

Insero settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

4 febbraio 2024
anno XIV - N° 5

2

Yuliana Ortiz Ruano,
intervista; il patenage
di Alejandro Zambra
TEDESCHI, LAZZARATO

4

Dall'Australia profonda,
il novel di Tim Winton
e i cavalli di Murnane
ALBERTAZZI, BORRELLI

5

VITTORIO SERENI
'Gli strumenti umani'
(65) nella «Bembo»
MASSIMO NATALE

7

Richard Holmes,
gli scienziati-eroi
dell'età romantica
VIOLA PAPETTI

9

Carl Andre, l'ultimo
dei minimalisti.
Un amico racconta
GIAN ENZO SPERONE

12

JACQUES LACAN
L'«esposizione»
al Pompidou-Metz
MARIA TERESA ROBERTO

Tradotto per la prima volta, il romanzo «Di chi è la colpa?» fu scritto da Aleksandr Herzen, padre del populismo russo, prima di emigrare: da Mondadori, insieme a due novelle

La sola autorità difendibile è l'amore

di RAISSA RASKINA

Due romanzi russi, più o meno di metà Ottocento, hanno per titolo interrogativi impellenti: *Di chi è la colpa?* e *Che fare?*. In forma di domanda, indicano bene la singolare funzione che la letteratura russa fu chiamata a svolgere, volente o meno, nel corso di quel secolo: scrutare la realtà facendo ricorso a strumenti concettuali presi dall'ambito dell'etica e della critica sociale. Del secondo testo si sa molto: scritto da Cernyševskij in galera nel 1863, *Che fare?* sarebbe diventato un vademecum per diverse generazioni di rivoluzionari russi, fino a venire considerato dagli avversari il «corano del nichilismo». Il suo titolo fu ripreso da Tolstoj, e poi, nel 1902, da Lenin. Meno noto è il caso del romanzo di Aleksandr Herzen *Di chi è la colpa?*, concepito durante l'esilio politico nella provincia russa e pubblicato a Pietroburgo nel 1847 con lo pseudonimo di Iskander, ora tradotto in italiano per la prima volta da Mirco Gallenzi (Oscar Mondadori, pp. 375, € 15,00).

Sono molti i grandi romanzi russi, da *Anna Karenina* a *I fratelli Karamazov*, che avrebbero potuto adottare quale sottotitolo un assillante «di chi è la colpa?» E perché il lettore potesse giudicare da sé, rispondendo semmai in modi diversi all'interrogativo fatale, doveva disporre di tutti gli elementi della vicenda narrata, insomma di quello che Tolstoj chiamava il «labirinto delle concatenazioni». Per decidere a chi attribuire l'una o l'altra colpa, occorre acquisire una speciale domestichezza con quel particolare habitat umano, fatto di rapporti sociali, istituzioni storiche e forme di vita da esse plasmate, in cui siamo sempre, più o meno inconsapevolmente, immersi.

Dal 1852 a Londra

Herzen non era un romanziere (come non lo era Cernyševskij, del resto). Il tentativo di diventare narratore, compiuto in giovane età, resta un episodio isolato nel suo burrascoso percorso di pensatore politico e saggista militante. Per lo storico Franco Venturi, è lui il vero padre di quella corrente del socialismo europeo che in Russia prese il nome di «populismo»: «Prima di diventare un movimento politico – scrive Venturi – il populismo non si era espresso in una dottrina ma in una vita, in quella di Herzen». Vero. A patto di aggiungere che, oltre a incarnare un modello di pensiero politico, Herzen, per merito soprattutto della splendida prosa autobiografica raccolta in *Il passato e i pensieri*, va considerato senza esitazioni uno dei maggiori scrittori dell'Ottocento russo.

Il futuro autore della dottrina che porta il nome di «socialismo russo», da giovanissimo giurò solennemente, insieme all'amico Nikolaj Ogarev, di consacrare la propria vita al popolo e alla sua liberazione. Cresciuto leggendo voracemente Fourier e Saint-Simon, già da studente fu colpito dalla crisi che affliggeva una civiltà, quella occidentale, alla ricerca di una nuova religio-



Un ritratto di Aleksandr Herzen (1812-1870)

ne sociale. Nel 1848, aderì con slancio ai moti rivoluzionari in Francia e in Italia e, dopo avere assistito alla sanguinosa vittoria della borghesia sul proletariato, perse per sempre la fiducia nel mondo liberale. «L'Europa è molto vecchia – scrisse – non le bastano le forze per innalzarsi all'altezza delle proprie idee, né la volontà per realizzare i propri desideri». Perciò, concludeva, un autentico rinnovamento sociale, se ci sarà, non sarà in Europa, ma in un paese giovane e barbaro qual è la Russia.

Era un errore clamoroso, per Herzen, credere che la Russia dovesse ripercorrere per filo e per segno la stessa strada dell'Occidente, instaurando l'ordine borghese dopo quello aristocratico. Forse la tradizionale proprietà comunitaria dei contadini russi, l'obščina, costituiva l'embrione di una nuova e superiore forma di convivenza sociale. Per diffondere queste idee, Herzen si

stabilì dal 1852 a Londra (poi a Ginevra), dove fondò la Libera tipografia russa dalla quale sarebbero usciti fogli, almanacchi e riviste da lui dirette, tra cui la leggendaria «Kòl-okol» (La campana). Marx, che non amava Herzen per la sua sfiducia nel movimento operaio europeo e la sua vena slavofila, fu spinto tuttavia, negli ultimi anni, a considerare con interesse questi spunti teorici.

Il romanzo *Di chi è la colpa?*, come anche le novelle *La gazza ladra* e *Il dottor Krupov* incluse nel volume italiano, risalgono al periodo che precede l'emigrazione, quando a Herzen stava a cuore soprattutto il problema dell'emancipazione dell'individuo, del pieno sviluppo della sua autonomia e delle sue capacità. La vicenda del romanzo si svolge in una città della provincia russa, in quell'ambiente grezzo e asfittico che l'autore ebbe modo di conoscere da vicino durante le sue residenze forzate a Vjatka, Vladi-

mir e Novgorod.

Una serie di scoppiettanti bozzetti satirici introduce il lettore nella famiglia del generale a riposo Negrov, nella casa del quale si incontrano quelli che, sulle prime, sembrano i protagonisti della storia: il povero istruttore Kruciferskij, «anima bella» e sognatore, e la figlia illegittima del generale, Ljubon'ka. Tra i due nasce un amore che non conosce ostacoli: si sposano, fanno un figlio, sono felici. A un certo punto, però, irrompe sulla scena il vero protagonista del romanzo, Vladimir Bel'tov, «un uomo quanto mai attivo interiormente, aperto a ogni questione contemporanea, dotato di una cultura enciclopedica e di un pensiero audace e tagliente».

Allevato da un precettore svizzero, il nobile e ricco Bel'tov, dopo gli studi e i lunghi soggiorni all'estero, è animato dai migliori propositi. Spera di partecipare alla vita pubblica russa, ma incontra la malcelata ostilità dell'ambiente provinciale. Per l'ennesima volta, le vie dell'azione gli sono precluse, il che fa di lui un eroe del suo tempo, parte di quella generazione di «uomini superflui», esponenti dell'intelligencija nobiliare, che, all'epoca del regime poliziesco di Nicola I, si macerava nell'impossibilità di saldare il divario tra le aspirazioni ideali e l'aberrante realtà quotidiana. L'unico luogo dove Bel'tov è accolto con il calore di un'amicizia sincera è la casa della giovane coppia Kruciferskij, il povero istruttore e sua moglie Ljubon'ka.

Pretesto per una indagine sociale

La voce narrante riflette: «Un temperamento forte, non impegnato in nulla in particolare, trova quasi impossibile resistere all'influenza di una donna energica: bisogna essere o assai gretti di mente, o davvero egocentrici, o del tutto privi di carattere, per preservare ottusamente la propria indipendenza di fronte al potere morale che si manifesta nella stupenda forma di una giovane donna». Come per una legge fisica, Bel'tov si innamora perdutamente di Ljubon'ka ed è da lei ricambiato. Il marito, Kruciferskij, si troverà dunque di fronte al dilemma se confluire o farsi da parte e lasciare libera la donna amata. Ma il dilemma circa l'eventuale rinuncia attanaglia anche Bel'tov e Ljubon'ka. Doloroso e cupo, il finale lascia aperta domanda posta nel titolo.

Un sentimento che contraddice le norme sociali – o, se si vuole, il trito problema del triangolo amoroso – fornisce dunque a Herzen il pretesto per una spregiudicata indagine psicologica e sociale, aprendo così la via che sarà poi percorsa da Tolstoj in *Anna Karenina*. Più articolatamente ancora, Herzen mostrerà in *Il passato e i pensieri*, questa volta costruito su materiale autobiografico, come la vita privata e la sfera pubblica si compenetrino molto più di quanto si creda, ovvero che non vi sono in noi angoli impenetrabili, immuni dalla storia e dallo Zeitgeist.

Le novelle incluse nel volume mondadoriano riprendono alcuni temi cari a Herzen. Nel *Dottor Krupov*, il protagonista appassionato di psichiatria giunge alla conclusione che è l'assoggettamento alle norme, irrazionali e contrarie alla natura, la vera follia della vita associata. Da qui al *Reparto n. 6* di Cechov il passo è molto breve.

Nel racconto *La gazza ladra*, invece, Herzen si concentra sulla tragica storia di una contadina che, grazie al proprio talento, ottiene grandi successi come attrice di un teatro privato, senza però riuscire a emanciparsi dalla servitù. Al di là dei meriti strettamente letterari, sia il romanzo sia le novelle sono parte di quella battaglia che, in una lettera del 1850 all'amico Mazzini, Herzen confessa di aver combattuto tutta la vita: «la guerra a ogni autorità imposta, a ogni forma di privazione della libertà, nel nome dell'assoluta indipendenza dell'individuo».

interviste
letterarie

ORTIZ RUANO

Discendente dalla comunità afro di un'isola ecuadoriana nel Pacifico, Yuliana Ortiz Ruano affida alla voce di una bambina la trama del suo primo romanzo, *Febbre di carnevale*, scandito dalla musica della terra d'origine: Sur



Eduardo Kingman, *Senza titolo*; in basso, Rufino Tamayo da *Dualidad*, 1964 (part.)

di STEFANO TEDESCHI

Nell'ampia geografia delle letterature latinoamericane alcune – quella ecuadoriana, quelle boliviane e paraguayana, ma anche le regioni interne dell'Argentina, le frontiere del Messico, o l'enorme Amazzonia – contano ottimi autori rimasti al margine della diffusione continentale, finché la rete non ha permesso la scoperta: fra loro, Yuliana Ortiz Ruano, ecuadoriana che proviene da una regione di frontiera e discende dalla comunità afro, oggetto di emarginazione sociale fin dai tempi della colonia. Tre suoi libri di poesia – *Sovoz* (2016, Premio Fundación Pablo Neruda), *Canciones desde el fin del mundo* (2018) e *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* (2021) – hanno trovato una buona accoglienza in Cile, Ecuador e Argentina, mentre il suo primo romanzo, *Febbre di carnevale*, pubblicato da una casa editrice indipendente ecuadoriana, *La Navaja Suiza*, è stato premiato come miglior titolo narrativo di esordienti under 35 ed è uscito da poco nell'ottima traduzione di Marta Rota Nuñez – *Febbre di carnevale* (Sur, pp. 170, € 17,00). Il nostro incontro è avvenuto di recente a Roma.

Che relazione c'è fra la zona di frontiera da cui lei proviene, dove si sono incrociati schiavi neri in fuga, comunità originarie mai sottomesse dai colonizzatori, bianchi fuorilegge, e le scelte che lei ha introdotto nella sua scrittura?

In questi mesi sto lavorando sugli archivi storici per capire quan-

do è apparsa per la prima volta nella cartografia l'isola di Limones, vicina alla Colombia, dalla quale provengo: fa parte della provincia di Esmeraldas, una zona costiera poco conosciuta, anche in Ecuador, dove vive gente di tante origini diverse. Nel 1556 c'era già una mappa che mostrava l'isola di La Gorgona, la penisola di Tumaco e anche Limones, come luogo di transito verso Guayaquil, il porto più importante del Mare del Sud. Tre anni prima era naufragata sulla costa una nave con un gruppo di schiavi da vendere in Perù, che si salvarono e costruirono uno spazio di resistenza insieme ai gruppi indigeni del luogo. Da poco è riemerso il diario di uno spagnolo, Pedro Gobeo, anche lui naufragato a

Esmeraldas, dove racconta di avere incontrato Alonso de Illescas, un ex-schiavo che parlava la lingua degli indios, lo spagnolo, il portoghese, ma anche la sua lingua africana, e che era a capo di quella nuova comunità. La loro resistenza è durata quasi trecento anni, fino alla prima Repubblica, quando sono iniziate nuove forme di schiavitù, ma anche nuove strategie di contrasto, e tutto questo si è riflesso in una cultura molto legata ai Caraibi, alla Colombia, e alla musica. Questo intreccio mi è apparso chiaro a partire dalla lettura di Kamau Brathwaite, scrittore delle Barbados, che ha teorizzato una lingua-nazione con radici nelle lingue africane proibite, la cui eredità riemerge nella poesia popola-

Geografie sonore di vitali naufragi tradotti in prosa

re, nel calypso o nel reggae. Nell'inglese britannico, dice Brathwaite, non si capisce – per esempio – l'essenza di un fenomeno come l'uragano, perché «l'uragano non ruggisce in pentametri». Nonostante gli sforzi di tutta una generazione di educatori afrodiscendenti che ci ha permesso di riscoprire parti della nostra storia, nelle regioni del Pacifico questo insegnamento non ha avuto significative conseguenze. Dunque, mi sono messa a lavorare per l'Universidad de las Artes di Guayaquil, il cui progetto interculturale intende pensare le arti da una prospettiva estranea alle logiche coloniali: lavoriamo molto sul territorio, ma anche sui teorici caraibici come Edouard Glissant, e Antonio Benítez Rojo, e da qui sono partita per scrivere *Febbre di carnevale*.

Il romanzo è attraversato da un costante sottotono musicale, tanto che l'editore italiano ha inserito un «qr-code» per ascoltarne le canzoni mentre si legge: come ha scelto questa «colonna sonora» e come intendeva metterla in rapporto con la scrittura narrativa?

La geografia di Esmeraldas ha una componente altamente sonora: il vento, il mare suonano, ma c'è anche molta musica, come in tanti luoghi della diaspora africana. È una parte della nostra lingua-nazione, accompagna un progetto incompiuto di libertà, costituisce un rumore di fondo che permette di continuare a lottare, perché le comunità afrodiscendenti sono tuttora controllate, isolate, senza accesso alla libera circolazione nello spazio pubblico. Poiché tutti noi siamo ormai molto diffidenti rispetto a ciò che si porta dietro il concetto di «negritudine», mi sembrava importante riconfigurare l'ambientazione del romanzo anche attraverso la musica, componente fondamentale dell'energia vi-

«Passando dalla poesia alla narrativa ho capito che la forma del romanzo s'inventa nell'atto di scriverlo»

tale degli afrodiscendenti. Per il resto, ho ambientato la storia nel 1999, quando con il passaggio al dollaro molti persero tutto, perché il costo della vita si quadruplicò, e iniziò una migrazione di massa verso il nord.

La sua scrittura porta con sé evidenti tracce di oralità, e sebbene si pensi che la musica venga tradotta meglio in poesia, il suo caso dimostra piuttosto il contrario...

Il passaggio al romanzo mi ha permesso di desacralizzare la mia idea della prosa, di giocare con la scrittura, e di sperimentare una forma nuova. La poesia era per me qualcosa di imparentato con il sacro, qualcosa che mi possedeva, e non aveva nessun rimando alla oralità. Erano anni in cui leggevo molta poesia neobarocca, Lezama Lima, Marosa di Giorgio, un'antologia che si intitola *Medusario* ed è una specie di bibbia neobarocca. Rispetto a quelle letture, i miei versi suonavano a me stessa come provenienti da luoghi lontani.

Ha scelto di affidare la voce narrante a una bambina, Ainhoa, che parla in prima persona: come è arrivata a questa soluzione?

Nell'etimologia di *infans* è contenuta l'idea di un soggetto che non parla ancora e non ha dunque potere di nominazione, o di affermazione, nemmeno sul proprio corpo. La psicoanalisi ha chiarito come il bambino nasca a se stesso grazie allo sguardo

dell'altro: a me interessava trovare un modo per dare corpo alla sua voce all'interno delle forme di tirannia, giustificate con l'amore e la protezione, che si danno in quella istituzione intoccabile che è la famiglia. Mi capitò di leggere nel 2016 un saggio di Juan Duchesne-Winter sulle consuetudini relative alla repressione dell'infanzia in alcuni autori caraibici, così iniziai a osservare i bambini della mia regione, e più in generale della costa del Pacifico, dove esiste una sorta di maternità condivisa, che funziona non solo in casa, ma anche nello spazio pubblico, per strada, sulla spiaggia. Decisi allora di partire da qui: anch'io ho vissuto in una casa piena di donne, in una famiglia allargata, e da lì mi è arrivata la voce di Ainhoa, sulla quale ho lavorato cercando di ritrovare parole dimenticate via via, nei miei numerosi spostamenti all'estero: mi è piaciuto inventare un mondo attraverso giochi immaginari.

Lo spazio in cui si muove la protagonista è anche un ambiente naturale molto peculiare, che negli ultimi anni è stato al centro di proteste e di lotte per la sua difesa. In che modo tutto questo si riflette nel romanzo?

L'Ecuador è stato uno dei primi paesi a dare personalità giuridica all'ambiente e questo ha permesso alle comunità locali di proporre un rapporto con la natura come spazio vitale in cui abitiamo e che ci sostiene: in questo contesto, le lotte ambientaliste non hanno funzione di tutela, bensì di restituzione della terra alle comunità ancestrali perché possano decidere cosa farne. A Esmeraldas c'è una raffineria in mezzo a una città, dove nel 1999 scoppiò un incendio, che appare nel romanzo come una pioggia di petrolio restituita dallo sguardo della bambina.

«IL SOGNO», DEL MESSICANO ÁLVARO ENRIGUE, DA FELTRINELLI

1519, i conquistatori sono a Tenochtitlan: un tappeto di fiori e di teschi li attende

di FEDERICA ARNOLDI

Nel romanzo che inaugura il cosiddetto Ciclo della Rivoluzione messicana, *Quelli di sotto*, Mariano Azuela racconta l'incontro tra il «fanfarone» Luis Cervantes e il giovane guerrigliero Alberto So-

lis, che, deluso dal processo rivoluzionario e scettico sui suoi esiti, spiega all'interlocutore le ragioni della sua amarezza ricorrendo alle parole del poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez: «Mi ero immaginato un prato fiorito in fondo alla strada... E ho trovato un pantano».

Quando, l'8 novembre 1519, Hernán Cortés e i suoi

compagni d'arme entrarono per la prima volta a Tenochtitlan – o Città del Messico, come l'avrebbero chiamata gli spagnoli –, i fiori rivestono il viale di Iztapalapa che attraversa la laguna, ornano l'arco d'ingresso al cuore dell'impero e ricoprono gli isolotti circostanti, dove si avviluppano alle piante aromatiche, sconfinando nelle

piantagioni di pomodori magici e di peperoncini. Ci si addentra così, circondati da generosi scenari in cui l'elemento vegetale concorre a sottolineare la magnificenza di una realtà in cui la violenza e la grazia coesistono, nelle pagine di *Il sogno*, di Álvaro Enrique (traduzione di Pino Cacucci, Feltrinelli, pp. 224, € 18,00).

L'incontro tra il variopinto corteo di Montezuma e il nutrito seguito di Cortés avviene dunque su un «tappeto di fiori» che, lontano dall'essere metafora della speranza umana, è, piuttosto, parte integrante dell'apparato scenico, sfondo di vertiginosi acca-



dimenti che avrebbero cambiato il mondo occidentale: «A me pare – ha avuto modo di dire Enrique – che la caduta di Tenochtitlan sia l'atto fondativo della modernità».

Il rovescio di questa sto-

scrittori
cileni

ZAMBRA

Ironico e minimalista, *Messaggio per mio figlio* conferma la ricerca di Alejandro Zambra di nuovi registri formali, tra versi, meditazioni, rimandi metatestuali e ripetuti sconfinamenti del saggio nella narrativa e viceversa: da Sellerio

Cecilia Vicuña, *Eman si pasión / Parti si pasión*, 1974

di FRANCESCA LAZZARATO

Benché contraddittorie, sono vere entrambe le osservazioni dei numerosi e spesso entusiasti recensori di *Messaggio per mio figlio* di Alejandro Zambra (eccellente traduzione di Maria Nicola, Sellerio pp. 230, € 16,00) che all'uscita in lingua spagnola ne hanno parlato come di un libro inclassificabile, tentando allo stesso tempo di etichettarlo come aderente al filone dei «diari di paternità», specularlo a quello sulla maternità discussa, analizzata, esaltata o rifiutata da un congruo numero di autrici contemporanee. La vocazione tassonomica del critico deve arrendersi davanti a questo testo frammentario e eterogeneo, che si apre con un taccuino di appunti sul primo anno di vita del figlio, cui seguono bozzetti e aneddoti in cui a volte il bambino ha un ruolo di primo piano e a volte si limita a stagliarsi sullo sfondo, tra inserti in versi, racconti di impianto tradizionale e squarci saggistici.

Nuovo filone narrativo

A conclusione del volume, un breve «messaggio per il figlio» giustifica il titolo italiano (l'originario *Literatura infantil* si deve alla scoperta entusiasta e un po' ingenua dei libri per bambini da parte dell'autore, ma anche alla sua certezza che «tutta la letteratura in fondo è infantile») e sancisce l'ingresso di Zambra in una cerchia sempre più ampia di scrittori che raccontano la dimensione paterna a partire da un costante accudimento quotidiano, un tempo esclusivo appannaggio materno: si sono aggiunti recentemente alla lista, nel solo ambito latinoamericano, *Un hijo cualquiera* del guatemalteco Eduardo Halfon (*Libros del Asteroide*, 2023), e *Ombelical* dell'argentino Andrés Neuman (in uscita da Einaudi nella traduzione di Silvia Sichel) autore anche di *Pequeño hablante* (Alfaguara 2024), imperniato sull'apprendimento e l'uso del linguaggio da parte del figlio.

Apparsi più o meno nello stesso periodo, sono opera di genitori debuttanti e «tardivi», travolti da un autentico rapimento amoroso e insieme attenti al modo in cui la presenza di un bambino piccolo influisce sul loro lavoro («Un figlio,



L'irruzione di un neonato nello spazio della scrittura

di colpo, mi costringere a scrivere da padre», sottolinea Halfon indirizzandoli, come richiede il conflitto tra tempo di cura e tempo di scrittura, verso la brevità e il frammento. Gli esiti sono assai modesti per Halfon, che accumula frasi a effetto, e ancora peggiori per Neuman, che si abbandona a una prosa fin troppo lirica, mostrandosi pericolosamente incline a introdurre una vera e propria mistica del bebé.

Zambra, invece, nell'ironico e minimalista *Messaggio per mio figlio* prosegue con successo la

ricerca di nuovi registri formali che da sempre lo caratterizza, tra riflessioni sul linguaggio, vasi riferimenti metaletterari, mutazioni eterodosse e continui sconfinamenti, dal saggio alla narrativa e viceversa.

I temi della paternità e dell'infanzia, già affioranti in buona parte delle sue opere, dall'esordio sino al romanzo più recente, *Poeta cileno* (Sellerio 2021), non fanno che accentuare l'intreccio fra autobiografia e finzione, e rimandano inoltre a un testo parallelo e altrettanto inclassificabile, *Linea*

nigra (La Nuova Frontiera, 2022), costruito dalla scrittrice messicana Jazmina Barrera attorno al concepimento e alla nascita di Silvestre, figlio suo e di Zambra.

Due libri sul medesimo bambino, dunque, senz'altro dissimili (più conflittuale e a tratti dolente quello di Barrera, più gioioso e giocoso quello del suo compagno), ma che osservano con pari minuzia le conseguenze dell'intrusione infantile nelle rispettive identità di scrittori e, sorprendentemente, concedono all'altro genitore spazi

irregolari ed esigui.

Letti uno dopo l'altro – prima il libro di lei, che dà risalto alla gravidanza, poi quello di lui, che inizia quando Silvestre è al mondo da venti minuti – si rivelano però abbastanza complementari da presentarsi come una sorta di album di famiglia, o un inedito esempio di «letteratura genitoriale».

A convincere davvero, in *Messaggio per un figlio* – diviso in due segmenti ben definiti –, non è la parte riservata all'esplicita adorazione che il padre manifesta mentre, non avendo una tradizione cui affidarsi, cerca giorno per giorno di crearsene una, bensì lo Zambra amato dai lettori di *Storie di alberi* e di *Bonsai* (Sellerio, 2018) o dell'audace *Risposta multipla* (Sur, 2016), che torna a emergere nel secondo segmento. Brillante, in queste pagine, un'acuta ed esilarante «Introduzione alla tristezza calcistica», o racconti come «Il bambino senza papà. Parolacce» e «Ladri con gli occhi azzurri», dove l'autore compare in veste di figlio e rilegge la propria infanzia e adolescenza, esaminando in un'altra luce il rapporto con un padre mai compreso fino in fondo, mai davvero «visto».

È qui che Zambra lascia infine entrare il vento dell'esterno, evocando luoghi meno chiusi di quelli riservati a un insistito lessico familiare e concedendo una boccata d'aria al

lettore, un po' stordito sia dal resoconto della pandemia (c'è anche quello) sia dalla celebrazione un tantino soffocante del rapporto paterno-filiale.

Al di là dell'umorismo gradevole e leggero, o del racconto affettuoso, si coglie nella prima parte del libro un certo eccesso di zucchero; dietro l'ostentata umiltà davanti al bambino, creativo maestro di vita e portatore di nuovi linguaggi, si intravede il sottile compiacimento di chi contempla sé stesso mentre va in scena nelle meritorie vesti di «nuovo padre»; e l'esplicito desiderio di porsi come memoria di tutto quanto il bambino non potrà ricordare, una volta cresciuto, insinua qua e là il sospetto di una fuggitiva affinità tra il resoconto paterno e il furore fotografico che oggi imprigiona i figli di chiunque in un'infinita sequenza di immagini da esporre agli sguardi altrui.

Un ripiegamento

Cos'è cambiato da quando, in *Modi di tornare a casa* (Mondadori, 2013), Zambra raccontava la propria infanzia e insieme quella della sua generazione, disegnando la mappa di un passato comune, vissuto all'ombra della dittatura di Pinochet e dei silenzi dell'età adulta?

Tutto, com'è inevitabile; ma è difficile non restare colpiti, leggendo il suo multiforme e amabile ultimo libro, dalla perdita di un'apertura e di un respiro più ampi, sostituiti da un totale ripiegamento sull'intimità familiare, intesa come estremo baluardo e ultima possibile felicità. Una sfida non da poco, per un autore così «letterario», quella di civettare apertamente con il sentimentalismo e di evitare al contempo, grazie alla qualità della scrittura e della costruzione testuale, di caderci dentro e non riemergerne più.

ria, invece, è la barbarie compendiata nell'immagine dei quarantamila teschi esposti al centro della cittadella imperiale «con ancora attaccate alcune vertebre a fungere da sonagli»: vanità che celebra la condizione effimera dell'umanità, attestandone la ferocia.

Le vicende raccontate nel *Sogno* coprono un arco di ventiquattro ore: l'8 novembre del 1519 in cui i conquistatori arrivano nella capitale dopo mesi trascorsi alla mercé di una geografia insidiosa, i corpi sudici e infestati dai parassiti, diventa la stretta cornice temporale di un romanzo in cui l'archivio storico è al servi-

zio della forma fantastica.

Le fonti (lettere, memorie, rapporti, atti, registri) costituiscono una miniera inesauribile di *realia* che rendono sicuro l'incedere della voce narrante tra le pieghe della finzione, mentre il materiale antropologico apre inaspettate possibilità alla facoltà immaginativa: «gli sembrava logico che una cultura che aveva inventato il matorasso in piume d'oca non avesse concepito i cardini delle porte: uno strumento per gente che non dorme bene». È la voce in terza persona a parlare, mentre tiene la materia fantastica sotto il controllo del proprio proget-

to compositivo. Tutti i principali attori sono centri di coscienza intermittenti, ma solo a Jazmín Caldera (il suo nome è, di nuovo, quello di un fiore), terzo al comando delle truppe spagnole, spettano gli oneri del testimone e del portavoce. Come l'Astolfo di Calvino, «esploratore lunare» che incarna il manifestarsi di un ordine raccontabile, anch'egli è elegantemente sorretto dalla distanza ironica che presidia l'epica di «quelli di sopra», trasformandola in commedia.

La dimensione ucronica non abdica al senso di responsabilità con cui deve fare i conti la scrittura: Álvaro Enri-

gue ha lavorato alla luce del sole per raccontare l'enigma dell'incontro fra Montezuma e Cortés.

I «forse» seminati nel romanzo alludono alla possibilità di rivedere e correggere i modi e i termini del nostro rapporto con il mondo, e, al contempo, sono appelli alla ricerca di un presente altro, a partire da un *qui* sempre perfettibile. Raccontare come sarebbe potuta andare non implica il sottrarsi al pantano di ciò che è stato, bensì patteggiare per una condizione di deliberato straniamento, che genera l'esplorazione da cui vengo- no ipotesi e prefigurazioni.

scrittori
australiani

WINTON

Clarice Beckett,
Bay Road, 1932

Erede di una narrativa che nasce raccontando storie di uomini obbligati a districarsi nella natura inospitale del bush, Tim Winton affida alla voce sboccata di un adolescente la sua variante di survival novel: *Il capanno del pastore*, da Fazi



Contro le insidie della prateria, un patto di fragilità

di SILVIA ALBERTAZZI

Dalle spiagge assolate che facevano da sfondo all'opera prima, *An Open Swimmer*, a oggi, Tim Winton ha raccontato la propria terra, il Western Australia in tutti i suoi dettagli, passando per il cupo bush (*Nel buio dell'inverno*), il firmamento inalterato dalle sagome dei palazzi (*Quell'occhio, il cielo*) lo sconfinamento del deserto (*La svolta*), i piccoli villaggi di pescatori (*Dirt music*) fino alle trasformazioni di Perth, l'unica grande città dell'enorme regione, smaniosa di farsi metropoli, anche a danno della propria fisionomia originaria (*Cloudstreet, Il nido*).

Forse perché raramente rilascia interviste e non ama allontanarsi dal villaggio di seicento anime in cui vive, o forse perché la sua narrativa non concede nulla all'esotismo della nuova frontiera, Winton non è finora riuscito a raggiungere una popolarità internazionale.

All'uscita del suo ultimo romanzo, *Il capanno del pastore* (traduzione Stefano Tummini, Fazi, pp. 267, € 18,50) i critici americani hanno sprecato pa-

ragioni con Cormac McCarthy, nel tentativo di rendere il libro più appetibile fuori dall'orizzonte *down under*, e finendo per passare in ultimo piano l'australianità di Winton, erede di una narrativa che nasce raccontando storie di uomini obbligati a far fronte a una natura inospitale e a superare la durezza, a volte inaudita, della vita nel bush.

Botte, rabbia, fuga

È a questa tradizione che Winton si richiama mentre racconta la storia di Jaxie Clackton, un adolescente di quindici anni orfano di madre, quotidianamente pestato dal padre, macellaio alcolizzato e terrore degli abitanti di uno sperduto borgo del Western Australia. In seguito alla sua morte, accidentale e violenta, la cui colpa la comunità locale farebbe di certo ricadere sul ragazzo, egli fugge a piedi verso il paese della cugina, con cui ha una contrastata storia d'amore, portando con sé poche provviste, un binocolo e un fucile. Punta ai laghi salati del nord, attraversando a piedi circa tremila chilometri quadrati di deserto, con poca o niente acqua e la prospettiva di dover uccidere, scuoiare e arrostitire wallaby e canguri su un fuoco di fortuna.

Sarebbe il tipico canovaccio di una storia di sopravvivenza, se Winton non avesse scelto di far raccontare le proprie avventure dallo stesso Jaxie. Adolescente a rischio, attaccabrighe, pieno di rabbia, ma dotato di dolcissimi ricordi della ragazza che ama e della madre morta dopo una vita di maltrattamenti, il ragazzo si rivolge direttamente a chi legge in un linguaggio sboccato, tanto volgare quanto brillante, fitto di espressioni idiomatiche australiane, che di certo non deve essere stato facile rendere in italiano per il bravo traduttore.

Tim Winton, autore anche di diversi romanzi per ragazzi, si era già servito di un narratore bambino per raccontare una vicenda tutt'altro che infantile: in *Quest'occhio il cielo*, infatti, con tutta la leggerezza dei suoi dieci anni, il protagonista narra le conseguenze del tragico incidente che ha sconvolto il destino della sua famiglia.

Qui, nel *Capanno del pastore*, se la prima parte può venire scambiata per un'anomala *coming of age novel* (nella voce di Jaxie si colgono echi del *catcher* di Salinger, e la sua fuga, ancorché tragica, ha più di un punto in comune con il vagare di Holden Caulfield nel Central Park notturno), nella seconda par-

te, il suo incontro con Fintan McGills, un vecchio prete irlandese che, allontanato dalla Chiesa, vive da eremita nel profondo del bush, appare come la atipica rivisitazione di un'altra ricorrenza tematica nella narrativa australiana classica: la *mateship*, ovvero il rapporto di amicizia e collaborazione tra uomini per affrontare insieme i rischi e i pericoli di una natura inospitale.

Diverse solitudini

Inizialmente sospettosi l'uno dell'altro, Jaxie e Fintan arrivano a stabilire un rapporto di fiducia quando l'anziano sacerdote cede il suo coltello al ragazzo. Mentre il ritmo della narrazione si fa sempre più incalzante, si crea tra i due uno strano legame, fitto di misteri che non sono destinati a chiarirsi, ma a cui chi legge può cercare soluzioni negli enigmatici monologhi del ciarliero Fintan, abituato a parlare da solo, ma tutt'altro che incline a svelare troppo di sé. «In qualche modo dovevamo fidarci l'uno dell'altro», considera Jaxie, «così gli ho detto che non pensavo fosse un pedofilo, anche se in fondo non ne ero sicuro. E lui ha detto che ci metteva la mano sul fuoco sul fatto che non ero un assassino, ma immagino che neanche lui fosse così convinto. E in verità, mi andava bene che restasse col dubbio.»

A differenza dei bushmen protagonisti delle storie ottocentesche, uomini forti alleati per piegare una natura selvaggia al proprio volere, Jaxie e Fintan sono due creature fragili che nel bush trovano rifugio, incarnazioni ultime di un doppio ruolo caro alla tradizione australiana: quello del *loser-battler*, «colui che alla fine giace sconfitto nella polvere» ha scritto Peter Carey, il più famoso romanziere australiano contemporaneo – ma che ha saputo vendere cara la pelle».

«QUALCOSA PER IL DOLORE», DA SAFARÀ

Un talento di nome Gerald, che Murnane ereditò da un cavallo

di FRANCESCA BORRELLI

Una raccolta di racconti sull'ippica è, per un lettore abituale di narrativa, un libro ai confini del niente: l'unico luogo dove possono presumibilmente incrociarsi un appassionato di letteratura e un amante dei cavalli da corsa è davanti a un quadro di George Stubbs. Per il resto, è difficile parlarne una lingua comune. Potranno ritrovarsi sulle pagine di Gerald Murnane?

Se abbia o meno un senso, per chi apprezza dei cavalli nient'altro che la loro nobiltà estetica e il loro uso simbolico nella mitologia classica, scendere sul terreno polveroso delle corse al galoppo e insinuarsi nelle logiche degli allibratori, è l'interrogativo che non possono non essersi posti gli editori dell'ultima raccolta dello scrittore australiano uscita in Italia, *Qualcosa per il dolore* (traduzione di Roberto Serrai, Safarà, pp. 270, € 19,00). La sfida sarà vincente se (e solo se) si scoprono immediatamente le carte. Proviamo.

Gerald Murnane è una scoperta resa tardiva anche dalla sua ritrosia, dalla sua estraneità all'industria editoriale, dai suoi molti umili lavori resi necessari dalla indigenza della propria famiglia di immigrati irlandesi, sbarcati in Australia agli inizi del secolo scorso per scampare alla fame: una cornice che è al tempo stesso croce di chi la vive, e delizia dei giornali. Andiamo oltre.

Il suo nome, Gerald, viene da un cavallo da corsa, e Murnane scrive che lo ritiene «un segno di distinzione». Quel cavallo era stato una promessa ma si rivelò presto una delusione: succede a chi si dedica a questa forma di azzardo. Il padre di Murnane fu costretto a vendere la casa di famiglia – era la metà degli anni Cinquanta – per pagare i debiti con gli allibratori, ma pensò bene di investire una discreta somma in una scommessa successiva, e vinse quel che bastava alla caparra della casa ventura. E andò avanti così. Ma ciò che Murnane restituisce nelle sue cronache dal mondo dell'ippica non ha nulla a che vedere con i travagli della dipendenza dal gioco: il suo è un mondo in buona parte immaginario, senz'altro fantastico, un mondo di magie performative, dove la concitazione dei radiocronisti mentre i cavalli guadagnano le lunghezze finali genera fantasmi mentali che precipitano sulla pagina e si agganciano ai

pensieri vaganti di chi legge: e viene portato via, verso il traguardo di qualcosa che non capisce, gli è estraneo, non gli interessa, e tuttavia lo ha rapito.

«Spesso, per lui – scrive Murnane riferendosi al padre – le corse dei cavalli erano quello che a volte sono state per me: una specie di vocazione più alta, che ci esentava dal doverci occupare delle cose terrene.» Magnifica sintesi delle impagabili ragioni di una passione: cosa si può volere di più e di meglio che venire sollevati dal qui e ora, con la chance di accantonare la realtà, sostituendole il protagonismo delle potenzialità irrealizzate. E in luogo della vita, forme confuse, schegge di colori, morbidi rimbombi di zoccoli accompagnati da frasi asemantiche, scandite in perentori crescendo, mentre sempre più affannate e tuttavia intelleggibili le sillabe dei cronisti si staccano a marcare la imperdibilità dell'attimo: di questo Murnane ha fatto il suo mondo.

Quando era bambino, chinato sul tappeto di casa, allineava le sue biglie, o disegnava la pista sulla sabbia del giardino: nasce così il Clement Killeaton che, nel 1974, Murnane avrebbe reso protagonista del suo esordio, *Tamarisk Row* (nome di un cavallo, naturalmente) scritto quando aveva ormai trentacinque anni; ma ci lavorava da dieci, e lo fantasticava da tutta la vita. Perciò cambiava e poi cambiava ancora, però il filtro attraverso il quale passavano le immagini che si sforzava di rendere scrittura restava l'iridescenza vitrea delle sue biglie colorate, che riflettevano le insegne delle scuderie, i mantelli dei cavalli, i prati delle piste e gli orizzonti delle predilette colline.

Qualcosa per il dolore non è una invocazione, né l'allusione a una catastrofe emotiva, bensì semplicemente un nome, probabilmente ascoltato alla radio, probabilmente di un cavallo: animale sul quale Murnane non è peraltro mai montato, ma che ha suggerito al suo talento il ritmo di una prosa esteticamente coinvolgente, qualunque significato si sia capaci di trarne: «ricordo l'effetto che aveva su di me recitare quei nomi così come li scandivano i cronisti delle gare. Il ricordo dell'effetto di quelle parole è così intenso che ancora oggi riesco a cancellare il significato che dà loro il dizionario e a rivedere il grappolo di immagini che stimolavano tanti anni fa, e a rivivere gli stati d'animo legati a quelle immagini.»



SERENI

Vittorio Sereni a bordo della sua Alfa Romeo 1300, Milano, 1967, foto di Pino Grossetti / Mondadori via Getty Images

di MASSIMO NATALE

«Sereni è tra i poeti della generazione post-montaliana quello forse di più sconcertante psicologia, di tecnica più mobile e ambigua. (...) Un certo perfezionismo interiore e letterario si associa sconcertosamente in lui a una tematica di uomo comune, ricco di sentimenti che si affratellano o si dividono d'istinto con quelli di una comunità. Stinge, sulle immagini, la fatica, l'impotenza di esistere, il dubbio di non farcela: il supplizio di essere, in una parola». Si legge così sul risvolto non firmato de *Gli strumenti umani*, il libro maggiore di Vittorio Sereni, uscito in prima battuta nel 1965 per Einaudi, e accompagnato da un disegno in copertina di Odilon Redon: un albero malinconicamente spoglio, che risponde piuttosto bene al senso di fallimento e sterilità esistenziale – «il dubbio di non farcela» – che si leva da queste righe («E tu mia vita salvati se puoi» diceva già, del resto, un suo verso scritto circa vent'anni prima).

Il risvolto degli *Strumenti umani* offriva in effetti alcune delle coordinate fondamentali entro cui collocare la terza raccolta sereniana: l'appartenenza alla nuova età della poesia italiana che si apre dopo Montale – cui Sereni, non a caso, dedica alcune delle sue pagine critiche più intense –, insieme al dissidio tra difesa della propria interiorità e apertura agli altri che rimarrà a fare da sfondo alla sua scrittura. E poi c'è, soprattutto, quella «sconcertante psicologia», un'instabilità che si concretizza nel «supplizio di essere» ed è all'origine dei suoi versi: dei vuoti d'aria che si avvertono in questa poesia, sempre in bilico fra possibilità della gioia e «promesse di ieri» che si spengono, anzi – più crudelmente – «vanno a brani», come un manifesto strappato («ogni verso dà uno strappo» col suo traumatico passato, ha scritto il suo lettore e interlocutore forse più accanito, Franco Fortini). Alle spalle di Sereni c'è l'appuntamento mancato con la Resistenza partigiana, e il conseguente, inevitabile senso di colpa. E c'è l'esperienza della tradotta e poi quella della prigionia, fra il '43 e il '45, memorabilmente consegnate, due anni dopo, allo splendido *Diario d'Algeria*. Quell'instabilità, quell'incertezza che diventa una seconda pelle dell'io – o meglio ancora una sua forma interna, l'unica possibilità di esistere – farà tutt'uno con la sua esperienza della poesia. Per una suprema virtù di autenticità, che forse non ha uguali nel Novecento poetico, sembra quasi non esistere un io lirico, un «personaggio» che scrive: si fatica a distinguere fra l'uomo Sereni e l'autore degli *Strumenti* («un poeta che (...) trova sempre più insopportabile la qualifica di poeta»: così, non a caso, il Montale censore del libro, sul *Corriere della Sera*, nell'ottobre dello stesso 1965).

A cinquant'anni di distanza, possiamo ora osservare molto più da vicino il mestiere quotidiano della scrittura di Sereni: grazie alla messe ingente di stu-



Essenzialità elegante a maturazione lenta

«*Gli strumenti umani*» (1965) nella «Bembo»: il puntuale, ampio commento di Michel Cattaneo ricostruisce, con ricchezza di nuovi dati, le diverse stazioni che diedero forma alla raccolta

di a lui dedicati (a partire da quelli di Pier Vincenzo Mengaldo), o alla monumentale edizione critica della sua poesia procurata da Dante Isella per il 'Meridiano' mondadoriano (1995); e, più di recente, con la serie di edizioni annotate e ospitate nella collana della Fondazione Pietro Bembo per l'editore Guanda. Dopo il lavoro di Georgia Fioroni – che nel 2013, anno del centenario sereniano, ha offerto ai lettori le prime due raccolte, *Frontiera* (1941) e il già citato *Diario d'Algeria* – e in attesa che anche *Stella variabile* (1981) riceva le dovute attenzioni, possiamo ora contare su un ampio commento de *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo (Bembo-Guanda, pp. LXXIV-399, € 50,00). Che perplessità e insicurezza siano parte integrante della scrittura sereniana lo conferma, ad altro livello, anche la progressiva costruzione

del libro. Si può dire che questo riproponga, su scala più ampia, ciò che accade alla lirica singola: gli *Strumenti umani* sono, a ogni livello, il frutto paziente – e anche per questo tanto più affascinante – di una maturazione lenta, che è il primo correlato dei doppi fondi e delle esitazioni («della mia vita / esitante») di Sereni. Proprio sulla notevolmente stratificazione, sulle diverse stazioni che danno forma alla raccolta, si ferma, molto opportunamente, l'*Introduzione*, a partire dal primo nucleo di testi, affidati a una raccolta assemblea nel 1956, *Un lungo sonno*, con cui Sereni vincerà il premio «Libera Stampa» di Lugano. È chiaro, sin dalle pagine introduttive, quello che è forse il maggior pregio del lavoro di Cattaneo: lo spirito di servizio. Il che, alle prese con un commento – e di un autore assolutamente centrale per il nostro No-

vecento – significa anzitutto ricchezza di dati, e chiarezza nel fornirli. Basti, per stare a un solo esempio, la questione per niente secondaria del titolo della raccolta: Cattaneo, che l'ha già esaminato altrove, documenta il travaglio che accompagna anche questa scelta, e le numerose (più di una ventina!) ipotesi scartate. *Gli strumenti umani* si impone solo alla fine, a volume quasi concluso. Davvero Sereni è il poeta dei tentativi continui, ossessivi, e dell'illuminazione che si sprigiona inaspettata, decisiva. Come in una poesia dell'ultima sezione degli *Strumenti* – *A un compagno d'infanzia* – è la «frustata in dirittura» che arriva a dissipare, come un miracolo, il «crucchio che scempiamente si rigira in noi».

L'abnegazione del commentatore agisce soprattutto nelle schede che introducono i singoli «pezzi»: forte è l'attenzione, ol-

tre che alla «superficie» del testo – vedi la precisione con cui si entra nei profili metrici delle liriche – a ciò che, per così dire, non è immediatamente visibile. Da una parte, la genesi di ciascuna poesia, il suo percorso elaborativo, per il quale non si fa tesoro del solo – e già ricordato – apparato di Isella, ma anche, fra il resto, dei carteggi sereniani – quello con Umberto Saba, o gli scambi con Betocchi, con Caproni, ecc. – sempre più preziosi negli interventi critici degli ultimi anni. D'altra parte, è spesso valorizzato, dall'annotazione, il dialogo silenzioso di Sereni con le voci che abitano la sua memoria poetica, insomma la dinamica intertestuale. In questa entra ampiamente, e c'era da aspettarselo, la poesia montaliana, ma la rosa dei convocati è poi molto più ampia: da Gozzano (su cui Sereni scrive la sua tesi di laurea, e sul quale non sarà for-

se inutile tornare, anche sulla scia di questo commento) a un compagno di strada come Attilio Bertolucci.

Sull'uno e sull'altro aspetto – elaborazione e intertestualità – Cattaneo interviene in generale con equilibrio, improntando il suo lavoro a una giusta asciuttezza. È un bene non da poco, mi pare, che un tratto distintivo come l'essenzialità elegante di Sereni – poeta di soli quattro libri – qui non si perda, non venga compromesso da una mano troppo insistente: che cappelli e note, insomma, non appesantiscano troppo il corpo della poesia. Un rischio che qui, per quanto possibile, è evitato. In ogni caso può darsi stia cominciando, per Sereni, un capitolo diverso, un segmento nuovo della sua parabola: attorniato da lettori anche generazionalmente più vari (basti controllare l'ampia bibliografia allegata a questa edizione), dentro una cornice, una situazione che intanto è ormai, a tutti gli effetti, quella di un classico contemporaneo. Di un libro sempre più vicino, sempre più «in chiaro», e al contempo anche più estraneo, in certo senso meno «nostro»: un po' più lontano dalla «vita fluttuante e mutevole» che Sereni continuamente inseguiva, che sentiva sfuggirgli.

la generazione
dei romantici

HOLMES

**Mongolfiere, lumi a gas, telescopi...
Dall'astronomo Herschel al chimico
Davy, in otto biografie Richard Holmes
racconta L'età della meraviglia,
tra fallimenti e scoperte: da Orville Press**

Joseph Wright of Derby,
Filosofo tiene una lezione
sul planetario meccanico,
1766, Derby Museum
Art Gallery

Il favoloso romanzo della scienza

di VIOLA PAPERI

Nel secolo deista, il Settecento inglese, una folla di amanti della natura promosse la crescita avventurosa della ricerca scientifica. «La natura e le leggi della natura erano nascoste nella notte, / Dio disse 'Che Newton sia' e tutto fu luce» aveva scritto Pope. Il protestantesimo si era evoluto in razionalismo, e le razionali leggi di natura erano iscritte anche nel cuore umano. Una religione naturale giustificava la signora alla moda studiosa dei fossili, il giovane intraprendente che organizzava spedizioni nelle Americhe, il chimico, il botanico, l'astronomo, il «meccanico» che inventava strumenti nuovi, il linguaggio degli artigiani londinesi. A scegliere, indirizzare, dirigere quell'impresa collettiva e inizialmente anonima fu la Royal Society. Fondata a Londra il 15 luglio 1662, la Royal Society incoordinò la passione sperimentale di ingegnosi dilettanti e arditi esploratori, scoprendo gradualmente nuovi campi di ricerca e modalità nuove di inserimento in economia e in politica, preparando quella che fu chiamata la Rivoluzione Industriale di fine secolo. «No ideas but in things», niente idee se non nelle cose: era il motto che imponeva allo sperimentatore un linguaggio diretto, vicino alla matematica, inerente alle cose, «tante parole tante cose».

All'ambizioso scienziato occorrevano grandi doti personali: vasta cultura, audacia nella sfida all'autorità del passato, all'ossequio del già detto, e immaginazione visionaria per il futuro, unita ad abilità pratiche. Grotteschi fallimenti e splendide scoperte si avvicendarono negli anni. Incauti sperimentatori rischiarono la vita in pericolosi tentativi, sfortunati viaggiatori non fecero ritorno dalle selve nigeriane.

Nel poderoso volume di Richard Holmes *L'età della meraviglia* Come la generazione dei romantici scoprì la bellezza e il terrore della scienza (traduzione di Lisa Topi, Orville Press, 32 immagini di oggetti, ritratti singoli e di gruppi, pp. 687, € 30,00) è narrata – con ricca bibliografia – la storia di quella stagione straordinaria. Holmes è un narratore partecipe sia della fisicità del linguaggio, sia dei protagonisti stessi che degli oggetti da loro prodotti, dalle poesie alle sorprendenti invenzioni: mongolfiere, lumi a gas, telescopi, dipinti di ritratti o foto... Possiede la larghezza di vedute e d'animo del narratore ottocentesco, non ha fretta, crede nella sua causa e vuole convincere i lettori. «Il sempiterno conflitto tra due culture, l'umanistica e la scientifica – e in particolare la mate-

matica – non è più una limitazione accettabile. È necessario capire in che modo si fa la scienza; come pensano e sentono e teorizzano gli scienziati. È necessario indagare che cos'è che rende uno scienziato creativo, esattamente come avviene con la poesia, la pittura e la musica. È così che questo libro è nato».

Le biografie di otto scienziati, personaggi del glorioso romanzo della scienza, testimoniano della vita intima e mondana delle personalità più notevoli, l'astronomo tedesco William Herschel e il chimico Humphry Davy, e il loro entourage familiare di assistenti, amici. Figura centrale guida e promotore, fu il presidente «più longevo, navigato e influente, Sir Joseph Banks», nominato nel 1778, a soli trentacinque anni dopo un viaggio

sfortunato a Tahiti. Lui sceglie l'esperto migliore, decide il progetto, lo finanzia e lo promuove. L'alta società londinese lo adottò. L'alone carismatico che lo circondava sedusse anche il fragile poeta preromantico, John Cowper: «Egli viaggia e io con lui». Reynolds lo ritrasse nel suo studio: «i capelli scuri senza cipria, in disordine, la giacca foderata di pelliccia lasciata aperta, il panciuto sbottonato, la mano appoggiata su una pila di pagine sparse del diario – mai pubblicato – e all'altezza del gomito un mappamondo». Holmes ama narrare il ritratto come fosse la prova più virtuosa della sua qualità di biografo, biografo umanista, preoccupato di dare un volto o il profilo di un corpo allo scienziato creativo, documentare quella raramente, e il prezioso residuo

della sua vita, lo stile, la vivace aneddotica in assenza di date storiche, l'empatia del personaggio nostro amico.

Così è ricordata Caroline, la sorellina del grande astronomo Herschel, la «cacciatrice di comete», bensei. L'unico suo ritratto è una graziosa miniatura. «Il profilo sottile ed elegante sembra quello di un ragazzo... La bocca carnosa e imbronciata, la lunga chioma ricciuta». Holmes avverte: «Ha un che di satiresco», di primigenio per l'occhio moderno. Forse mai prima scienza e magia, sperimentatori e stregoni, parola della cosa e parola dell'immaginario si erano trovati in tale prossimità. Si era compiuta la crisi della consolatoria *poetic diction* neoclassica, iniziata dalla descrizione realistica di un mattino di pioggia a Londra, dovuta al sardonico Swift. La questione della li-

gua scientifica proposta inizialmente da Thomas Sprat nella *History of the Royal Society* (1667) fu ripresa dai romantici Wordsworth e Coleridge nella prefazione alle *Lyrical Ballads* del 1800. «I meravigliosi guizzi visionari di Coleridge contribuirono a formare il concetto moderno di creatività e di immaginazione» (Holmes, 1998). Keats e Shelley, la seconda generazione, immaginarono nuove realtà esotiche. Keats diede copia del suo *Endimione* al giovane esploratore Richtie, con la raccomandazione di gettarlo nel cuore del deserto del Sahara.

A metà del secolo l'Africa era venuta di moda, grazie alla appassionata missione che l'eccezionale William Wilberforce aveva lanciato per l'abolizione della schiavitù. Nel 1787 fondò la *Society for the Abolition of the Slave Trade*, nel 1807 il breve governo whig con Charles James Fox ottenne una importante affermazione, nel 1833 passò finalmente *The Slavery Abolition Act*. Eroe e vittima delle prime esplorazioni africane era stato Mungo Park, scelto da Banks, interessato alla scoperta geografica dell'Africa centrale, in particolare le sorgenti del Nilo. Al suo ritorno, Park pubblicò nel 1799 un diario di viaggio che conteneva *A Negro Song* di Georgiana Spencer Cavendish (di cui si è già scritto in queste pagine). Un coro di donne africane compiangeva la sorte del bianco Park: «Il vento ruggiva e la pioggia cadeva. Il povero uomo bianco, debole e stanco, è venuto a riposarsi sotto il nostro albero. Egli non ha sua madre che gli porti il latte, non ha sua moglie che gli macini il grano. Coro: povero uomo bianco che una madre non ha». Con licenza da romanziera quale era, Georgiana riconosce la condizione dell'uomo bianco come pari a quella dell'uomo nero che attende la liberazione dalla schiavitù. L'umanità tutta condivide ancor oggi una simile attesa.



PASQUALE DI PALMO, «REGESTO DEI FANTASMI. AUTORI FRANCESI TRA MODERNITÀ E INATTUALITÀ», EDIZIONI MEDUSA

Eruditi, mistici, incendiari, veggenti, suicidi: la folla saturnina di Di Palmo

di GIORGIO VILLANI

Quando si dice che la letteratura è ormai modellata sulle ragioni del mercato, ci si ritrova a dover prendere, come Don Chisciotte, un'espressione alla lettera: come sui banchi dei commercianti vediamo cataste di verdure, di pesci e di ortaggi che devono essere smerciati prima che vadano a male, su quelli delle librerie osserviamo similmente cumuli d'oggetti uguali, appiattiti nella rutilante monotonia delle coper-

tine, che, come quella vecchia azzimata di cui parla Pirandello, esplorano, nell'interesse d'uno sguardo, una proroga alla loro decrepitezza incipiente. Schiacciato sotto questa dura coltre di opere identiche, esiste, tuttavia, un mondo sotterraneo, tanto screziato e variopinto quanto l'altro è opaco.

Per anni Pasquale Di Palmo s'è consacrato, attraverso una copiosa attività di critico e traduttore, a tale universo, setacciando, come un cercatore di pepite, fra gli scrittori quelli insoliti e irregolari, capaci di restituire al nostro palato, illividito dall'abi-

tudine, la sensazione allappante dell'inedito. Ora delle sue recensioni, apparse per molti anni su «Alias», ha pubblicato un florilegio di 362 pagine presso le edizioni Medusa – con le quali, d'altronde, ha sovente collaborato per molti pregevoli lavori – dal titolo *Regesto dei fantasmi Autori francesi tra modernità e inattualità* (€ 32,00). Come spesso accade in casi del genere, l'indice val più della quarta di copertina per farsi un'idea del tono e delle scelte: Régnier, Jarry, Schwob, Segalen, Apollinaire, Cendrars, Milosz, Rivière, Cravan, Roussel, Mirbeau: vi sono gli eruditi, i mi-

stici, gli incendiari, i suicidi, i surrealisti e i veggenti, tutta quella folla variegata e saturnina che finiva saltuariamente con l'essere classificata, proprio in virtù della sua eccentricità, in antologie paradossali, come quella composta dall'eremita di Fontenay nel celebre romanzo di Huysmans: un Antirinascimento, insomma, della modernità: «Schwob – scrive Di Palmo – ha avuto nel nostro paese una diffusione circoscritta, allineandosi a quel nucleo di autori irregolari che operarono durante la *fin de siècle*»; Cravan nell'*Antologia dell'umor nero* è «accostato ad altri profili di irregolari, morti suicidi o prematuramente: Jarry, Roussel, Vaché, Rigaud (...) idealmente suggerirei qualche altro nome: Crevel, Desnos, Daumal, Gilbert-Lecomte, Artaud».

Esiste, dei tanti tramandati su questa prosapia di impenitenti, un ricordo divertente a proposi-

to di Octave Mirbeau da parte di una sua contemporanea, una cugina di Edmond de Goncourt; sebbene Di Palmo non lo menzioni, merita di essere riportato, perché a suo modo esemplare: l'autore del *Giardino dei supplizi* «era», dice la signora, «un cosino impudente come un bambino... La sua grande idea era di esibire il suo coraggio gettandosi sotto gli zoccoli dei nostri cavalli quando noi o gli Andlou uscivamo in carrozza». In molti degli artisti raccontati nel libro si trova il medesimo spirito che li portò, più volte, a fare impennare i destrieri della prosa della loro epoca.

I canoni si formano per agglomerato come le composizioni rocciose, le medesime impurità, raccolte insieme, danno magnifiche pietre, compatte in rari disegni e figurate venature: i profili si tracciano, i nodi si compongono, affiorano... Di Palmo compone lungo il li-

bro, anche a costo di qualche ripetizione, una propria, personalissima linea. Nella prefazione afferma d'essersi «offerito a più riprese sulla vicenda di determinati autori (...) che, in questi ultimi anni, hanno conosciuto un forte ritorno di interesse: un pudore, forse, verso l'importanza del suo lavoro di cercatore gli ha fatto omettere come, in massima parte, questa reviviscenza non abbia suscitato, salvo qualche raro caso, la solerzia dei grandi gruppi editoriali, i quali continuano ad attenersi al consueto conformismo, vagliando le loro scelte sul solo metro dell'attualità, dimodoché le opere finiscono col riceverne la luce dai fatti feriali invece che illuminarli di suggestioni diverse. Si può essere perciò grati a Pasquale Di Palmo della perseveranza nel continuare a occuparsi d'autori collocabili appunto fra modernità e inattualità».

«dall'armistizio
alla liberazione»

F. CANFORA

**Fabrizio Canfora, padre di Luciano:
insegnante, intellettuale, studioso,
attivista nell'Italia umiliata da regime
e monarchia. Adda Editore ristampa
Tra reazione e democrazia (1945)**

Il Liceo Ginnasio «Orazio Flacco» di Bari in una cartolina del 1943; in piccolo, Fabrizio Canfora e la moglie Rosa Cifarelli (entrambi docenti al Liceo «Orazio») nell'aprile 1940, courtesy L. Canfora

Antifascismo al Sud tra Croce e PdA



di **GIORGIO FABRE**

Fa piuttosto impressione leggere *Tra reazione e democrazia Dall'armistizio alla liberazione* (8 settembre 1943 - 2 maggio 1945), un libro di Fabrizio Canfora pubblicato a Bari da Luigi Macri nel 1945 e ristampato ora, in anastatica, da Mario Adda, un altro editore barese (pp. 235, € 15,00). Fabrizio Canfora (1913-1996) è stato il padre di Luciano, il grande intellettuale e antichista, oltre che filologo e commentatore su giornali e in televisione e varie altre cose che tutti conoscono. Non solo: in parallelo, a maggio di quest'anno, uscirà di nuovo un altro, vecchio libro di Fabrizio, *Lo spirito laico. Manifesto degli uomini liberi e liberi cittadini di tutto il mondo*: fu pubblicato sempre a Bari, da Laterza, nel settembre 1943, e verrà ristampato dall'editrice napoletana La scuola di Pitagora. *Lo spirito laico* precedette dunque di un paio d'anni *Tra reazione e democrazia*, e in pratica uscì subito dopo la prima nascita del governo Badoglio e quando quest'ultimo, dopo l'8 settembre, insieme al Re fuggì al Sud, a Brindisi. Ma era comunque un libro pensato anni prima.

Invece *Tra reazione e democrazia* raccoglie gli articoli scritti da Fabrizio Canfora subito dopo che Badoglio e il Re si erano stabiliti a Brindisi e pubblicati su vari giornali, prima clandestini e poi leciti, come «Italia libera», *L'Italia del Popolo* e altri, a cui furono aggiunti altri saggi scritti nel frattempo. A quelle pubblicazioni collaborarono anche diversi amici e compagni di Fabrizio, tutti legati al nuovo Partito d'Azione, il gruppo politico vicino ai fratelli Rosselli e discendente da «Giustizia e libertà», sopravvissuto anche dopo che essi erano stati uccisi in Francia. Fondamentale per il Partito d'Azione nel Sud in quel periodo fu Domenico Pàstina, che ha firmato alcuni degli stessi articoli poi inseriti nel libro di Fabrizio Canfora.

Sia *Lo spirito laico* sia *Tra reazione e democrazia* non sono affatto libri semplici, anzi. Ma quello «spirito laico» del Sud – nettamente in contrasto con le concezioni della Chiesa cattolica e naturalmente antifascista – si era creato una vera e propria piccola struttura politica: con un neo-liberalismo contrario a una visione semplicemente liberale – «alla Croce per intendersi –, che puntava invece a

un rapporto ideologico e politico con i socialisti e i comunisti.

Fabrizio Canfora fino alla pensione è stato un professore di Storia e filosofia nel liceo barese Orazio Flacco. Ma aveva avuto in passato anche un'attività culturale estremamente ampia. Era laureato in Giurisprudenza – in Storia del Diritto e non in Lettere – e si era legato al gruppo barese di «Giustizia e libertà» prima della Seconda guerra mondiale: un collettivo rilevante, perché faceva riferimento allo stesso Croce (come si può vedere da una foto del 1943 nell'importante copertina), a Guido Calogero, a Tommaso Fiore, al cognato Michele Cifarelli e alla casa editrice Laterza, che come detto pubblicò *Lo spirito laico*.

Ma quel rapporto fu anche il motivo di un duro attacco nel giugno 1942 a opera della polizia fascista, che li considerò tutti antifascisti: e alcuni, tra cui soprattutto Calogero, furono arrestati e condannati. Anche per Fabrizio Canfora finì male. Solo che era

ancora militare e fu deferito appunto a un tribunale militare, che lo spedì a Locri, in Calabria, dove però tornò a insegnare in un liceo: fino al luglio del '43, quando, dopo il colpo di stato, tornò a Bari.

Egli era comunque del tutto ostile a Vittorio Emanuele III. E al primo congresso del CLN del dopoguerra, che si svolse proprio a Bari il 28 e il 29 gennaio 1944, come Partito d'Azione egli propose, insieme a Pàstina, l'arresto del Re. Ma quel loro Partito subì la durissima opposizione e ostilità proprio di Croce, del tutto contrario all'«irco-cervo» che si era costituito tra liberali e partiti di sinistra: e ci fu anche l'opposizione degli Alleati, soprattutto gli inglesi, che volevano difendere la monarchia.

Con Croce quindi i rapporti si allentarono. Poi nel '47 il Partito d'Azione venne sciolto e il professore passò al PSI di Nenni prima e, per le elezioni dell'anno dopo – quelle della grande vittoria di De Gasperi contro il «Fronte» – al PCI. Seguì una limitata vita po-



LUCIANO CANFORA

Perché il fascismo non è davvero finito nell'aprile del 1945

Lil fascismo non è mai morto di Luciano Canfora (edizioni Dedalo, pp. 94, € 13,00) riprende una discussione di mesi fa – nella trasmissione *Atlantide* – tra Andrea Purgatori e Paolo Mieli, su che cosa significhi oggi fascismo. Ma rispetto a quella discussione fornisce un grande numero di documenti ulteriori, indicazioni bibliografiche e riflessioni, a partire dalla nascita del fascismo nel 1919. Ma non parla solo del neofascismo del partito e del governo Meloni: anche di quanto il regime, terminato il 25 luglio 1943 (ovvero il 28 aprile 1945), ha avuto effetti su regimi, partiti e stati all'estero: la Spagna, il peronismo, Bourghiba a Tunisi, l'Austria, la Francia, la Germania, l'Europa dell'Est ecc.: perché i sovranisti europei (Finlandia compresa) sono un po' figli del fascismo. E dedica diverse pagine a come gli Usa e la Gran Bretagna accettarono o addirittura esaltarono Mussolini. «Un grande

uomo» disse Churchill ancora nel dicembre 1940, a guerra ormai iniziata, riprendendo le definizioni entusiaste di anni prima. Quanto agli Stati Uniti, avevano un ottimo rapporto con l'Italia, paese da tener buon – tanto più col fascismo – perché punto di riferimento degli italo-americani. Infine c'è stata l'Italia di Almirante e quella degli attuali suoi nipoti. Canfora segnala che il segretario del MSI – già funzionario ministeriale nella Repubblica Sociale – al congresso del partito nel 1987 sottolineò che «il fascismo» era «il traguardo» del Movimento Sociale, che non a caso aveva quel nome. E il nome cambiò solo nel '94, quando Fini, a Fiuggi, a un altro congresso, lo trasformò in «Alleanza nazionale»: voleva stare al fianco del «liberale» Berlusconi ed era il modo migliore. Eppure, guarda caso, ora il nuovo partito resta senza dubbio più legato ad Almirante che a Fini, anche se sempre accanto al partito di Berlusconi.

litica vicina al Partito comunista (e la polizia lo controllava), finché anche di lì non se ne andò nel luglio 1960. Il motivo fu un vero e proprio scontro con Togliatti per un giudizio che Canfora aveva dato sulla DC e l'antifascismo. Era la Dc di Moro e Fabrizio Canfora per il settimanale «Rinascita» aveva scritto contro la Dc un articolo molto duro, considerato come un attacco al nascente centro-sinistra. Togliatti lo rifiutò: l'articolo censurato tra l'altro lo si può leggere ora su «Il Calendario del Popolo» del luglio-agosto 2003.

A quel punto, Fabrizio Canfora condusse nuove ricerche di rilievo su vari autori, che tradusse, annotò e pubblicò: per Mazzini aveva già incominciato nel 1939 con le *Lettere slave*; seguirono Bacone (*Novum Organum*, '48), Lessing (*Educazione del genere umano*, '51), notevole, dell'etnologo Michel Leiris *La nuova logica*, '68; inoltre una Storia della filosofia per le scuole, in vari volumi, con De Ruggiero; e poi altre traduzioni che il figlio ha fatto in modo che venissero stampate o ristampate (come lo straordinario *Altare della vittoria* di Simmaco e di sant' Ambrogio pubblicato da Sellerio nel '91). A cui sono da aggiungere vari libri sul federalismo, sul fascismo, sull'educazione: per molti versi, una produzione straordinaria, tutta percorsa da un collegamento interno, e che oggi sarebbe bene conoscere meglio. Si notino naturalmente i rapporti complessi col figlio Luciano, che di certo prese molto dal padre sulla via della politica, per scegliere però anche strade diverse (ma non del tutto): la filologia e la storia classica, prima di tutto, che Fabrizio non affrontò come insegnante, o almeno non nell'università; e poi anche l'analisi e il giudizio sull'URSS, sul Pci, su Togliatti stesso; tra padre e figlio s'individuano però anche alcuni elementi comuni, come la storia del fascismo. Prima o poi qualcuno dovrà analizzare per bene, e in dettaglio, quel rapporto.

Ora l'anastatica di *Tra reazione e democrazia* spiega molto di Fabrizio. Per cominciare, essa riporta per intero la mozione sua e del Partito d'azione del 28 gennaio 1944, con l'atto di accusa contro il Re che Croce respinse con durezza. Ma, insieme, anche gli altri articoli e saggi, che affrontano in maniera impressionante, e discutono, tutta la storia d'Italia fino al 1945, prospettando varie ipotesi anche per il futuro. Ad esempio un lungo articolo si occupa di quel che erano state e sarebbero state nel futuro la burocrazia e la classe dirigente: con l'ipotesi che la burocrazia sia appunto «quasi un partito essa stessa», che non potrà «non farsi promotrice di parzialità e favoreggiamenti» (vedi le pp. 154-158 tratte da un articolo del 13 dicembre 1944). Oppure a proposito del «vero fascismo» che potrà continuare nel paese anche negli anni successivi al 1945 – e come non pensare anche ai nostri? Era un «vero fascismo» proveniente dall'«impreparazione politica del paese» che avrebbe potuto continuare a lungo (si vedano le pp. 18-23): e qui viene subito in mente un recentissimo libro proprio del figlio, Luciano, *Il fascismo non è mai morto*, pubblicato da Dedalo. Oppure si tenga conto delle pagine sui rapporti con la Jugoslavia, paese con i dissidi interni («centralismo serbo, antagonismo croato e sloveno e così via»), che allora sembrava fossero stati accantonati dagli uomini di Tito, ma che si sarebbero potuti ancora riproporre con una nuova politica europea: e sembra che parli proprio dell'oggi post-Tito.

Infine si segnalano alcune pagine molto ricche su *Il socialismo tedesco* del sociologo Werner Sombart, tradotto in Italia nel 1941 e che Fabrizio Canfora studiò a lungo, intendendolo come analisi di una Germania in mutazione: che Sombart aveva capito «con scarsa intelligenza» per quanto riguardava la storia dello spirito, ma con un grande acume a proposito dei cambiamenti intellettuali del paese, al di là del nazismo: «eppure in tutta costosa torbidezza senti un che di fresco, una sete di vera religiosità» è alla fine il giudizio di Fabrizio Canfora.



la scomparsa,
a 88 anni

CARL ANDRE

Carl Andre nel 1964, accanto alla sua scultura *Cedar Piece*. In piccolo: Carl Andre, *Trabum (Element Series)*, 1960-77, New York, Guggenheim Museum; Ana Mendieta, *Untitled (Facial Hair Transplants)*, 1972

Uno stilista furibondo per amico

«L'arte al pavimento, bellissima, enigmatica». La morte della moglie Ana Mendieta, i sospetti. Gian Enzo Sperone ricorda il minimalista Usa

di GIAN ENZO SPERONE

La scomparsa di Carl Andre a 88 anni in un ospedale di New York segna la fine dell'epopea minimalista americana. Se ne erano andati già da tempo Dan Flavin, quello dei neon industriali composti a terra o su parete con accostamenti cromatici spersonalizzati, e Donald Judd, il più tirannico di tutti e che ha passato lunghissimi anni in uno sperduto luogo desertico del Texas a fabbricare edifici immensi simili alle sue sculture, a loro volta immense e simili ai parallelepipedi inespessivi che disegnavamo a scuola.

Niente ghiribizzi architettonici, ovviamente.

Rispetto agli altri compagni di avventura, Carl era il più umano (si fa per dire) ancorché inflessibile, perché era nato poeta e per tutta la vita ha scritto poesie che erano sculture e sculture che sembravano poesie. Mi apparvero subito bellissime quanto enigmatiche.

L'ho conosciuto a New York nel 1968, la mia prima volta nella città che pulsa giorno e notte. Non avevo mai visto da vicino un minimalista: io esponevo gli artisti della Pop Art, figuriamoci, e ai Minimal, che perseguitavano l'inespressività totale e anche l'atarassia, la Pop dava sui nervi, così come tutta la pittura informale.

Carl Andre aveva «ucciso» la verticalità della scultura e portato l'arte al pavimento con «tappeti» di metalli vari, piombo, rame, alluminio, su cui si poteva camminare. Sono diventato il suo mercante subito dopo, e per molti anni ho esposto le sue scomodissime sculture: a Torino nel 1970, e poi a New York, dove sono stato al suo fianco fino al 1985. Lo vedevo quasi tutti i giorni nella mia galleria a Greene Street, Soho. Incuteva timore.

Poi l'incidente, con la morte della giovanissima moglie, l'artista Ana Mendieta, precipitata dal trentaquattresimo piano dell'appartamento a Mercer Street, nel Village, dove Carl è comunque rimasto sino a qual-



che mese fa con la quarta moglie, nonostante le *guerrilla Girls* andassero a manifestare ogni anno davanti alla sua porta.

Il *New York Times* aveva scritto, creandoci uno sgomento indicibile, che c'era un'«indisputable evidence» che indicava in Carl l'assassino, o comunque il responsabile della tragedia. Non era vero, tant'è che poi non è nemmeno stato rinviato a giudizio. Talvolta le cronache giudiziarie funzionano così, come un tritacarne.

Nella fase istruttoria e durante la carcerazione preventiva e ingiusta, due artisti amici, Frank Stella e Claes Oldenburg, si erano offerti di pagare la cauzione di un milione di dollari, certamente eccessiva. Carl, di nuovo libero, si era chiuso in un silenzio che lo avrebbe isolato e tormentato per sempre. Non molto diversamente Ezra Pound, austero prima e anche poi, si ammutolì per sempre diventando ancor più austero dopo l'esperienza del carcere psichiatrico.

Le pochissime volte in cui ho rivisto Carl Andre, mi chiedeva di lasciarlo in pace e soprattutto di non parlare di lui; gli strappavo tuttavia un sorriso recitandogli in inglese l'intera poesia *Phlebas the Phoenician* dalla *Terra desolata* di Eliot e lui capiva che io sapevo del suo amore per la poesia.

Aveva scritto anche aforismi e ammonimenti. I due che ricordo meglio: *l'uomo scala una montagna perché è lì, l'uomo fa un lavoro d'arte perché non è lì; l'arte serve la rivoluzione, serve il capitalismo, serve entrambi e nessuno dei due.*

Per tutta la vita ha indossato un solo abito, una tuta di cotone

ANDRE, PILLOLA

Strutture primarie dalle cataste al pavimento

Nato a Quincy, Massachusetts, nel 1935, e morto a New York lo scorso 24 gennaio, Carl Andre emerse alla metà degli anni sessanta quale rappresentante radicale del minimalismo americano, movimento codificato dalla mostra del 1966 *Strutture primarie* al Jervis Museum newyorkese. Sostenuto da Barbara Rose e Michael Fried, il minimalismo si poneva quale alternativa radicale al «romanticismo» dell'espressionismo astratto, nelle sue varie declinazioni, attraverso una decisa riduzione delle forme (strutture primarie, appunto, cioè geometrie elementari, elementi modulari e seriali) e dei colori, fino al monocromo. L'obiettivo era la cancellazione delle componenti soggettive a favore di quelle strutturali e percettive. Se ne può dedurre una radice filosofica puritana. Fonte primaria della minimal art fu il costruttivismo, filtrato negli Stati Uniti dalla lezione di Josef Albers, ma non va dimenticata la scultura di Constantin Brâncusi, particolarmente importante per Carl Andre ai suoi esordi, accanto agli insegnamenti di Frank Stella, di cui frequentò lo studio newyorkese. All'inizio Andre, con la sua sega circolare, realizzava strutture di legno elementari che poi assemblava in cataste piramidali. Definì via via la sua tipicità, che consisteva nell'utilizzazione di materiali grezzi prodotti in serie (pietre, marmo, mattoni refrattari, blocchi di cemento, lastre metalliche, travi di legno) quali moduli da unire in rigorose sequenze lineari o da giustapporre orizzontalmente sul pavimento, «sculture-superfici», queste ultime, senza volume, giocate sulla ritmica alternanza e sull'intercambiabilità. Tutte opere pensate e realizzate in relazione al luogo espositivo, senza alcun intento narrativo o allusivo: dichiarano semplicemente se stesse come oggetti.



blu di quelle che usavano solo gli idraulici, e in estate come in inverno calzava degli scarponcini di quelli che usavano gli operai dell'edilizia.

Non era solo un vezzo, Carl odiava la vanità borghese, i compromessi e i tic che ne derivavano: nell'anima, era più comunista di tutti i comunisti che avevo conosciuto, e anche il più intransigente e intollerante.

Con me e non solo, non ha mai parlato di denaro o di prezzi di mercato o «di profitto o perdita», e quando vendeva le sue opere, voleva essere pagato in piastre di metallo, rame, acciaio o alluminio, con cui componeva bellissime geometrie elementari, come quadrati e rettangoli che poi avrebbero invaso i pavimenti di case e musei.

La sua grande personale al Guggenheim Museum l'ha finanziata interamente con le piastre che aveva accumulato negli anni. Non voleva dipendere dalla munificenza delle istituzioni e ha sempre pagato di tasca sua i materiali delle sue mostre, che fossero mattoni, metalli, o blocchi di legno. Penso si sia trattato

«Si chiuse nel silenzio e mi chiedeva di lasciarlo in pace: ma era poeta e io gli recitavo Eliot»



di una figura leggendaria, di quelle che si vedono solo nei libri: un santo stilista, severo e furibondo, intransigente soprattutto con sé stesso.

Vegetariano e azzardato bevitore di super alcolici (non l'ho però mai visto ubriaco), andava volentieri in Germania a Düsseldorf, dove viveva il suo mercante tedesco Konrad Fischer, il più geniale artista-gallerista e scopritore di talenti, che passava delle intere mezze giornate nella birreria di fianco alla sua galleria a riflettere e a incuriosirsi attraverso boccali di birra. Anche io andavo spesso a Düsseldorf (siamo alla fine degli anni sessanta) a vedere Konrad che sarebbe poi diventato il mio socio in galleria, prima a Roma nel 1971, poi a New York dal 1975 al 1980. Dopodiché era uscito dalla galleria e non ci saremmo più frequentati: gli dava fastidio la pittura della Transavanguardia e la mollezza delle notti romane, specialmente i bar, più modaiole delle austere birrerie tedesche, dove insieme al fumo c'era anche un senso di disagio per le note ragioni post-belliche.

Frequentando Carl e Konrad ho inferito al mio fegato prove durissime, superate solo per orgoglio. In seguito, non ho più bevuto con la grinta dei miei amici minimalisti; già, perché nel frattempo premevano ai confini quelli dell'arte concettuale e dell'arte povera, e servivano altre energie.

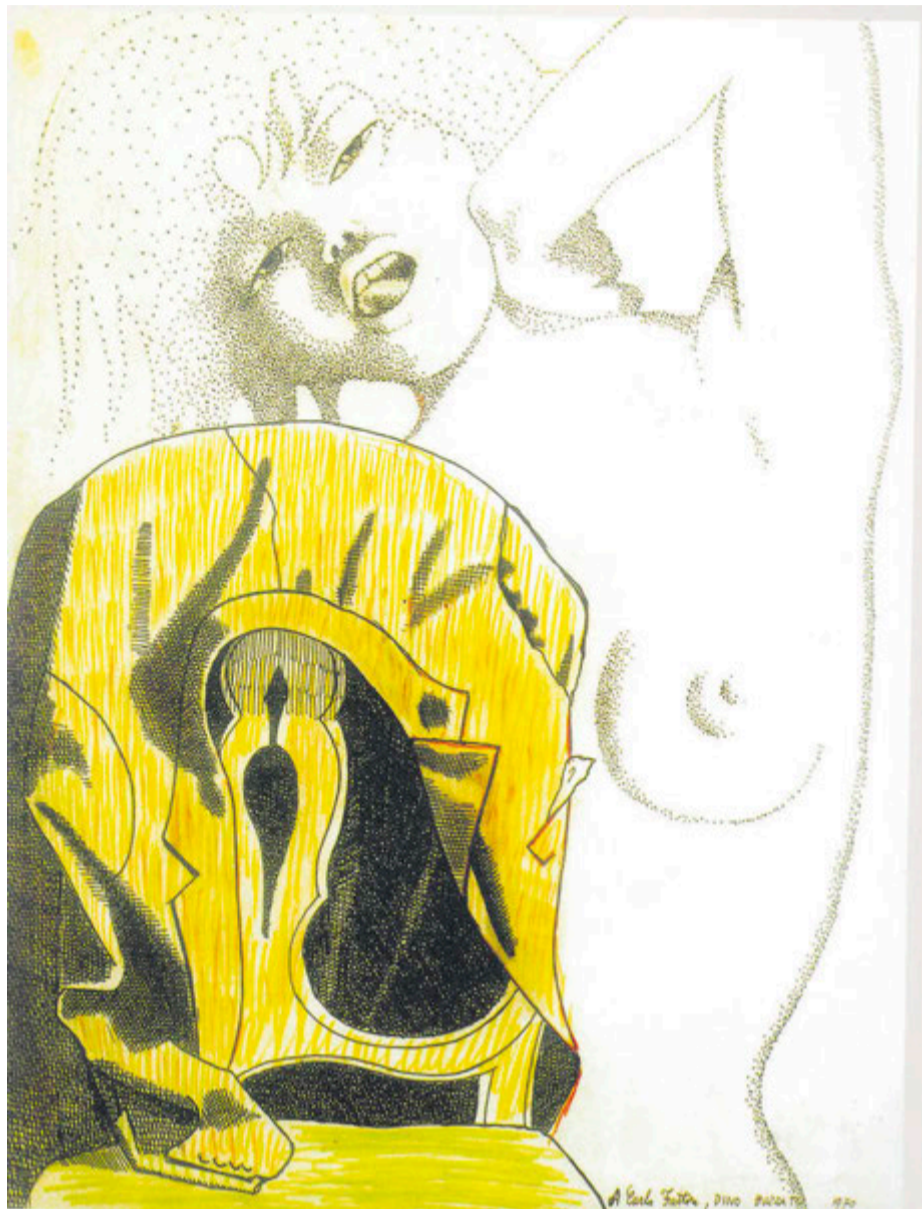
Tempi durissimi per uno come me che era nato per servire non l'arte ma l'arte della pittura, specie quella a olio.

a mestre, centro
candiani

BUZZATI

Nel '64 i riflessi sull'arte di Dino Buzzati di Rauschenberg e gli altri sono indubbi ma relativi. Prevale l'interesse surrealista o per certi outsiders come l'idolatrato Rackham e il sulfureo Alberto Martini

Dino Buzzati, *Giacca con ragazza*, 1970, china e pastelli su carta. Rubrica: ferrovia del Moncenisio, «Fel», piana San Nicolao



L'opera di Buzzati tende, fin quasi dagli esordi, a coniugare parola e immagine, come documentato dalla *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, pubblicata da Rizzoli nel 1945, dopo l'anticipazione a puntate sul «Corriere dei Piccoli». Non si possono non ricordare altri capisaldi come il succitato *Poema a fumetti*, antesignano del *graphic novel*, e *I miracoli di Val Morel*, edito da Garzanti nel 1971, di cui viene proposto l'ultimo *ex voto*, riproducendo uno dei miracoli effettuati da Santa Rita. È fin troppo nota la dichiarazione dello stesso autore che, nel catalogo della mostra *Dino Buzzati pittore*, edito da Alfieri nel 1967, sosteneva di essere «un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista». È una *boutade* che tuttavia conserva una certa verosimiglianza, rincarata dall'asserzione che «Scrivere e dipingere per me sono la stessa cosa». E le opere esposte non fanno che confermare tale chiave di lettura, privilegiando il singolare connubio teso a conciliare alto e basso, spesso collimante con la lezione della Pop Art. Ma in Buzzati questo processo era profondamente connaturato alla propria indole, alla propria poetica, che l'impatto con le opere degli artisti americani suffragava semmai in direzione di un taglio ancora più spregiudicato e antiaccademico.

Più evidente è l'interesse manifestato per alcuni surrealisti (da Delvaux a Magritte al Bellmer della disarticolata *Poupée*) o per *outsiders* come l'idolatrato Rackham e il sulfureo Alberto Martini. Si pensi anche a un altro narratore che si diletta con il pennello come Klossowski, coinvolto in dinamiche circoscritte attraverso l'episodica (e rapsodica) riappropriazione del personaggio di Roberta. Rimandano a quel soggetto, più che alle opere del fratello Balthus, il *Ritratto della signora A.A.*, retrodatato a un chimerico 1906, *Donna sdraiata* del 1967, *La neghittosa* del 1968. Esempio è la tavola realizzata in china *Eura malata*, variante inedita del *Poema a fumetti*, in cui si vede incombere sopra un nudo femminile addormentato, effigiato con la fisionomia dell'onnipresente Almerina, una mostruosa escrescenza volatile che allunga i propri tentacoli filiformi verso la preda inerme, ricordando certi sviluppi teratologici di Dalí o Tanguy, memori della simbologia onirica freudiana.

L'eroticismo non è mai disgiunto da effetti straniati, riconducibili a una visione ossessiva che non rinuncia alla propria dimensione fantastica: *La bocca*, disegno a matita del 1967, rimanda sì a certe «inquadrature fumettistiche di Lichtenstein» o ai «particolari anatomici di Wesselmann», come indicato in nota, ma anche agli ingrandimenti iper-realistici di Gnoli. Paradigmatica la tavola realizzata con acrilici su cartoncino *Ragazza bruna vista dal basso* (1968), dove campeggia un volto aggraziato parzialmente nascosto da un gigantesco seno, realizzato con sfumature fosforescenti intorno a cui si ricavano, simili a sbavature psichedeliche, le linee morbide di labbra color fucsia. Sul retro del quadro l'autore annota che l'effetto corrisponde a quello di un gatto che osserva la propria padrona intenta a coricarsi. Gli stessi esiti fumettistici rimandano esplicitamente a personaggi come Diabolik e Kriminal (si veda, in particolare, *È una strada di notte*).

Variamente rappresentati sono i temi canonici: il gigantesco bull-dog che occupa il centro metafisico di una piazza; la diploia degli sguardi femminili (ancora *Eura/Almerina* contrapposta all'*alter ego* Orfi); le montagne declinate in versione azzurra o adombrate nella variante del vulcano; la giacca appesa che rimanda all'enigmatico racconto *La giacca stregata*. Il contrasto tra sensualità femminile e giacca concepita alla stregua di appendice inutile, floscia, svuotata del suo naturale contenuto rimarcante l'inardimento della figura maschile, è percepibile in *Giacca con ragazza* (1970).

Spesso Buzzati sviluppa la componente erotica con cinismo, come nella splendida tavola *Un caso edilizio* del 1965, con effetti che richiamano la tecnica giapponese dello *shibari*, o in *Un invadente parlamentare* del 1964, ripresa da un celebre *ex voto*, dove si vede un insetto meccanico, chiamato «onorevole Rongo Rongo», che usa violenza a una ragazza.

■ VÍRIDE ■

L'Antropocene paesaggistico d'Europa

Andrea Di Salvo



Muovendosi a cavallo tra storia naturale e ambientale, ma con l'ambizione di integrare questi due approcci pur nelle relative, irriducibili specificità, la storia ecologica ricomponne le tracce delle fisionomie e dei processi di trasformazione dei paesaggi – comprese quelle impresse nei secoli dall'impronta dell'uomo – attraverso una pluralità di dimensioni spaziali e scale temporali. Dai tempi geologici, lunghi o lunghissimi della tettonica alle variazioni dei cicli glaciali e interglaciali, fino a quelli più rapidi, biologici ed ecologici. Con un'attenzione in particolare alle interdipendenze tra diversi sistemi ambientali.

Difficile dunque il tentativo di catturare tali protagonismi in divenire, fluidi e che si configurano diversamente a seconda degli sguardi disciplinari con i quali li si intende. Tantopiù se si ritaglia come soggetto, seppur convenzionale, un continente. Ed è quanto Emilio Padoa-Schioppa si propone nel suo *La Storia ecologica d'Europa. Un continente nell'Antropocene*, dove disarticola e riordina per ripercorrerle in caleidoscopio il contrappunto di visuali d'insieme e peculiarità che la compongono (il Mulino, pp. 230, € 22,00). Volta a volta leggibili in dimensione geografica, o in quella politica di insediamenti e ordinamenti e Stati, nella lettura geologica della divisione in placche, in quella delle carte bioclimatiche e altrimenti nelle proiezioni di lingue, usi, culture. Da seguire fin anche nei segni tracciati in proiezione su altri continenti, fuor dall'Europa, con espansioni, invasioni di suoi popoli, morali, interessi.

Ciascuna con cartografie di forme diverse e dai confini spesso sfocati (specialmente quelli orientali e meridionali), per un'Europa di cui raccontare la storia ecologica attraverso contesti e protagonisti. E quindi montagne, acque, foreste, isole, pianure, da un lato, e gli organismi – come piante, animali e, buon ultimi, gli uomini – per il loro ruolo nel costruire e modificare i paesaggi, concorrendo alle

dinamiche dei luoghi.

Mentre si sofferma su alcune peculiarità della storia naturale europea – in termini di specie, endemismi, eventi specifici, paesaggi particolari – poste in relazione alla scansione di grandi snodi correlati – estinzioni dei grandi mammiferi, avvento di agricoltura e domesticazione, globalizzazione economica e omogeneizzazione ecologica con l'apertura al nuovo mondo, accelerazioni, almeno quelle della rivoluzione industriale e del XX secolo –, Padoa-Schioppa si concentra in particolare sul tempo recente degli ultimi 10.000 anni, quindi sull'interrelazione stretta tra fattori naturali e agire dell'uomo. Testimoniando nella sua analisi, come, con tutte le evoluzioni di significato del primo termine e la pluralità di accezioni del secondo, l'ecologia del paesaggio proceda nel suo trasformarsi da scienza descrittiva in direzione e dimensione quantitativa e predittiva.

In un intersecarsi di variabili e approcci, dall'influenza del clima nell'indirizzare paesaggi, faune e flore, all'impronta umana legata a una agricoltura che modifica habitat e suoli, altera cicli biogeochimici, modellando società, si trascorre alla zoogeomorfologia che studia i modi in cui gli animali possono cambiare i paesaggi, nonché al ruolo che nell'immaginario collettivo essi svolgono per come contribuiscono a dargli forma, e all'«inquietudine migratoria» che caratterizza noi umani, con i suoi derivati, l'iperurbanizzazione e le nuove sfide ecologiche connesse, i paesaggi dell'energia così dirimenti in questa fase di transizione.

E se si evidenzia così da un lato come in buona misura è a partire dalle grandi, più recenti trasformazioni, avvenute proprio in Europa, che ci stiamo inoltrando nell'Antropocene, la buona notizia è che, essendo perlopiù umana la responsabilità della crisi ambientale, dovrebbe essere possibile se non invertire direzione, almeno variare, e, talvolta, astenersi.

Un ircocervo, con la Pop Art della Biennale

di PASQUALE DI PALMO
MESTRE

Un'interessante mostra, realizzata a Belluno tra settembre e ottobre del 2002, intitolata *Buzzati 1969: il laboratorio di «Poema a fumetti»*, curata da Mariateresa Ferrari, metteva a confronto una serie di illustrazioni ricavate dal famoso libro in cui l'autore del *Deserto dei Tartari* rievocava in chiave pop il mito di Orfeo ed Euridice e le relative immagini a cui quello si ispirava. L'effetto era, al contempo, seducente e sconcertante, considerato che l'autore bellunese spesso si rifaceva a materiali eterogenei e anticonvenzionali: fumetti, foto tratte da manuali di criminologia, riviste pornografiche, se non *tableaux vivants* in cui la moglie Almerina e l'attore Antonio Recalcati si prestavano a fungere da modelli. Alcune delle opere li presenti sono confluite nella mostra *Buzzati, Venezia e la Pop Art*, curata da Marco Perale e visitabile fino al 25 febbraio presso il Centro Culturale Candiani di Mestre. Il catalogo (pp. 176, € 25,00), edito dalle Grafiche Antiga, accoglie contributi dello stesso curatore, nonché degli specialisti Alessandro Del Puppo, Walter Guadagnini, Alessandro Scarsella e Nicola Callegaro.

Si tratta di un'esposizione che, partendo dalla Biennale veneziana del 1964, visitata dall'autore per conto del *Corriere d'Informazione*, in cui si potevano ammirare lavori di

Robert Rauschenberg, Jim Dine, Jasper Johns e altri esponenti della Pop Art, si contamina con elementi tipici dell'immaginario buzzatiano, creando una sorta di ircocervo dai tratti perfettamente riconoscibili. Indicative al riguardo le poco più tarde corrispondenze americane uscite sul *Corriere della Sera*, dove Buzzati si misura con i rappresentanti della Pop Art non sempre in maniera benevola: si veda l'ironia con la quale affronta i finti arredamenti di Claes Oldenburg. L'empatia provata nei confronti di artisti molto dissimili tra loro, spesso inclini ad approfondire il concetto di serialità (Warhol, Lichtenstein) in un contesto grafico analogo a quello dei comics, è piuttosto relativa, considerata l'aderenza dimostrata nei confronti di «irregolari» come Yves Klein e Francis Bacon, sui quali scrisse due importanti cammei giornalistici per il *Corriere della Sera*. Osserva Del Puppo: «Quando si sospinse in spazi e autori più sperimentali (come da Iolas per Jannis Kounellis, marzo 1968, o alla de Nieubourg nel maggio di quello stesso anno per Alighiero Boetti) dimostrò la sua incapacità nel comprendere».

Una sprezzatura fumettistica; un'opera che tende, da subito, a coniugare parola e immagine

il maestro
1891-1979

GIO PONTI

L'Officina Gio Ponti, titolo di un volume Quodlibet, non si esaurisce nei successi merceologici, ricca com'è del suo sapere la città e l'oggetto, altro dal razionalismo ma anche dall'acquiescenza borghese

Gio Ponti con la moglie Giulia e i figli Giulio e Letizia nella casa di via Dezza, Milano, 1957; Gio Ponti, *Vaso delle donne e delle architetture*, maiolica, 1924, manifattura Richard-Ginori

di MAURIZIO GIUFRÈ

Occorre riconoscere che Gio Ponti ormai da tempo gode di un solido successo: il mercato sostiene la vendita dei suoi costosi mobili e oggetti (Molteni, Ginori 1735, Venini, Sambonet, ecc.), e l'editoria offre una vasta scelta di pubblicazioni: dall'edizione più economica (Giunti) a quella numerata per il lettore-collezionista (Taschen).

Il mondo accademico, di riflesso, asseconda questo permanente interesse con una diffusa mole di studi e ricerche che in alcuni casi trovano riscontro in eventi e mostre, e insieme, com'è naturale, alimentano la fortuna critica dell'architetto-designer milanese.

All'interno di questo consumo diffuso del «Tutto Ponti», per citare il titolo della fortunata mostra parigina al Musée des Arts Décoratifs del 2018, s'inserisce il libro *Officina Gio Ponti Scrittura, grafica, architettura, design*, a cura di Manfredo di Robilant e Manuel Orazi (Quodlibet «Habitat», pp. 275, € 32,00): una raccolta di otto saggi suddivisi in quattro aree tematiche che per lo più ricalcano tesi già note agli specialisti e argomenti già bene illustrati negli anni scorsi.

Ne fa eccezione, perché legato alla cronaca, il racconto di Gabriele Neri a proposito della *Linea Diamante*, l'automobile «senza crinolina» che non vide mai la strada, ma che nel 2018 è stata riprodotta da FCA Heritage in occasione della fiera dell'automotive *Grand Basel*; inoltre, la lunga intervista di suo nipote Paolo Rosselli, un valente fotografo, con Joseph Rykwert, svolta a Londra nel 2014.

Lo storico dell'architettura inglese era «un povero studente» quando, nel 1949, ebbe la fortuna di incontrare Ponti e fare la conoscenza della sua famiglia. Nei ricordi del quasi centenario Rykwert affiora l'inizio della sua collaborazione con «Domus» e come Ponti «faceva lavorare in studio della gente un po' fuori strada», come Bernard Rudofsky, autore del famoso *Architettura senza architetti* (1964), oppure Edoardo Persico, coinvolto nel progetto Montecatini: «niente di preciso - aggiunge l'intervistato - anche se vale la pena di indagare».

Rosselli, che nelle pagine finali del libro «incornicia» le architetture milanesi di Ponti con una serie di fotografie, accenna al centinaio di migliaia di lettere da lui possedute che sarebbe, forse, necessario leggere tutte.

In realtà, anche se le fonti sono state ampiamente scandagliate, non è escluso che gli archivi pontiani o di altri riservino in futuro ulteriori storie. Come, ad esempio, riferendoci agli anni del fascismo, è stato il caso dell'urbanistica di Ponti: un aspetto poco indagato della sua attività prima che Giorgio Ciucci se ne occupasse dimostrandone l'importanza in occasione della mostra del MAXXI *Gio Ponti. Amare l'architettura* (2019).

Da approfondire ci sarebbe poi la fitta rete di relazioni che Ponti accrebbe negli anni. A iniziare dal



Non riposa sugli allori l'architetto milanese

presidente della RAS, Enrico Marchesano, per il quale nel 1938 progettò una villa a Bordighera e attraverso il quale giunge a Guido Donegani, il presidente della Montecatini che nel 1936 gli affiderà l'incarico per la sede dell'importante industria chimica.

Nel suo saggio, già pubblicato nel 2018 sul *Journal of the Society of Architectural*, di Robilant indica di questo edificio il valore di «rottura» per le sue «caratteristiche così apertamente moderne», anche se appare del tutto sbilanciato il confronto con il Terragni della comasca Casa Del Fascio e con il Giovanni Michelucci della Stazione di Firenze.

Nel dopoguerra faranno la loro comparsa nuovi committenti, in continuità con gli assetti imprenditoriali del destituito regime. Tra questi c'è la Bastogi, il «salotto buono» di controllo delle so-

cietà che incaricano l'architetto-designer per i loro uffici: secondo Palazzo Montecatini, 1947-'51; sede RAS, 1956-'60; Grattacielo Pirelli, 1956-'61.

Di quest'ultimo Fulvio Irace illustra le vicende, collocandole all'apice del successo professionale di Ponti, che dopoguerra «exploit giovanili» alla direzione della Richard-Ginori e nella costruzione della sua «casa all'italiana», lo vede rigenerato per nuove sfide alla «vigilia di una terza vita».

Le due sole architetture di Gio Ponti raccontate nel libro sono introdotte da un «atlante visuale» che indica le altre da lui costruite nei suoi sessant'anni di attività. Scorrendole fanno riflettere su ciò che è rimasto di quella «città armoniosa» dalle «sequenze spettacolose» che il giovane Ponti si immaginava per lo Scalo Sempione o chissà per quali altre parti della sua amata Milano che non riuscì



a realizzare. La sua idea di città era certo di altro segno rispetto a quella razionalista dei Pagano, degli Albini e dei Bottoni, ma altrettanto lontana dai desideri cinici dell'industriosa borghesia meneghina, che gli preferì il «Barbarossa» Portaluppi. Nulla certo a confronto dell'oggi.

«Poliedrico» e «prolifico» sono gli aggettivi che con più insistenza ricorrono nel libro per distinguere l'opera di Ponti, tra la scrittura, «animato da un irrefrenabile desiderio comunicativo» (come spiega Cecilia Rostagni), la grafica (come illustra Mario Piazza) e ovviamente il design, dove Ponti fornirà un contributo fondamentale nell'«invenzione» dell'odierno «made in Italy», muovendosi sullo sfondo delle promozioni internazionali (e lo racconta Elena Dellapiana).

È l'essere stato però un «chierico che non ha tradito» ciò che meglio compendia la sua personalità secondo quanto sostiene Orazi. Sulla base della nota tesi di Julien Benda sul ruolo dell'intellettuale, Ponti è collocato tra coloro capaci di «reprimere le passioni irrazionali e gli «astratti furori» degli architetti politicizzati». Una lettura per la quale si potrebbe impiegare per Ponti quanto Gramsci disse di Croce: sempre disposto agli «atteggiamenti equilibrati, olimpici».

Peccato, però, che Croce contro il «rigidismo morale» del Benda rispose che «la seria volontà morale è creatrice e promotrice di vita e perciò non ha nessuna paura di contaminarsi». Insomma, che il «distacco dalla vita» determina che «la scienza e l'arte intristiscono, si facciano vuote e accademiche». È questa una delle ragioni per cui si polemizzò con l'architetto milanese.

Contiamo che sull'allerta del filosofo l'«Officina Gio Ponti» non si riposi né si accontenti per proseguire nel suo lavoro storiografico.

MILANO, POLDI-PEZZOLI

Le porcellane Richard-Ginori, fino a Gio Ponti

Gio Ponti direttore artistico di Richard-Ginori, 1923-'33: un decennio di successi. Entusiasta delle ceramiche di Ponti è Ugo Ojetti: «vi si ammira in forme antiche un cordiale spirito moderno». Insieme a Libero Andreotti, Ponti disegna per lo scrittore due ciste speciali: *La passeggiata archeologica* e *La conversazione classica* (1926-'27), donate al Museo Poldi-Pezzoli. Possono essere

ammirate nella mostra *Oro Bianco / Tre secoli di Porcellane Ginori* (cat. Skira, fino al 19 febbraio), allestita nel museo milanese, che racconta l'avventura del Museo Ginori di Sesto Fiorentino, chiuso nel 2014 e acquisito dallo Stato nel 2017: era nato con la Manifattura delle porcellane di Doccia per volontà del marchese Carlo Ginori nel 1737. La Ginori aveva introdotto la porcellana a pasta dura e realizzato

raffinate copie dall'Antico: la *Venere de' Medici* (1747), le teste degli imperatori Nerva e Adriano (1754), il *Laocoonte* (1749). I servizi da tavola, elaborati secondo temi del passato mediceo, intrecciati a motivi naturalistici e storici, dureranno ancora nell'Ottocento in un accelerato «gioco combinatorio delle fonti», prima che la rinascita pontiana modificasse produzione e stili, per una nuova platea borghese (*ma. giu.*)

con Bornago (Mi)

diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti: REDS Rete Europea distribuzione e servizi: Piazza Risorgimento 14 00192 Roma tel. 0639745482

GERENZA

Il Manifesto direttore responsabile: **Andrea Fabozzi** inserito a cura di **Roberto Andreotti**

Francesca Borrelli Federico De Melis

redazione: via A. Bargoni, 8 00153 - Roma Info: tel. 0668719549 0668719547 email: redazione@ilmanifesto.it web:

http://www.ilmanifesto.it impaginazione: il manifesto ricerca iconografica: il manifesto raccolta dir. pubblicità: tel. 0668719510-511 fax 0668719689 e-mail:

ufficiopubblicita@ilmanifesto.it via A. Bargoni, 8 Roma Inserzioni pubblicitarie: Pagina 278 x 420 1/2 pagina 278 x 199 1/4 di pagina 137 x 199 Piede di pagina 278 x 83 Quadrotto 90 x 83

posizioni speciali: Finestra prima pagina 59 x 83 IV copertina 278 x 420 stampa: RCS Produzioni Spa via Antonio Ciamarra 351/353, Roma RCS Produzioni Milano Spa via Rosa Luxemburg 2, Pessano

a metz, centre
pompidou

LACAN

Jacques Lacan, *Quand l'art rencontre la psychanalyse: dal Narciso di Caravaggio a Masson, a Maria Martins, un tragitto riconducibile a un lemmario con nomi di artisti e scrittori, titoli di opere, termini filosofici e psicoanalitici, tra cui alcune delle alterazioni lessicali*

Tra velare e svelare, esposti allo sguardo delle opere

di MARIA TERESA ROBERTO
METZ

«E' evidentemente per il fatto che il vero non è tanto grazioso da vedere, che il bello ne è, se non lo splendore, perlomeno la copertura». Tra i molti passaggi del pensiero di Jacques Lacan che potrebbero essere posti come insegna della mostra che il Centre Pompidou di Metz dedica (fino al 27 maggio) ai suoi incontri con l'arte, scegliamo questa riflessione, tratta da *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* del 1959-'60 (nella traduzione di Antonio Di Ciaccia), a patto che l'accento cada non sull'antitesi tra vero e bello, ma sull'atto del coprire, o meglio sulla tensione continua tra il movimento del velare e quello dello svelare.

Il titolo della mostra – *Lacan, l'exposition* – è solo all'apparenza un truismo: il rischio affrontato nell'idearla si colloca precisamente nella funzione dell'espone, dell'acostare nello spazio lo sguardo delle opere e la voce dell'analista, cui i visitatori sono a loro volta esposti lungo tutto il percorso. Si tratta, e non potrebbe essere altrimenti, di un tragitto dendritico, organizzato per nuclei tematici riconducibili a un lemmario, ricomposto in catalogo, che accoglie nomi di artisti e scrittori, titoli di opere, termini filosofici e psicoanalitici, tra cui molte delle alterazioni lessicali lacaniane. Valgano come esempio le sequenze riunite sotto le lettere «C»: Cahun, Claude; Chute; Cinéma; Clérambault; Cogito; Contemporain (art); Corps morcelé; Coyote; e «L»: (La) femme; Lalanque; L'amur; Leiris, Michel; Lequeu, Jean Jacques; Lévi-Strauss, Claude; Littérature; Lublin, Lea; Lumière. Folto e composito è anche il gruppo di ricercatori e autori che hanno realizzato il progetto, coordinato da due storici dell'arte, Marie-Laure Bernadac e Bernard Marcadé, da un'artista e psicoanalista, Paz Corona, e da uno psicoanalista interessato alla storia e alla teoria dello sguardo, Gérard Wajcman.

Tra opere e documenti, la mostra (sottotitolo: *Quand l'art rencontre la psychanalyse*) consente di ritrovare il filo della cronologia e di ricostruire una sequenza di incontri decisivi per il maturare e il perdurare in Lacan dell'interesse per l'arte e la letteratura contemporanee. Nel 1918, diciassettenne, inizia a frequentare la libreria parigina La Maison des Amis des livres in rue de l'Odéon, che era punto di ritrovo, tra gli altri, di Breton e Aragon. Qui conosce Joyce e, nel 1921, ascolta una prima lettura dell'*Ulisse*. La lunga frequentazione della scrittura joyciana, in cui significante e significato si scompongono e si ingarbugliano, in cui il significante arriva a «truffer», a infarcire di sé il significato, riemerge, a metà degli anni settanta, nei *Seminari XX e XXIII*, consentendo a Lacan di dichiarare che il carattere enigmatico dei significanti in *Finnegans Wake* è ciò che più si avvicina a uno dei nodi centrali del discorso analitico, il *lapsus*.

Tra fine anni venti e inizio trenta i rapporti con la cerchia surrealista si fanno più stretti. Nel 1933 la rivista «Le Phare de Neuilly» pubblica l'unico testo poe-

tico di Lacan, *Hiatus Irrationalis*, affiancandolo a una fotografia di Brassai, *Lumière de nuit*, scatto ravvicinato della fiamma di una candela. Nello stesso anno, il primo numero di «Minotaure» accoglie sia l'articolo di Dalí che propone l'analisi dei meccanismi del fenomeno paranoico dal punto di vista surrealista, sia un estratto della tesi di dottorato di Lacan, incentrata sullo studio della psicosi paranoica, di cui l'artista spagnolo aveva ricevuto una copia accompagnata da una dedica non rituale: «A Salvador Dalí che mi aiuta a conoscere ciò che ho definito». Se per Dalí l'attitudine paranoica, come aveva scritto già nel 1930 ne *L'Âne pourri*, tende a «sistematizzare la confusione e a contribuire al discredito totale del mondo reale», essa – e qui è il punto d'incontro con le riflessioni di Lacan a quella data – è anche soggetta a una logica interna associativa e trasmissibile.

Lungo quel decennio nascono e si consolidano i rapporti con Merleau-Ponty, Bataille, Masson, e con Sylvia Maklès, moglie separata di Bataille, che sarà dal 1938 la sua compagna. Tra Lacan, Bataille e Masson – uniti dall'interesse per Eraclito, Sade e Nietzsche e per i temi dell'eccesso, del desiderio, della trasgressione – si infittiscono gli scambi e i confronti. Mentre Masson dedica due dipinti alla figura di Narciso, Lacan

inizia a elaborare la teoria dello stadio dello specchio, destinata a inserirlo nel contesto internazionale della ricerca psicoanalitica. È questo uno dei passaggi salienti della mostra, grazie alla presenza del *Narciso* di Caravaggio di Palazzo Barberini, che consente di porre in primo piano il ruolo centrale svolto per Lacan dall'immagine e dai suoi tratti illusori, dal confronto con lo specchio visto come passaggio formativo della funzione dell'io.

Nell'allargarsi delle relazioni con i protagonisti della scena culturale francese, una fotografia di Brassai scattata nello studio di Picasso nel 1944, dopo la liberazione di Parigi, mostra Lacan in compagnia di Louise e Michel Leiris, di Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, di Albert Camus e dello stesso Picasso, che qualche mese dopo gli avrebbe chiesto di dedicare ascolto e attenzione a Dora Maar, in vista di un rapporto analitico destinato tuttavia a non decollare.

Sono però ancora Bataille e Masson ad accompagnare Lacan, nel 1955, nell'acquisto dell'opera eminente della sua collezione, *L'Origine du monde* di Courbet. Tutti i precedenti proprietari avevano conservato

Accanto, Jacques Lacan nel 1975 alla Sorbona, foto di Gisèle Freund; In basso, Maria Martins, *The Impossible III*, 1946, New York, MoMA



quella tela sotto veli o pannelli per nascondere completamente. Masson realizza invece, come elemento mobile che potesse essere spostato per permettere agli ospiti di avere accesso alla sua visione, una composizione che duplica e riprende in forma decorativa le linee del dipinto. Osservare le due opere l'una accanto all'altra consente di cogliere la relazione che le lega, così come la distanza che le separa: il pannello di Masson appare come un calco, come una imprimitura, come un arabesco che, forse sulle orme di Matisse, muove e trattiene il nostro sguardo lungo volute circolari ed elusive; il quadro di Courbet rafforza il suo statuto di matrice, attira l'attenzione verso il suo centro, ci sfida ad affrontare l'equazione magnetica di sguardo e desiderio.

Se questo è il punto dell'esposizione in cui il movimento alternato del velare e dello svelare emerge con maggiore chiarezza, esso riaffiora anche in altre sezioni tematiche, a partire da quella dedicata all'occhio. Qui il rapporto tra cecità e visione viene evocato dalla *Santa Lucia* di Zurbarán del Musée des Beaux-Arts di Chartres, alla cui imperturbata serenità Lacan fa riferimento nel *Seminario XI*, dall'occhio-cielo de *Le Faux Miroir* di Magritte (1928) e dall'occhio-bersaglio di *Pointe à l'œil* di Giacometti (1931).

I temi del desiderio, della sessualità, del corpo in frammenti attraversano l'intero percorso, assumendo forme e definizioni diverse grazie al contributo di artiste e artisti contemporanei. Un tragitto possibile conduce dalla voce *Jouissance*, nozione idealmente presidiata dalla *Santa Teresa* di Bernini e che risuona in mostra nell'eroticismo ascetico di una *Arched Figure* di Louise Bourgeois del 1993 e in quello vibrante e spezzato di *And the Beast* di Ghada Amer del 2004, a quella *Rapport sexuel (il n'y a pas de)*, riferita al principio lacaniano dell'equivalenza impossibile del maschile e del femminile, dell'atto mancato, dello scacco – uno scacco del rapporto sessuale che, paradossalmente, cede il passo all'amore. A rappresentare questa impossibilità di incontro sono invitate anche in questo caso due artiste: Carol Rama con una parossistica *Appassionata* datata 1939 e Maria Martins con le forme anticipatamente post-umane di *The Impossible III*, del 1946.

La condizione dei visitatori di questa mostra, sentirsi esposti allo sguardo delle opere, può diventare attitudine e riservare qualche sorpresa, come quella, visitando alla Bourse de Commerce di Parigi la retrospettiva *Mike Kelley. Ghost and Spirit*, di scoprire un suo piccolo dipinto del 1985 che ricalca precisamente la situazione fissata da Brassai nel 1933 in *Lumière de nuit*, la fotografia posta a corredo visivo dell'unico testo poetico di Lacan: una candela e la sua fiamma, qui accompagnate dall'iscrizione in corsivo «I Forgot»; titolo del dipinto di Kelley: *The Power of the Unconscious*.

