

Insero settimanale
de "il manifesto"

ALIAS

Domenica

8 ottobre 2017
anno VII - N° 39

2 Due anime inglesi,
David Lodge
e Julian Barnes
PAPETTI, BORRELLI

4 Felici giustapposizioni
di poesia e prosa
in Guido Mazzoni
STEFANO COLANGELO

5 PECORA, PARIS
Memorie romane;
le nuove poesie
MOZZATI E DI MAURO

7 Il Colosseo, passato
ingombrante
per la politica di oggi
MAURIZIO GIURÈ

11 Ettore Sottsass,
un'utopia figurativa
alla Triennale
MARIA MANUELA LEONI

12 GUIDO ROSSI
Ritratto privato
del giurista milanese
GIOVANNI AGOSTI

Il ballo, il duello, il viaggio, l'importanza di un finto neo:
dalle lezioni del grande semiologo, un dagherrotipo dell'età
dell'oro nella letteratura russa, stretta fra vergogna e onore

Segnali dalla semiosfera di Jurij Lotman

di RAISSA RASKINA

Dopo avere danzato con Vronskij un cotillon durante il quale nulla di memorabile è stato detto, Kitty aspetta la mazurca con la segreta certezza di ascoltare le parole che legheranno la sua vita a quella del brillante ufficiale della Guardia. Perché Kitty è così sicura che la dichiarazione di Vronskij sarà accompagnata dalla musica della mazurca piuttosto che da quella del cotillon? E perché riconosce l'incedere della catastrofe nel momento stesso in cui l'ufficiale rivolge a sorpresa l'invito a ballare ad Anna Karenina? Altre storie, altre domande: era proprio necessario che Onegin e Lenskij si sfidassero a duello? E l'autore delle loro traversie, Puškin, non avrebbe potuto evitare di esporsi alla palottola di D'Anthès? Interrogativi come questi rendono tangibile la natura dinamica, mutevole, storica di ciò che Jurij Lotman ha chiamato «semiosfera»: un ambiente fatto di codici culturali di cui ci serviamo con la stessa naturalezza con cui parliamo la lingua materna.

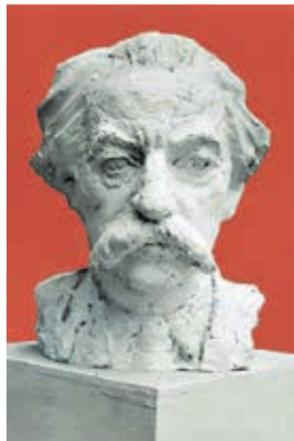
Pronto soccorso culturale

Poiché i testi artistici – poemi, romanzi, dipinti – sono sempre articolazioni e varianti di una forma di vita, chi ne trascuri la grammatica si voterebbe al sistematico fraintendimento di quei testi. La speranza e la successiva delusione di Kitty nel romanzo di Tolstoj, in apparenza così ovvie, rivelano una maggiore complessità di motivi psicologici a chi abbia acquisito qualche familiarità con la trama semiotica di quel *topos* della cultura ottocentesca che è il ballo.

La ricerca filologica, avendo per oggetto e campo di battaglia la semiosfera in cui viviamo, è tutto tranne che un esercizio di erudizione. Somiglia piuttosto a una attività di pronto soccorso per limitare i danni delle tante Cernobyl' culturali (l'immagine è di Lotman), che desertificano i nostri modi di pensare e di amare, di godere e di patire. Per Lotman, fondatore della scuola semiotica di Tartu negli anni sessanta, la filologia non accondiscende talvolta, e a denti stretti, a «divulgare» i suoi preziosi tesori, ma, avendo per unico tema lo spirito del tempo e i fili che lo vincolano a precedenti forme di vita, è costitutivamente divulgativa. Detto altrimenti, non può che svolgere un lavoro di chiarificazione sistematica su quel che i viventi della nostra specie fanno e dicono e credono. Per esempio, sul significato di un finto neo che le dame del tempo andato si ap-



Greta Garbo e Fredric March sul set di «Anna Karenina», diretto da Clarence Brown nel 1935; sotto, una statua di Jurij Michajlovic Lotman



«Conversazioni
sulla cultura russa»,
nate per la Tv
tra il 1986 e il 1991,
ora da Bompiani

plicavano sul labbro.

Nulla di strano, dunque, nel fatto che tra il 1986 e il 1991 la televisione dell'Unione sovietica abbia trasmesso cinque cicli di lezioni in cui Lotman espone con straordinaria semplicità alcuni capisaldi delle sue ricerche pluridecennali: sono nate così le *Conversazioni sulla cultura russa*, pubblicate in Russia nel 2005 e ora proposte da Bompiani nella traduzione di Valentina Parisi, a cura di Silvia Burini (pp. 437, € 20,00).

Già nella prima conversazione aleggia la domanda che farà da *leitmotiv* dell'intero ciclo: di cosa parliamo quando parliamo di cultura? Le risposte mai univoche a questo interrogativo di fondo puntano però, nel loro insieme, a riscattare il termine da indebite ipoteche psicologiche (che riducono la cultura a una faccenda personale), nonché dalla sua esclusiva identificazione con l'ambito artistico. Come per Wittgenstein è una pura e semplice superstizione l'idea che possa esistere un «linguag-

gio privato», così per Lotman non si dà una cultura che non sia radicata nella sfera pubblica, nei modi di comportarsi collettivi, nella dimensione sovrappersonale, (nulla è più storico, e tessuto da voci anonime, di una appassionata lettera d'amore).

Un fenomeno culturale, mai coincidendo per intero con l'opera di qualche genio artistico, fa la sua comparsa ovunque vi siano segni mediante i quali comprendersi o, al limite, fraintendersi. Gli innumerevoli sistemi di segni che formano una cultura (dalla moda alle cerimonie religiose, dai rituali mondani al teatro) costituiscono un mosaico variegato, i cui tasselli differiscono e convivono, anzi convivono proprio perché differiscono.

Come accade quando si studia il funzionamento di una lingua, anche una specifica cultura – quella russa, nel nostro caso – può essere esaminata in due modi diversi: o fotografandone la fisionomia in un singolo momento storico, o filmandone lo svi-

luppo e la metamorfosi nel corso del tempo. Analisi sincronica o diacronica, per tenersi al gergo di Saussure.

Sono numerose le lezioni di Lotman che offrono un dagherrotipo della cultura quotidiana negli anni Dieci e Venti dell'Ottocento, di essa isolando gli aspetti che consentono una comprensione perspicace dei grandi testi elaborati durante la cosiddetta «età dell'oro» delle lettere russe: l'universo femminile, il ballo, il viaggio, la corrispondenza epistolare, ma anche gli usi e i costumi delle cortierie letterarie e il codice comportamentale cui si attenevano i membri delle società segrete (i futuri decabristi). Impossibile venire a capo dei grandi romanzi del primo Ottocento – si pensi all'*Evgenij Onegin* puskiniano o a *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov – senza conoscere le regole del duello russo, che a loro volta diventano intellegibili soltanto alla luce dei due sentimenti basilari sui quali ruota l'intera cultura del periodo: la

vergogna e l'onore.

Il grande merito della scuola di Tartu, che pure aveva assimilato fino in fondo la lezione del formalismo russo, è quello di aver infranto il tabù formalista secondo il quale mai sarebbe stato legittimo varcare i confini del testo. Nel violare questo divieto, Lotman e i suoi collaboratori hanno spalancato nuovi orizzonti, reintroducendo un riferimento alla mutevole realtà storica. Poiché il testo artistico è a sua volta un modello di realtà, esso contribuisce a spiegare quella vita quotidiana da cui, per tanti versi, è spiegato. Secondo Lotman, si ha a che fare con un circolo virtuoso: la realtà è, in certa misura, figlia dei suoi figli chiamati poemi e romanzi.

Opere sature di ricordi

Quanto al versante filmico o alla prospettiva diacronica, a giudizio di Lotman, la cultura intrattiene un rapporto privilegiato con la capacità di ricordare, presentandosi anzi – scrive Silvia Burini nella sua introduzione – come «l'insieme dell'informazione non genetica, la memoria non ereditaria dell'umanità». I ricordi collettivi, cioè pubblici, si depositano tanto nelle opere d'arte, quanto nei modi di agire e nei valori morali. Considerata dall'angolo visuale diacronico, l'«età dell'oro» del principio dell'Ottocento è il punto d'arrivo di un processo cominciato un secolo prima a opera di Pietro il Grande, propulsore di una drastica modernizzazione del paese e fautore, suo malgrado, della pervasiva e inestirpabile burocratizzazione dello Stato russo.

Molte lezioni di Lotmani sono dunque centrate sul peculiare illuminismo dell'aristocrazia russa – l'unico ceto diventato davvero europeo – nel periodo compreso tra l'inizio del Settecento e il 1825, l'anno cruciale che, con la disfatta del movimento decabrista, sancisce il tramonto di un'intera epoca, aprendo la strada a una *intelligencija* ormai schiettamente borghese.

Dalla memoria all'etica

Le lezioni di Lotman sulla memoria storica sono anche lezioni di etica. Accostarsi a una cultura lontana dalla nostra vuol dire mettere in risalto quella distanza nei confronti della propria vita che caratterizza in generale l'*Homo sapiens*: quel distacco che permette di osservare se stessi come dall'esterno. Al calare del sipario sull'epoca sovietica, nel momento di maggiore appannamento e disgregazione della semiosfera in cui si abita giorno dopo giorno, Lotman ha insegnato questo fondamentale, e salvifico, esercizio di straniamento.

L'Inghilterra
degli arrabbiati

LODGE

**Parsimonioso, cattolico, casto,
intimamente conservatore, David Lodge
individua nell'anno in cui venne al mondo,
il 1935, «Un buon momento per nascere»:
la sua autobiografia, da Bompiani**

Anthony Caro,
«Orangerie», 1969

Il professore si è fatto vecchio e parla di sé

di VIOLA PAPERITI

«E' tempo di chiusura nei giardini d'Occidente e d'ora in poi un artista sarà giudicato solo per la risonanza della sua solitudine o per la qualità della sua disperazione» - scriveva Cyril Connolly nell'ultimo numero di *Horizon* del 1950. La generazione precedente alla seconda guerra mondiale, i raffinati cultori della bella scrittura, della rêverie, dell'io melanconico, mal si adattava al nuovo clima dell'Inghilterra laburista. I barbari erano alle porte e irrompevano in gruppi, disordinati ma decisi a dare battaglia contro la vecchia élite di età e di censo. *Look back in anger*, titolo del dramma di un giovane sconosciuto John Osborne, che debuttò al Royal Court Theatre nel 1956, fu il primo squillo di tromba per i «giovani arrabbiati», nati prodigiosamente, come i denti del drago, dalle riforme che il governo di Attlee aveva introdotto nel 1945: servizio sanitario nazionale, assegni familiari, istruzione superiore e universitaria gratuita.

Arrabbiati senza classe

I giovani del proletariato e della piccola media borghesia che riuscivano ad emergere nel complesso sistema educativo pubblico, divennero gli uomini «nuovi», gli intellettuali e gli artisti che tanta parte ebbero nella creazione del decennio più inglese del secolo, gli anni sessanta della «swinging London». Imperversava una cultura giovanile comune, permissiva, progressista che scavalcava le tradizionali divisioni di classe. I poeti di *New Lines* (del 1956) e *New Poems* (del 1957) erano docenti nelle nuove università o bibliotecari. Manganelli ne parlò alla radio: «... questi poeti sanno scrivere, sanno maneggiare versi e parole, hanno una certa eleganza dimessa e segreta, sono colmi di sincero pathos morale, usano metafore caute, talora allegorizzano. Questa maniera sommessata è capace di raggiungere risultati assai alti»: era il caso di Larkin, Hughes, Jennings. Ma le polemiche e le accuse non mancarono. Il nostro anglista più illustre, Mario Praz, nella sua *Storia della letteratura inglese*, sparò a zero: «... una banda di arrabbiati, mancanti di ogni riguardo, ha di nuovo spalancato le finestre e ha cominciato a far piovere giù tutti i mobili di casa... Sono usciti dall'università come da un sogno e, lungi dall'assimilarsi o dal sentire riconoscenza per la società che li ha così favoriti, son divenuti degli spostati».

I precoci romanzieri a volte esibivano un linguaggio volutamente demotico, irrispettoso, un atteggiamento implicitamente aggressivo. Un caso esemplare è Colin Wilson, operaio autodidatta, giovane autore di un libro di successo *L'outsider*; un altro caso interessante è l'appena uscita autobiografia del suo coetaneo, David Lodge,

classe 1935, **Un buon momento per nascere** (traduzione di Mary Gison e Rosetta Palazzi Bompiani pp. 494, € 29,00).

Lodge è già conosciuto da noi soprattutto per il suo malizioso romanzo, *Il professore va al congresso*, pubblicato nel 1990 da Bompiani come anche il resto della sua opera, tutta nel segno dello humour inglese della scuola di Jerome e Wodhouse, ma giocato a spese della nuova realtà sociale. La sua autobiografia non è divertente come ci si aspetterebbe, ma apre uno spiraglio sul misterioso codice che regola le differenze di clas-

se e le conseguenti scelte politiche, cancellate sulle carte ma vive nelle coscienze, inafferrabili per i non inglesi ma sempre in vigore nei confronti di tutti coloro che calcano, anche se per poco, il suolo di questi isolani permalosi.

La famiglia di Lodge era povera, ma di aspirazioni borghesi; lui, figlio unico, nel nuovo ordine scolastico avanza imperturbato per i suoi meriti; finita l'università torna all'università come docente nel dipartimento di inglese, e vi resterà per tutta la vita. È parsimonioso, cattolico, casto, intimamen-

te conservatore. L'osservanza del rituale cattolico nei paesi protestanti è un forte segno identitario che dà sicurezza, stile morale, e una cerchia di amici solidali: di questo il giovane Lodge è consapevole e se ne avvale. Ci interessa poco quel che racconta di sé, ma molto la sua formazione intellettuale, i luoghi dove è cresciuto: l'antica sala di lettura del British Museum, il dipartimento di letteratura inglese di cui gli anglisti stranieri spesso non conoscono la curiosa storia.

Vera materia romanzesca è il come e il quando i libri degli



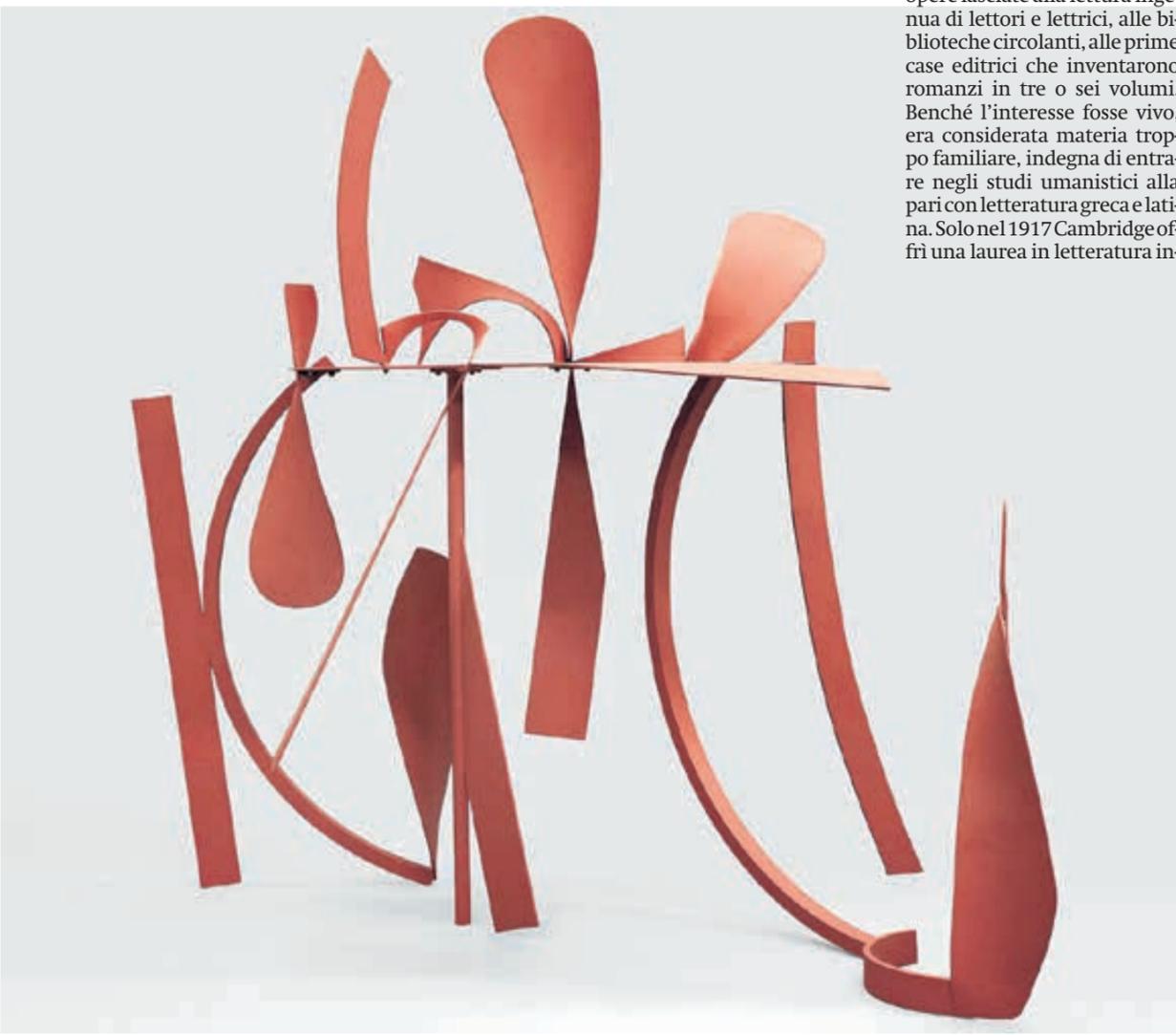
scrittori inglesi diventarono materia di studio. Per secoli furono ignorati anche dalle due grandi università, Oxford e Cambridge (Oxcam), e le loro opere lasciate alla lettura ingenua di lettori e lettrici, alle biblioteche circolanti, alle prime case editrici che inventarono romanzi in tre o sei volumi. Benché l'interesse fosse vivo, era considerata materia troppo familiare, indegna di entrare negli studi umanistici alla pari con letteratura greca e latina. Solo nel 1917 Cambridge offrì una laurea in letteratura in-

glese, iniziando con Chaucer e corsi specifici per teatro e critica allo scopo di arricchire la pratica semplicistica della lettura tradizionale. Lodge che si era iscritto all'UCL di Londra, «l'università dei miscredenti» come era soprannominata poiché accoglieva gli studenti non di fede anglicana ai quali era proibito l'accesso a Oxcam, si trovò ad affrontare anche la letteratura anglosassone, la paleografia, lo studio storico della scrittura, la bibliografia, la stampa e la rilegatura. La letteratura inglese moderna fu aggiunta più tardi su richiesta degli studenti. Gli esami erano difficili e male organizzati, ma li superò brillantemente. I suoi autori preferiti erano Newman, Graham Green, Joyce... e frequentava il teatro dei nuovi «arrabbiati».

Da studente a insegnante

Negli anni sessanta cominciò a scrivere romanzi che ottennero un discreto successo. Più tardi si convertì allo strutturalismo, e sempre alla sua maniera cauta, cominciò a scrivere di teoria del romanzo. Insegnava nel dipartimento di inglese a Birmingham, quando irruppe i Cultural Studies per iniziativa di Richard Hoggart e Stuart Hall, un energico contributo innovativo alla critica del testo che in Italia conoscemmo per la mediazione di Fernando Ferrara dell'Università Orientale di Napoli. Il professor Lodge ne salutò con sollievo la fase discendente, e volò a Berkeley per uno scambio tra colleghi.

Il caso vuole che a scrivere una lunga recensione alla sua autobiografia sia stato un ironico collaboratore del *Guardian* (16 gennaio 2015), DJ Taylor, esperto di analisi culturale, che elenca con evidente divertimento i tanti passi falsi dell'autore - da dimenticare ma non perdonare, e conclude: «Gli Uomini Nuovi, naturalmente, diventano uomini vecchi, e in quanto reportage dell'ultimo quarto del ventesimo secolo inglese, questa autobiografia è il paradiso di un sociologo».



«UN'ALTRA FORMIDABILE GIORNATA PER MARE», DA STILE LIBERO

Geoff Dyer a disagio su una portaerei: l'importante è «non abituarsi»

di SIVIA ALBERTAZZI

La poetica di Geoff Dyer, eclettico scrittore inglese celebre per la riluttanza dei suoi lavori a lasciarsi incasellare in qualsivoglia genere letterario, si potrebbe riassumere in una frase contenuta nella sua ultima opera, *Sabbie bianche*: «Ciò che all'inizio è una cosa può diventare qualcos'altro senza cambiare niente». Ognuno dei lavori saggistici di Dyer parte proponendo un argomento - una critica su D. H.

Lawrence, un resoconto di viaggi, uno studio fotografico - e, senza abbandonare l'assunto di base, strada facendo se ne discosta, si allarga a infinite digressioni, diventa altro - meditazione idiosincratca sulle proprie ubbie, narrativizzazione di scatti famosi, auto-fiction molto autoironica.

Così, anche quando affronta argomenti lontani dagli interessi di chi legge, Dyer riesce a catturarne l'attenzione: l'importante è essere consapevoli che la «cosa» promessa dal titolo (e magari anche ribadita dal sottotitolo) diventerà altro nel

corso della lettura, senza che sia radicalmente cambiato nessun altro elemento: non l'argomento di base, non lo stile della narrazione, né sia venuta meno la qualità della scrittura.

Lo stesso accade per quanto riguarda *Un'altra formidabile giornata per mare* (traduzione di Giovanna Granato, Einaudi Stile Libero, pp. 214, € 18,00) che reca il sottotitolo *Cronaca da una portaerei*, ed è il resoconto di due settimane trascorse dall'autore nel novembre 2011 a bordo della portaerei americana *USS George Bush*. Primo di una serie di soggiorni di scritto-

ri e fotoreporter in importanti istituzioni contemporanee, organizzati dall'associazione Writers in Residence, il cui scopo è sostenere la saggistica e il fotogiornalismo, il periodo trascorso da Dyer sul colosso della marina militare americana è il coronamento di un sogno infantile, passibile di trasformarsi, anche a causa della schizinosità dell'autore, in un incubo lungo quindici giorni.

Da un lato, c'è il ricordo di un'infanzia del dopoguerra, spesa a costruire modellini Airfix e imparare le caratteristiche di tutti gli aerei da guerra americani; dall'altra, c'è quello stesso bambino che, raggiunta e superata la mezza età, scopre che realizzare il suo sogno significa dover dividere una cabina con sconosciuti, mangiare cibo impossibile, accettare che una serie di rigide

norme regolino la sua giornata, dalla sveglia scandita all'altoparlante dalla voce trionfalistica del capitano (alle cui parole fa riferimento il titolo del volume) alla preghiera della sera, diffusa prima di dare la buonanotte ai cinquemila individui di stanza nella portaerei.

Senza un bar dove passare i tempi morti, senza alcolici, troppo alto per non essere sempre a rischio di battere la testa nei suoi spostamenti e troppo vecchio rispetto all'età media, Dyer vive questo viaggio con la goffaggine di un neofita spaesato e, enfatizzando la propria incongruità, e trasforma il resoconto saggistico in una commedia il cui protagonista si trova coinvolto in una situazione a lui del tutto estranea che non riesce a gestire.

«L'essenza del mio carattere sta proprio nell'incapacità di

scrittori
inglesi

BARNES

Sposato con una ex attrice di B-movie,
il protagonista del secondo romanzo
di Julian Barnes, «Prima di me»,
è specializzato in sospetti infondati:
tradotto ora per la prima volta da Einaudi

di FRANCESCA BORRELLI

Si direbbe che Julian Barnes abbia esordito al romanzo dando forma a giovani personaggi ricalcati sulle sue ambizioni e sulla presa in giro di alcuni suoi snobismi francofili, per poi individuare nelle disfunzioni matrimoniali il serbatoio ideale della sua verve e l'habitat naturale di quegli scambi di opinioni e battibecchi che hanno reso i suoi dialoghi tra i più sofisticati della narrativa inglese. Nel primo romanzo, *Metroland*, aveva messo in scena due ragazzi, Christopher e Toni, che si divertivano a cogliere i segni della stupidità nelle espressioni dei comuni avventori di una esposizione artistica, mentre facendo sfoggio di sopraccigli alzati interrogavano il loro futuro, immaginandosi di casa nella letteratura francese e nell'arte, che un destino inequivocabile faceva coincidere con le loro stesse esistenze.

Ma già dal secondo libro, *Prima di me*, un romanzo dell'82 ora ben tradotto per la prima volta da Daniela Fargione (Einaudi, pp. 193, € 18.50), Barnes scelse di adentrarsi tra le quinte domestiche: l'incipit coglie Graham Hendrick agli sgoccioli del suo matrimonio con Barbara, dalla quale ha avuto una figlia preadolescente e, negli ultimi anni, ripetute manifestazioni di cattivo umore, quanto basta a creare di lì a breve il terreno ideale per l'inizio della relazione con una giovane attrice di B-movies, presentatagli dal comune amico Jack Lupton. Costui è di quelli che usano accogliere le persone in casa con una pacca sul sedere esclamando «vecchia baldracca, vieni dentro», mentre apre la porta dalla quale è presumibilmente appena uscita la moglie dell'amico, che viene a implorare consiglio e sostegno per i propri guai matrimoniali.

Un giorno, al cinema

Accade più volte che Graham si rivolga al presunto amico Jack per confidargli le proprie ambascie, sebbene per la verità il suo secondo matrimonio abbia tutte le carte in regola per funzionare, e Ann sia una compagna amorevole, tollerante e in grado di gratificare, con partecipata soddisfazione, i desideri sessuali del suo amato marito. Ma un giorno Barbara, la prima moglie, inventando un pretesto che si rivelerà infondato, intima a Graham di portare la loro figlia a vedere un film, nelle cui sequenze di minor peso si vedrà comparire Ann nel ruolo di una donna volgare e di disinvolti costumi, con il risultato di guadagnare alla ragazzina la convinzione che il padre se ne sia andato con «una squaldrina», e di attivare in lui una gelosia retroattiva per quel che la sua attuale moglie ha fatto sulla scena, o prima e dopo le riprese con quegli attori di terza categoria che l'hanno accompagnata nelle sue fallimentari performance recitative.

Tutto il romanzo, impeccabile quanto a



Farsa della gelosia con epilogo tragico

Martin Parr,
«Clare College May Ball»,
Cambridge 2005

scrittura e costruzione sebbene avviato verso un finale repentino e non molto coerente con il carattere del personaggio che lo agisce, è ben lontano dal raggiungere sia l'ironia sia l'effervescenza linguistica, sia la fulmineità dei dialoghi che renderanno inconfondibile la voce di Barnes, sempre empaticamente sintonizzata con i turbamenti psichici dei suoi giovani protagonisti. E anche quella capacità di avvitare più volte la trama fino a farle sprigionare sorprese insospettabili, come accade soprattutto in uno dei suoi migliori romanzi, *Il senso della fine*, qui non trova energia sufficiente, e l'epilogo della vicenda non sembrerebbe promettere all'autore quella carriera brillante che ne avrebbe fatto, invece, uno tra i migliori

della sua generazione.

Un embrione di relazione triangolare viene abbozzata qui, per la prima volta da Barnes, che dopo avere ripetutamente indirizzato il suo protagonista al cinema per vedere tutti i film nei quali la sua attuale moglie ha recitato, onde congetturare sulle avventure collaterali da lei consumate con i diversi attori che l'hanno affiancata, lo spedisce dall'amico Jack, confidente dei due coniugi l'uno all'insaputa dell'altro; finché non si scoprirà che per quanto poco passionale e per nulla esclusiva, la storica relazione di Ann con Jack non è mai finita.

Un giorno, nel corso di una festa organizzata proprio per distendere e ravvivare l'atmosfera dei due coniugi, il povero Graham vede all'opera le mani sgraziate dell'ami-

co sulla di lui moglie. Invece di guardarsi alle spalle e interrogarsi sugli uomini che hanno avuto a che fare con Ann, «prima che lei mi incontrasse», come suona il titolo originale, meglio avrebbe fatto Graham a guardare al presente, e all'amico con il quale si ostina a confidarsi.

L'epilogo tragico non riscatta, anzi aggrava, la banalità della trama, ma questa non è che una tappa iniziale della dedizione di Julian Barnes ai triangoli amorosi, quella dedizione che troverà in *Parliamone*, e nella ripresa dei suoi personaggi in *Amore. Dieci anni dopo*, il vertice della grazia e dell'ironia dell'autore, uniti all'idea di presentare i personaggi uno alla volta, nell'atto di contendersi la scena per offrire al lettore il loro punto di vista su quanto sta accadendo.

Uno studio per triangoli futuri

All'epoca in cui uscì *Parliamone*, era il 1991, i destini dei tre personaggi messi in scena da Barnes – il brillante e verboso Oliver, il suo timido amico Stuart e la restauratrice Gillian – avevano così appassionato i lettori da tradursi in una inondazione di lettere interrogative all'autore, che dieci anni dopo si convinse a riprendere quei personaggi e a ribaltarne il destino. Allora, appropriandosi di una frase letta in un libro, Gillian aveva dichiarato: «...ogni relazione contiene al proprio interno i fantasmi o le ombre di tutto ciò che non è stata. Tutte le alternative abbandonate, le scelte dimenticate, le vite che avresti potuto avere e che non hai avuto». Proprio questo è infatti il terreno elettivo delle speculazioni romanzesche di Barnes, alternate alle considerazioni derivate dalla sua vocazione letteraria, che trovarono nel *Pappagallo di Flaubert*, del 1986, il loro momento più sofisticato e forse anche la loro singolarità più marcata.

Come accade a quasi tutti gli scrittori, anche di prima grandezza, la carriera di Barnes è passata per tappe qualitativamente assai distanti tra loro, ma tutte sorrette da una scrittura senza ombra di cadute, e da un tallonamento dei personaggi insistentemente convincente, se non sempre seduttivo. Va dunque letto come uno «studio» su situazioni più tardi riprese e meglio sviluppate questo secondo romanzo, *Prima di me*, dedicato ai paradossi della gelosia, che si esercita su improbabili fatti del passato trascurando il presente, finché l'evidenza – anch'essa male interpretata – non trasforma il tranquillo e forse un po' noioso Graham Hendrick in un uomo d'azione, proprio quando meglio sarebbe stato per tutti che fermasse la sua mente e la sua mano.

abituarmi alle cose», riflette quando l'alfiere Newell, sua scorta, gli fa osservare che si abituerà al rimbombo notturno dei jet in decollo. «Appena sento che bisogna abituarsi a una certa cosa so che non ne sarò capace; in un certo senso mi impegno a non abituarmi».

Come già in *Sabbie bianche*, lo schifiloso Geoff, malgrado si autodefinisca «una striscia malaticcia di virilità senza spalle la cui unica salvezza è quella di occupare poco spazio», invade il primo piano inghiottendo lo scenario dell'enorme portiere. Le sue interviste ai membri dell'equipaggio sono capolavori di humour involontario; l'incontro con la consulente per problemi di droga, per esempio, è impagabile. Alle sue informazioni sul «bong budellare», ovvero lo sballo procurato sniffando escrementi, Dyer repli-

ca: «Chissà i postumi ... Sono tante le droghe che ti fanno sentire di merda il giorno dopo». Ma non basta: giocando con l'espressione gergale usata dalla donna per «sballare», ovvero, «*Git the high*», ripetuta più e più volte, Dyer crea un immaginario pezzo dance, «disponibile in vari remix, tutti culminanti a più riprese ... crescendo verso l'ammonizione tipo inno venato di gospel: G...G...G...*Git-the...Git-the... Git the high!*».

Anche le frasi fatte, le espressioni colloquiali, per Dyer sono «cose» che diventano «altro» senza cambiare nulla. Basta ripeterle fino a ridurle a vuoto suono; esagerarle, trasformarle in ritornelli, esercizi di stile, invenzioni semantiche. Un mondo di persone che si esprimono attraverso acronimi e tecnicismi è, ovviamente, una

palestra linguistica eccezionale. Così come il comandante della portaerei sollecita la curiosità della compagnia perché sappia «esattamente quale versione dell'eccellenza fosse stata realizzata e messa in atto in un particolare giorno», ripetendo ogni mattina la stessa idea con leggere varianti, così chi legge Dyer è ipnotizzato dalla sua bravura nel «permeare di una sua specificità», fosse pur e grottesca o ironica, qualsiasi situazione.

E tuttavia, *Un'altra formidabile giornata per mare* non è soltanto una narrazione umoristica. L'intero volume, scritto poco dopo la morte dei genitori, è percorso dall'idea dell'invecchiamento e della fine: nel confronto con il personale della portaerei, molto giovane e molto religioso, l'ateo Dyer si trova a rimettere in discussio-

ne «la vita corsa da un costante sentore di morte». Non a caso, il libro si chiude sul suo domandarsi che cosa significhi pregare. «La preghiera è un bisogno e un'abitudine che è sparita, si è atrofizzata», riflette, «a meno che non significhi qualcosa di molto semplice, come pensare alle persone, pensarle con affetto, desiderare il meglio per loro, sperare che non gli accada niente di brutto».

Tornato sulla terraferma, Geoff Dyer si sente soltanto «un espatriato scheletrico, l'avanzo di un romanzo che Graham Greene non aveva voluto scrivere» – un inglese perduto in una visione withmaniana dell'America. Non stupisce che nel 2014, pochi mesi prima dell'uscita di *Un'altra formidabile giornata per mare*, Dyer si sia trasferito in California, dove tuttora risiede.

poesia italiana

MAZZONI



le che lo fanno solo per un certo tempo, quelle che servono, quelle che passano e scompaiono, quelle che si formano solo nella mente. Poi, nella quinta sezione, *Quattro superfici*: l'essere esposti, la percezione, il linguaggio, l'immagine interna degli altri. Sono le due poesie nelle quali si disegna un'impressionante pentagramma ammutolito, scavato da pochi, precisissimi segni. Forse in questo pentagramma sussiste il piano di percezione di tutto il libro: le poesie, le prose, gli inserti da Stevens. L'insieme delle sue superfici di lavoro. E qui, in un grande equilibrio generale, sta anche la ragione della prima epigrafe kafkiana, un appunto del 2 agosto 1914, che recita: «La Germania ha dichiarato guerra alla Russia / Nel pomeriggio scuola di nuoto».

Eccoli, tutti in un istante, i piani di realtà con i quali l'io entra in lotta. Pervasività della violenza, nudità della materia verbale, assenza di relazione tra i livelli. Così, ad esempio, *Uscire*, prima poesia della prima sezione: «da qualche anno le cose mi vengono addosso senza protezioni. / In sogno vedo denti rotti, punti di sutura, / topi tagliati in due, tra l'orecchio e la mascella, che discutono fra loro. / Spesso, quando parlate, io non vi ascolto. / mi interessano di più le pause tra le parole. / ci leggo un disagio che oltrepassa la psicologia, qualcosa di primario». Così torna fuori – se non è solo una impressione, una empatia impropria – un inserto generazionale, fatto di personaggi che sono testimoni, vittime e campi di forza. Una «mamma come tante», che spinge avanti il passaggio nell'attrito della ghiaia del parco, mentre la vita le è andata via; una generale «precarità entrata nella mente», nei sogni di ricerca; un quarantenne che torna disfatto in metropolitana da una riunione di lavoro, disancorato e replicato nelle facce dei suoi compagni di viaggio; un altro che si affanna verso un fazzoletto di carta, al termine di un video *barely legal*. Gente presa in mezzo, rinchiusa nella colonia digitale, anestetizzata, aneddotizzata; con i volti nascosti dietro le bottiglie dismesse, in una cupa, oscura riunione tra vecchi compagni di scuola.

Gli «eventi illeggibili»

Infine, è la prosa (la realtà, nel senso di Stevens) a sviluppare con grande efficacia i piani kafkiani evocati nelle due epigrafi. Doppio genere di prosa, come pare, distinguibile per spazio, tempo e funzione. Da un lato le trascrizioni di sogni (quasi rincorsi, registrati a malapena, come nella segretezza di un nastro), e i loro segni sull'angoscia del risveglio. D'altro canto, le dense prese dirette degli eventi del 2001 (l'11 settembre, nei *Destini generali*, e le cariche di Genova, in una concitazione che ricorda i cortei di Cesarano, di Fortini, di Raboni; gli anni della presa di parola, gli anni lasciati andare dall'odierno, compassato schifo). Lì è iniziata la storia che non è iniziata mai: quelli di Genova «proverranno odio, per qualche settimana si sentiranno parte di un movimento immenso, un mese dopo si dissolveranno, dieci anni dopo saranno soli e incomprensibili». Saranno, cioè, le «pure vittime», gli «eventi illeggibili», diventati ora spazi cavi di angoscia che nessuna parola potrà permettersi di riempire, invadere, ammorbidire.

Un percorso felicemente ibrido, fatto di poesie, prose, trasfusioni di altri versi traslati da Wallace Stevens, evocato sulla pagina come una stazione-radio lontana: «La pura superficie», da Donzelli

Le cose che arrivano, senza protezioni

di STEFANO COLANGELO

Da un lato le parole che sono capaci di tracciare un significato, una traiettoria di segnali; dall'altro quelle che invadono e ammorbidiscono, fino a soffocarlo, il respiro della realtà: «Le parole / come segni e come feltri». Così appaiono, scrutate, esposte, pesate, le parole di *Essere con gli altri*, una poesia del secondo, bellissimo libro di versi di Guido Mazzoni, *La pura superficie*, appena pubblicato da Donzelli (pp. 80, € 13,00), sei anni dopo il primo, *I mondi*.

Due epigrafi tratte dai diari di Kafka, aprono questa raccolta: la seconda suona così, «da tutte le cose mi separa uno spazio cavo che non mi affretto a delimitare». E subito, il libro si riempie di segni chiari, radenti e spietati; ma appare, al tempo stesso, come un percorso felicemente ibrido, una composizione di ritmature differenti: verso, prosa, trasfusione di altri versi.

Passeggeri dell'esistenza

Più indizi portano poi a leggerlo come un vivo registratore di scosse, dalle quali io, tu, lei, noi, come personaggi e come lettori, siamo chiamati ogni volta a riaverci, a riprendere coscienza. Ci siamo dentro, come peripezie di pronomi, di persone fungibili, di osservatori e di vittime: passeggeri là dove ci conduce e ci fa sostare l'esistenza, persi in tutti quegli eventi che pure guardiamo, amministriamo, addomesticiamo e dissipiamo, con le dita che scivolano sugli schermi. Quegli eventi che finiscono per diventare vittime anch'essi, per scivolare via dalla memoria, persi in una superficie che non ha appigli né spazi cavi.

Per quanto si espone, e per quanto rimane al tempo stesso coraggiosamente lucido, *La pura superficie* prende in sé i caratteri del libro che vede l'orizzonte del proprio tem-

po: prima di tutto nel suo non permettere alle parole di gonfiarsi, o di fabbricare dall'esperienza castelli di retorica. Qui, ognuno vive in un'equivalenza decisiva tra l'esposto e l'intimo; ognuno è destinato a perdersi, mentre prova a chiudere la cerniera della sua «vita impropria», come scrive Mazzoni: «cose casuali», «pezzi d'infanzia», tentativi di appartenere a ciò che si è. Ed è da qui, forse, che Mazzoni opera la sua grande ricucitura, l'ascolto di una voce, che è tra i caratteri più notevoli dell'ibridità del libro. La voce è quella di Stevens, Wallace Stevens, che diventa titolo e perno di tutte le sezioni della *Pura superficie*. Mazzoni lo traduce, è vero, ma lo trasfonde, anche; sembra lavorarne la materia con le mani. Riallaccia i contatti tra i testi di *The Rock* e di *Opus posthumous*, li richiama a funzioni. *Pure, mere, plain*: tutti aggettivi stevensiani che definiscono gli oggetti, le superfici, le cose. Ognuno sconfinava nell'altro, con il suo carico di segni e di fratture.

«La grande sorgente della poesia non è altra poesia ma la prosa: la realtà. Tuttavia ci

vuole un poeta per percepire la poesia nella realtà». Così aveva scritto Stevens, e forse per questa ragione Mazzoni sceglie ora di riportarlo qui, come una stazione-radio lontana, come una rete di coordinate per ridisegnare i tracciati. Come Fortini faceva con Brecht, come Zanzotto con Hölderlin.

Così, quell'aggettivo del titolo, *pura*, conserva in sé tutto il carico di significato che il vocabolario di Stevens le ha lasciato. Una qualità che non tende a nulla, è solo lì dove vuole esistere, anche nel momento in cui sta irrimediabilmente scivolando via. Pura, mera, piana superficie. Torna alla mente, ma è solo un attimo, il Sereni del *Diario d'Algeria*: le sue città viste appena dalle tradotte notturne, un nome, un lampo. Qui invece, per Mazzoni, è il paesaggio umano a incarnare una sorta di resistenza della visione: una sorta di condanna non a morire, ma a restare – non si sa come, né perché – vivi.

Solo un esempio, scorrendo rapidamente tra i testi. Nella quarta sezione, *Cinque cerchi*: le persone che significano moltissimo, quel-

Alessandra Spranzi, «Nello stesso preciso momento», 2012

DIRETTORI
Lella MAZZOLI
Giorgio ZANCHINI

INTERVENGONO

Andrea ALBANESE	Fabio FORMASARI	Antonio PINELLI
Anna Maria AMBROSINI	Antonio GNOLI	Roberto PISONI
Giulio ANSELMINI	Aldo GRASSINI	Matteo RICCI
Peter AUFREITER	Alessandro GRAZIOLO	Serena RIGLIETTI
Massimo BERGAMASCO	Gerardo GRECO	David RIONDINO
Marco BRACCONI	Paolo IABICHINO	Sergio RIZZO
Stefano BUCCI	Eric JOZSEF	Massimo SERI
Fabio CAPPELLI	Paolo LEGRENZI	Cynthia SGARALLINO
Romano CARANCINI	Nicola MACCANICO	Marino SINIBALDI
Luca CERISCIOLI	Letizia MAGNANI	Ludovico SOLIMA
Gianluca COSTANTINI	Gian Paolo MANZELLA	Francesco SPATAFORA
Prisca CUPELLINI	Stefano MARCHEGIANI	Vilberto STOCCHI
Francesco D'AYALA	Marianna MARCUCCI	Jacopo TONDELLI
Steve DELLA CASA	Nicola MARINI	Massimiliano TONELLI
Alessandro DELPRIORI	Cesare MARTINETTI	Alfredo VALERI
Pietro DEL SOLDA	Armando MASSARENTI	Lorenzo VALLINOTTO
Paolo DI PAOLO	Lella MAZZOLI	Mauro VALLINOTTO
Costantino D'ORAZIO	Michele MEZZA	Daniele VIMINI
Piero DORFLES	Carlo OSSOLA	Giuliano VOLPE
Roberto ESPOSITO	Francesco PALUMBO	WU MING
Marco FERRAZZOLI	Massimiliano PANARARI	Giorgio ZANCHINI
Marco FILONI	Flavia PICCOLI NARDELLI	

FESTIVAL DEL GIORNALISMO CULTURALE

5ª edizione

Patrimonio culturale. Una Storia, 1000 modi per raccontarla

festivalgiornalismoculturale.it

URBINO 12 ottobre
PESARO 13 ottobre
FANO 14-15 ottobre 2017

Contatti
+39 339 836665
segreteria.fc@gmail.com
festivalgiornalismoculturale.it
#tgc17
@tgcult

Organizzato da

Con la collaborazione di

Con il patrocinio di

Media partner

Sponsor

Sponsor tecnici

Si ringraziano



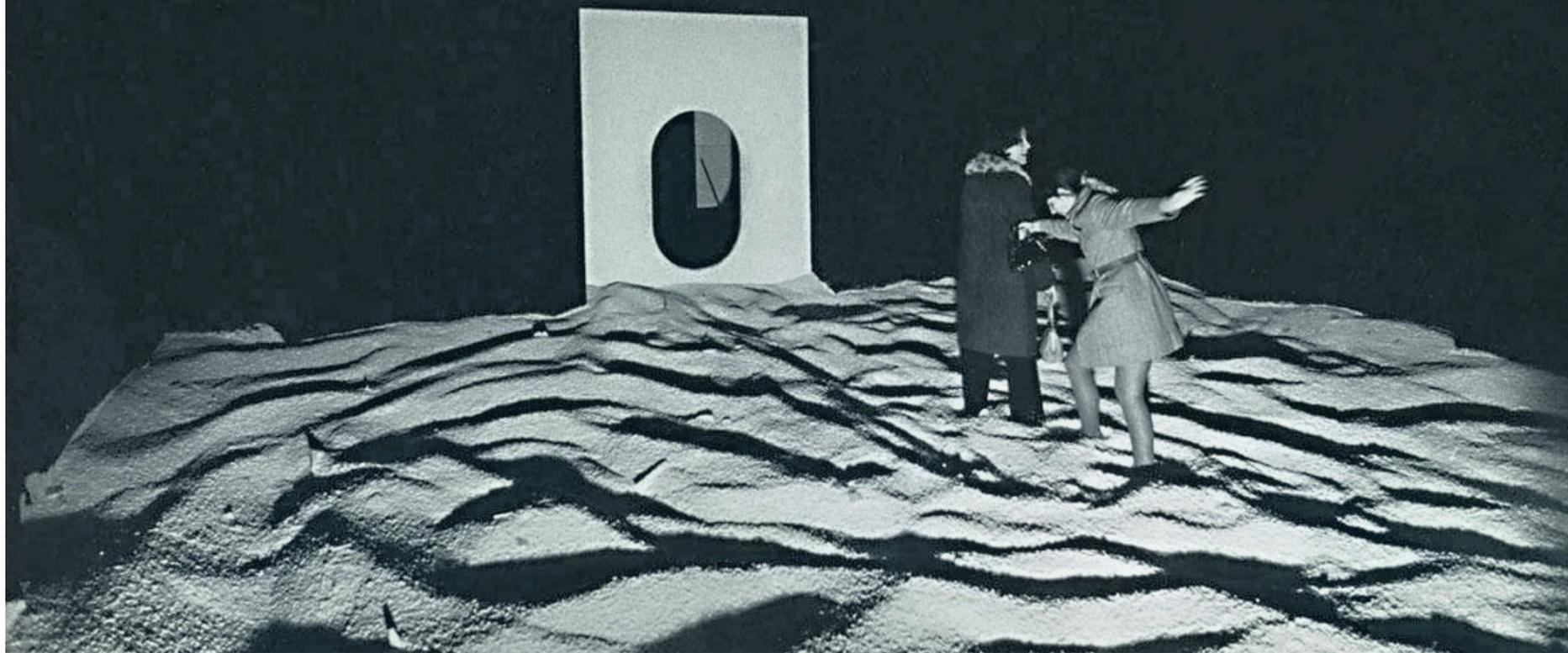
ALIAS
Domenica

dagli anni '70
a oggi

PECORA E PARIS

Fabio Mauri, *Luna*, 1968,
foto di Ugo Mulas

Istantanee romane



di TOMMASO MOZZATI

Elio Pecora è un intellettuale e uno scrittore prolifico: poeta per vocazione dai primi documenti degli anni settanta; romanziere anti-naturalista, affezionato ad atmosfere stilizzate, all'indagine di sottili intermittenze del cuore attraverso un'esperienza che fa da ponte fra le revisioni dei *Fratelli d'Italia* arbasiniani e il nuovo intimismo caro agli Ottanta; padre di copioni per il teatro e di programmi per la televisione con impegno analogo a quello di altri suoi contemporanei. Commentatore attento, ha offerto la penna al servizio di «cronache di lettura», affidate alla stampa o apparse in raccolta, le più recenti delle quali – per sua stessa ammissione – giacciono in «cassetti» stipati di carte; una risposta al «rumore in cui si affonda» in un mondo segnato piuttosto dalla frattura col passato che dalla continuità con ciò che si è visto e vissuto.

Di fronte alla sua produzione di oltre un quarantennio, è allora significativo che per l'autore si possa parlare di un generoso momento editoriale. Non solo si susseguono i titoli attuali, ormai stabilita la fortuna di riuscite come la biografia di Sandro Penna (1984): tornano anche disponibili le prove della sua giovane maturità fra cui l'esordio, *La chiave di vetro* ('70).

In un simile frangente, manca ancora all'appello il secondo romanzo (o terzo, se si pensa anche a *I triambuli*, concluso nel

bel mezzo dei Settanta ma pubblicato con gran ritardo), e cioè *Estate* (1981) circolante in rare vendite online, un Carrà pieno di sole grigio in copertina; ed è un peccato, perché nel mosaico affollato di una Roma crepuscolare, nell'indugio sulla città «inabitabile», sulle fughe impossibili verso la campagna, c'è l'affresco di un'epoca, la Capitale dopo il '75 e l'assassinio di Pasolini con quanto esso comportò per il milieu letterario e per la comunità, più segreta ma non meno in fermento, della scena omosessuale. È un resoconto in presa diretta quello impigliato nelle pagine di Pecora; e si tratta ovviamente di una narrazione «a chiave» assonante con gli esperimenti che Dario Bellezza andava componendo sul medesimo universo culturale, ad esempio in *Turbamento* del 1984. Sentenzia uno dei personaggi: «Potevo raccontare solo quel che sapevo, che m'era capitato. Il pettegolezzo giova alla conoscenza»; e attorno a un ininterrotto cicaleccio è costruita la scrittura, la conversazione come ritmo, unità di durata, prossimità e condanna.

Tanto più appare del resto opportuna una riproposta del romanzo di fronte all'odierno catalogo di Pecora, in particolare al puzzle di memorie composto per Neri Pozza, *Il libro degli amici* (titolo che rimanda alle cortesie mondane di una cordialità salottiera, sul genere del Questionario di Proust) («Biblioteca», pp. 144, € 15,00). Si tratta di un volume di materiali editi e inediti, in cui profili d'amici (la Morante, la Rosselli, Penna o

la De Giorgi) si accompagnano a fotografie di convegni o eventi, sequenze di illuminazioni brevi, in cui le rimembranze non effimere, cesellate piuttosto nella pratica coltivata del rammemorare, si coagulano in istantanee a colori, che – giustapposte – illuminano un intero ambiente, popolato di sodali fra familiarità e consuetudine. Uno per tutti, il *souvenir* di Fabio Mauri: «Lo incontro spesso nella Roma delle mostre d'arte: ne sono lampanti la docilità e la grazia».

La comunione fra le due opere, *Estate* e il *Libro*, non risiede d'altronde esclusivamente nel fatto che l'ultimo offre spesso il codice comprovato per decifrare le presenze dell'altro romanzo. È semmai in profondità che esse dialogano proficuamente, lavorando all'unisono sul tema del tempo, della sua persistenza. Lo denuncia lo scrittore, nel ricordo affettuoso di Juan Rodolfo Wilcock: «Di quella giornata ho scritto più di trent'anni fa nel mio romanzo *Estate*. Riscrivo sul filo della memoria». La città del *Libro degli amici*, la sua popolazione si ricompone dunque oggi, da una distanza calcolabile in giorni e mesi; e con la stessa precisione quella mappa di un momento dato della cultura italiana si struttura, quasi perfezionata dal correre degli anni. La Roma della nostalgia non è per forza più vera, di quella rumorosa e gremita di un tempo: ma è decantata, selezionata, divenendo quasi emblema – popolato di araldiche figure – dell'opera erosiva, del dolce lavoro della vita.

«IL MATTINO DI DOMANI», ELLIOT

Un io in fiamme
inseparabile dalla luce
di Roma e dai compagni
dell'intera vita:

Renzo Paris, i nuovi versi

di ENZO DI MAURO

Con *Il mattino di domani* (Elliot, pp. 142, € 16,50) Renzo Paris fissa un'ulteriore tappa del suo ormai lungo viaggio in versi – un viaggio o, se si preferisce, un cammino che prese avvio nel 1980 con *Album di famiglia* (vi si raccoglievano i testi di circa un ventennio) per poi proseguire, nel 2013, con *Il fumo bianco*. Effettivamente si tratta, come sceglie di definirlo l'autore medesimo, di un vero e proprio canzoniere la cui compattezza di respiro, oggi meglio di ieri, possiamo misurare con una certa dose di sicurezza, laddove i fili tematici, le figure, le situazioni, il paesaggio, i valori timbrici tornano, si inseguono, si precisano, si fanno persistenti al pari di un assillo. Il tempo trascorre e si consuma, le care presenze diventano in molti casi dolorose assenze; pure, l'impulso e, si potrebbe addirittura dire, la coazione alla gioventù e alla vitalità restano intatte, così come gli affetti, i legami, i debiti e le fedeltà non arretrano di un passo, non declinano mai. Paris (e qui si intende l'opera, dalla poesia ai romanzi e alla memorialistica) è indiscutibile dalla sua comunità e dai compagni di strada della generazione cui appartiene. Anzi ne è il cantore, il testimone e, nondimeno, la mina vagante, la scheggia impazzita e impazzita. Fedele appunto e, quando il caso lo consente o lo impone, dolente fedifrago e impunito, ferito ragazzaccio.

Qui, fin dal titolo, non si concepisce affatto un'idea precaria di speranza. Cos'è al fondo *il mattino di domani*? Quale significato esprime se non quello di una volontà irriducibile di futuro – e di un futuro il cui destino si mostra inseparabile dalla poesia e dallo stupore di una scoperta (di un amore passato o tuttora vivo o possibile, del riaffiorare di un ricordo) che si rinnova come se ogni giorno fosse il primo e non certo l'ultimo. Quello di Paris è un «io senza età», un io «pie-

no di desideri e senza desiderio», un «io in fiamme» pronto «a dragare le sterminate eternità». C'è, in questo nuovo libro suddiviso in quattro sezioni e ognuna delle quali intitolata a una stagione dell'anno, una calma antica, un risolvere in maniera epicurea le tensioni e i desideri e i lutti: «I miei amici poeti sono in gran parte defunti, // mi godo quest'arietta primaverile / ricordando la loro poesia ironica, civile». Oppure, in altre terzine: «Cara vita, che ho respirato / appena, sappi che ti ho molto amato, raccolto // dentro una stanza con un libro in mano / e il gatto sul mio collo acciambellato». Gli amici, allora, e poi gli animali (ne «Il merlo equilibrista», come in altre poesie, appare Amelia Rosselli, ma poi, ancora, Valentino Zeichen e Dario Bellezza), le belle passanti, le vie e le piazze di Roma (San Lorenzo, il quartiere Esquilino...), gli oggetti, i colori del giorno, l'infanzia in Abruzzo («Il corpo», ad esempio, o «Primo maggio») e poi il nuovo, tumultuoso presente, con i migranti («sono gli unici // a pisciare sui muri come i ragazzi di una volta», versi che sarebbero piaciuti a Pasolini, tra l'altro evocato in un verso di «Coste» con «che madri avete avuto»; così come, in «Pasquetta», gli operai di Sandro Penna lasciano il posto al proletariato di oggi: «Ma le bambine musulmane, / non son forse belle?»).

Ma, al tempo stesso, non si riesce a immaginare questa poesia come non consustanziale alla luce di Roma o come non filtrata attraverso di essa. Siccome tuttavia lo spazio stringe, e dato che Paris è anche un valente francesista, sarà assai utile citare un meraviglioso e celebre passo della *Prigioniera*. Scrive Proust: «Quando abbiamo superato una certa età, l'anima del ragazzino che siamo stati e l'anima dei morti da cui veniamo vengono a gettarci a manciate le loro ricchezze e le loro sventure, chiedendo di cooperare ai nuovi sentimenti che proviamo e nei quali, cancellando la loro antica immagine, torniamo a fonderli in una nuova creazione. Da un certo momento in poi dobbiamo accogliere tutti i nostri parenti giunti da così lontano e radunarsi intorno a noi». È questo medesimo movimento che ha accompagnato e sostenuto Renzo Paris nel comporre *Il mattino di domani*.

Gli amici (Zeichen, Bellezza), gli animali, le passanti, l'Abruzzo dell'infanzia, le piazze e strade della Capitale

Elio Pecora ha montato «Il libro degli amici» per Neri Pozza: profili e materiali sul filo della memoria, da Fabio Mauri alla Morante

filosofia
medievale

AVERROÈ

“ Non vi è culto più sublime reso al Creatore che la conoscenza delle creature, attraverso cui arriviamo a conoscere Dio stesso secondo verità. È questa l'opera più sublime ai suoi occhi »

Dibattito immaginario tra Porfirio (234-ca. 305) e Averroè (1126-1198), da: Monfredo de Monte Imperiali, *Liber de herbis*, XIV secolo

di MARIO MANCINI

Il concetto di «Illuminismo arabo-islamico» si è affermato, con grande forza, nel campo della critica filosofica. L'interesse per filosofi come al-Fârâbî, Avicenna, Averroè è sempre più vivo in Occidente, ma anche in pensatori democratici e riformisti in Egitto, Marocco, Siria, e questo ci fa scoprire che proprio qui sono le radici di un grande pensiero etico-politico che l'ombra nera e feroce dell'Isis non è in grado di cancellare. In un momento felice di al-Andalus, a Cordova, nel XII secolo, Averroè si impone come sommo interprete di Aristotele, non solo, concepisce un progetto ambizioso, quello di fondare la comunità religiosa, intellettuale e sociale sulla sola verità conseguita attraverso l'argomentazione razionale propria della filosofia.

Una ricostruzione, preziosa perché ben articolata e ben motivata, della sua figura e del suo pensiero, ci consegna ora Matteo Di Giovanni, che insegna Filosofia antica e araba all'Università di Monaco di Baviera con questo *Averroè*, pubblicato da Carocci («Pensatori», pp. 282, € 19,00). Averroè è il massimo esegeta di Aristotele – così lo ricorda Dante, «Averrois, che'l gran commento feo» (*Inferno* IV, 144) – ma il suo non è un esporre senza innovare, perché il commento diviene uno spazio creativo, mosso da una forza di ispirazione e di progetto. Lontanissime sono ormai da noi le pesanti riserve di Ernest Renan, nel suo pionieristico e ancora utile *Averroès et l'averroïsme* (1852): l'opera del Commentatore sarebbe solo un'appropriazione meccanica del pensiero di Aristotele, e questo necessariamente, per l'esotica fiacchezza, per l'angustia tipica della razionalità orientale, ben diversa dalla genialità del pensiero greco. La filosofia di Averroè, invece – e la critica contemporanea lo va scoprendo sempre di più – è stratificata e complessa, si muove ora nelle pieghe di



Illuminismo islamico dell'interprete di Aristotele

Matteo Di Giovanni ripercorre, in una monografia per Carocci, la figura del pensatore «tramandato» da Dante: che risolse l'inimicizia tra fede e ragione

un'esegesi minuziosa e sottile, ora nella proposta di grandi sintesi speculative, non si lascia inquadrare in uno schema univoco e pone, piuttosto, delicati problemi di ricostruzione genetico-evolutiva.

L'analisi del procedere articolato e problematico del Commentatore all'interno del pensiero di Aristotele è uno dei punti di forza del saggio di Di Ruggiero, che dedica pagine intense ai commenti della *Metafi-*

sica – in particolare al libro dodicesimo, che ne è il vertice speculativo – e del *De anima*. Qui, attraverso un confronto serrato con le posizioni di Alessandro d' Afrodisia – il suo materialismo radicale è suggestivo, ma inadeguato – e di Temistio, i due commentatori ellenistici, e poi di al-Fârâbî e di Avicenna, Averroè giunge alla grande formulazione dell'intelletto possibile, ricettore delle forme universali, come sostanza immate-

riale ed eterna. L'intelletto è il tramite attraverso cui l'uomo, costretto nei limiti dello spazio e del tempo, si apre al mondo delle idee. È vita spirituale realizzata nella materia e sembra partecipare, come tale, alla stessa incorruttibilità dello spirito. Se vi è qualcosa di immortale e di divino, qualcosa che eleva l'individuo oltre i confini della realtà immanente, un tale principio è l'intelletto. E si immagina così, attra-

verso il pensiero, una emozionante comunità degli uomini di tutti i tempi.

Nel contesto in cui vive e opera Averroè, la filosofia è considerata alternativa alla Legge religiosa e pericolosamente vicina all'eresia. Occorre salvarla. Nel *Trattato decisivo. Sull'accordo della religione con la filosofia* è proposto un sottile equilibrio. Nessuna contraddizione si può trovare tra la verità che è esplicitata nella Legge religiosa (*shari'a*)

e quella articolata dal filosofo. «Il vero non contrasta con il vero», si afferma, seguendo Aristotele. Ciò non significa che la Legge religiosa e la filosofia siano vie equivalenti sul piano della conoscenza. Dato che diversi sono i gradi di consapevolezza nella moltitudine dei credenti e in chi professa la filosofia, diversi devono essere i linguaggi. L'uomo di religione si rivolge al consorzio degli uomini in una forma universalmente accessibile e retorica, il filosofo – che viene ben distinto dalla casta degli invisibili teologi, legati alla meschinità del più cieco tradizionalismo, capaci solo di cavilli e di disordini – opera, in tutta autonomia, secondo i dettami della ragione.

Averroè risolve in tal modo, annullandola, in una potente intuizione, ogni inimicizia tra fede e ragione: non è più necessario resistere alla fede per seguire la ragione, né rinunciare alla ragione per ottemperare alla fede. Perché la fede stessa – il *Corano* ci invita a conoscere tutte le cose che Dio ha creato: «Riflettete, o voi che avete occhi a guardare!» (LIX, 2) – è fede nella ragione.

E la filosofia è proposta come norma necessaria del vivere associato, come paragone e criterio per l'organizzazione delle istituzioni civili, sociali e religiose, come manifesto della città ideale. Di questo progetto ambizioso Di Ruggiero ricostruisce il percorso, nei suoi momenti principali, nelle sue strategie, e ne mette bene in luce il coraggio e l'audacia. L'audacia di aprire la comunità e il mondo a un discorso altro, quello della ragione e della filosofia: «Se nel praticare un sacrificio [l'uccisione rituale dell'animale] si usa uno strumento idoneo, non ha alcuna importanza la validità del sacrificio se lo strumento appartiene a qualcuno che professa la nostra religione oppure no. È chiaro che per «coloro i quali non professano la nostra religione», io intendo gli antichi che si sono occupati di questioni speculative prima dell'avvento dell'Islâm».

«TEATRI DI GUERRA» E «UOMINI CONTRO»: DUE VOLUMI DI INTERVENTI MILITANTI EDITI DA MIMESIS

I classici nei teatri e nelle scuole, convocati da Camerotto e Pontani a turbare i nostri sonni

di TIZIANA DRAGO

Destino consueto per i classici greci e latini, anche quando gli si riconosca la funzione di orientamento privilegiato della formazione intellettuale, è quello di essere sezionati e offerti sul banco come materia di un intervento di astrazione consapevole: sottratti al loro terreno di appartenenza (la densità storica che li ha prodotti), testi e autori vengono fatti a pezzi per trarne un repertorio di belle parole in fila indiana, disponibili a tutte le variazioni del mondo, le più fiorite e le più creative, e consegnati allo sfarinamento culturalista e citazionista per tutti i gusti. Questa operazione, che contribuisce all'allargamento della distanza del mondo antico dal terreno della vita e delle relazioni, tiene i due ambiti ben distinti, perché una cosa sia il pensiero delle anime belle e altra cosa l'analisi concreta del presente.

I classici, relegati nello spazio amorfo dello spirito, arretrano

così a terreno neutro di esercitazione, più di quanto il più sfrenato decostruzionista potesse immaginare, con la conseguenza di uscirne depotenziati, fatti fluttuare in una dimensione impressionistica ed eterea dove tutte le idee convivono senza conflitto, ma anche senza scopo, perché sganciate dalla materialità dell'esistenza reale, delle contraddizioni dei loro autori, dell'urto con cui hanno guardato al mondo.

E invece, nel prezioso laboratorio dei *Classici Contro* (che prevede, sin dalla prima edizione, una molteplicità di iniziative itineranti con il coinvolgimento delle scuole), l'esperienza del mondo classico non è mai stata, nelle intenzioni dei due ideatori, Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, facilmente pacificatrice: gli antichi (la civiltà greca ed ellenistico-romana nelle sue molte forme e contrastanti anime) sono convocati a turbare i nostri sonni e si animano di un'intensità di vita sempre in bilico fra senso di estraneità al presente e scoperta di una bellezza inattesa.

Nei volumi appena editi da Mimesis, che raccolgono alcuni de-

gli interventi presentati in occasione dell'edizione 2015 (*Teatri di guerra* Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità e *Uomini contro* Tra l'Iliade e la grande guerra), gli autori del passato – da Omero ad Archiloco, da Tucidide a Euripide e Virgilio –, si riappropriano della specificità del loro linguaggio in relazione alle circostanze, alle idee, alle condizioni storiche che li hanno mossi. È la guerra lo specchio oscuro su cui storie e figure paradigmatiche riflettono eroismo e infamia, miseria e grandezza, coraggio e dolore. Uomini ed eroi agiscono in un mondo tormentato e diviso, percorso dal conflitto di classe e dalla lotta tra i sessi. Attraversare questo universo dilaniato (a partire dal testo archetipico della letteratura occidentale, quell'*Iliade* che a Simone Weil pareva «il poema della forza») dissolve la nostalgia immaginaria di una Grecia apollinea quanto la favola edificante della democrazia, e proietta il lettore in un'antichità che sa essere anche crudele e barbarica, sotto un cielo che sarebbe più pietoso se fosse vuoto. Questa materia, sottile e tonante insieme, fa stridere passato e presente (lo Scamandro e il Piave, la guerra di Troia e la 'Grande Guerra', così come i tanti teatri di guerra della nostra Europa post-democratica) ed è capace di far intravedere, attraverso quello che non sappiamo degli antichi, quello che non sappiamo di noi. Restituita a quel mondo la sua opacità, la sua distanza, lo smarrimento che suscita più che la sua esemplarità reale o presunta, il vero nodo problematico resta quello straordinario insostituibile rovello dell'intelligenza che chiamiamo umanesimo.

la mostra
e il libro

COLOSSEO

Un volume Electa a più voci ricostruisce la bimillenaria vicenda dell'Anfiteatro Flavio, «rifondato» molte volte. Conoscerne la storia è indispensabile per immaginare un futuro per Roma

Sotto, Sebastiano Serlio, prospetto del Colosseo e dettagli da *Sette Libri dell'architettura*, libro III; a fianco, fotogramma da: *La Terra vista dalla Luna* di Pier Paolo Pasolini, episodio del film *Le Streghe*, 1967



L'immenso rudere da Tertulliano a Franceschini

di MAURIZIO GIURÈ

E' una circostanza ben calcolata quella della mostra *Colosseo Un'icona* (fino al 7 gennaio) allestita a Roma nell'ambulacro del secondo ordine dell'antico anfiteatro e della pubblicazione collettanea *Colosseo* (Electa, 300 illustrazioni, pp. 408, € 39,00), a cura di Rossella Rea, Serena Romano e Riccardo Santangeli Valenzani. Si collocano entrambi a conclusione della contestata riforma ministeriale di Franceschini che, con l'istituzione del Parco archeologico del Colosseo, ha fatto piccoli pezzi della gestione del patrimonio archeologico romano, sottraendo alle competenze della Soprintendenza, oltre al monumento in questione, il Foro Romano, il Palatino e la Domus Aurea. Dividere e disarticolare organismi delle istituzioni per rendere tutto più efficiente è un singolare modo di procedere. Oltretutto appare elusa la questione centrale: qual è il futuro urbanistico della capitale in relazione al suo patrimonio archeologico? Più in generale, come i Beni culturali saranno meglio salvaguardati per essere goduti dalle prossime generazioni?

Una storia indicativa

La storia dell'*Amphitheatrum Flavium*, illustrata dalla mostra e dal libro, è in questo senso indicativa: conoscerla produce inevitabilmente una seria riflessione. I pregevoli contributi raccolti invitano a immaginare il «domani» anche se non fanno cenno di come s'inserirà il Colosseo, con la sua area archeologica dentro le mura, nel quadro dei problemi dall'urbanistica scomposta e complessa di Roma. Non si va, quindi, oltre il programma dei restauri finanziati dalla Tod's e la «ricomposizione della forma architettonica» (Rea) che vuole dire la ricostruzione del piano dell'arena dell'anfiteatro. In sostanza, come scrive Francesco Cellini a

conclusione del suo scritto centrato sulla percezione del Colosseo negli anni della formazione della città capitale, nulla si dice su cosa sarà la città storica una volta trasformata «in un immenso recinto museale». Eppure è evidente che il secolare percorso di conoscenza che ha interessato il più imponente «oggetto» dell'antichità è sempre stato in stretta comunione con la vita degli uomini che hanno provveduto nel trascorrere nel tempo a denotarlo di valori e significati simbolici, sociali e materiali, in altre parole a relazionarsi a esso secondo l'uso di volta in volta utile e necessario.

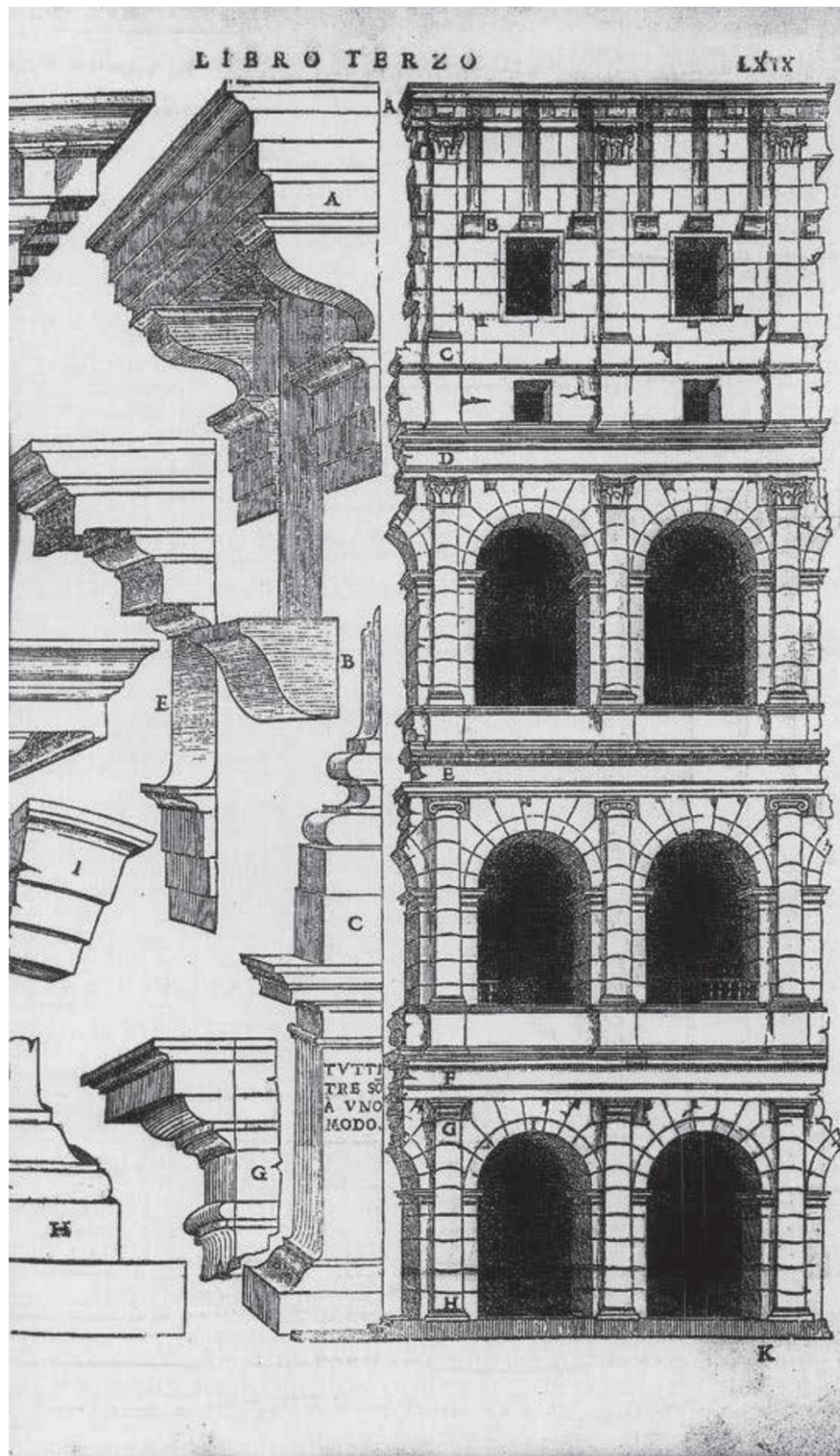
Benevolo-Aymonino

Non per indurre a un percorso diacronico inverso – di visita e di lettura –, ma occorre prendere atto che almeno dalla fine del regime fascista, il «che fare dell'area dei Fori» è stato un brancolare nel buio; a eccezione del progetto rimasto sulla carta di Benevolo-Aymonino, che per ragioni storiografiche si sarebbe dovuto almeno menzionare. Resta così del tutto disatteso l'imperativo che ogni istituzione pubblica ha l'obbligo di perseguire: la ricerca «dei riferimenti guida, dei modelli di giudizio e di comportamento» per governare il nostro patrimonio culturale. Quei minimi accorgimenti che ci permettano, come scrisse Manieri Elia, «di stare in un luogo nel quale riconoscersi»: finalità assoluta, per parlare dell'identità dell'Urbe. Al contrario tutto oggi sembra ridursi alla perimetrazione delle aree di competenza tra ciò che sarà mio – dell'Amministrazione Capitolina – e ciò che sarà tuo – del Ministero –, per fini dove l'economicamente proficuo si fonde al vanto di esercitare il potere su un patrimonio unico al mondo.

Allora occorrerà rimarcare che le vicende del Colosseo devono rendere conto della centralità che questo ha da sempre avuto nella storia della città: eredità dell'impero dei Cesari, testimonianza del supplizio cristiano, simbolo laico della Terza Roma. Dall'apologeta cristia-

no Tertulliano a Mussolini, l'Anfiteatro Flavio (iniziato da Vespasiano nel 72 d.C., inaugurato da Tito nell'80, completato dal fratello Domiziano nell'82) ebbe un'«identità contesa» come pochi altri monumenti dell'antichità: «espressione di aspirazioni e ideali differenti – come racconta Domenico Palombi –, specchio e testimoni delle diverse stagioni del rapporto con l'antico, con la sua memoria, con i suoi simboli».

Come attestano dall'XI secolo i materiali d'archivio, un uso «apparentemente schizofrenico» contraddistingue l'utilizzo del *Coliseum* una volta abbandonati gli spettacoli circensi ancora presenti fino al VI secolo. Nel Medioevo, conseguenza del frantumarsi delle proprietà ecclesiastiche, l'antico anfiteatro, abitato negli spazi al piano terra (*cryptae*) da una «media élite» e in quelli degli ordini superiori (*domus*) da proprietari più facoltosi (Francipane, Annibaldi), impiegherà secoli prima di ritornare nelle disponibilità pubbliche (Curia). Con la nascita dell'umanesimo si mette finalmente un argine alle spoliazioni di pietre e marmi. Trascorso il tempo dei racconti immaginifici, tra il mistico e il demoniaco, dei *Mirabilia*, le magnificenze di Roma antica assumono a metà del Quattrocento – da Martino Va Sisto IV – nuove funzioni ideologiche. Il programma universalistico della *Renovatio Urbis* papale, tra restauri filologici dell'antichità e nuovi edifici monumentali, si compie affinché la fede, come disse Niccolò V, possa «essere colpita da spettacoli grandiosi». Il Colosseo, alla pari di altri resti antiquari, diventa allora, dopo i «secoli bui» del medioevo, un *patri-monio* da organizzare per la sua migliore resa produttiva. Il disegno papale si volge alla costruzione della «Gerusalemme terrena»: ritratto di quella celeste tanto agognata. Lo dimostra il piano urbanistico di Giulio II e ancora di più quello di Leone X, intenzionato con i suoi artisti (Giuliano da Sangallo, Raffaello) a emulare i modelli dei Grandi Antichi. Accanto ad un uso



operativo del linguaggio classico si consolida in parallelo lo studio archeologico, con attente campagne di rilievi che da Bramante proseguiranno fino a Serlio e Palladio e oltre, fino alle ricostruzioni colorate dei pensionati-pittori francesi di metà Ottocento. Nonostante però i programmi (imperiali), l'«immenso rudere» restò sempre «in una condizione di isolamento», anche se come per nessun altro monumento antico si possono enumerare così molteplici tentativi per rifunzionizzarlo: da quelli «industriali» di Sisto V per costruirvi una filanda (1590) o di Clemente XI (1700) che l'impiegò come de-

posito di letame per le fabbriche lì vicino di salnitro, agli usi di carattere devozionale: il piccolo tempio «in onore de' Santi Martiri» di Bernini; il grande santuario di Carlo Fontana.

Redimere dal paganesimo

La volontà di redimere in modo definitivo l'arena da ogni trascorso pagano è un lungo processo che dalla fine del XV secolo si articola tra l'edificazione di cappelle (La *Via Crucis*, 1750) e chiesette (Santa Maria della Pietà), rappresentazioni sacre e opere di confraternite (Gonfalone). Prima, però, che con l'arte e i nuovi *media* i «segni della modernità» conducessero il Colosseo nel nostro «sempre-presente» e nell'attesa che si possa precisare un suo «inimmaginabile dopovita» (Chioldi), occorre ricordare gli impegnativi restauri e le ricostruzioni dell'Ottocento senza i quali né il Fascismo avrebbe avuto il fondale della sua *Via dell'Impero*, né i milioni di turisti di oggi quello dei propri *selfie*. Si deve a figure quali Raffaele Stern, Giuseppe Valadier, Giuseppe Camporese la «rinascita». Gli editti di Pio

VII arrestarono il grave degrado dell'intero monumento che «minacciava di privare i posteri – come scrive Rossella Rea – anche della visione dello stato rudereale». Con importanti interventi ricostruttivi in circa cinquant'anni dall'inizio del secolo si diede la risposta più convincente ai sostenitori «del sentimento del pittoresco e della rovina» (Nazzaro), non solo diffuso in quel periodo ma, aggiungiamo noi, sopravvissuto ancora oggi attraverso la teoria brandiana.

In fondo nella storia del Colosseo leggiamo riflessa questa considerazione di Michel Serres: se Roma «ha saputo costruire, era necessario che sapesse fondare». Al centro di un quadro di Antoine Caron (1521-99) che il filosofo francese cita, sotto l'immagine del Colosseo si rappresentano trucidi assassini. La «fondazione» della città avvenne dunque nel «pandemonio» che occupò lo spazio e lo mantenne. È forse dalle «molteplici fondazioni» del famoso anfiteatro che occorre ripartire per immaginarne di altre e più coerenti.

Eredità dell'impero dei Cesari, arena del martirio, simbolo laico della Terza Roma. E domani?

le leggi razziali
del 1938

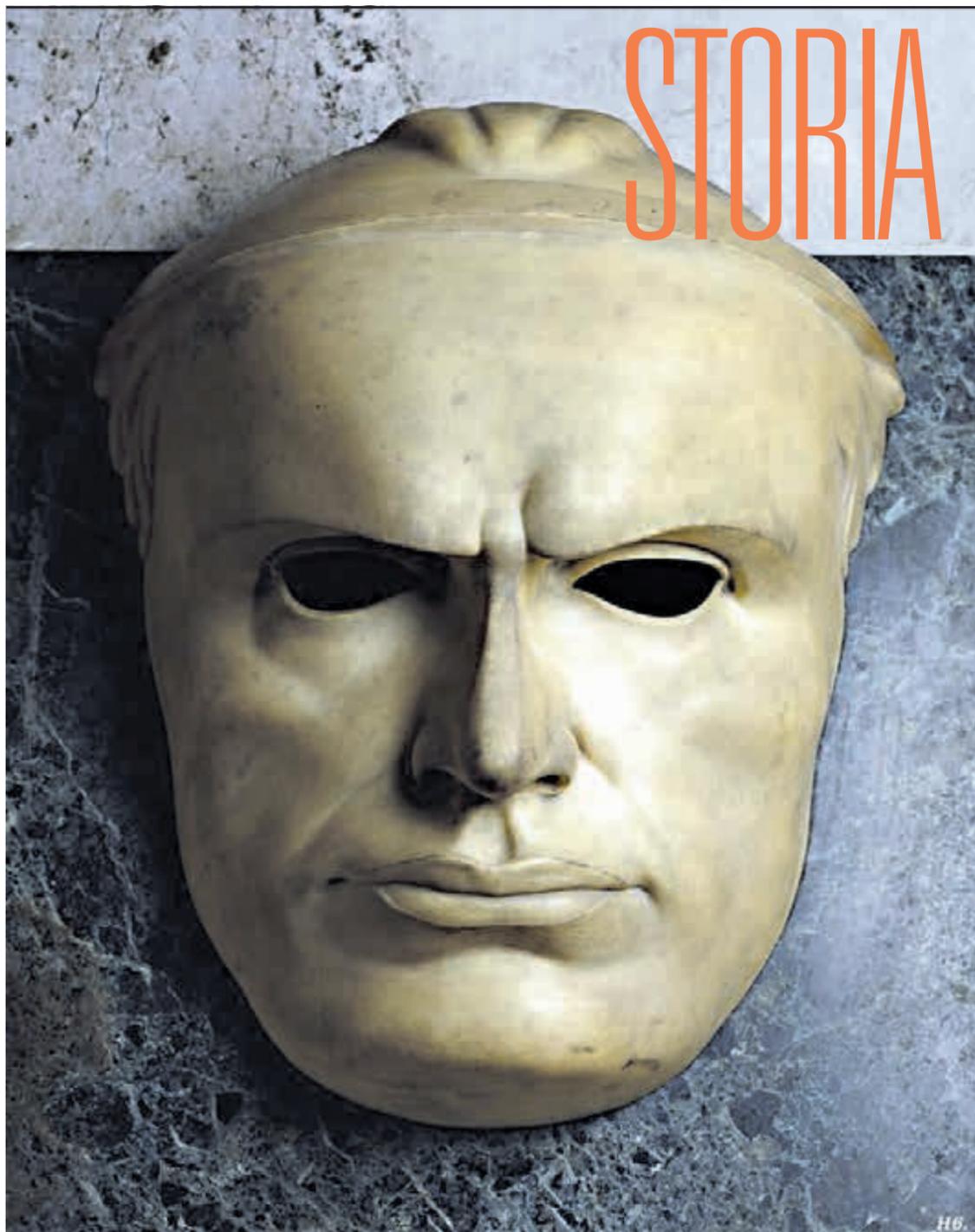
di GIORGIO FABRE

Nel maggio 1994 Michele Sarfatti pubblicava da Zamorani, editore specializzato in storia della persecuzione antiebraica, la prima edizione di *Mussolini contro gli ebrei*. Renzo De Felice era già malato, ma ancora attivo e dirigeva la sua rivista, «Storia contemporanea». E molto incisivo era lo stuolo dei suoi allievi, esponenti dell'establishment accademico e collaboratori di vari giornali. *Mussolini contro gli ebrei* metteva profondamente in crisi, soprattutto grazie alla precisione e all'incontestabilità della documentazione, le tesi dello storico del fascismo, in particolare la sua *Storia degli ebrei*. Era una svolta in questo campo, anche di metodo. La reazione fu un silenzio greve sul libro di tutta la potente scuola defeliciana. L'anno dopo De Felice pubblicò il famoso *Rosso e Nero* (Baldini e Castoldi) su Mussolini e il fascismo, ignorando del tutto questo libro. Si ricorda solo, per converso, una recensione appunto dell'allora nemico di De Felice, Nicola Tranfaglia, su *Repubblica*. Ma la vita del libro di Sarfatti fu assai difficile.

Egli aveva ricostruito con estremo dettaglio – spesso avendo recuperato carte autografe e lavorando sugli originali – tutte le prese di posizione e le concrete azioni persecutorie del capo del fascismo verso gli ebrei nel 1938: compresa l'elaborazione del *Manifesto della razza* (l'attribuzione era praticamente una novità) e la preparazione accurata delle leggi antisemite.

Dalla ricostruzione emergeva che il duce aveva condotto di persona un lavoro di una complessità enorme e Sarfatti, passo passo, lo aveva seguito – per quanto era stato possibile – nelle sue varie fasi, con documenti originali e interpretazioni assai innovative. È ovvio che a uno storico come De Felice, che aveva puntato a dimostrare come nel 1938 Mussolini avesse «discriminato» gli ebrei, più che «perseguitarli», una ricostruzione del genere potesse dare fastidio. In un certo senso, Sarfatti agì da «revisionista» nei confronti dello storico italiano accreditato come il massimo esponente italico del revisionismo storiografico. Se ne accorse George Mosse, che fino ad allora sul fascismo italiano aveva seguito in tutto De Felice. Rapidamente (e morto De Felice nel maggio 1996), Mosse fece uno scarto e nel '97 dichiarò che su antisemitismo e razzismo non dava retta «fino in fondo» allo storico reatino e qualche anno dopo certificò che riteneva Mussolini «un convinto razzista».

Oggi, a quasi un quarto di secolo dalla prima uscita, presso lo stesso editore Sarfatti pubblica una nuova edizione ampliata di *Mussolini contro gli ebrei* (Zamorani, € 28,00), 217 pagine invece di 199 e con un corpo più piccolo, in cui aggiunge e illustra diversi nuovi episodi dell'antisemitismo di Mussolini nel 1938: alcuni recuperati e ridiscussi in base ai nuovi studi pubblicati nel frat-



La lunga rincorsa di Mussolini antisemita

Nell'edizione ampliata del suo «Mussolini contro gli ebrei», da Zamorani, Michele Sarfatti presenta diversi nuovi «episodi». Già prima del '38 però...

Adolfo Wildt, Benito Mussolini, 1923, marmo

tempo, altri ricostruiti in maniera inedita. Chiude il volume un capitolo sul censimento degli ebrei dell'agosto '38, che non contiene novità rispetto al '94.

Il risultato della seconda edizione è la dimostrazione – ancor più forte di quanto si sapeva o si potesse intuire – dell'impegno antisemita di Mussolini: che, come è noto, era un lavoratore indefesso e veloce, ma fu davvero impressionante per l'attenzione e la cura con cui predispose il terreno e poi preparò le nuove leggi contro gli ebrei. Rispetto a vent'anni fa, sappiamo ora che nel 1938 scrisse articoli (in forma anonima) sulla campagna razzista; allertò con anticipo, un mese prima del *Manifesto*, i ministeri che avrebbero dovuto agire; si preoccupò, fin dal novembre 1937, di avvertire i nazisti della campagna antisemita che si andava preparando in Italia. Si fece affiancare da alcuni «tecnici», i cui ruoli però sono ancora piuttosto opachi; e poi da qualche politico; ma fu lui a ideare e a guidare tutta l'operazione, con fermezza e talora perfino con estrema durezza: come oggi si vede bene dal mo-

do in cui trattò, perfino sbeffeggiandoli, papa Pio XI e la Chiesa.

Viene da dire, quasi in automatico, che tutta questa operatività non poteva essere nata come un fungo, tra la fine del '37 e quella del '38. Mussolini agiva in maniera molto diversa da Hitler: era metodico, aveva tempi lunghi di preparazione e di elaborazione, più volte sperimentava e talvolta tornava sui suoi passi, come fece anche nel 1938, quando – a febbraio – preparò il dettaglio dell'azione razzista con cinque-sei mesi di anticipo. Lo aveva fatto anche in altri campi: nel fondamentale e delicatissimo terreno corporativo, che richiese anni di preparazione; o in quello della censura dei libri. È plausibile, quindi, che la preparazione sia stata molto più lunga, anche se magari non continuativa, come del resto anche nel 1938.

In effetti, da altre ricerche è emersa una diversa interpretazione del periodo che anticipò le leggi contro gli ebrei, una preparazione che risale più indietro nel tempo rispetto al 1936-'38. Sarfatti ne accenna, ma concentra la sua analisi sul

periodo della persecuzione «pubblica». Eppure è ormai ampiamente documentato che eliminazioni specifiche di ebrei da vari posti di responsabilità furono ordinate a partire dal 1933-'34: accadde nei comuni, nelle province, nei sindacati, negli ospedali, in qualche caso nelle università. Mussolini poté predisporre con cura, ben soppesando e con altri *stop and go* prima del fatidico 1938, il terremoto che provocò con le leggi razziste. Non solo ci pensò, ma eliminò. È una vicenda su cui continua a emergere nuova documentazione, ma il quadro complessivo di questo «prequel» è chiaro e ineludibile.

Eppure, anche con questi limiti, il libro di Michele Sarfatti continua a restare un piccolo capolavoro della storiografia del Novecento, in una materia difficile e ancora controversa come quella delle leggi razziali. Oggi, questo campo storiografico è diventato un campo di battaglia, soprattutto per le lotte e per le carriere accademiche, e la qualità della ricerca è andata in caduta libera. È naturale che quel libro sia ancora, per molti aspetti, un modello.

■ CAMERA VERDE ■

Pierluigi Cappello
malinconicamente
paziente

di Alessandro Fo

Appena oltre il traguardo del cinquantesimo compleanno si è spento Pierluigi Cappello, una delle voci più limpide della nostra attuale poesia, italiana e in friulano. A sedici anni, fra le passioni e speranze che ogni ragazzo coltiva, Cappello aveva quella della corsa: era un velocista. Ma un pomeriggio accettò un passaggio in moto da un amico, la moto uscì di strada, l'amico morì, Pierluigi riportò lesioni gravissime, che hanno trasformato la sua esistenza in un calvario ospedaliero, e l'hanno costretto per sempre su una sedia a rotelle. Dopo avere a lungo nascosto, con riserbo, la sua condizione, ha ripercorso tutto il proprio itinerario in un nobile libro di memorie: *Questa libertà* (Rizzoli 2013). Vi narra la nascita della vocazione per la scrittura, il terremoto del '76 («le tegole lasciarono il tetto come uno stormo di uccelli terrorizzati»), le letture arrampicate su un albero, quando gli si schiudeva un universo di avventure e mirabili viaggi, dei quali avrebbe voluto divenire per sempre parte integrante. Quell'universo che poi, recuperato fra le lenzuola del primo ospedale, l'avrebbe salvato, restituendogli mobilità interiore, ricchezza, vertiginose prospettive. Una testimonianza tanto diretta ed evidente dell'importanza della cultura, della letteratura e della poesia nell'esistenza di ciascuno di noi rendeva questo racconto necessario e ineludibile. Francesca Archibugi lo ha a sua volta salvato nel docufilm del 2013 *Parole povere*.

A 'presentarmi' Pierluigi è stato, in qualche modo, il poeta tardolatino che ha dirottato sui classici il mio viaggio personale, Rutilio Namaziano: mi fu segnalato un acrostico che Cappello aveva scritto sul 'mio poeta'. Scoprii così la sua lirica semplice e musicale, attenta alla bellezza, malinconicamente paziente, innamorata della grandezza che splende per fiammate nell'esistenza di un albero, una nuvola, un personaggio marginale di un paese sperduto.

Pierluigi era bello, affabile, brillante, e allo stesso tempo umile – e vero poeta. Fino dai quaderni di poesia contemporanea curati da Franco Buffoni, la cultura italiana ne ha riconosciuto la statura: fra gli altri, ha ricevuto i premi Bagutta, Montale, Pisa e nel 2010 il Viareggio. Nel 2013 l'Università di Udine gli conferì la laurea in lettere *honoris causa*. Così poesia e letteratura hanno ricompensato Cappello per lo spirito quasi religioso con cui si è avvicinato ai loro meravigliosi segreti. Le sue poesie sono ora raccolte da Rizzoli in *Azzurro elementare* (2013) e nel recente *Stato di quiete* (2016); in appendice, la ricca bibliografia curata da Anna De Simone). L'ultima poesia dell'ultima raccolta è una breve lirica senza titolo, da cui traluce tutta la sua sensibilità: la vicinanza alla natura e ai giochi infantili, la fede nelle parole, e nei loro riti, che lasciano il cuore più intimo e prezioso di ogni nostra realtà: «Costruire una capanna / di sassi, rami, foglie / un cuore di parole / qui, lontani dal mondo / al centro delle cose, / nel punto più profondo».



Pierluigi Cappello in una foto di Arcangelo Piai



MARINI

Marino Marini,
«Cavaliere», 1945,
bronzo,
collezione privata

Superficie, scontrosità

di GIUSEPPE FRANGI
PISTOIA

Per Pistoia, capitale della cultura 2017, l'appuntamento con Marino Marini, il grande scultore che qui era nato nel 1901, era un po' un appuntamento obbligato: situazione rischiosa, che in genere si traduce in mostre tanto roboanti quanto inutili. Pistoia il rischio lo ha scansato grazie a due fattori: innanzitutto la scelta di due curatori di ben sperimentata acrobazia come Barbara Cinelli e Flavio Fergonzi; poi, grazie a una sede, bella ma sanamente costrittiva, come Palazzo Fabroni. Qui sino ad agosto erano state ospitate una dozzina di sculture di Giovanni Pisano, per un bellissimo e discreto omaggio, a cura di Roberto Bartolini, al genio che proprio lì di fronte, nella chiesa di Sant'Andrea, ha lasciato il suo pulpito più bello, capolavoro annodato di corpi.

Un passaggio di consegne impegnativo, che obbligava a scelte irruenti. Così è stato: negli spazi, a tratti spigolosi, di Palazzo Fabroni incontriamo un Marino insolito, ispido a volte; o, secondo un aggettivo che Fergonzi usa più volte, «urticante». Un Marino dalla natura sorprendentemente sperimentale, anche nei momenti in cui i rapporti con il grande passato, egizio, etrusco, cinese o rinascimentale, si fanno stringenti: *Marino Marini. Passioni visive*, sino al 7 gennaio; catalogo Silvana.

Nel percorso della mostra c'è una sala in cui questa cifra si rivela in tutta evidenza: è quella ribattezzata *Allungamenti gotici*. Uno spazio abbastanza angusto in cui tutti gli stereotipi mariniani si dissolvono in modo quasi sconcertante. La sala è imperniata su un grande Cristo crocifisso ligneo, monco di braccia, databile tra fine XII secolo e inizio XIII, unica opera antica che lo scultore teneva nella sua collezione (oggi è nelle raccolte della Fondazione Marino Marini di Pistoia) e che Pier Maria Bardi nel 1960 aveva visto appesa nella sua casa di Milano. Gli *spin off* che Marino produce dalla matrice del Cristo crocifisso sono abbastanza impressionanti. Dal punto di vista iconografico non stabilisce nessuna relazione (si tratta infatti di due *Giocolieri*, rispettivamente del 1939 e del 1946, e di un *Icaro* del 1933, uscito per la prima volta dalla collezione in cui da sempre è custodito). Il suo è piuttosto un appartenimento genetico, con figure che sembrano quasi dei relitti dissepoliti, appese nude ai muri, né più né meno del Cristo crocifisso. Sembrano dei calchi di uomini inghiottiti da qualche ignota catastrofe: al punto che la mente inevitabilmente corre alle immagini della grande installazione di Roberto Cuoghi per il Padiglione Italia della Biennale di quest'anno (il titolo potrebbe funzionare benissimo anche per la sala di Palazzo Fabroni: *Imitazione di Cristo*).

A Pistoia, Palazzo Fabroni, una mostra (a cura di Cinelli e Fergonzi) smonta gli stereotipi dell'arte di Marino Marini: non sublimità primitivista, ma aperto campo sperimentale



Entrare in questo spazio è un po' come scoprire il lato proibito di uno scultore che aveva conquistato l'America, in quanto visto come ultimo interprete della grande tradizione italiana; uno scultore che i grandi registi di Hollywood cercavano per dare un tocco di classe agli interni dei loro film (anche se in realtà in una celebre sequenza di *Sabrina* Billy Wilder aveva capito benissimo il portato aggressivo del *Cavaliere* di Marino, usato addirittura con allusione fallica a fronte di una memorabile Audrey Hepburn). Non gli è mancato mai il successo, non gli sono

mancate le importanti committenze pubbliche, soprattutto a partire dal 1948, anno in cui entrò in rapporto con Curt Valentin, il grande gallerista tedesco emigrato a New York nel 1937. Eppure se Marino non è diventato un grande replicante di se stesso è proprio in forza di questa scontrosità espressiva che sta al fondo del suo lavoro. O meglio che sta sulla superficie delle sue sculture.

È un aspetto che era stato intuito molto precocemente da Gianfranco Contini, che aveva conosciuto Marino durante la guerra quando ambedue erano

sfuggiti al fascismo rifugiandosi in Svizzera. Nel 1944 Contini aveva pubblicato un libretto in francese, a Lugano, dedicato a *Vingt sculptures de Marino Marini*. Come ricostruisce Barbara Cinelli nel saggio in catalogo, Contini definisce lo scultore «un poète de surfaces: tout le reste est inessentiel». Contini «è capace di riconoscere nel pennello che animerà cromaticamente le superfici e nel chiodo che le inciderà, i segni del desiderato incontro tra la forma e l'atmosfera, e la tensione verso una scultura "totale"».

Questo intervento sulla su-

perficie delle sculture è una costante che il percorso della mostra mette giustamente in rilievo. Nella intensissima sezione dei ritratti, davanti a una varietà incalzante di soluzioni tecniche ed espressive la costante è questo lavoro sulle superfici, che può andare dai tocchi «sporchi» di verde-rosso sul gesso reso rugoso del *Ritratto di Madame Grandjean* (1945), al bronzo tormentato da patinature violentemente irregolari e da incisioni a secco dello straordinario ritratto di *Igor Stravinskij* (1951); «grumo di intelligenza sul viso... nervoso come un pu-

gno» (Marco Valsecchi). Anche la superficie del bellissimo ritratto in cera di *Fausto Melotti* (1937) è tracciata di segni che simili a suture forzano il volume della scultura, come a voler cavare una più spregiudicata energia espressiva.

Dobbiamo quindi immaginare un Marino che, quando il lavoro sembrava concluso e la forma acquisita nella sua pienezza, invece si proiettava sull'oggetto scolpito per tormentarlo e restituirlo a un'imperfezione vitale. «C'è proprio la gioia di rompere questa specie di superficie così dura e così tenuta», raccontava nelle confessioni alla sorella gemella Egle, nel 1959. «La gioia di cesellare e dare vita a delle forme che effettivamente, quando escono dalla fusione, possono essere morte; invece, riprendendole, le ravvivi, diventano un pezzo di bronzo che vive. Generalmente quando escono dalla fusione sembrano sempre delle cose ingolfate, mi sembra che ci sia qualcosa che non mi appartiene più; allora lo riaggianti, lo rompi, prendi un martello, lo spezzi, lo tormenti e diventa vivo, e più lo tocchi e più è vivo».

È un atteggiamento che non risparmia nessuna delle sue opere e che a volte si spinge sino alla mutilazione, come accade nel *Popolo* (1929), una delle opere più celebri della stagione «etrusca», che in mostra è stata infatti affiancata a un coperchio cinerario del IV secolo a. C.. Marino spacca la scultura al centro quasi a creare dei vuoti ansiosi nei volumi e a sottrarla a una lettura troppo archeologica. Anche le *Pomone*, forse troppo inflazionate, non sfuggono alla regola. La loro superficie graffiata viene resa accentuatamente ruvida proprio sulle rotondità ed è ad esempio molto distante da quella patinata di un artista che pur era stato riferimento per lui, come Aristide Maillol (ma a Maillol Marino si era permesso di dire: «Quello che lei crede fare, Maestro, non è la Grecia, è la natica della Cesarina...»).

Il dispositivo della mostra funziona proprio perché procede a ritmo serrato, quasi a voler evitare il già saputo su Marino, e mette in luce il lato scontroso della sua scultura. Come accade anche nella sala dei cavalieri dove il bellissimo esemplare in gesso policromo del 1947, messo al centro della sala, si presenta mostrando il didietro, proprio come lo scultore lo aveva voluto fotografare. Quanto alle opere proposte a paragone sono scelte dettate non da suggestioni ma da ragioni filologiche, spulciando la biblioteca di Marino, dove ad esempio è stato trovato un raro volumetto su Daumier scultore: un plastacatore irridente che non ti aspetti nella cosmogonia mariniana.

La mostra è tradita solo dalla pessima qualità delle fotografie in catalogo: un paradosso, data la centralità che nella ricerca è stata data proprio al modo in cui Marino fotografava le sue opere.

teoria
delle immagini

Un selfie davanti
a David Hockney,
«A Bigger Splash»

MIRZOEFF



La retorica democratica dell'attivismo visuale

In «Come vedere il mondo» (Johan & Levi), Nicholas Mirzoeff si fa interprete di una nuova ideologia, che vede nell'attuale «iconosfera» solo emancipazione...

di PAOLO MARTORE

La visione non è un fenomeno meccanico ma un'azione complessa che il soggetto compie attraverso le proprie facoltà sensoriali e intellettive entro una cornice sociale, culturale, ideologica, etnica, sessuale, ecc. E le immagini, grazie alle tecnologie digitali, proliferano e oggi con una rapidità prima impensabile. A partire dalla metà degli anni novanta, alcuni studiosi, soprattutto anglosassoni, hanno analizzato l'accresciuta forza e rinnovata valenza – il nuovo statuto mediale – delle immagini con un approccio diverso da quello dell'iconologia, svincolandosi dalle tradizionali competenze della storia dell'arte; da questa attenzione è scaturita una nuova scienza delle immagini, interessata ai rapporti tra produzione e consumo della visualità. È nata così la «cultura visuale», termine che attualmente designa «qualsiasi ricerca che prenda in esame il ruolo e le funzioni delle immagini (artistiche e non) in un dato spazio-tempo e per una certa cultura o sub-cultura» (Pinotti).

Lo studioso americano Nicholas Mirzoeff (1962) è stato tra i primi a organizzare un quadro sistematico della disciplina, curando nel 1998 un'antologia, *The Visual Culture Reader*, e poi scrivendo nel 1999 una *Introduzione alla cultura visuale*, edita in Italia nel 2002. Esce ora un saggio del 2015 intitolato *Come vedere il mondo*

(Johan & Levi, pp. 220, € 23,00, traduzione di Rossella Rizzo). La pretenziosità disarmante del titolo non è moderata dalla postilla: «un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)». Il libro si propone come chiave per comprendere le trasformazioni che hanno investito l'«iconosfera», ossia il mondo della visione, negli ultimi due secoli e in particolare negli ultimi trent'anni. Non è storia né metodologia, bensì un insieme di temi concernenti oggetti, dispositivi e pratiche legate alla visione: vedere, «disvedere» e visualizzare il territorio, la città, il corpo, se stessi, la guerra, il clima. Naturalmente, la cultura visuale «non è la mera somma di ciò che è stato prodotto per essere visto, come i quadri o i film. È la relazione tra il visibile e i nomi che diamo a ciò che vediamo; comprende anche quanto è invisibile o tenuto nascosto alla vista».

L'autore dichiara il proprio debito di riconoscenza a John Berger, paga più di un tributo a W.J.T. Mitchell, grande vecchio degli studi visuali, e cita in ordine sparso un po' tutto il pantheon del moderno intellettuale progressista: Benjamin, Foucault, Lyotard, Deleuze, Butler e anche Duchamp. Qua e là, cenni di critica postcoloniale, questioni di genere, teoria e storia dei media, scienze cognitive e neuroscienze: l'orizzonte degli *cultural studies*. Eppure, Mirzoeff presenta quello che dovrebbe essere l'ovvio assunto di partenza – la com-

plexità del dato visuale – come acquisizione finale di un discorso la cui varietà di spunti è non tanto un modo per cogliere nessi e significati inattesi, quanto un espediente narrativo per sedurre il lettore risparmiandogli la fatica di fermarsi ad approfondire. Così si passa dallo scioglimento delle calotte polari alla Primavera araba, dai paesaggi di Turner e Monet al calo demografico dei piccioni migratori, da Obama a Velázquez, dai locali gay della New York anni novanta all'apartheid sudafricana, da von Clausewitz a Colin Powell... È chiaro che tanto ritmo e stringatezza servono ad accattivarsi un pubblico non necessariamente specializzato, ma giovane, urbano e interconnesso. Tuttavia, in questo modo Mirzoeff offre il destro ai nemici della cultura visuale che considerano la sua multidisciplinarietà come il pretesto con cui alcune cricche accademiche giustificano il proprio arrivismo.

Sullo sfondo riecheggia il mantra postmoderno del cambiamento, inteso quale processo continuativo e inarrestabile che conviene assecondare piuttosto che contrastare. «La cultura visuale è un impegno a produrre attivamente il cambiamento, non soltanto un modo per vedere quanto accade intorno a noi». Qui Mirzoeff scopre il senso politico del suo lavoro. «Nel 1990 potevamo usare la cultura visuale per criticare e contrastare il modo in cui eravamo rappresentati nell'arte, nel cinema e nei mass media. Oggi possiamo servirci at-

tivamente della cultura visuale per creare nuove immagini di noi stessi, nuovi modi di vedere ed essere visti, e nuovi modi di vedere il mondo. È questo l'attivismo visuale. L'attivismo visuale è un'interazione di pixel e azioni reali allo scopo di generare il cambiamento».

Purtroppo l'attivismo predicato da Mirzoeff si esaurisce in un invito a prendere coscienza che, siccome esiste una correlazione d'influenza reciproca tra immagine e realtà, l'uso dei social media («tutti i media sono social media») in una società globale sempre più mediata dagli schermi e dipendente dalle reti informatiche diventa un modo per re-immaginare il mondo.

Il climax di questo ottimismo retorico è nella discussione sul selfie. Mirzoeff spiega che il selfie, evoluzione democratica dell'autoritratto, stravolge il concetto di autorialità sviluppandola attraverso strumenti precostituiti. In base alle statistiche, inoltre, risulta essere una pratica prevalentemente femminile che funziona meglio con Snapchat che su Facebook. Per il resto, Mirzoeff sembra convinto che il selfie sia immune a forme di reificazione dello sguardo maschile, o al narcisismo, e sorvola sul conformismo scambiato per libera espressione individuale. Il dilagare dei selfie è soltanto il gioioso esito del desiderio di comunicare e condividere la propria immagine. Ma non aspettatevi un selfie dell'autore nel rivolo di copertina.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Lara Almarcegui
nella Valle
della chimica

“
Riccardo Venturi
”

L'île de la Chèvre della artista spagnola Lara Almarcegui (al CAP, Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, nell'ambito della Biennale di Lione, fino al 25 novembre), si concentra sulla cosiddetta Valle della Chimica, a sud di Lione. Attraverso una puntigliosa documentazione realizzata dall'artista con un gruppo interdisciplinare costituito da geografi, geologi e urbanisti, di questa Valle vengono ripercorse le trasformazioni subite nel corso del ventesimo secolo. Una storia che, con alcune varianti, abbiamo sentito tante volte.

C'era una volta una zona agricola tra Saint-Fons e Feyzin, destinata al pascolo e all'allevamento, fertile e alluvionale grazie alle inondazioni del Rodano. I lavori idroelettrici crearono canali artificiali e mutarono la profondità del Rodano per facilitare il passaggio di navi mercantili, per limitare l'accesso dell'acqua alla piana, riducendo i rischi di inondazione e rendendola, di fatto, pronta all'industrializzazione. Le terre agricole divennero a mano a mano terre industriali e urbanizzate; qui sorsero industrie petrolchimiche e residenze per gli operai.

Sull'île de la Chèvre, alla lettera l'Isola della Capra, sorsero vari stabilimenti: Planchon (sostituto artificiale della seta), poi rilevata dalla Plymouth (fili elastici di gomma e plastica), le officine Lumière (pellicole fotografiche), l'ingorda Total che nel tempo acquistò diversi terreni. Negli anni sessanta fu la volta della raffineria di Feyzin; un anno e mezzo dopo la sua apertura un incidente comportò nuove misure preventive sulle condizioni di stoccaggio dei prodotti petroliferi e sui processi di fabbricazione.

Ciononostante, l'uomo continuò a plasmare il territorio: i corsi dei fiumi vennero, secondo la necessità, deviati o prosciugati; l'isola della Capra e Feyzin furono separati da canali artificiali; il tracciato delle fabbriche e delle vie di circolazione sostituirono gli argini naturali. Di conseguenza, col calo delle acque, un

quarto delle zone umide si prosciugò; col disboscamento le praterie irrigabili e le foreste rivierasche scomparvero; con l'abbassamento della falda freatica la biodiversità si ridusse. Finché l'isola della Capra cambiò forma diventando longitudinale, come un volto raggrinzito troppo tirato dalla chirurgia estetica.

Con gli anni settanta qualche voce ecologista si levò, reclamando una riqualificazione del paesaggio che si faceva sempre più urgente. Perché nel frattempo la Valle della Chimica era diventata non solo inquinata ma anche pericolosa: con i suoi enormi depositi sferici di gas di petrolio liquefatto dalla raffineria, i rischi di esplosioni, fughe tossiche e incendi si moltiplicarono. Applicando la direttiva Seveso – creata dopo il disastro nell'omonimo comune brianzolo del 1976 – dieci comuni nei pressi delle zone industriali vennero definiti a rischio. Finché la Valle fu riconosciuta Zona naturale d'interesse ecologico per la sua fauna e flora.

Almarcegui rende visibili le tensioni inestricabili tra ambiente naturale, insediamento umano, struttura urbanistica, identità storico-sociale o, più semplicemente, tra la natura e la sua amministrazione. Se le sue foto dicono poco del trascorso industriale della Valle della Chimica, se solo il materiale documentario dimostra che si tratta di un paesaggio artificiale, la fotografia ha un valore documentario insostituibile. Almarcegui è infatti uno degli ultimi esseri umani ad aver attraversato questo lembo di terra isolana, presto inaccessibile all'uomo, artisti inclusi. Liberata dalla presenza antropica, la natura riprenderà a crescere a suo ritmo, fino a stabilire un nuovo ecosistema o, ciclicamente, tornare al precedente. Il lavoro di Almarcegui sarà allora prezioso per una generazione futura, forse immaginaria, che, titubante, si chiederà perché mai quell'oasi naturale si chiami Valle della Chimica.





SOTTASS



**«Ettore Sottsass. There is a Planet»:
alla Triennale di Milano una mostra,
curata da Barbara Radice, illustra
in nove «voci» un'utopia figurativa
sostenuta da onnivora curiosità**

Magia dell'oggetto e critica sociale



di **MARIA MANUELA LEONI**
MILANO

Ettore Sottsass è un prolifico e poliedrico personaggio-chiave per chi voglia comprendere evoluzione ed eredità degli anni d'oro del design italiano. Nato a Innsbruck da padre (omonimo) architetto e madre austriaca, laureato al Politecnico di Torino, dopo anni di prigionia patiti in un campo oltreconfine durante e dopo la seconda guerra mondiale, Sottsass si trasferì a Milano nel 1948, divenendo in breve tempo noto protagonista della scena artistica e culturale della città meneghina. Esponente del MAC (il Movimento per l'Arte Concreta, partorito dalle menti di Atanasio Soldati, Gillo Dorfles, Bruno Munari e Gianni Monnet con lo scopo di promuovere l'arte non figurativa), *art director* di Poltronova e consulente per il design Olivetti – le due aziende a cui sono legati alcuni tra i più noti e significativi oggetti di Sottsass –, fin dai suoi primi anni di attività ha maturato una visione del design come strumento di critica sociale, che lo porterà ad affermare che «il design è un modo di discutere la vita. È un modo di discutere la società, la politica, l'eroticismo, il cibo e persino il design. Infine, è un modo di costruire una possibile utopia figurativa, o di costruire una metafora della vita. Certo, per me il design non è limitato dalla necessità di dare più o meno forma a uno stupido prodotto destinato a un'in-

Ettore Sottsass (nella foto in basso), mobili grigi Poltronova, 1970; in alto, disegno per scultura, 1947



dustria più o meno sofisticata; per cui, se devi insegnare qualcosa sul design, devi insegnare prima di tutto qualcosa sulla vita e devi insistere anche spiegando che la tecnologia è una delle metafore della vita». Per celebrare il centenario della nascita di Sottsass, la Triennale di Milano ha promosso una ricca monografia, aperta fino all'11 marzo, che trae spunto da un'opera non realizzata, il libro intitolato *There is a Planet*. Immaginato agli inizi degli anni novanta per l'editore tedesco Wasmuth (ma edito per la prima volta in occasione della mostra, grazie a Electa) il volu-

me è una raccolta in cinque gruppi di fotografie scattate dal designer nel corso dei suoi viaggi intorno al mondo, che riflettono sull'abitare contemporaneo e, in generale, sulla presenza dell'uomo sul pianeta. Curata da Barbara Radice, compagna di vita di Sottsass per oltre trentacinque anni, la mostra è stata allestita da Michele De Lucchi, che con il progettista tirolese condivide l'esperienza nel gruppo Memphis, e da Christoph Radl (il designer austriaco che con Sottsass fondò un'agenzia di comunicazione e lavoro nella redazione della rivista «Terrazzo», in nove stanze, de-

dicata ad altrettanti temi ricorrenti nel suo pensiero. Denominati in funzione di richiami diretti a scritti, oggetti o titoli di opere di Sottsass, gli ambienti propongono una lettura della sua complessa produzione di design, architettura, grafica, pittura, fotografia, scultura e critica in una chiave diacronica, emersa da una lunga fase preliminare di analisi e studio dell'archivio dell'architetto, condotta da Radice: si va dalla stanza *Per qualcuno può essere lo spazio a quella chiamata Vorrei sapere perché...*, che raccoglie le ultime opere, realizzate poco prima della scomparsa avvenuta

nel 2007. Passando attraverso *Il disegno magico*, *Memorie di panna montata*, *Il disegno politico*, *Le strutture tremano*, *Barbaric design*, *Rovine* e, infine, *Lo spazio reale*. Una fluida raccolta, all'apparenza caotica ma in realtà perfetto riverbero dell'onnivora curiosità di Sottsass, che si manifesta in oggetti come i *Superbox* (1957), armadi rivestiti in laminato Print a righe, ispirati a segnali stradali o distributori di benzina, o *Ultrafragola* (1970), l'ironico specchio della serie *I mobili grigi* disegnata per la terza edizione di Eurodomus, illuminato da un neon rosa nascosto nella sinuosa cornice in plastica termofonata e divenuto icona senza tempo.

Esattamente come *Micro Environment*, le capsule presentate da Sottsass all'ormai leggendaria esposizione del MoMA *Italy. The new domestic landscape* (1972), che Emilio Ambasz immaginò come omaggio alla grandeur della produzione nazionale dell'epoca. Capsule che altro non sono se non il tentativo di annullare la distinzione, tipicamente funzionalista, della casa in stanze suddivise in base all'uso che se ne fa, descritto dallo stesso Sottsass: «Pensavo che si potesse neutralizzare in qualche maniera tutta la cultura del vivere nella casa, cioè pensavo che si potesse neutralizzare l'idea che la stanza da letto è la stanza da letto, che la cucina è la cucina, e che la casa diventasse un ambiente continuo, che fosse la casa e non diverse stanze con momenti diversi dell'esistenza. Pensavo che se la moglie litiga col marito si divide questo spazio con un muro di mobili, pensavo che il mobile perdesse il suo significato simbolico e invece assumesse un significato più che altro di sostegno alla forza dell'esistenza interna, non fosse lui che suscita la presenza di nostalgie o la presenza di speranze oppure lo status, come in realtà è oggi, pensavo che la vita dovesse ricominciare ogni giorno di nuovo e che si dovesse vivere sempre in presa diretta».

Una descrizione che tratteggia in nuce le posizioni da radical designer pienamente maturate da Sottsass con l'adesione ad «Alchymia», per cui espone al Design Forum di Linz (1979) la *Seggiolina da pranzo*, la lampada da terra *Svicolo* e il tavolino *Le strutture tremano*: oggetti in cui, per l'appunto, l'alchimia di forme, colori e materiali tra i più disparati produce nuovi canoni estetici, che mirano a superare l'idea – derivata dalle posizioni espresse da Adolf Loos agli inizi del XX secolo – di una modernità in cui «l'ornamento è delitto».

Nella processione dall'una all'altra stanza, il visitatore è accompagnato dall'esposizione di opere contestuali ai diversi temi, appese alle pareti della galleria, tra cui spicca la collezione inedita di fotografie intitolata *Le ragazze di Antibes*, e dalla pubblicazione di un agevole catalogo che raccoglie la massima parte delle riflessioni di Sottsass.

DA ADELPHI, «PER QUALCUNO PUÒ ESSERE LO SPAZIO», A CURA DI MATTEO CODIGNOLA

Acuti pensieri e autobiografia in brevi novelle alla Loos

di M. M. L.

Nell'anno delle celebrazioni di Ettore Sottsass, Adelphi pubblica un agevole volumetto che raccoglie scritti, editi e non, del prolifico designer. Testi a cui Sottsass lavorò tra il 1940 e il 1956, che sono stati raccolti con lo scopo di far riflettere sugli esordi e sui caspali teorici della sua attività.

L'antologia s'intitola *Per qualcuno può essere lo spazio* («Piccola Biblioteca», pp. 198, € 13,00) in riferimento al saggio di Sottsass sul catalogo di una mostra sull'arte concreta, svoltasi a Milano nel 1947: elogio della dimensione fisica di un mondo in

cui il progettista si muove spinto dal proprio «nomadismo intellettuale» (così lo definisce il curatore del libro, Matteo Codignola). Instancabile viaggiatore, osservatore e pensatore – nel senso letterale del termine, ossia di colui che pensa e, spesso, critica – il cosmopolita architetto di origini austriache tratteggia se stesso attraverso brevi novelle (un espediente letterario già adottato da Adolf Loos agli inizi del Novecento) e acute riflessioni: pagine ironiche, irriverenti, metaforiche, spinte al limite dell'ossessione per il dettaglio, in cui è difficile distinguere il vero dal frutto della fantasia di Sottsass, che narra incontri, reali o puramente spirituali, con personaggi esistenti o inventati: l'artista sloveno Luigi

Spazzapan, l'«amante della forma, della eleganza e sottigliezza, della intelligenza fina e agile cultura»; Richard Neutra, il progettista americano che per primo lo spinge a «pensare che la questione del funzionalismo non doveva essere molto di più che uno slogan buono per la propaganda»; Giovanni Firzele, protagonista di *Porca matora*, che si muove in una città estranea, il cui disagio di fronte alla facciata spoglia di una chiesa viene giustificato dalla mancanza di «tutti quei lavori e ornamenti di gesso che rendevano all'occhio dei cittadini le altre chiese così belle e festose».

Tutte storielle che, dietro la semplicità di linguaggio, nascondono profondi significati riscontrabili anche nei testi più vicini alla forma del saggio. E che discutono, in tono modesto, questioni capitali per il progetto contemporaneo: la «bellezza dello standard» e delle «forme che ci sono amiche»; i caratteri che determinano l'architettura dei popoli («le architetture sono immaginate dai popoli piuttosto che dalle persone», sostiene Sottsass); l'assurda distinzione tra «mobili utili e mobili belli».

l'uomo, l'amico,
il collezionista

GUIDO ROSSI

**Pubblichiamo un ricordo
del giurista milanese,
letto lo scorso 21 settembre
alla Fondazione Feltrinelli,
a un mese dalla morte**



di GIOVANNI AGOSTI

L'ultimo libro «illustre» arrivato nella biblioteca di Guido Rossi, un po' prima dell'estate, è stato il *Varon Milanese*, un volumetto – da pochi soldi, su carta andante – stampato a Milano nel 1606 che costituisce il più antico vocabolario milanese-italiano, arricchito da ricerche etimologiche sulle origini greche e latine delle parole; non è inverosimile, stante l'anagrafe (era del 1931), che a casa di Guido, quando lui era piccolo, la sua mamma parlasse in dialetto. Gli è capitato di scrivere: «Non è forse vero che la radice delle parole mette spesso in luce la corretta spiegazione e il significato autentico delle vicende umane, più di quanto non faccia la descrizione puntuale degli avvenimenti?».

A luglio, nell'imminenza dei pochi giorni di tregua in cui l'eroica Francesca è partita per una brevissima vacanza, Guido – il cui corpo alla fine assomigliava a quello del Cristo di Grünewald a Colmar – le ha consigliato la lettura dei *Promessi Sposi*. Naturalmente: senza ostentazioni né ricercatezze. Come il libro a cui chiunque ha aperto gli occhi sotto questo cielo si rivolge in tutti gli accidenti della vita, sicuro di trovarci una risposta o una condivisione almeno delle proprie inquietudini. Che siano le sventure di Gertrude, le prepotenze di Don Rodrigo, la viltà di Don Abbondio, l'umanità di Fra Cristoforo, ma anche il diritto violato della Colonna infame. Mi è sempre parso, ma non gliel'ho mai detto, che i pensieri notturni di Romolo sulle rive del Tevere, mentre «i battiti del suo cuore diventano sempre più frequenti e un indistinto ronzio gli risonava nelle orecchie», al principio del suo *Ratto delle Sabine*, dovessero qualcosa a quanto aveva provato Renzo in fuga da Milano, quella notte, davanti allo sciabordare dell'Adda; solo dopo insomma era arrivato *Il ramo d'oro*. Inutile invece evocare Gadda alla fine, al cui capezzale gli amici si susseguivano per dargli requie leggendogli, a turno, i capitoli del più grande romanzo italiano. Guido, che pur amava l'autore della *Cognizione* e del *Pasticciaccio*, non ha mai perseguito, nella sua attività di scrittore, l'espressionismo espressivo.

Una lunga fedeltà alla linea lombarda

Esiste – neanche troppo sotterranea – una lunga fedeltà di Guido Rossi a una linea civile e laica che viene giù dall'Illuminismo lombardo e che si pone come traguardo, sempre differito, l'eliminazione delle disuguaglianze tra gli uomini (era quanto desiderava anche chi ha immaginato la Fondazione che oggi ci ospita). Lungo il corso dei secoli, nella testa di Guido (ma anche nel suo cuore), quella linea si è arricchita di mille altre esperienze, attinte da ogni angolo della rosa dei venti, ma con una bussola interiore per la qualità intellettuale, che lo ha tenuto lontano da topiche e abbagli: e quindi – alla rinfusa, avanti e indietro, e pronunciati da un non competente – Thomas Mann e Altiero Spinelli, Adriano Olivetti e Giordano Bruno, Catullo e Auden, Luigi Einaudi e l'amatissimo John Maynard Keynes. Con incursioni, sorprendenti e inaspettate, che ti lasciavano a bocca aperta per le ardite contaminazioni: per esempio il cattolico Maritain evocato in mezzo alle tempeste dei capitalismi finanziari, colpevoli di avere tradito l'eredità dell'Europa «laica e illuminista». Ma tutti questi nomi non erano per il nostro amico solo gli autori di libri più o meno prediletti: erano, nei limiti del possibile, esseri umani, con cui venire in contatto per la totalità della loro vita, persone conosciute o, se impossibile, di cui entrare in possesso di frammenti tangibili. E allora diari, lettere, autografi, fotografie, *ex libris*... perseguiti non come trofei, non come acquisizioni di *status* ma come conforto e conferma. Di cosa? Della sicurezza, magari testarda, delle proprie scelte.

Con la medesima naturalezza con cui sentiva di appartenere – non per schiatta ma per scelta – alla civiltà dei Verri e di Beccaria, Guido, quando si trattava di affrontare

Mario Schifano, *Ritratto di Guido Rossi, 1997*, collezione privata

le predilette questioni figurative, si rifaceva alla tradizione di Roberto Longhi, il maggiore storico dell'arte del XX secolo: per lui «il Maestro per chiunque abbia amato e ami l'arte, ciascuno naturalmente coi modi suoi». La cartografia degli interessi di Guido non si sovrappone infatti a quella di Longhi, nonostante le numerose tangenze: per un esempio soltanto, gli enigmi di De Chirico, cari a Guido e la cui soluzione restava ostica a Longhi. Quante avanguardie storiche, surrealismo compreso, ricercate anche leggendo e studiando gli scritti dei protagonisti e dei comprimari e persino delle comparse o addirittura tramite il contatto diretto con gli autori superstiti, auspice – nella Milano degli anni Sessanta – Arturo Schwarz. Che piacere provava nel ricordare gli incontri, non come medaglie al merito o raccolta di «ultime parole famose»: e qui Man Ray poteva stare vicino ai narcisismi di Giorgio Strehler, Montale alle intemerate di Carmelo Bene. Ma, scendendo più vicini a noi, doppiati Fontana e Manzoni, eccolo apprezzare Beuys e Kiefer e persino il mio coscritto Cattelan, non trincerandosi mai dietro l'ideologia della pittura. Con un senso naturale per la qualità, senza bisogno di consiglieri e di esperti, interpellati solo là dove necessario. E poi, sempre seguendo il filo degli uomini, e con un occhio alle provenienze,

Sentiva di appartenere alla civiltà dei Verri, di Beccaria e Manzoni. Predilesse Manuzio. Per l'arte si rifaceva a Longhi e al proprio gusto

ai passaggi di proprietà delle cose, avendo naturalmente assorbito il mutamento opernicano toccato alla storia dell'arte grazie a Francis Haskell.

Guido era particolarmente fiero che in casa sua fossero giunti oggetti già posseduti da John Pope-Hennessy a Firenze, a New York, a Londra. Gli piaceva giocare – sul filo delle etimologie – su quel «Pope», «the Pope»... Quasi un sigillo di particolare autorevolezza. Gli era piaciuto *Learning to Look*, l'autobiografia del grande storico dell'arte inglese: era l'amore per i contrasti, il gusto di inseguire le contraddizioni. L'estetismo fuori tempo massimo di Pope-Hennessy, la ritualità ancora di tradizione berensoniana che governava la sua esistenza, le violenze ricoperte dalle buone maniere, vizi privati e pubbliche virtù, capricci, segreti inconfessabili e inconfessati: tutto apparentemente molto lontano dal sistema di valori a cui Guido aveva improntato la sua esistenza. In comune però una fanatica dedizione al lavoro, una produttività incessante e la capacità di decisioni improvvise e sconvolgenti.

Certo c'erano zone privilegiate della storia, delle cui reliquie Guido andava alla ricerca: zone naturalmente alte e fondative. Qualcosa ho già detto della stagione europea delle avanguardie storiche, ma altrettanto rilevante – se non di più – per lui è stata la cultura, letteraria e visiva, dell'Umanesimo veneziano, con al centro la parabola di Aldo Manuzio. Il *festina lente*, l'affrettati lentamente insieme all'ancora con il delfino, il marchio cioè dell'impresa editoriale di Aldo, recuperato da una moneta di Vespasiano, di cui Guido possiede un esemplare (forse l'unico pezzo numismatico della sua raccolta), era addirittura scaraventato – con un gesto creativamente estremo e alla faccia delle cronologie – nel pieno della contesa tra Romolo e Remo nel cuore del suo *Ratto delle Sabine*, a mezza via tra il sogno e la confessione in figura. Un po' come il cocomero che rotola spaccato tra le pietre medioevali della piazza dei Miracoli di Pisa, diventata per prodigio Corinto, in uno dei passaggi più intensi della *Medea* di Pier Paolo Pasolini. E se dovessi immaginare un film – e che film – tratto dal libro di Guido sulle origini di Roma mi verrebbe da figurarmelo a mezza via tra l'antropologia poetica dell'*Edipo re* e della *Medea*, girati dallo scrittore di Casarsa, e gli orrori epici di *Apocalypse Now*. Sarà un caso dettato dagli affetti famigliari ma una delle ultime sortite dalla casa di piazza Castello era stata, l'altr'anno, per recarsi al Piccolo Teatro a vedere Livia in un saggio di materiali pasoliniani relativi proprio all'antichità classica. Quando già le cose si erano messe male, per quanto non così male, Guido aveva trovato la forza di entrare, per la porta di Santo Spirito, dentro il maniero sforzesco a rivedere la *Pietà* Rondanini nella nuova sistemazione, tanto fortemente voluta da Stefano Boeri. Anche lì non era solo l'amicizia: e non si trattava solo di ammirazione per l'opera d'arte, ma della volontà di andare al fondo, scavando in sé stesso, della creazione michelangiolesca.

Detto così, tutto rischierebbe di risultare maledettamente serio, retorico se non tragico: ma anche in questi mesi estremi, in mezzo a formidabili arrabbiature e lamenti, si riusciva persino a ridere con cortocircuiti continui tra il passato e il presente, giudizi affilati e impietosi e imprevedibili. In quelle giornate senza mattine, le opere d'arte venivano mosse sulle pareti di casa, a tratti prese da un moto perpetuo, fattosi più intenso mano a mano che risultava ridotta la mobilità del proprietario: spesso servi di scena due miei allievi, Agostino e Tommaso. Come se gli occhi di Guido volessero avvicinare o allontanare questo o quel quadro, afferrare un frammento di pannello o il brillare di uno specifico oro: uno spettatore in poltrona in una messinscena, e delle più complesse, di Luca Ronconi? O il «Mehr Licht» di Goethe alla fine? E sarà un caso ma il contenitore delle ceneri di Guido, oggi tra i libri della sua biblioteca, è un cubo come quello dell'*Altare della Buona Fortuna* in mezzo agli alberi del giardino della casa di Weimar: quella scultura astratta, l'unica da lui realizzata, il grande scrittore l'aveva creata nel 1777 per esprimere gratitudine a Charlotte von Stein, il cui equilibrio aveva dato una base alla sua irrequieta esistenza. A tante delle donne che gli sono state vicine – la moglie, le figlie, la Silvana, la Maria, la Ana, e le amiche più care (da Eva a Rosellina) – forse anche Guido avrebbe potuto dire: «Versasti moderazione nel caldo sangue, desti una direzione alla mia selvaggia, erratica corsa».

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri
inserito a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargonì, 8
00153 - Roma
Info: tel. 0668719549
0668719545
email:
redazione@ilmanifesto.it

web:
<http://www.ilmanifesto.it>
impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto
concessionaria esclusiva

di pubblicità:
Poster Pubblicità s.r.l.
sede legale:
via A. Bargonì, 8
tel. 0668896911
fax 0658179764
e-mail:

poster@poster-pr.it
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina
278 x 420
Mezza pagina
278 x 199

Quarto di pagina
137 x 199
Piede di pagina
278 x 83
Quadrato
90 x 83
posizioni speciali:

Finestra prima pagina
59 x 83
IV copertina
278 x 420
stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamarra

351/353, Roma
RCS Produzioni
Milano Spa
viale Bastioni
Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482
**diffusione e contabilità,
rivendite e abbonamenti:**

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