, quello medievale ha avuto invece poetesse, epistolografe, musiciste, viaggiatrici, drammaturghe, teologhe, autrici di trattati medici e naturalistici, mistiche, oltre che donne di potere smisurato e di fortissima personalità politica e religiosa (Matilde di Canossa, Eleonora d'Aquitania e tante altre) inimmaginabili nel mondo antico. Come ha ricordato Ludovico Gatto nel suo *Le grandi donne del Medioevo*, «la storiografia più recente ha bandito vieti stereotipi per affrontare la questione delle donne con più obiettività», riferendosi ai rilanci della questione femminile medievale proposti da Duby, Pernoud, Skinner, Perrot, Bertini, Lazzari e altri/e; ma nel campo della letteratura mediolatina sono fiorite iniziative spesso poco conosciute anche alla medievistica professionale, come l'archivio digitale *Epistolae*, curato alla Columbia University da Joan Ferrante fino al 2014, che raccoglie centinaia di lettere scritte nel Medioevo da o per donne. Se nel 1984 Katharina M. Wilson ospitava nella sua antologia *Medieval Women Writers* 15 autrici, nel 2011 un progetto presentato da Patrizia Stoppacci ai programmi di finanziamento della Commissione Europea e ancora inedito ne individuava circa 150 nel solo ambito latino, in un panorama che ovviamente restava a dominanza maschile – ma non molto diversamente da quanto avveniva nell'Illuminismo e ancora nel primo Novecento e, in ampie regioni e culture del mondo, ancora oggi. Il cliché ha lasciato emergere dall'oscuramento dei luoghi comuni solo gigantesse del firmamento culturale come Rosvita di Gandersheim (X sec.), Ildegarda di Bingen, Eloisa, la filosofa amante e corrispondente di Abelardo (XII), e in campo francese Christine de Pizan. Da pochi mesi si può contare sulla traduzione italiana del trattato ginecologico di Trotula, salernitana dell'XI secolo. Ma per tre o quattro nomi che varcano la barriera dei pregiudizi, quanti restano e resteranno ignorati per forza d'inerzia?

Una di quelle che non è stato possibile oscurare è Caterina Benincasa, nata a Siena probabilmente nel 1347, ventiquattresima di venticinque figli e morta proprio a trentatré anni, nel 1380, dopo una vita intensissima di sofferenze, battaglie civili, religiose e politiche, esperienze estreme e slanci ideali grandiosi nella loro ambizione quanto ingenui nella loro base analitica, priva di una comprensione chiara dei meccanismi economici e di potere che stavano dietro le posizioni di papi e sovrani e che non potevano essere modificati solo sulla spinta di principi morali. Testimone impaurita di visioni cristiche fin da bambina, a quindici anni aveva deciso di fare voto di castità dopo la morte per parto della sorella Bonaventura, nome tragicamente antifrastico. Osteggiata dalla famiglia per la sua vocazione (come accadeva spesso,

André Vauchez fa il punto, per Laterza, sulla tormentata personalità della mistica senese: autrice di un gigantesco epistolario



Lettere ed estasi, dossier aperto

fa notare Gatto, sia alle donne che agli uomini) e trattata come una pazza, si creò nel mutismo asociale dell'adolescenza una «cella» interiore che restò sempre il suo rifugio, anche quando i genitori cambiarono strategia concedendole una stanza personale per la meditazione e portandola a curarsi alle terme che oggi si chiamano Bagni Vignone.

Per esercitare la sua religiosità

itinerante in forme almeno apparentemente regolari aderì alla confraternita femminile dei domenicani (le cosiddette Mantellate), veste bianca e mantello nero, la via più leggera e autonoma possibile per impegnarsi in un ordine, che non comportava vita di comunità né particolari obblighi formali. La sua anoressia radicale (si alimentava di acqua e di un impasto di «erba» che spesso vomita-

va), la sua insonnia, le sue visioni cruente (col cuore di Cristo estratto dal suo corpo e trapiantato nel proprio, bevendone il sangue), il sospetto che nascondesse le stigmate e il suo carisma di guaritrice del corpo ma soprattutto dell'anima (con consigli e colloqui ripetuti fino alla risoluzione del problema) le crearono una fama di santità che non si limitò alla consolazione di marginali del-

la sua città ma, dopo una visione in cui Cristo la invitava ad andare «fra la gente», si applicò allo scenario politico: prima attaccando aspramente la conflittualità delle fazioni comunali senesi, poi criticando il degrado della Chiesa, con l'intento di placarne la risosità e favorire il ritorno del papato a Roma, garanzia di una più libera «internazionalità», e infine incoraggiando l'organizza-

zione di una crociata contro i Turchi, che non si realizzerà mai. Talvolta il suo intervento di ambasciatrice era richiesto, ma più spesso era guardato con sospetto dalle autorità signorili o comunali a causa della sua asprezza e della fedeltà alla Chiesa, che era corpo sociale ma anche entità politica.

Tutte queste relazioni e i loro retroscena sono descritti con chiarezza e rigore da André Vauchez, uno dei massimi esperti di agiografia medievale, in *Caterina da Siena Una mistica trasgressiva* (Laterza «i Robinson/Letture», tr. L. Falaschi, pp. 228, € 20,00), che fa il punto delle conoscenze su questa tormentata personalità. Come si concretizzava la sua azione? Soprattutto scrivendo: Caterina produsse il più gigantesco epistolario femminile (e uno dei più voluminosi in assoluto) che ci sia rimasto da quell'epoca: 383 lettere in volgare senese, di cui 8 conservate in minuta (non di sua mano ma sicuramente di sua dettatura). Questo non significa che non potesse scrivere *perché donna*: significa che, nel Medioevo come in altre epoche antiche e moderne, la scrittura epistolare era un'attività professionale anche quando gli autori erano maschi, e la delega della sua esecuzione non conseguiva da analfabetismo. «Questa lettera, e un'altra ch'io vi mandai – confessa al suo consigliere spirituale e poi biografo Raimondo da Capua – ho scritte di mia mano in su l'Isola della Rocca, con molti sospiri e abbondanza di lagrime... considerando la Provvidenza... la quale... ha provveduto con darmi l'attitudine dello scrivere, acciocché discendendo dall'altezza, avessi un poco con chi sfogare il cuore, perché non scoppiasse». Addirittura ci sono testimonianze di suoi cancellieri che scrivevano contemporaneamente tre lettere diverse sotto dettatura simultanea, alternata a estasi improvvisate, dell'instancabile Caterina. Si rivolse a papi, signori, re e prelati, comandanti militari e governanti locali, non sempre si sa con quale accoglienza – e qualche volta irruppe nelle loro assemblee, sempre ascoltata con rispetto e diffidenza, per far sentire il suo richiamo: ma qualunque fosse la reazione del destinatario, le copie che lei ne conservava avevano una circolazione secondaria che creava comunità di ascolto e propagazione efficaci quanto un sistema radio a consolidarne l'autorità magisteriale.

L'edizione di queste lettere, patrimonio prezioso e precoce della prosa nazionale, come dell'altra sua opera *Dialogo della divina Provvidenza*, è uno dei problemi insoluti della filologia italiana. L'Istituto di Studi Italiani per il Medioevo ha in corso da tempo un grande progetto di edizione critica, basato sui 55 manoscritti noti più altri 10 scoperti di recente, con individuazione di quelli risalenti alla mano di uno dei segretari di Caterina, Neri di Landocio Pagliaresi. Ma si tratta di un'operazione scoraggiante e complessa anche per la difficoltà di concordare un metodo per operare scelte testuali in una lingua che era in formazione e non aveva ancora raggiunto uno standard grafico riconosciuto. Grazie anche a queste lettere Caterina fu oggetto, da viva e dopo la morte, di un culto lento a crescere ma vivissimo, che ebbe i suoi punti

● SEGUE A PAGINA 8

peripezie
di un libro

ANTOLOGIA PALATINA

Simone Beta ha dato la parola al manoscritto della più celebre raccolta di epigrammi antichi, che «si racconta» in una specie di autobiografia, da Carocci

Così sono fuggita da Costantinopoli...

Antonio Canova, *Mercato degli amorini*, part., 1799, tempera su carta



di GRAZIELLA PULCE

Con Io, un manoscritto [L'Antologia Palatina si racconta] (Carocci, pp. 175, € 14,00), il filologo classico Simone Beta ha dato forma compiuta al desiderio più alto di ogni specialista: portare le proprie competenze specifiche al di fuori dell'ambito strettamente disciplinare, verso un pubblico più ampio e vario. Il manoscritto dell'*Antologia Palatina* con un atto imperiosamente autoriale prende la parola («Sono nato a Costantinopoli

li intorno al 950 d.C.») e rievoca le vicissitudini incontrate nell'arco di tempo che va dalla prima organizzazione del materiale epigrammatico che ne costituisce il testo, operata dal greco Costantino Cefala, alla fuga da Costantinopoli alla vigilia dell'espugnazione da parte dei turchi dopo assedio lungo e penoso, fino alla lacerazione che porta le due parti dell'*Antologia* a seguire rotte diverse, diversamente avventurose, e infine all'approdo sicuro, nelle rade luccicanti della biblioteca di Heidelberg e della Bibliothèque nationale de France. Dunque

l'espedito narrativo di Beta ripete quello messo in atto da molti degli epigrammi. Ad esempio: «Io sono la coppa di Nestore, che rende facile il bere», oppure «Questa è la tomba dell'indovino Megistia, / che i Persiani misero a morte».

L'elegante volumetto mette in condizione lo studente e ogni buon lettore di entrare con cognizione di causa negli spazi della filologia, una scienza che ha legami di sangue con la storia, la religione, la geografia, l'arte tipografica, la politica e molto altro.

L'uso della prima persona vi

vacizza la ricostruzione delle peripezie che portano la più celebre raccolta di epigrammi ad attraversare terre e mari in condizione di estrema debolezza e vulnerabilità. Talvolta la sua sorte dipende dalla capacità di passare inosservata, come quando lasciata Costantinopoli riesce a salvarsi perché non cade nelle mani di musulmani che conoscono il greco e dunque sfugge il significato delle preghiere cristiane in essa contenute. Com'è noto, l'*Antologia* contiene preghiere cristiane e pagane, descrizioni, indovinelli, sentenze morali, esortazioni

all'eros (anche omosessuale) e al vino, peraltro oggetto di un altro lavoro di Beta (con Luca Della Bianca, *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*), che non perde occasione per riferire notizie circostanziate sul mondo affascinante e complesso della filologia, di cui illustra via via i termini tecnici e gli aspetti più singolari e problematici. L'intento naturalmente è quello incuriosire anche i non esperti e raccontare il 'passato' quasi epico di quello che è diventato uno dei testi più canonici della letteratura greca: come Enea, esso fug-

ge da una città caduta dopo lungo assedio nelle mani dei nemici e come lui deve conquistarsi una nuova terra sulla quale mettere radici e tornare a vivere e a procreare.

L'antropomorfizzazione del testo comprende una definizione genealogica. L'*Antologia* parla di Cefala come di un 'nonno' e dei monaci bizantini come di 'padri', mentre nipoti sono quei testi che dal manoscritto prendono origine. Oltre a legare l'attenzione del lettore alle traversie di un'opera rappresentata nei termini di un fanciullo indifeso, l'espedito rende più percepibile un fatto di palmare evidenza: i testi sono imparentati tra di loro e il 'sangue' del loro inchiostro fluisce con maggiore o minore evidenza dall'uno all'altro, ma anche che la loro vita è esposta a pericoli talora mortali. Se l'*Antologia palatina* fosse stata 'uccisa' nel corso delle sue mille avventure, non solamente la sua vita avrebbe avuto fine, ma non avrebbe mai visto la luce nessuna delle numerose opere che essa ha ispirato. Come la scoperta del manoscritto di Lucrezio, da parte di Poggio Bracciolini, cambiò la storia della cultura europea (e Stephen Greenblatt ce ne ha raccontato le vicende), anche questo ha vissuto nascosto per molto tempo, ma ora è facilmente accessibile a chiunque (il testo è stato digitalizzato).

Nel corso delle sue peregrinazioni l'*Antologia* viene funestata da due eventi che sarebbero quasi fatali anche per un essere umano: la perdita dell'identità, cioè della *segnatura*, il numero che contrassegna l'opera all'interno di una biblioteca, e la lacerazione, la spaccatura del manoscritto in due parti. Questo libro ne ricomponde e reintegra la storia e dunque l'identità, che come ogni identità è l'esito di un *discorso*, ovvero ragionata esplorazione e ricognizione di frammenti diversi e disordinati.

■ APPUNTI SUI POLSINI ■

**Michel Serres
e la scrittura
del pianeta Terra**

Domenico Pinto

È POSSIBILE pensare a Sandro Penna come al poeta della calma classicità, un'erma dalla fronte distesa, non turbata da allegorie o dubbi. Ostinata e inconsapevole, non prefigura nulla, non vuole nulla, distribuisce un amore che sembra particolare e invece è quasi teorico, pronta a ricomprendere nel marmo i suoi desideri. A guardare meglio le parole facili, però, i componimenti di quattro versi, essa si muove sempre nell'interdizione, oscenamente torna a ripetere le immagini della libido, calpesta le schegge della poesia sino a farne una polvere sottile e invariabile. – Se Caproni è il fantasma dell'Opera, allora Penna sarà lo spettro del Canzoniere. La chiarezza e la letizia che gli attribuiamo sono un abbaglio: indifferente a ogni costruzione o sviluppo, collocato al fondo di un'ossessione soverchiante e oscura, «Pennino» va annoverato fra le esperienze estreme del Novecento. L'ultimo dei pro-

venzali riunisce tutti gli emblemi dell'oltrpetrarca e ci lascia un deserto d'amore.

Penna. Poesie, prose e diari, a cura di Roberto Deidier, pp. CXLI-1420, I Meridiani, Mondadori, €80

SI CREDEVA che il razzismo stazionasse sugli scaffali più polverosi della storia, quando invece la società aspetta con fiducia i barbari. Li aspettiamo perché si disegna la propria identità attraverso l'opposizione all'altro, e ora che abbiamo del tutto superato, forse, la fase del razzismo 'naturale', quello che ha la sua origine nella *limpieza de sangre*, si assiste a un razzismo senza razza, determinato da moventi economici e mascherato da critica della cultura. Le classificazioni allora tornano utili (migranti, musulmani), sono *buone da pensare* per creare gerarchie, in una parola servono all'egemonia. Ma è rimasta poca cosa, infine, l'egemonia europea, risibile e

transitoria, Thule delle utopie mai realizzate, simulacro, edicola votiva.

M. Aime (cur.), *Contro il razzismo*, Einaudi, pp. 160, €17

«SULLA GHIAIA si ode calcare / l'impronta del premiato. / Nel giardino in penombra / si studia un varco / fra sedie d'intralcio; / a un'ignota ragazza / mostro il palmo della mano, / affinché possa orientarsi / sulla mappa di linee. / All'uscita le chiedo / se sa chi sono, sorride, / e senza che le abbia dato il numero, / l'indomani, mi telefona / scambiandomi per il vincitore». Chissà che cosa avrebbe detto il poeta blasé, arcigno e pungente, autore di questi versi – composti in occasione di un Premio Strega – adesso che la festa ha decorato un nuovo scrittore. Avrebbe fatto sorridere, certo, ma ancor più si sarebbe riso per la futilità del dissenso.

Valentino Zeichen, *Le poesie più belle*, Fazi, pp. 240, €15

SCRIVONO le pietre, depositando una traccia nella memoria del mondo; scrivono e cancellano le onde, distruggono o gettano nuovi resti; scrive anche l'uomo, segno fra i segni; scrive la Terra, che nei suoi giri ripassa solchi invisibili. Da sempre, da lontananze impercorribili alla storia, le cose lasciano indizi, impronte, vestigia, prove, un pullulare di segnali caotici nel quale siamo immersi e che confluiscono nel Grande Racconto. Dunque il mondo pensa, il mondo inventa. Michel Serres, storico dell'universo, attraverso la ricchezza e l'imprevedibilità del suo pensiero dice, contro la morte – antagonista «ripetitiva, cupa, inflessibile, strepitante, spettacolare, ordinaria di strutture di opere e di vita» – che possono darsi segni anche se non vi è chi li decifra.

Michel Serres, *Darwin, Napoleone e il samaritano*, trad. C. Tarantini, Bollati Boringhieri, pp. 208, €16

MARIO GIACOMELLI scatta fra gli anni settanta e ottanta una sequenza di fotografie aeree – ora raccolte in volume – in cui il paesaggio campestre delle Marche intorno a Senigallia appare allo stesso tempo reale e inventato. Sulla superficie della terra, sulle sue ondulazioni, compaiono i caratteri di una scrittura ieratica e inintelligibile che contiene in sé il cuneiforme, l'ideografico, oppure vira verso l'impronta digitale. Tutto sembra sprigionare scrittura, tutto produce comunicazioni, cancellature, i simbolismi del correttore di bozze. L'infaticabile proteo del linguaggio è sempre all'opera, riempie barocamente lo spazio di metafore. Potessimo liberarci del significato! E tuttavia anche la terra, di buona lena, fa Gongora.

Mario Giacomelli, *Terre scritte*, a cura di C. Benigni, M. Zanchi, Silvana Editoriale, pp. 96, €20

fortuna
del classico

MISTERI

**Esplorando con passione «biopolitica»
il sapere iniziatico dei greci antichi,
Davide Susanetti affronta un tema
lontano ma attuale, la ricerca della vita
perfetta: «La via degli dei», da Carocci**

di FRANCESCO LUBIAN

Gli antichi ne erano consapevoli: occorre «sperare l'insperabile» (Eraclito, *Frammenti* 18) per tentare di oltrepassare la finitezza e i limiti che, nella consapevolezza di tutte le culture, circoscrivono la condizione umana. A ricostruire la genealogia delle esperienze attraverso cui i Greci hanno teorizzato e praticato la trasformazione e la rinascita spirituale è il recente **La via degli dei** Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione (Carocci «Frecce», pp. 264, € 24,00), in cui Davide Susanetti, da tempo attento all'analisi delle «tecnologie del sé» in epoca antica, dà voce a un aspetto centrale ma spesso poco approfondito della formazione della soggettività greca, quello legato alla dimensione esoterica dei misteri, della gnosi e dei percorsi iniziatici.

Superamento della dimensione umana, attualizzazione delle proprie potenzialità divine, ricongiungimento con la sfera celeste alla quale l'uomo, «dio mortale», in origine appartiene: sono queste le tappe fondamentali della via degli dei; e un vero e proprio itinerario è anche quello in cui Susanetti – che insegna Letteratura greca all'Università di Padova – coinvolge i suoi lettori, conducendoli attraverso una Grecia sotterranea e segreta, antitetica eppure complementare rispetto a quello che è spesso definito l'«illuminismo ateniese» di età periclea.

Quella di Susanetti, è bene precisarlo, è una grecità dai confini spaziali e temporali eccezionalmente estesi, che va dall'epoca arcaica al Tardoantico e si identifica con l'intero mondo di lingua ellenica. Proprio gli intensi rapporti con tradizioni culturali extragrecche e l'ampia circolazione in ambito mediterraneo sono caratteristiche fondamentali del sapere iniziatico greco: a partire dall'epicentro dell'attica Eleusi, sede dei «Misteri» per antonomasia, già in epoca arcaica le vie degli dei si dipanano infatti dall'Asia Minore (Eraclito) all'Occidente (Pitagora ed Empedocle), per approdare infine

Robert Delaunay, *Endless Rhythm*, 1934, Londra, Tate Modern



Soggetto greco (e odierno) alla prova dell'iniziazione

DA SELLERIO LA «LETTERA AGLI ATENIESI» DELL'IMPERATORE «APOSTATA»

Giuliano acclamato dall'esercito si legittima davanti agli ateniesi, paladini di virtù morali

di MARIA PELLEGRINI

Sulla vita dell'imperatore Giuliano, passato alla storia con l'epiteto di «apostata», unico consanguineo rimasto in vita dopo quindici anni di lotte fratricide tra gli eredi di Costantino, esistono tre fonti di singolare importanza: le *Storie* di Ammiano Marcellino, testimonianza preziosa per l'imparzialità del suo giudizio, i *Discorsi* di Libanio, suo devoto e appassionato ammiratore, e di Gregorio di Nazianzo, vescovo di Costantinopoli avverso al paganesimo e a chi volesse ridargli prestigio. Tuttavia le più interessanti testimonianze biografiche di Giuliano e delle sue scelte ideologiche – rilanciare il passato glorioso dell'ellenismo e arginare il diffondersi del cristianesimo che egli riteneva portasse con sé la distruzione di una gloriosa civiltà – sono le sue stesse opere: Sellerio ha appena pubblicato la **Lettera agli Ateniesi** (a cura di Paolo Fai, testo originale a fronte, con una nota di Luciano Canfora, pp. 99, € 12,00), a testimonianza del

rinnovato interesse per il conflitto tra l'antica e la nuova religione che nel corso del IV secolo vide con l'Apostata gli ultimi guizzi del paganesimo morente. Scrivendo nel 361, dopo l'acclamazione ad Augusto da parte dell'esercito, Giuliano spiegava all'assemblea ateniese i motivi dell'inimicizia con Costanzo II, l'imperatore spodestato, difendendo la legittimità della propria ascesa al trono imperiale.

Apprezzando le virtù morali degli Ateniesi, paladini di giustizia, Giuliano si presenta a loro per essere giudicato, come un imputato che dinanzi ai giudici voglia dar prova delle sue virtù e della sua onestà. Perciò racconta tutte le vicende che lo riguardano iniziando dai tragici eventi di cui da bambino è stato spettatore impotente: «Pur essendo parenti suoi stretti ecco quali atti, questo umanissi-

mo imperatore compì contro di noi: i sei cugini miei e anche suoi, mio padre, che era suo zio, inoltre un altro zio comune a entrambi per parte di padre e infine mio fratello maggiore, li uccise senza alcun processo». Emerge subito il ritratto di un uomo insofferente alle ipocrisie di corte, indignato per tutti gli omicidi eseguiti da Costanzo II, definito con ironia *umanissimo*. Dopo il ricordo della sua travagliata infanzia, Giuliano rievoca vessazioni e soprusi subiti da lui e dall'altro superstite della famiglia, il fratellastro Gallo: sottoposti a segregazione in un castello della Cappadocia e a una rigorosa educazione cristiana, sono a turno scelti dall'imperatore per il ruolo di Cesare, per essere poi tormentati con trattamenti persecutori. Gallo, ritenuto indegno del mantello di porpora, è giustiziato senza processo, Giuliano privo di ogni libertà vive a corte quasi in schiavitù, spiato a ogni passo.

Inviato in Gallia dove i Franchi e gli Alemanni minacciano i confini, ottiene rapidi successi mettendo in allarme il sospettoso imperatore, che delibera così di privarlo di gran parte delle truppe col pretesto che devono essere impiegate per la sua campagna in Oriente: ma i soldati si ammutinano e acclamano Augusto il loro comandante. È a questo momento cruciale che risale la scrittura della *Lettera agli Ateniesi*, manifesto programmatico e gesto simbolico di omaggio all'antica Atene, alla quale Giuliano augura «di avere in perpetuo imperatori che sapranno conoscerla e amarla».

all'Egitto tardoellenistico delle tradizioni gnostiche e greco-alchemiche.

Sono almeno due gli aspetti che emergono con maggiore nettezza dallo studio di Susanetti. Il primo è l'effettivo rischio esistenziale sempre connesso all'iniziazione misterica (*teletè*), parola che racchiude in sé il *telos* («compimento» ma anche «fine») ed è quindi per sua natura intrecciata all'esperienza della morte. I miti fondativi sono da questo punto di vista ricchissimi di suggestioni: il *dráma mystikón* celebrato ogni anno a Eleusi rievocava il rapimento della bellissima Persefone, figlia di Demetra, da parte del dio degli Inferi Ade, mentre al centro del pensiero e della ritualità orfica vi era lo smembramento di Dioniso da parte degli invidiosi Titani. Questa carica di violenza percorre più o meno sotterraneamente tutte le esperienze iniziatiche e sapienziali evocate nel libro, dal mito platonico della caverna alle peripezie di Lucio nelle *Metamorfosi* apuleiane (interpretate come una vera e propria «fabula misterica»), per culminare con l'auto-sacrificio a cui è tenuto a sottoporsi chi si accosta alle pratiche alchemiche, chiamato a essere, come afferma Zosimo di Panopoli nelle sue *Memorie autentiche*, sacerdote e vittima della transustanziazione dell'uomo in purissima sostanza divina.

Altrettanto decisiva è la natura intimamente relazionale dei percorsi iniziatici e sapienziali, solo apparentemente inquadabili come fenomeni soggettivi o individualistici. Ne è testimone la decisiva esperienza socratica, vero e proprio cardine del pensiero greco relativo alla «cura di sé» e protagonista dei capitoli centrali del libro. Come emerge nelle pagine del *Simposio* e del *Fedro* platonici, è infatti il sentimento d'amore a costituire la più potente spinta dell'uomo verso l'immortalità, e solo nella dimensione mimetica del triangolo composto da amante, persona amata e archetipo divino è possibile attivare il percorso di rigenerazione che eleva i mortali verso la dimensione celeste. «L'anima, per conoscere se stessa, dovrà guardarsi in un'altra anima», spiega Socrate al giovane Alcibiade (Platone, *Alcibiade I*, 133a-b), paragonando la conoscenza di sé a ciò che si sperimenta contemplando il proprio volto riflesso nella pupilla dell'altro: non è perciò un caso che il testo centrale del *corpus* ermetico sia dedicato alla *Kóre kósmou*, «fanciulla» e «pupilla del mondo», che racchiude il cosmo e insieme lo rivela all'iniziato che in esso si rispecchia.

Anche solo da queste osservazioni dovrebbe risultare chiara quella che – evocando anche noi Foucault – potremmo chiamare la «posta in gioco» del libro di Susanetti, del resto esplicitamente chiarita nella *Premessa* sulla scorta, fra gli altri, del filosofo Peter Sloterdijk. Da quando agli inizi del Novecento Rainer Maria Rilke l'aveva sentito riecheggiare nel Louvre alla vista di un arcaico busto di Apollo, l'imperativo *Du mußt dein Leben ändern*, «devi cambiare la tua vita», è diventato il motto di un'umanità alla disperata ricerca di tradizioni e valori a cui appigliarsi; il rischio, precocemente colto dallo storico della filosofia antica Pierre Hadot, è che anche la pratica dell'*epimèleia heautou* (la «cura di sé» a cui sopra si faceva cenno) finisca nell'indifferenziato e superficiale calderone di una sorta di dandismo esistenziale postmoderno. Porgendo l'orecchio all'«eco delle esperienze antiche», *La via degli dei* offre allora la salutare consapevolezza di una distanza, e insieme la vibrazione – lontanissima eppure ancora capace di interrogarci – di quella che per gli antichi era una «vita iniziatica» (*telestikós bios*) capace di diventare «vita perfetta» (*téleios bios*).

fotografia
anni ottanta

BASILICO

“L'uso lento e rilassato della 10x12 ha semplificato l'osservatorio sul mondo dilatando le mie capacità percettive: uno sguardo lontano e a un tempo rallentato... **Gabriele Basilico**

Gabriele Basilico, *Ault, 1985, da Bord de mer*

Calibrare la visione con i guardiani del mare

Contrasto ripubblica, ampliato, «Bord de mer»: un libro-manifesto dell'artista milanese, con le foto realizzate in Bretagna e Normandia tra il 1984 e il 1985

di SILVANA TURZIO

«A chi mi ha insegnato a sognare, prima di tutto» è l'esergo di Gabriele Basilico nella seconda edizione di *Bord de mer*, 1992. Un piccolo volume dato come definitivo nel colophon ma che nel tempo avrebbe invece trovato altre vie, altre formulazioni e altre due edizioni, compresa quest'ultima appena pubblicata da Contrasto (*Bord de mer*, 226 fotografie in b/n, pp. 163, € 45,00), fortemente voluta da Basilico dal 2012. La prima era uscita nella primavera del 1990, coordinata da Walter Niedermayr (futuro autore di molte immagini e libri sulle complessità della visione fotografica quale si è manifestata nel paesaggio montano contemporaneo) e da sua moglie, la gallerista Christina Busin; era l'edizione in forma di catalogo della prima mostra italiana del lavoro che Basilico aveva portato a termine nell'85 dopo sei mesi di immersione nell'esperienza totalizzante della rappresentazione delle coste normanne. Se il lavoro, commissionato dal governo francese, era già uscito come parte di un ben più numeroso corpus di immagini di molti autori, *Bord de mer* sarebbe invece diventato un libro-manifesto dell'estetica di Basilico. Per questa ragione i cambiamenti delle edizioni successive vanno visti come una ricerca necessaria.

Nel 2003 Basilico scriveva sulla vitalità dell'archivio come *work in progress*: «un luogo della memoria e della storia con il quale ci si consulta e si può dialogare». Occorre partire da queste considerazioni per capire le modifiche delle sequenze e dei testi che si sarebbero succeduti nel tempo. Intanto eccone una, piccola ma significativa: il breve esergo del '92 – una dichiarazione criptica sul sogno, che Basilico aveva collocato sulla stessa linea grafica del titolo «Per una lentezza dello sguardo» – scomparire, tras migrando forse nelle riflessioni sulla meditazione fotografica che sono via via diventate più «elaborate». Lo sguardo lento era connesso con il sognare, ne era una conseguenza o al contrario indagava il tempo dilatato della visione liberando il sogno. Non sappiamo dove e come inizi, ma sappiamo che un'intensa attività d'immaginazione e di riflessione interiore ha avuto un'importante parte di consapevolezza nell'estetica di Basilico, e questa frase ce lo conferma. Anni dopo, nel 2012, affermava: «la lentezza

za dello sguardo (...) è una definizione pseudo-poetica che ho utilizzato riflettendo a posteriori sul mio modo di lavorare (...) Contemplare ha il significato di 'metabolizzare' il paesaggio, di farlo diventare qualcosa che vive dentro di te...». Frase lontana dalla razionalità compositiva dell'architetto che fotografava le fabbriche delle periferie mila-

nesi, 'rivelato' dalla mostra del PAC nel 1983: un Basilico già sensuale nella ricerca di una architettura che sembrava respirare a fatica, immobile sotto il sole, come se l'erosione del sistema industriale avvenisse attraverso le sue interapedini, come se quel respiro andasse evaporando sotto l'azione dei raggi solari, in un momento storico in cui la

fabbrica da luogo di produzione andava spegnendosi nella propria museificazione. Cambiava la vita delle nostre città, e noi con loro: Basilico lo aveva percepito attraverso la fotografia, e Roberta Valtorta ci avrebbe consegnato pagine illuminanti su questo aspetto. Quella mostra dichiarava che non solo le fabbriche ma noi stessi eravamo

sulla soglia di un cambiamento epocale, tra la vita collettiva rumorosa e ribollente e un futuro rappreso sugli schermi: uno choc. Propriamente quello che Benjamin individuava essere la percezione vitale dello sguardo moderno, uno stare sul crinale in un continuo movimento percettivo.

Qualche anno dopo Basilico lascia emergere del tutto quella visione meditativa già presente nella scelta della luce dei primi lavori. Ora cerca di coniugare lo sguardo sulla realtà in quel punto centrale che coincide con la messa a punto delle ottiche e con la poetica dei luoghi e della luce. «Ho imparato a sognare», dunque, sembra essere un'esperienza da tenere in conto per capire qualcosa del suo lavoro. In vari modi e in tempi diversi egli dichiarerà di aver imparato nello sguardo lento a rinunciare al narcisismo, per dirigersi verso una riproduzione più oggettiva che tenda all'azzeramento di ogni autorialità dello sguardo,

pur nel rispetto soggettivo degli oggetti della visione. Una tensione continua alla ricerca dell'equilibrio.

La scoperta dello 'sguardo lento' lo porta a riflessioni estetiche di rara intelligenza nel costruire ponti tra percezione e soggetto della visione: «l'uso lento e riflessivo della camera 10x12 (...) ha semplificato l'osservatorio sul mondo dilatando le mie capacità percettive: uno sguardo «lontano» e a un tempo «rallentato» mi avevano consentito di scoprire le cose osservate quasi al di là delle loro apparenze (...) Le grandi visioni d'insieme, i punti di fuga che avvicinano l'orizzonte, il gioco dialettico dei vari piani e l'armonia che unisce le diverse parti erano diventati per me nuovo terreno di conquista. L'osservazione insistente e il ritorno in alcuni luoghi (...) avevano generato un rapporto di confidenza come se le città, i cieli, i paesaggi guardati con il giusto approccio avessero potuto restituire e irraggiare una loro armonia che aveva come riscontro un mio armonico «benessere» di comprensione». Oggi lo si definirebbe un atteggiamento empatico, l'emersione di un'estetica a tutto tondo: trovare un equilibrio tra sentimento e pensiero, e l'equilibrio nasce quando si verifica il «raffreddamento della temperatura emozionale».

Non sembra quindi un caso che l'ultima edizione di *Bord de mer* si presenti come una narrazione *on the road*. Le immagini – più del doppio rispetto al primo volume – sono raccordate da strade che scendono verso il mare, salgono verso le colline, girano intorno alle case, formano una linea di base per filari di costruzioni allineate davanti alla spiaggia, sostano davanti a leggere volute di vapori che si alzano dall'acqua, finiscono nel nulla di un filo teso che inquadra la distesa marina; poi tornano verso le case, si separano ancora per aprire a brevi visioni aperte, si tuffano in lontananza verso un orizzonte acqueo scuro e minaccioso. Come un regista o un documentarista, Basilico ci guida, al volante di una macchina immaginaria verso il fulcro del suo sguardo: i porti. Questi giganteschi mostri di ferro che si chinano su distese di sabbia e di mare sono i guardiani della magia di *luoghi di affezione*. Una breve sequenza di immagini parla di navi enormi che occupano sia lo spazio acqueo sia quello fotografico per riportarci ai monoliti superbi delle architetture marinare. Un mare schiumoso e infinito chiude il libro.

In quarta di copertina la fotografia di una casa con l'insegna *A la tentation*. A Basilico piaceva raccontare di quanto fosse contento quando l'aveva vista. Non gli pareva vero. Lì con il mare sullo sfondo e nell'obbligo di girare per seguire la strada. Una manna, per lui che individuava nelle contraddizioni architettoniche e spaziali elementi di sfida. E quelle parole, un regalo del caso. Il giorno successivo, quando tornò sul posto pronto per la ripresa fotografica, un signore su una scala la stava staccando. «Alt! Questo no, non può. Aspetti un momento che devo scattare». E così *A la tentation*, che stava per finire i suoi giorni chissà dove, divenne invece un emblema senza tempo.



DUE LIBRI SU CATERINA DA SIENA: ANDRÉ VAUCHEZ E GIOACHINO CHIARINI

➤ FRANCESCO STELLA DA PAGINA 5

di più strutturata irradiazione nelle biografie scritte e diffuse dal potente ordine domenicano, nelle traduzioni delle agiografie e del *Dialogo* in altre lingue vernacolari, nella canonizzazione del 1461 seguita da una serie di iniziative artistiche e monumentali, finché Pio IX ne fece la patrona secondaria di Roma, Tommaseo ne ripubblicò le lettere presentandola come uno dei grandi geni della lingua italiana, Mussolini la proclamò patrona d'Italia, Paolo VI dottore della Chiesa e poi Giovanni Paolo II patrona d'Europa insieme a santa Brigida di Svezia.

Di questa carriera travolgente quanto inattesa fa parte la realizzazione della cosiddetta Cappella della Testa, nella chiesa di San Domenico a Siena, allestita fra 1466 e 1475 per onorare la reliquia del capo di Caterina. Gli ele-

menti di questa cappella creano un complesso simbolico di difficile decifrazione che diventa ora finalmente comprensibile grazie al volumetto di Gioachino Chiarini *Il calice e lo specchio* (Nerbini, pp. 143 con 63 tavole illustrate, € 30,00). I due punti su cui Chiarini getta una luce definitiva sono i personaggi nel sottarco del Sodoma, a lungo interpretati come profeti biblici o Padri della Chiesa e oggi decrittati come Aristotele e Platone, entrambi già raffigurati sulla facciata del duomo senese e pochi anni dopo, come si sa, nella *Scuola di Atene* di Raffaello, al cui fianco il Sodoma compare nello stesso dipinto. L'altro punto è la proliferazione, sia in questo affresco che nella figurazione pavimentale, di simboli della cultura alchemica, conosciuti dalla tradizione latina del *Corpus Hermeticum* dovuta a Marsilio Ficino (1473) e da opere ermetiche umanistiche,

già attestati nel Duomo. Il pavimento rappresenta una figura umana – ispirata al Torso Belvedere – in mezzo ad animali sullo sfondo di una foresta di alberi da frutto (a grappoli di tre) in asse con sole e luna, figura nella quale Berenson aveva riconosciuto Orfeo e invece Chiarini individua l'essere umano primigenio, adamitico, di sessualità ancora indefinita, che impugna uno specchio simbolo dell'anima, con accanto un cratere, immagine del fonte battesimale e del calice della passione. Le quattro fiere vanno lette come i quattro gradi dell'opera alchemica (nero, bianco, giallo e rosso) e il pellicano, uccello che si ferisce per nutrire i piccoli, come Cristo. La cappella della Testa diventa così fusione sincretica e armonica, nelle intenzioni, di culture e sottoculture classiche, bibliche ed esoteriche con cui l'umanesimo reinterpretava e forse tradisce il drammatico sogno medievale di Caterina e la sfuggente esperienza della sua fragile radicalità.



Il cul-de-sac vittimario

di STEFANO CHIODI

Il centenario, pochi mesi fa, della creazione di *Fountain*, il ready-made archetipico di Marcel Duchamp, potrebbe suggerire allo storico d'arte abbondanti spunti di riflessione sulla banalizzazione di un procedimento che se al suo apparire prese in contropiede gli stessi artisti d'avanguardia si è imposto in seguito come il paradigma più influente, e forse più inflazionato, nel panorama artistico dal 1950 in avanti.

La cronaca di questi mesi ci offre un caso emblematico per ripensare la portata attuale di un'invenzione che ha radicalmente ridefinito limiti e possibilità della creazione artistica. Ecco i fatti. Nel 2012 l'artista americano Sam Durant presenta a documenta 13 a Kassel una installazione *en plein air*, *Scaffold*, una costruzione in legno che riproduce, combinandole, le strutture dei patiboli usati tra Otto e Novecento negli Stati Uniti per le esecuzioni capitali, dall'impiccagione nel 1859 del ribelle abolizionista John Brown e nel 1865 dei cospiratori nell'assassinio del presidente Lincoln, all'esecuzione di trentotto indiani Dakota a Mankato, Minnesota, nel 1862, e degli anarchici del Chicago Haymarket Massacre, nel 1887. Appropriandosi di un oggetto saturo di reminiscenze storiche, l'intento di *Scaffold* è convocare in forma allegorica lo scottante nodo storico e politico della pena di morte negli Stati Uniti e la sua specifica, e sempre ufficial-

mente trascurata, dimensione razziale. Acquisitato dal Walker Art Center di Minneapolis, il lavoro è destinato allo Sculpture Garden annesso al museo, la cui apertura era prevista ai primi dello scorso giugno. Ancora in allestimento, *Scaffold* diventa oggetto di un'intensa polemica, sollevata in particolare da rappresentanti della nazione Dakota, che la denunciano come una violazione, una «ferita» alla propria storia. Rappresentanti politici, organizzazioni e artisti *native American* condannano senza appello l'opera di Durant: un manifesto, Sasha Houston Brown, riassume la loro posizione al quotidiano *Star Tribune*: «è davvero traumatizzante vederla spuntare senza nessun avvertimento o idea del perché lo si fa. Non è arte secondo noi». Il 29 maggio Durant risponde con una dichiarazione in cui difende la sua scelta («non si tratta né di un memoriale né di un monumento ma di un avvertimento contro l'oblio del passato») ma ammette anche, con tono autocritico, di aver commesso «un grave errore di valutazione» nel non considerare, in quanto «arti-

sta bianco», come il lavoro avrebbe potuto essere letto dalla comunità Dakota.

Vi è insomma una distanza irrimediabile tra le intenzioni dell'artista e le reazioni del pubblico: il valore dello choc, uno dei grandi miti fondatori dell'arte moderna, appare rovesciato e assunto come conseguenza negativa dallo stesso artista e dall'istituzione che ne espone il lavoro. La «ferita» alla sensibilità del pubblico diventa insostenibile, l'offesa irreparabile: in conclusione, *Scaffold* sarà smantellata e i suoi materiali destinati a essere bruciati cerimonialmente. Durant, per parte sua, cederà alla comunità Dakota il copyright dell'opera, impegnandosi a non riprodurla o esporla mai più.

La vicenda è emblematica per diverse ragioni. Anzitutto, per la comunità Dakota, *Scaffold* riapre una ferita perché l'opera *non prende posizione* e anzi manifesta una fondamentale ambiguità: non proietta una interpretazione *corretta*, ma lascia allo spettatore – come sempre nella tradizione che da Duchamp prende le mosse – la responsabilità di situarsi in rapporto all'artefatto e la possibilità del rifiuto («questa

non è arte», appunto). D'altro canto, i Dakota si dimostrano in questo frangente i critici più acuti di *Scaffold*, ne svelano tanto l'insistenza *politica* – la pretesa cioè, tanto dell'artista che dei suoi committenti, di cavarsela con un appello inoffensivo e superficiale alla buona coscienza dell'educato pubblico dei musei – quanto la banalità estetica.

Il cadavere di Till

Sul fondo di questa vicenda si agita d'altro canto la polemica intorno all'appropriazione culturale, tema i tra più controversi in campo artistico specie nel mondo anglosassone. Uno dei suoi episodi più recenti è la disputa intorno al quadro dell'artista Dana Schutz, *Open Casket*, esposto lo scorso inverno alla Whitney Biennial, che riprende una delle icone della lotta per i diritti civili, l'immagine del cadavere di Emmett Till, un ragazzo nero di 14 anni linciato in Mississippi nel 1955. Le proteste in questo caso si sono spinte sino a chiedere la distruzione pura e semplice dell'opera, in base all'idea, come ha scritto l'artista Hannah Black in un lettera aperta, che «non è lecito trasformare la soffer-

renza nera in profitto e divertimento».

Se è necessario denunciare il saccheggio culturale operato dal colonialismo e le rappresentazioni stereotipate delle minoranze, l'idea che esista un uso «illecito» di temi o immagini o un diritto *esclusivo* alle risorse di una cultura, proietta tuttavia una intollerante e pernicioso identificazione assoluta tra personalità creativa e «identità». Nel suo *Critica della vittima* (Nottetempo 2014), Daniele Giglioli ha analizzato con grande penetrazione questa logica vittimaria che sembra occupare tanta parte dello scenario sociopolitico contemporaneo. Se solo la vittima ha valore – scrive Giglioli – la possibilità di dichiararsi tale è una posizione strategica da occupare a tutti i costi, e, come notava Richard Sennett in *Autorità*, «il bisogno di legittimare le proprie opinioni in termini di offesa o di sofferenza subita lega sempre più gli uomini alle offese stesse: 'quello di cui ho bisogno' è definito nei termini di 'quello che mi è stato negato'».

È possibile uscire da questa *impasse*? Hal Foster già denunciava in un saggio del 1995, *The Artist as Ethnographer?*, l'equivalenza, tradizionale per la critica di «sinistra», tra trasformazione artistica e trasformazione politica, notando che se il «luogo» di questa trasformazione è sempre *altrove*, nel campo cioè del soggetto subalterno, ciò presuppone anche che sia possibile un accesso immediato, *identitario*, a un'alterità trasformativa. Questa concezione, come argomenta Jacques

Rancière ne *Lo spettatore emancipato*, riposa sull'illusione che si possa immaginare un rapporto definibile tra «l'intenzione di un artista, una forma sensibile mostrata in un luogo d'arte, lo sguardo di uno spettatore e la condizione di una comunità».

L'immediatezza etica

Se nella reazione a opere come quelle di Sam Durant e Dana Schutz si assiste allo spostamento sul piano simbolico di conflitti (emarginazione, ineguaglianze, razzismo) che restano inespresse sul piano politico, essa si nutre dell'idea che l'esperienza artistica sia riducibile a una «pedagogia dell'immediatezza etica», rimuovendo così il nodo cruciale di una specifica *efficacia estetica*. L'arte contemporanea ha visto sempre più accrescersi negli ultimi due decenni il peso della sua «responsabilità», nella frustrante e improduttiva ricerca di politicità, dimenticando spesso che essa può rivendicare invece la capacità di lanciare uno sguardo *inammissibile* sul mondo, di mostrare ciò che rimane per sempre precluso, ciò che fa male, che supera i limiti del discorso: il negativo, la perdita di sovranità, il vuoto. È ormai necessario espandere il campo ad altri discorsi, muovere in direzione di ciò che non sappiamo, alle lacune dell'archivio, all'ostinazione del mondo materiale, a quella «certa quantità di non essere» che seguita a sfuggirci. È in questo potenziale negativo dell'arte che si potrebbe identificare oggi anche il suo potenziale politico.

architetti
italiani

ALDO ROSSI

Aldo Rossi, Cimitero
di san Cataldo, 1971-'78,
Modena © Andrea Pirisi

Un'utopia intellettuale
sbriciolata dagli epigoni

Il saggio di Beatrice Lampariello, edito da Quodlibet, scava negli archivi
del maestro lombardo per recuperare il suo «razionalismo esaltato»

di MAURIZIO GIURFÈ

Ogni qualvolta si legge un saggio su Aldo Rossi ci si chiede più che per altri architetti quale lasciato è rinvenibile nel presente, almeno come sembianza culturale della sua opera se non del suo stile. Perché si deve pur convenire che Rossi, ancora prima di essere un architetto, è stato un intellettuale e ha voluto con ostinazione porre come centrale, a iniziare dagli anni cinquanta, una fase di profonde visioni e revisioni sull'eredità del Movimento Moderno, la speranza nel progetto quale prassi diffusa e disciplinata per cambiare la società e il mondo, quando altri sondavano strade e possibilità del tutto diverse. Per lui l'architettura, considerata oltre la sua dimensione funzionale, avrebbe dovuto assolvere compiti più vasti delle questioni dell'abitare e del vivere quotidiano. La sua fiducia nel fare architettura, pur di natura diversa dalla tradizione del Moderno, è in fondo la stessa che alimentava l'azione di Ernesto Rogers, il quale, ricordiamo, lo annoverò, da direttore nel primo dopoguerra di «Casabella-Continuità», tra i suoi migliori collaboratori.

È questa la ragione del perché il nichilismo che si affaccia in uno dei disegni più famosi di Rossi, «Ora questo è perduto», può oggi considerarsi solo profetico della deriva scenografica dell'architettura e della deregulation urbanistica che ha reso innocua, omologandola, qualunque riflessione critica sulla città, compresa quella dell'architetto milanese, confusa tra al-

tri radicalismi o peggio imballata quale poetica dei tempi che furono. Adesso la tenace fede che Rossi rivolse all'architettura, «intrecciata a un fervore tutto mentale e a un intenso immaginario», come scrisse di lui un suo allievo, sembra sopravvivere nell'interesse di una leva di giovani storici. Ormai terminati gli scontri tra schiere opposte e partigiane, com'è stato quando Rossi era ancora in vita, nuove ricerche cercano di comprendere la sua opera.

Il saggio di Beatrice Lampariello, **Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato** *Dai progetti scolastici alla "città analoga", 1950-1973* (Quodlibet, pp. 360, € 34,00) appartiene a questa nuova fase di studi rossiani. Disperse ormai le energie di chi visse quella stagione, le narrazioni che avuto per oggetto in questi ultimi tempi l'architettura di Rossi hanno oscillato tra la fascinazione della memoria (Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture*, Park Books, 2016) e la ricostruzione «neutrale», com'è il caso, appunto, del saggio in questione. Questo, anche a costo di riportare fatti di modesto rilievo, dà conto, attraverso una ricognizione capillare dell'archivio rossiano sparso nel mondo (Los Angeles, Montréal, Mila-

no, Roma, Venezia), dei molteplici motivi che hanno reso unico il lavoro dell'architetto lombardo. Il racconto si svolge in ordine cronologico. Descrive gli anni della sua formazione, nei quali la lettura degli scrittori francesi e latini, della critica d'arte e di architettura, si alterna a prove di pittura e di fotografia. Nel 1950, quando Rossi si iscrive al Politecnico (vi esce laureato nel 1959) i suoi interessi preminenti sono ancora letterari e artistici, ma la presa d'atto della crisi dell'architettura moderna, giudicata una «ripetizione banale», lo convince a ricercare un'alternativa coerente e pratica ma soprattutto «realista».

Rossi si muove così per «fondare» come scrive l'autrice «un nuovo linguaggio su basi ideologiche», dove coesistono l'interesse per i moscoviti «edifici giganti» di Stalin e quello per il Neoclassicismo milanese, per gli scritti di Lukács e Gramsci e per quelli di Cattaneo e Porta. Da iscritto al Partito Comunista legge la storia dell'architettura come storia delle classi dominanti alla ricerca delle forme nelle quali rispecchiarsi. Come un acrobata sul filo, ricorderà anni dopo Tafuri, Rossi si muove con abilità nei linguaggi dell'architettura del passato per trovare gli elementi utili a quella del presente: da Loos a Boullée, da Le Corbusier all'Antonelli, da Perret a Schinkel.

Nei capitoli successivi Lampariello affronta gli aspetti teorici della ricerca rossiana, a iniziare dallo studio delle aree periurbane dove non è più possibile riconoscere l'armonia e l'ordine della città storica. Con il progetto per il Centro Direzionale di Torino (1962, con

Luca Meda e Gianugo Polesello) condivide la scala della megastruttura quale dimensione ideale per arginare il caos diffuso nel territorio, ma l'urbanistica è una «scienza autonoma» e «l'architettura della città», come recita il titolo del suo più famoso saggio (Marsilio 1966, Quodlibet 2011), è l'applicazione di regole e principi logici com'è stato per Vitruvio, Palladio, fino al Milizia.

Alla città, «scena fissa» dell'esistenza umana, «manufatto costituito da parti e costruito nel tempo», Rossi destina le sue architetture. Poche sono le opere costruite fino al 1973 rispetto ai progetti elaborati per vari concorsi: dalla sistemazione della piazza di Segrate fino alla scuola «San Saba» di Trieste, passando per le residenze nel quartiere Gallarate, la scuola di Fagnano Olona e il progetto (non realizzato) di «San Rocco» a Monza (con Giorgio Grassi). Nel 1976, con il collage *La città analoga* per la Biennale di Venezia, sorta di città immaginaria su modello di un quadro di Canaletto, combinazione mnemonica di architetture reali e inventate, Rossi «si spinge sempre più in un universo autobiografico ed emozionale». Questa disposizione, intima e visionaria, proseguirà nella ricca produzione dei decenni successivi e lo porterà ad affermarsi come ambito architetto non solo Italia ma anche all'estero e ad essere, suo malgrado, disinvoltamente imitato. I cosiddetti «rossiani» saranno la nostra sventura. Il modello aldorossiano ridotto a bandierine e finestre quadrate, trasformato in manierismo, è una ragione in più per ritornare alla storia delle sue origini.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Hale Tenger,
palloncini
contro Erdogan

Riccardo Venturi

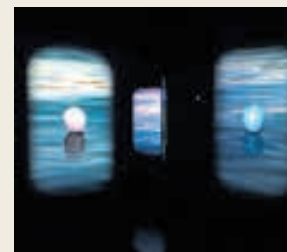
Chi ha la pazienza di percorrere il lungo corridoio dell'Arsenale dell'attuale 57ima biennale veneziana malgrado la calura estiva e la saturazione visiva, non mancherà di entrare in una piccola sala scura. Qui sarà piacevolmente colpito da un video con una serie di palloncini colorati, ventotto per la precisione, che galleggiano sul filo dell'acqua, appena mossi dal vento, allineati uno accanto all'altro. L'unico elemento che non torna è il loro essere esposti sottosopra, come ci si accorgerà dopo aver preso il riflesso per la realtà. Dietro lo schermo è collocata un'installazione di sei pannelli verticali sospesi al soffitto e disposti all'altezza dello sguardo, sui quali i palloncini sono isolati, assumendo

un'aria ancora più enigmatica e irrisolta. Contribuisce all'effetto d'insieme la musica d'ambiente elettronica, composta da Serdar Ateser. La fluidità dell'immagine rimanda a quella dello spettatore, confrontato a una serie di superfici che sembrano riflettersi una nell'altra, così come i palloncini si riflettono sulla superficie ondulata dell'acqua. Se sullo schermo principale non accade nulla, su quelli più piccoli un palloncino a caso, senza preavviso, scoppia, con un senso di suspense rilanciato dalla sua riapparizione fantasmatica. La curiosità di saperne di più porterà il visitatore a leggere il titolo della video-installazione, che si limita a rendere esplicito quanto viene mostrato: *Balloons on the Sea*. Che si tratti di un momento di leggerezza in linea con il titolo (uno dei più vacui degli ultimi decenni) scelto da Christine Macel per la biennale, *Viva Arte Viva?* Niente affatto. L'artista, Hale Tenger, è nato nel 1960 a Izmir in Turchia dove, dopo una laurea in computer programming, ha studiato ceramica all'università Mimar Sinan di Istanbul. Molte sue opere contengono riferimenti critici alla politica turca: nel 1992, ad esempio, subì un processo per aver violato il codice

penale a causa di un riferimento alla persecuzione dei curdi da parte dello stato turco, e per «insultare l'emblema della nazione turca» a causa di un riferimento alla bandiera nazionale (*I Know People Like This Too*, 1992). In un'altra opera del 1995 esposta recentemente a New York (*We didn't go outside; we were always on the outside/We didn't go inside; we were always on the inside*) ha messo in luce la propaganda culturale turca e il controllo della radio e di altri media tra il 1923 e il 1994. *Balloons on the Sea* non fa eccezione. Prima opera di Hale Tenger esposta nel nostro paese, risale al 2011, quando fu esposta alla Green Art Gallery di Dubai, attenta alla scena artistica medio-orientale. Nelle intenzioni dell'artista, si

trattava di un riferimento al gioco, tutto maschile, di sparare ai palloncini sul Bosforo e lungo le coste turche, in rapporto alla mancata parità dei generi.

Tuttavia oggi, a pochi anni di distanza, *Balloons on the Sea* riecheggia, alle nostre orecchie, la preoccupante repubblica presidenziale di Erdogan che, dopo il referendum dello scorso aprile, rischia di trasformare una democrazia già fragile in uno stato autoritario. Un Paese sempre più lontano dall'Unione Europea e dalla Nato, sbilanciato pericolosamente verso la Russia, dove vengono arrestati parlamentari dell'opposizione, accademici, giornalisti, o dove i dipendenti pubblici sono licenziati se sospettati di non aderire alla politica ufficiale. «Oggetto effimero» o «non-oggetto», «simbolo vivace di gioia e leggerezza» quando si libra nell'aria, il palloncino, osserva l'artista, non è più tale quando è legato a un filo. Così evoca un'umanità vulnerabile od oppressa, non diversamente da quelle immagini d'infanzia in quanto tali rassicuranti ma potenzialmente minacciose, come un pagliaccio in un film dell'orrore. E se, in *Balloons on the Sea*, i palloncini fossero teste antropomorfe e il loro allineamento un plotone d'esecuzione?



avanguardie
del dopoguerra

ROTELLA

Curato da Germano Celant, edito da Skira, il catalogo ragionato delle opere di Mimmo Rotella 1944-1961 (seguirà il volume 1962-2006) mostra come si tratti di un artista radicato negli anni cinquanta (Burri, Prampolini), alla luce dei quali va spiegato l'intero

Lo scarto del mondo come «techne»

di PAOLA BONANI

Gli anni cinquanta sono stati giustamente definiti dal gallerista Plinio De Martiis «gli anni originali». Fabio Mauri, che era allora un giovane artista ai suoi esordi, ha scritto a proposito di quegli anni: «i quadri di quel tempo sono miserabili di fattura. La materia delle loro componenti è infima. Il legno, non stagionato s'imbarca; la tela, economica, gonfia; i colori qualsiasi. I metalli casalinghi, ecc... Le idee, invece, molte e incisive. E molti e incisivi gli artisti bravi». Tra i protagonisti di quell'intensa stagione dell'arte italiana, tra coloro che sono stati «in grado di usare lo scarto del mondo come *techne*» Mauri annovera Mimmo Rotella, che «attorno agli anni '54 o '55, strappa i manifesti dalle mura. Li incolla e, più tardi, incitato a farlo dallo sciamano, guru più che critico, Emilio Villa, miserabile capo zingaro dell'avanguardia romana di quegli anni, espone». È infatti su invito di Villa che Rotella presenta in pubblico per la prima volta alle Zattere del Ciriola, un barcone ancorato alla riva del Tevere, i suoi *décollages*, opere realizzate con brandelli di manifesti e *affiches* staccati dai muri della città.

«La giudiziosa povertà dei suoi 'strappi' rende il suo lavoro inincorniciabile», scrive ancora Mauri, sottolineando come l'apparente semplicità del gesto compiuto da Rotella arrivi a comprendere in sé pratiche e significati che oltrepassano i limiti della pittura tradizionale, soprattutto di quella pittura «informale» a cui la sua ricerca può essere in parte accostata.

Per cercare di cogliere appieno l'importanza della ricerca di Rotella e la precocità di alcune istanze poste dalle sue opere è utile ripercorrere il suo lavoro attraverso le pagine del primo volume del catalogo ragionato pubblicato di recente a cura di Germano Celant: *Mimmo Rotella Catalogo ragionato. Volume primo 1944-1961*, Skira, pp. 742, € 280,00). Il volume è suddiviso in due tomi: il primo comprende un ampio saggio del curatore sull'intera attività di Rotella dagli esordi fino alla scomparsa nel 2006 (in edizione bilingue italiano e inglese, il testo è una versione ampliata del contributo che Celant aveva già dedicato all'artista nel 2007); il secondo tomo raccoglie le immagini e le schede delle opere realizzate tra il 1944 e il 1961, intervallate da sezioni documentarie illustrate che ne ripercorrono cronologicamente la vicenda biografica tra il 1918, anno della nascita, e il 1961, curate dallo stesso Celant, con Antonella Soldaini e Veronica Locatelli. Alle opere datate tra il 1962 e il 2006 saranno dedicati i successivi volumi.

Giunto a Roma nel 1945

Dopo gli esordi figurativi, giunto a Roma nel 1945 Rotella si orienta presto verso l'astrazione geometrica. Espone con regolarità alle mostre organizzate dall'Art Club di Enrico Prampolini e frequenta l'ambiente dei giovani artisti animato da Achille Perilli, Piero Dorazio e Mino Guerrini. Mentre dipinge opere molto vicine a quelle dei suoi amici (si confrontino, ad esempio, *Giochi pesanti* o *Esotico*, entrambe del 1951, con *E dietro infiniti spazi* di Perilli o *Grande sintesi* di Dorazio dello



Una foto storica di Mimmo Rotella mentre strappa i manifesti urbani. In basso un'opera del 1957, «TAL», © 2017 Mimmo Rotella by SIAE

stesso anno), inizia a scrivere e a recitare in pubblico le sue prime poesie «epistoliche»: poemi fonetici composti da parole inventate intrecciate a cantilene antiche, a citazioni sonore, a rumori o a improvvisazioni jazz, in una commistione di linguaggi che, come ha scritto l'artista stesso, «corrisponde a ciò che sul piano della scultura è l'arte polimaterica e su quello della pittura il *collage*».

È questa parte della sua ricerca, interessata ai transiti tra linguaggi diversi e agli sconfinamenti performativi, che lo porterà al rientro dagli Stati Uniti, dove soggiorna un anno tra il 1951 e il 1952, a mettere in crisi l'idea di quadro e di composizione pittorica. Nessuna opera datata 1952 è registrata nel catalogo generale,

né l'artista prende parte ad alcuna mostra tra il 1952 e il 1955. Quello che avviene allora nel suo studio, scrive Celant, «è all'insegna del silenzio e della crisi (...), vale a dire la sopravvivenza in un limbo in cui il rigetto di un linguaggio è alla ricerca di una risposta». Questa risposta affonda le radici nel passato recente della storia dell'arte e al contempo aderisce in pieno alla realtà che lo circonda. Il *décollage* infatti si ricollega, non solo testualmente, alla pratica del *collage* delle avanguardie storiche d'inizio secolo (il termine era stato preso in prestito da Villa dal *Dictionnaire abrégé du surréalisme* del 1938). Entrambi i procedimenti, pur di segno opposto, permettono di selezionare porzioni di realtà e fissarli dentro lo spazio e il tempo immutabile dell'opera d'arte, rendendo al contempo quest'ultima partecipe dello scorrere dell'esistenza.

A orientare Rotella in questa direzione è stata certamente la conoscenza in quegli anni dell'arte polimaterica di Enrico Prampolini e ancor più dell'opera di Alberto Burri. Se Prampolini era allora a Roma un punto di riferimento per qualsiasi giovane artista interessato all'arte d'avanguardia, di Burri Rotella poté certamente vedere, più che la mostra *Neri e Muffe* tenutasi alla Galleria L'Obelisco mentre lui era in America, la personale ospitata alla Fondazione Origine nell'aprile 1953. Tra le altre opere esposte in quell'occasione vi erano diversi *Sacchi*, «dolcissime o astruse o preziose reminiscenze delle materie quotidiane», come le definisce Villa nella sua presentazione.

Quando decide di lasciare il pennello e prendere il taglierino e il raschietto per strappare brandelli di manifesti dai muri delle strade e ricomporli poi su un supporto di tela, carta, cartoncino o faesite, inglobando spesso residui di intonaco e calce dal muro, Rotella partecipa, scrive Celant, di quella stessa «tendenza al fluire occasionale della materia che scorre dinanzi allo sguardo e tende ad accumulare eventi e trame». Inoltre, l'azione compiuta dall'artista, sia essa strappo, taglio o buco, analogamente a quanto avviene allora nell'opera di Lucio Fontana, sposta l'attenzione dalla superficie del quadro allo spazio fuori di esso, quello in cui l'artista agisce e vive, fino a cristallizzare il tempo del fare in un'immagine.

Maggiore impersonalità del gesto

Rotella già a metà del decennio allunga però il passo rispetto agli artisti suoi coetanei. Cerca, infatti, «di ridurre al minimo» scrive Celant – la sua partecipazione emotiva ed espressiva, intervenendo sempre meno sui materiali che preleva. Questa maggiore impersonalità del gesto lo porta a lasciare più spazio ai dettagli figurativi. Le opere con scritte, loghi e figure sempre più riconoscibili alludono allora in maniera esplicita alla realtà del contesto urbano, del cinema (*I due evasi*, 1960), del fumetto (*Grande comp*, 1961) e della pubblicità (*Pepsi-Cola*, 1960; *Il punto e mezzo*, 1962). Alla fine del decennio la sua ricerca «trapassa da specchio di sé a specchio della società di massa» e lo avvicina al *new dada* statunitense e alle coeve ricerche della pop inglese e americana.

Nel 1961 viene invitato a esporre alla mostra *Art of assemblage* al MoMA di New York e nel 1962 all'esposizione *New realists* alla Sidney Janis Gallery insieme agli artisti pop e ai Nouveaux réalistes francesi, riuniti da Pierre Restany. È la sua vicinanza a Restany e a Parigi (rapporto che Celant analizza nel dettaglio, anche per redimere qualche questione di primogenitura sull'uso del *décollage*) che isolerà Rotella dai successivi sviluppi della Pop Art, lasciandolo come «radicato nel '50», ha scritto sempre Mauri: «Rotella invecchia, senza mai essere stato adulto, nell'integerima finzione di aver conosciuto solo giovinezza, sua e di altri».



S.O.S.
cultura

ORIENTALISMO

La recente riapertura della biblioteca dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, prezioso patrimonio legato soprattutto alla figura del tibetologo Giuseppe Tucci, cela una triste realtà...

L'IsIAO non è l'araba fenice

di RICCARDA GALLO

Il 9 maggio scorso Roma ha assistito a un'apparente rinascita dalle proprie ceneri dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), come l'araba fenice ma in gran parte mutilata sia della propria struttura che della propria identità. Infatti, di tutto l'istituto vengono salvate unicamente le collezioni museali, gli archivi e la prestigiosa biblioteca, accolta all'interno della Biblioteca Nazionale a integrare la preesistente collezione orientale. Oggi è stata resa nuovamente fruibile al pubblico e ai ricercatori di tutto il mondo dopo più di sei anni di oblio! Quello che un tempo era l'IsIAO oramai non esiste più, rimane soltanto la sua decadente sede di Via Aldrovandi, nelle cui sale vuote echeggia il suono sordo dell'abbandono. Viene da chiedersi come mai un tesoro di tale valore, parte essenziale del nostro patrimonio storico, artistico e letterario sia stato, viene da dire «volontariamente», dimenticato dallo Stato Italiano e sia così poco conosciuto dalla sua popolazione. Per ammissione dello stesso Andreotti (1993), a causa di ignoranza e gelosie si tentò di far chiudere l'allora IsMEO già ai suoi albori, ascrivendolo tra gli enti superflui da eliminare.

L'IsIAO nasce nel 1995 dalla fusione dell'Istituto italo-africano (Iia) con l'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO), fondato da Giovanni Gentile e Giuseppe Tucci nel 1933. Tucci, considerato da tutti il più grande tibetologo mai esistito, ne fu il direttore dal 1947 al 1978. Visionario, uomo fuori dal comune, primo straniero a entrare a Lhasa aprendo il Tibet all'Occidente, fu un grande esploratore. Compì numerose spedizioni sia in Tibet (1929-1948) che in Nepal (1950-1954) ma anche campagne archeologiche nello Swat (1955), Afganistan (1957) e Iran (1959), da cui riportò una serie di manufatti che oggi fanno parte di una delle maggiori collezioni al mondo d'arte del Gandhara (Museo Nazionale d'Arte Orientale Giuseppe Tucci, altra spinosa vicenda romana).

L'IsIAO, per definizione un ente pubblico non economico posto sotto la sorveglianza del Ministero degli Affari Esteri, aveva lo scopo di promuovere gli scambi



180.000 volumi; di gran pregio, manoscritti e xilografie affidati a Tucci dai monaci tibetani

culturali tra l'Italia e i paesi dell'Africa e dell'Asia. Numerose le sue attività: finanziava le missioni archeologiche in Asia Centrale ed Estremo Oriente, era il maggiore centro d'insegnamento di lingue asiatiche e africane in Italia, si occupava della produzione e conservazione di testi scientifici e divulgativi riguardanti la storia, la

cultura e le religioni dei paesi asiatici e africani. Agente politico importante, ha il merito di aver formato tutta l'orientalistica italiana. Tuttavia, dopo soli sedici anni di vita, l'11 novembre 2011 viene chiuso e posto in liquidazione coatta amministrativa a causa di un debito accumulato di oltre cinque milioni di euro. Si può veramente attribuire l'intera colpa di questo fallimento solo all'IsIAO? L'istituto fu accusato dai ministri del momento Frattini e Tremonti di non aver mai adeguato i propri costi al volume del contributo pubblico assegnatogli. La verità è che tale contributo era già stato ridotto del 44 per cento rispetto a quello iniziale, rendendolo insufficiente persino a pagare i dipendenti!

La biblioteca dell'IsIAO è un gioiello raro, una delle più complete d'Europa per quanto riguarda la storia e le culture dell'Asia e dell'Africa. Comprende ben 180.000 volumi, distribuiti a loro volta in fondi. Fra i più importanti troviamo il fondo Tucci con 25.000 volumi sull'Iran, l'India, il Tibet e la Cina, tra i quali si annoverano testi storici e filosofici, dizionari e grammatiche, rari scritti sull'arte e testimonianze di missioni archeologiche. Di gran pregio, sono i 2500 manoscritti e xilografie tibetane che durante le sue numerose spedizioni nel «paese delle donne dai molti mariti» Tucci ebbe in affidamento dai monaci per salvarle dall'invasione distruttiva cinese. Negli anni antecedenti alla chiusura dell'istituto, la rarità di questa raccolta ha attirato numerosi sinologi, venuti a Roma per studiare la collezione. Il valore della biblioteca è arricchito anche dal Fondo Dubbiosi, il Fondo Taddei, fototeche africane e tibetane, cartoteche, carte geografiche (testimoni essenziali del periodo coloniale italiano in Africa), 60.000 volumi scritti in lingue europee e asiatiche, spesso derivate da donazioni di grandi menti dell'orientalistica come Carlo Formichi (maestro di Tucci). Infine dalla sezione africana del 1906 conosciuta per essere la più antica biblioteca di studi africani d'Italia.

Purtroppo il caso IsIAO rappresenta una triste parentesi della storia italiana. Con la riapertura della biblioteca l'istituto sembra esigere il proprio riscatto difendendo da quello che è stato un preciso assalto al mondo della ricerca scientifica e della conoscenza. Durante la cerimonia d'inaugurazione, tra il generale tripudio e i salamelecchi, l'unica voce a uscire dal coro per denunciare i fatti è stata quella di Mario Giro (vice ministro degli Affari Esteri) che ha chiaramente espresso il suo disappunto per questo lungo e disastroso processo, sottolineandone la gravità. Che il governo italiano preferisca destinare i soldi pubblici a qualunque ente purché non attinente alla ricerca è stato appunto più volte; quello dell'IsIAO è solo uno dei tanti esempi, forse uno dei più emblematici. Non resta che augurarci che questo della biblioteca sia un nuovo inizio per lo studio del mondo asiatico e africano.

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri

inserto a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bagnoni, 8
00153 - Roma
Info: tel. 0668719549
0668719545

email:
redazione@ilmanifesto.it

web:
http://www.ilmanifesto.it

concessionaria esclusiva di pubblicità:

Poster Pubblicità s.r.l.
sede legale:
via A. Bagnoni, 8
tel. 0668896911
fax 0658179764
e-mail:
poster@poster-pr.it

Inserzioni pubblicitarie:

Pagina
278 x 420
Mezza pagina
278 x 199
Quarto di pagina
137 x 199
Piede di pagina
278 x 83
Quadrato
90 x 83
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
59 x 83
IV copertina
278 x 420

stampa:

RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamarra
351/353, Roma

RCS Produzioni
Milano Spa
via Rosa Luxemburg 2,
Pessano con Bornago (Mi)

diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti:

REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
viale Bastioni
Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482
Fax. 0639762130

Nepal 1954,
Giuseppe Tucci legge
un manoscritto

«SERENISSIME TRAME» A VENEZIA, GALLERIA GIORGIO FRANCHETTI ALLA CA' D'ORO

I tappeti orientali di Romain Zaleski fra i quadri di Foppa, Carpaccio, Dosso

di GIULIA ZACCARIOTTO
VENEZIA

Venezia, Canal Grande. Adagiati sulle balaustre delle logge gotiche del palazzo di Ca' d'Oro quattro grandi tappeti nei toni del rosso: sembra di essere in un telerio di Carpaccio. Non si tratta di una delle tante installazioni legate alla Biennale, ma della mostra *Serenissime Trame*, un'interessante esposizione dedicata ai tappeti rinascimentali della collezione Romain Zaleski (Fondazione Tessara) affiancati a dipinti coevi, ideata e curata da Claudia Cremonini, Moshe Tabibnia e Giovanni Valagussa (fino 10 settembre, catalogo Marsilio, pp. 175, € 25,00).

Il percorso espositivo ha sede al secondo piano del museo, dove una prima sala racconta il ricco commercio di tessuti, che

collegava Venezia e l'Oriente, e le ragioni della mostra, nata nel solco della passione per i tappeti orientali di Giorgio Franchetti, ultimo proprietario del palazzo e donatore della collezione d'arte che vi alberga. Proprio un piccolo tappeto Holbein del XV secolo, di proprietà Franchetti, apre l'esposizione: era un pezzo conservato nei depositi, restaurato per l'occasione e ora esposto stabilmente nel percorso museale.

Nella seconda sala, i busti di Alessandro Vittoria ospitano sette grandi pezzi della collezione Zaleski: tappeti caucasici, indiani, persiani, che raccontano la storia del genere, dalla rappresentazione naturalistica di animali e piante, alla più iconica geometrizzazione decorativa. La sala vuole anche evocare le modalità espositive di questo tipo di manufatti presso le dimore dei grandi collezionisti *fin de*

Una sala della mostra «Serenissime Trame» alla Ca' d'Oro di Venezia

siècle, restituendo una straordinaria visione d'insieme, nella quale pittura, scultura e tessuti si fondono con il legno delle travature e il terrazzo alla veneziana del pavimento.



Il grande *portego* affacciato sul canale accoglie, invece, la sezione della mostra dedicata a quelle particolari tipologie di tappeti raffigurati nei dipinti e che, proprio dai pittori, presero le loro denominazioni. Così tappeti Bellini, Ghirlandaio, Holbein, Tintoretto e Lotto sono esposti su semplici pannelli in legno, affiancati da dipinti, su sfondo blu cobalto, nei quali sono raffigurati i medesimi tessuti annodati. Il bambino della Madonna di Foppa (non a caso denominata «Madonna del tappeto») poggia i piedini su un Holbein a grandi disegni, men-

tre, nell'enigmatica allegoria di Dosso, il tavolo è coperto con un tappeto anatolico da preghiera. Infine, nella grande sala di Castelvecchio, che chiude il cannocchiale ottico della sala, Girolamo dai Libri aveva dipinto un tessile riconoscibile in un tappeto Lotto in stile anatolico, con grandi disegni dorati su campo rosso e una bordura più scura a fare da contrasto: tappeti con la medesima trama affiancano la sala.

Si scopre così che Vittore Carpaccio, presente con la *Nascita di Maria* della Carrara e la *Visitazione* di Ca' d'Oro, non creava solo architetture fantastiche, ma nella riproduzione dei molti tappeti che decoravano gli interni e gli esterni dei palazzi nelle sue tele, faceva uso di una fervida fantasia, inventando trame e motivi decorativi che difficilmente si legano a pezzi storici conservati.

Nelle piccole sale laterali trovano posto un video didattico (Wladimir Zaleski, Pierangelo Taboni e Luciano Bertoli), che racconta la storia del tappeto anche per i meno addetti ai lavori, e altri due pezzi della collezione Franchetti, un grande Tabriz del XV secolo e un tappe-

to persiano a nuvole e palmette della prima metà del Seicento. Entrambi i tessuti facevano parte dell'arredo che accoglieva i visitatori quando il museo fu inaugurato, sul finire degli anni venti del Novecento, come testimonia dalle foto storiche riprodotte nella sala: il primo sotto il grande tavolo seicentesco da sagrestia (che ora ricopre), il secondo sopra una cassapanca con motivi gotici, esposta nella stessa saletta per l'occasione.

La mostra sembra, quindi, aprirsi e chiudersi con i pezzi che erano stati del fondatore del museo, in un ideale collegamento tra il collezionista del passato, Franchetti, e quello del presente, Zaleski, nel segno di un bene di lusso che aveva fortemente pervaso la vita della Serenissima. La piccola mostra, molto apprezzata dai conoscitori del settore e già notata dalle riviste specializzate, è un brillante punto d'incontro tra un genere artistico poco noto e la pittura coeva, un palcoscenico dal quale far conoscere anche al grande pubblico i manufatti annodati di origine orientale.