

Inserto settimanale
de "il manifesto"

ALIAS

Domenica

18 novembre 2018
anno VIII - N° 45

2

Andrej Belyj ritratto
e un incontro
con Zachar Prilepin

VALENTINA PARISI, RAISSA RASKINA

4

Grandi psicoanalisti:
Christopher Bollas,
una duplice uscita

FRANCESCA BORRELLI

5

PROMESSI SPOSI

In una vignetta
il rimorso di Manzoni

RAFFAELE MANICA

7

La catabasi virgiliana
di Seamus Heaney
tradotta in italiano

CATERINA RICCIARDI

9

Il puparo digitale:
Jim Henson
in mostra a New York

TOMMASO MOZZATI

12

MILTON GENDEL

La sua Leika,
gentile con la Realtà

GIORGIO VILLANI

Ritratto del più singolare dei grandi scrittori americani contemporanei, tra enciclopedismo postmoderno, attitudine introspettiva, impegno politico: da *minimum fax*, «I fucili»



Ernest H. Brooks II «Winged Wall, Antarctica», 2010

Vollmann, sogni sottozero

di PAOLO SIMONETTI

William T. Vollmann è un caso unico nella letteratura americana contemporanea: nonostante sia considerato a ragione uno dei più grandi scrittori del nostro tempo, e nonostante il suo romanzo *Europe Central* abbia guadagnato una certa notorietà grazie al National Book Award vinto nel 2005, la sua produzione letteraria non ha ancora ricevuto l'attenzione che merita. Del resto, non è facile tenere il passo di un grafomane tanto geniale quanto compulsivo, che dal 1987 a oggi ha scritto oltre trenta libri, quasi tutti di mole dickensiana.

Le sue opere affrontano una sorprendente molteplicità di temi, spostandosi continuamente tra *fiction* e *non-fiction*, esperienza personale e ricerca storica, e sguisciando con disinvoltura tra i paradigmi e gli schemi ciclicamente proposti dai critici. Nato in California nel 1959, Vollmann appartiene a quella generazione di romanzieri (di cui fanno parte anche David Foster Wallace, Richard Powers, Jonathan Franzen) che si sono affacciati alla ribalta letteraria verso la metà degli anni Ottanta e che nutrono sentimenti complessi e contraddittori verso il retaggio dei «padri» postmoderni: da un lato ne raccolgono la preziosa eredità, riconoscendo le *chances* stilistiche offerte dalle sperimentazioni di scrittori come Thomas Pynchon, Robert Coover, William Gaddis; dall'altro avvertono nell'eccessiva autoriflessività e nel cinismo compiaciuto e spesso involuto di molta narrativa postmodernista i sintomi di un malessere culturale, al quale vorrebbero contrapporre una scrittura sincera, empatica, capace di stabilire un rapporto intimo con il lettore e di affrontare in modo costruttivo le preoccupazioni morali e culturali del nostro tempo.

Storie simboliche

Vollmann è riuscito a elaborare una sintesi inedita tra queste due istanze solo apparentemente opposte, proponendosi come ponte ideale tra l'enciclopedismo postmoderno e l'attitudine introspettiva e *engagée* tipica della sua generazione. Ha una scrittura che unisce alla complessità formale e a una forte componente metafinzionale un altrettanto vigoroso impegno verso la dimensione etica. Nel corso della sua carriera si è spinto ben al di fuori della propria «comfort zone» per esplorare di volta in volta il mondo delle prostitute di strada, dei senzatetto, dei tossicodi-

pendenti, dei clandestini, dei lavoratori sfruttati e maltrattati.

Dalla cosiddetta trilogia della prostituzione (*Puttane per gloria*, *Storie di farfalle* e *The Royal Family*) agli esperimenti di *cross-dressing* narrati in *The Book of Dolores*; dal viaggio in Afghanistan intrapreso nel 1982 per combattere al fianco dei Mujaheddin alla spedizione a Fukushima dopo l'incidente del 2011, fino ai due recenti volumi di denuncia sui disastri ambientali causati dallo sfruttamento del petrolio e degli idrocarburi, Vollmann ha costruito la propria *persona* su una serie di stridenti contraddizioni che si rispecchiano negli alter-ego dei suoi libri (l'avventuriero irruento, il topo da biblioteca, il gentiluomo romantico, l'amante delle prostitute).

Nessuno più di lui «contiene moltitudini»: in un'intervista si è dichiarato candidamente a favore del possesso di armi, del suicidio, dell'eutanasia, dell'aborto, della pena di morte. La morte e le armi sono una costante dei *Sette sogni*, un monumentale ciclo di romanzi centrati sull'impatto, immancabilmente nefasto, dei colonizzatori europei e della loro tecnologia sulle popolazioni native americane in diversi momenti storici. Vollmann l'ha definita una «storia simbolica», ovvero un racconto di origini e metamorfosi che

spesso è falso, se messo in relazione con i fatti reali così come noi li conosciamo, ma la cui inesattezza svela un più profondo senso della verità». Un progetto tanto affascinante quanto ambizioso, che ridefinisce l'idea stessa di romanzo storico mescolando generi diversi come il racconto di viaggio, il reportage, la ricostruzione storiografica, l'autobiografia e l'epica.

Nonostante negli Stati Uniti siano già usciti cinque dei sette volumi, in Italia finora erano apparsi solo i primi due: *La camicia di ghiaccio* (centrato sullo sbarco dei vichinghi nell'attuale Groenlandia tra il IX e il X secolo) e *Venga il tuo regno* (sulla colonizzazione da parte dei gesuiti francesi di alcuni territori del Quebec nella prima metà del Seicento), entrambi usciti per la coraggiosa editrice Alet, che ha cessato purtroppo le pubblicazioni. Ora *minimum fax* dà finalmente alle stampe il terzo volume dei *Sogni* (il sesto nella cronologia degli eventi), *I fucili* (pp. 470, € 19,00), in un'elegante edizione curata fin nei minimi dettagli e valorizzata dalla splendida traduzione di Cristiana Mennella, cui si aggiungono le mappe e i disegni realizzati dallo stesso Vollmann.

Gran parte del romanzo è dedicata alla ricostruzione della famosa spedizione artica compiuta dall'esploratore inglese John

Franklin tra il 1845 e il 1848 alla ricerca del passaggio a Nord-vest. Nel tentativo di riprodurre i processi mentali che avvengono durante i sogni, Vollmann interseca il racconto dell'esplorazione con episodi storici successivi (come il triste resoconto del trasferimento al Circolo polare artico imposto agli Inuit dal governo canadese negli anni Cinquanta), eventi mitici (le leggende collegate al culto della dea Sedna) e mirabili descrizioni degli abbaglianti paesaggi artici.

Ogni storia è filtrata dalla coscienza di Capitan Sottozero, ennesimo alter-ego dell'autore; i suoi viaggi in Canada e in Groenlandia hanno origini autobiografiche e costituiscono forse la parte più emozionante del libro. Per descrivere il più fedelmente possibile l'esperienza di Franklin e del suo equipaggio, infatti, nel 1991 Vollmann decise di trascorrere dodici giorni da solo nella stazione meteo abbandonata di Isachsen, vicino al Polo Nord magnetico, con temperature di -40°, rischiando di morire assiderato a causa dell'equipaggiamento rivelatosi inadatto; l'episodio è raccontato nello straordinario capitolo intitolato «Il debito di Sottozero».

Nel corso della narrazione, Sottozero si innamora di Reepah, una giovane Inuit che è anche il personaggio più comples-

so e contraddittorio del romanzo – amalgama indimenticabile di ingenuità, depressione, curiosità, introspezione, dipendenza, religiosità e tenerezza. Anche la storia d'amore tra i due, che in un certo senso costituisce il nucleo emotivo del romanzo, entra in risonanza con la mitologia Inuit e con incontri analoghi avvenuti in passato tra esploratori inglesi e donne eschimesi, rivelandosi foriera di sventure.

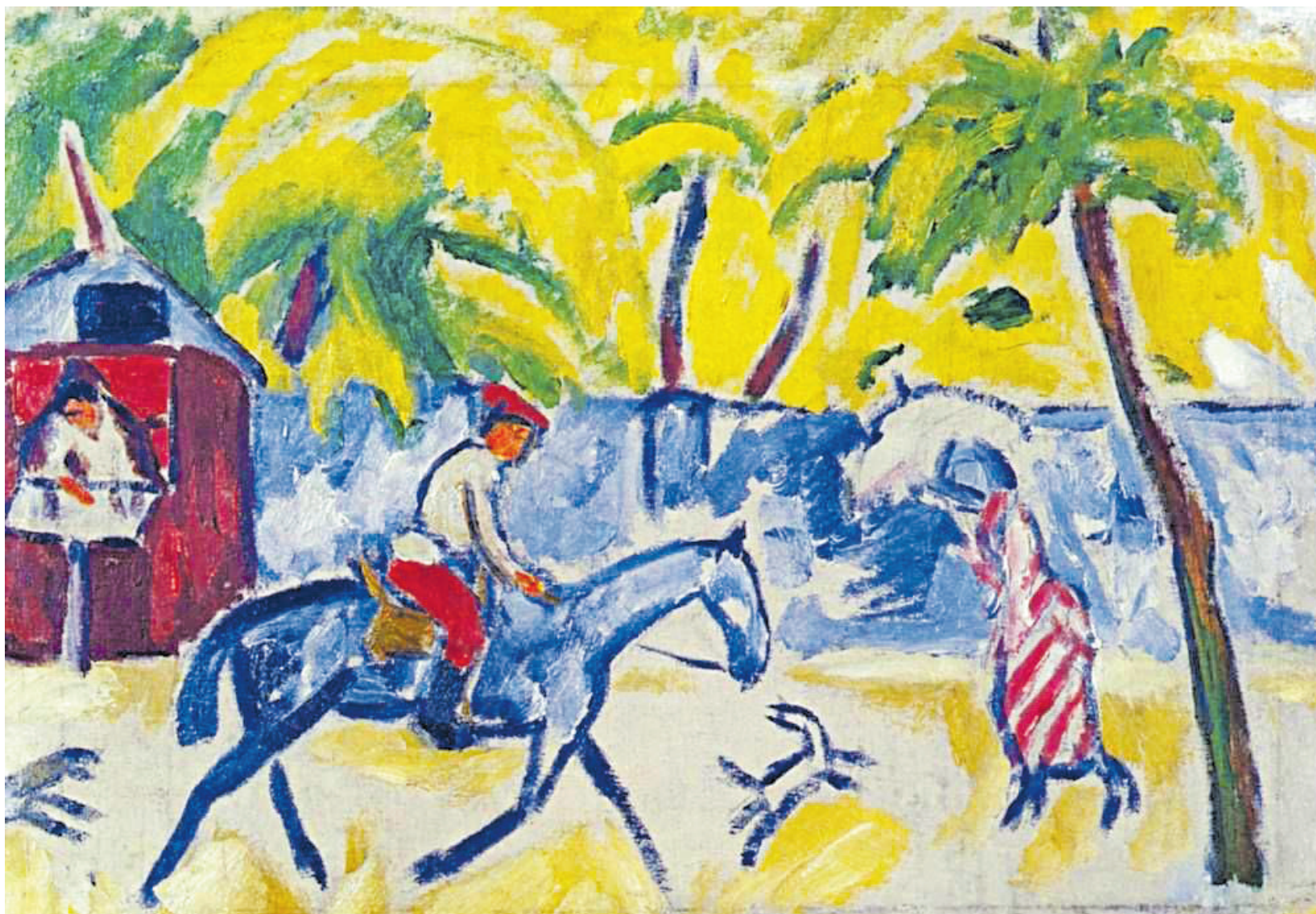
La figura dell'invasore

In ultima analisi, la pluralità di contenuti affrontati, personaggi e punti di vista del romanzo ci restituisce un affresco storico di inusitata lucidità e compattezza narrativa. Il capitano Franklin e Capitan Sottozero si sovrappongono nei *Fucili* dando vita a una figura archetipica, quella del colonizzatore che, anche quando è animato (forse) da buone intenzioni, invade, corrompe, sfrutta e infine distrugge la cultura nativa. Vollmann non esita a includere il proprio alter-ego nel novero degli invasori, pur restando consapevole che la storia non ammette comode distinzioni manichee: «I fucili in sé non erano un male; né erano malvagi gli uomini che li avevano introdotti», riflette in una delle note finali; «Che seccatura», conclude amaro, «che non ci siano i cattivi in questa tragedia!»

classici
russi

BELYJ

Pëtr Dar'jal'skij, studente di lettere, irretito da una contadina sfigurata dal vaiolo, finirà per aderire a una setta di «mistici sensuali»: ritradotto da Fazi, «Il colombo d'argento»



di VALENTINA PARISI

Nel 1919, rielaborando i suoi taccuini di viaggio, Andrej Belyj tracciava una linea netta fra i suoi primi trent'anni di vita, invariabilmente passati «nel quadrato polveroso dell'Arbat», cuore dell'antica capitale russa, e le inesauste peregrinazioni che, a partire dal 1910, lo avrebbero portato insieme alla pittrice Asja Turgeneva fin nella lontana Tunisi. Ed è proprio al loro soggiorno in Sicilia che il poeta simbolista fece risalire le prime avvisaglie di una inquietudine spirituale in grado di strapparli all'atmosfera «mortifera» della città natale: «Asja è discesa dal remoto Occidente, mi ha teso la mano e mi ha tratto qui. Non sono più tornato a Mosca; se vi fossi rimasto, sarei morto e putrefatto da un pezzo; può diventare una tomba, Mosca».

Eppure, poco prima degli sfarzi palermiani all'Hotel des Palmes o del prolungato ritiro a Monreale, l'immaginazione di Belyj aveva sperimentato una deriva irresistibile nella direzione diametralmente opposta: non l'Occidente declinato in senso meridionale che sarà al centro delle *Note di viaggio*, pubblicate a Berlino nel 1922, bensì l'Oriente a lui più vicino, quello della campagna russa. Uno spazio a un tempo familiare ed esotico che, all'indomani dell'«andata al popolo», si era trasformato in laboratorio poli-

Folle innamoramento di un novello Messia

tico, meta bramata da giovani irrequieti, terra promessa per chiunque credesse nel ruolo messianico della Russia. Anche Belyj vi si era rifugiato nel gennaio 1909 per dar forma a quel progetto che si stava profilando nella sua mente, e cioè il primo tassello di una grandiosa trilogia narrativa intitolata non a caso *Oriente o Occidente*, dove la riflessione storiografica sulla posizione incerta della Russia – né Europa, né Asia – si sarebbe indissolubilmente fusa alle vicissitudini di personaggi in carne e ossa in una stralunata, spettrale *feerie*.

Composto nella tenuta nobiliare sperduta di Bobrovka e pubblicato a puntate sulla rivista simbolista «Vesy», *Il colombo d'argento* (ora ritradotto da Carmelo Cascone per Fazi, pp. 380, €18,00) può essere letto (e

infatti lo fu) come compendio degli umori di un'epoca sospesa tra la delusione per la rivoluzione fallita del 1905 e l'attesa di una palingenesi imminente, vagheggiata dalle innumerevoli sette religiose che si erano staccate dall'ortodossia.

Storia di una vertigine

Ma è anche e soprattutto un romanzo magnifico, dove il tema della fascinazione tanto irrazionale quanto irrefrenabile sperimentata dall'*intelligencija* nei confronti del popolo assume una tonalità onirica, pressoché febbrile, che anticipa già quel mondo d'ombre che sarà al centro del secondo frammento della trilogia, *Pietroburgo*. E, forse, è proprio la natura fantasmatica dei suoi personaggi a far sì che *Il colombo d'argento* spari-

Michail Larionov,
Via di provincia, 1910

sca e ricompaia ciclicamente dagli scaffali. Introvabile per tutta l'epoca sovietica (non a caso, l'editore Chudožestvennaja literatura lo scelse per inaugurare nel 1989 la sua collana *Libri dimenticati*), il libro di Belyj (tradotto in italiano per la prima volta da Maria Olsoufieva nel 1964) torna ora dopo un'eclissi durata oltre vent'anni. Tanto più significativa è questa riapparizione, in quanto ci consente di apprezzare, tra l'altro, quale traccia incancellabile abbia lasciato l'immaginario di Belyj sugli autori che, in tempi recenti, hanno rielaborato nei loro testi, in chiave ironica o psichedelica, il mondo oscuro dei settari russi – su tutti Vladimir Sorokin e Viktor Pelevin.

Strumentalmente interpretato dai corifei del neo-slavofilismo (*in primis* il filosofo Nikolaj Berdjaev) come un inno alle magnifiche sorti e progressive della Russia, *Il colombo d'argento* è innanzitutto storia di una vertigine: quella sperimentata da Pëtr Dar'jal'skij studente di lettere classiche che, irretito dallo sguardo sconvolgente di una contadina sfigurata dal vaiolo, lascia tutto – a partire dall'angelica fidanzata Kajtja – per gettarsi a capofitto nell'universo parallelo creato degli adoratori del Colombo, una enigmatica setta di «mistici sensuali» che, con i loro riti dionisiaci, cerca di approssimare la seconda venuta di Cristo sulla Terra. Anzi, è proprio lui il prescelto che dovrà concepire il nuovo Messia insieme a Matrëna, la donna del popolo che, con la sua subitanea apparizione, l'ha così potentemente attratto.

Evidente l'ironia dell'autore

Tuttavia la loro unione, consumata nel troncavo di una quercia, è destinata a rimanere sterile e i confratelli «colombi» decidono di disfarsi di Dar'jal'skij, che non si è rivelato all'altezza del compito. La fusione panica col popolo – ricettacolo, almeno all'apparenza, di un principio spirituale superiore – si rivela fatale per l'intellettuale «contaminato» dagli influssi europei, ed è evidente l'ironia dell'autore nei confronti di quegli amici che, come il poeta Sergej Solov'ëv, rinnegavano di punto in bianco la propria identità «cittadina» per fuggire in campagna travestiti da contadini.

A differenza del povero Dar'jal'skij, Belyj tornerà a Mosca, non prima però di aver trasposto e trasfigurato nel *Colombo* gli spettri che lo ossessionavano: dalla rovinosa passione per Ljubov' Mendeleeva, moglie di Aleksandr Blok (adombrata nell'inspiegabile attrazione che Pëtr prova per Matrëna), al rapporto non meno conflittuale con il padre matematico, che gli aveva proibito di pubblicare con il suo vero nome (Boris Bugaev) quelle che lui riteneva soltanto «poesie disdicevoli». E, ancora, la sensazione opprimente che la Russia – già paragonata da Gogol' a una trojka lanciata al galoppo – nella sua folle corsa fosse sempre più vicina al baratro.

Romanzo visionario e decisamente in anticipo sui tempi, *Il colombo d'argento* riflette la maestria di Belyj nel far trasmigrare alla prosa i procedimenti della poesia, creando una trama verbale di squisita musicalità. Se talvolta le parole sembrano accostate tra loro esclusivamente in vista di un determinato effetto sonoro, i «quadri» corrispondenti alle singole scene si succedono invece incalzanti, come nella sequenza di una lanterna magica; minime variazioni di luce o l'improvviso balenare di un dettaglio incongruo spezzano l'illusione da idillio bucolico, rivelando la natura ingannevole delle cose. Nell'irresistibile caduta di Dar'jal'skij tutto è vertigine, nulla è reale – a parte, forse, lo sguardo di Matrëna, «strega per antonomasia». Al turchino dei suoi occhi penetranti il protagonista non può fare a meno di affidarsi, pur ignorando se quell'abisso sia fatto di acqua o di cielo.

COMPOSTO A RIDOSSO DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE, «SOLA FIDE. FILOSOFIA GRECA E FILOSOFIA MEDIEVALE», PER LA PRIMA VOLTA TRADOTTO DA MIMESIS

Lev Šestov, la scelta che accomuna Lutero a Tolstoj

di MICHELA VENDITTI

Nella Leggenda del Grande Inquisitore Dostoevskij non fa che ripetere ciò che Lutero aveva sostenuto prima di lui. Anche se non l'avrebbe mai ammesso, perfino Tolstoj non si discosta molto, nella sua tormentata ricerca spirituale, dal promotore della Riforma: così il filosofo russo di origine ebraica Lev Šestov, pseudonimo di Lejb Svarcman, introduce la propria riflessione sulla figura di Lutero in *Sola fide Filosofia greca e filosofia medievale*. *Lutero e la Chiesa* (a cura di Enrico Macchetti, Giuseppe Riconda e Glauco Tiengo, traduzione di Valentina Parisi, Mimesis, pp. 287, € 26,00).

Šestov, figlio di un ricco commerciante di Kiev, partecipa del fermento intellettuale e artistico russo dell'età d'ar-

gento a cavallo dei due secoli, non accolse con favore la rivoluzione bolscevica e emigrò definitivamente dalla Russia nel 1920 stabilendosi a Parigi, quando aveva già pubblicato le sue opere maggiori, *Dostoevskij e Nietzsche (La filosofia della tragedia)* e *Apoteosi della precarietà*, subito tradotte nelle lingue occidentali. Diventato uno dei protagonisti dell'ambiente intellettuale europeo, incontrò Husserl, Scheler, Heidegger e Bataille.

Nel 1942, sei anni dopo la sua morte, Albert Camus nel *Mito di Sisifo* lo nomina tra i protagonisti dell'esistenzialismo: un filosofo dell'assurdo. Šestov, infatti, esprime più di ogni altro la radicale e inconciliabile crisi del razionalismo, il crollo delle pseudo certezze scientifiche, lasciando aperto e irrisolvibile il destino tragico dell'essere umano nella sua sostanziale precarietà e solitudine. Si assegna il compito di indagare proprio quelle periferie

dell'essere escluse dai grandi sistemi, di smantellare sistematicamente, con un'argomentazione frammentaria e sfuggente, i fondamenti della ragione. La riflessione di Šestov è una peregrinazione attraverso le anime di Dostoevskij, Tolstoj, Nietzsche, Kierkegaard e Lutero, tutte impegnate a esprimere il movimento del pensiero. Il testo di *Sola fide* ha una storia travagliata: composto a ridosso della prima guerra mondiale, delle parti vennero pubblicate nel 1920, altre confluirono in opere successive (*Potestas clavium* e *Sulla bilancia di Giobbe*), e uscì integralmente postumo solo nel 1966.

L'indagine di Šestov si concentra sull'esperienza religiosa muovendosi nella prima parte all'interno della contrapposizione tra filosofia greca e filosofia medievale, esperienza della Rivelazione e filosofia speculativa, mentre nella seconda arriva alla speculare opposizione tra Lutero e la Chiesa. La fede non è una scelta razionale ma il passaggio a una nuova vita, all'oscurità impenetrabile ed eterna in cui la ragione non ha spazio: una esperienza interiore che si raggiunge solo nella più profonda solitudine, ed è questa la scelta che accomuna Lutero e Tolstoj.

interviste
letterarie

PRILEPIN

Seguace del «cattivo maestro» Eduard Limonov, Zachar Prilepin sfoga, in questo incontro, la sua nausea per la narrativa postmodernista. È autore di romanzi neorealisti, dove la trama latita, e trionfano le «chiacchiere senza spina dorsale»

Bisogna depredare la propria giovinezza

di RAISSA RASKINA

Nella sua dichiarata propensione per il politicamente scorretto (militarismo, nazionalismo, ripulsa dei miti liberali e ammirazione per uno Stato forte), Zachar Prilepin è un seguace di Eduard Limonov, il cattivo maestro per eccellenza, reso celebre anche in Europa dal romanzo che gli ha dedicato Carrère. Ha partecipato alle guerre in Cecenia nelle file dei corpi speciali della polizia militare russa, ha frequentato la facoltà di Lettere a Niznij Novgorod; ha militato nel Partito nazionalbolscevico. Autore di romanzi (tradotti in Italia dalla Voland), che mostrano un robusto talento narrativo, Prilepin introduce nel panorama letterario russo, a lungo dominato dallo sfottò postmoderno e da una esasperata ibridazione dei generi, una nota dissonante, riproponendo certi stilemi del romanzo realista ad alta tensione.

Il punto di vista sulle vicende narrate è affidato perlopiù a un giovane «qualunque», dalla postura tutt'altro che eroica. Un po' per caso, in un susseguirsi di azioni sconsiderate e di pulsioni erotiche, il giovane «qualunque» si ritrova nell'epicentro di vicende politiche cruciali e drammatiche: la sanguinosa guerra nel Caucaso in *Patologie*; la rabbiosa militanza politica dei giovani emarginati di provincia in *San'kja*: l'istituzione del primo campo di lavoro sovietico nell'ex monastero dell'isola Solovki nel *Monastero*.

Il nostro incontro è avvenuto all'Università di Cassino, dove lo scrittore russo è stato invitato a tenere una conferenza. **A ben vedere, e Cechov lo ha mostrato meglio di tutti, nelle nostre biografie non accade perlopiù nulla. Nei suoi tre romanzi maggiori, invece – «Patologie», «San'kja» e «Il monastero» – i protagonisti si ritrovano in situazioni che poco hanno a che fare con la monotonia dell'esistenza quotidiana: la guerra, un attivismo politico esasperato, il gulag. È una sua declinazione particolare del genere pulp, oppure lei crede che lo «stato di eccezione» permetta di comprendere meglio, o di fraintendere meno, il senso della vita?**

Ho seguito la strada del minimo sforzo. Non ricordo quale romanziere russo ha detto che, per comporre i primi romanzi, lo scrittore non può che depredare la propria giovinezza. E nella mia giovinezza non ho fatto altro che imbracciare le armi e partecipare a manifestazioni politiche radicali. Quando cominciai a scrivere, ne ero incalzato, direi ricattato: la cosa migliore era metterle a frutto, senza edulcorarle. In seguito, però, ho scritto testi che condividono la predilezione cecoviana per ciò che è infimo e inappariscente. E ora non credo più che un racconto debba cominciare con un vulcano in eruzione o un attentato terroristico. Tolstoj e Dostoevskij ci insegnano che un plot poliziesco o bellico può essere una potente leva narrativa, a condizione di mostrare, che la vita reale è tutt'altro. In *Patologie* questo «altro» sono i ricordi d'infanzia e la storia d'amore: ricordi e storia in cui l'azione latita. Nel romanzo *San'kja*, un giovane militante nazionalbolscevico cerca invano di tornare al villaggio d'origine: anche qui non c'è traccia di avvenimenti degni di nota. Nel *Monastero* ci sono vicende picaresche, ma in gran parte del testo abbondano discussioni astratte, sul senso della rivoluzione o sull'esistenza di Dio. Eppure, proprio in queste chiacchiere senza spina dorsale, mi sembra trapeli l'intensità parossistica di quella esperienza incomparabile a tutte le altre che è il gulag.

Nella Russia post-sovietica, forse più a lungo che altrove, la scena letteraria è stata dominata dal cosiddetto postmodernismo. Lei dice di trovarsi agli antipodi. È in corso una (ennesima) svolta neo-realista?



Si, dall'inizio del nuovo secolo si riconoscono di nuovo i buoni diritti del realismo. In precedenza, negli anni Ottanta e Novanta, ha prevalso una sorta di involontario surrealismo. Il caos politico, sociale, etico in cui versava la Russia era gremito di fatti fantasmagorici e deliranti. Un esempio: conquistarono autorevolezza e popolarità i sedicenti guaritori di verruche per via telematica. Surrealista, o emulo del teatro dell'assurdo, sembrava qualsiasi telegiornale dell'epoca. La letteratura postmodernista russa si è ricavata un posticino al sole parodiando le dottrine socialiste. Da Vladimir Sorokin a Vladimir Vojnovich, tutti si sono divertiti a prendere in giro il retaggio sovietico. Nel giro di qualche anno, questa moda cominciò a disgustarmi. La mia nausea era peraltro condivisa: esordì allora una generazione di scrittori che coltivavano una forma inedita di realismo, oppure utilizzavano le tecniche della decostruzione postmodernista per criticare la deprecabile situazione in cui si trovava la Russia. Un caso tipico di uso improprio e urticante del postmodernismo è

stato quello di Michail Elizarov: il suo primo romanzo, *Unghie*, è ambientato in una casa di cura per i bambini minorati mentali. In Germania si affrettarono a premiarlo con una prestigiosa borsa di studio, pensavano evidentemente che fosse importante sapere fino a che punto i bambini russi sono dei degenerati. Ma quando Elizarov pubblicò un nuovo romanzo intitolato *Pasternak*, nel quale canzonava spietatamente i miti del liberalismo, lo rispedirono in Russia giudicando quel tipo di postmodernismo decisamente sgradevole. Ho ricordato il caso di Elizarov per sostenere che la nostra generazione di neorealisti è in grado di servirsi, se lo ritiene opportuno, di tutto l'armamentario postmodernista. So bene come si smonta e si rimonta una narrazione; ma questa capacità non mi sembra gran cosa. Solleticare e intrigare il lettore non è poi così difficile. **Ha ancora senso, oggi, riproporre la questione dell'identità nazionale? Persino Dostoevskij, nell'orazione su Puškin tenuta poco prima di morire, parlò del carattere paneuropeo e universale della cultura russa.**

Mikhail Magaril Ilych's, *Lamp*, 1984

Basta esaminare i testi rilevanti della letteratura contemporanea per accorgersi che molti dei loro pregi derivano dalla descrizione accurata, a volte ossessiva, dei tratti peculiari, non generalizzabili, dell'ambiente in cui sono stati scritti. Accade nei romanzi di Orhan Pamuk, dell'egiziano Ala al Aswani, di Julian Barnes, di Houellebecq. E di Jonathan Franzen, per me il miglior scrittore vivente. In tutti questi casi, dare valore a ciò che è locale e contingente è la vera chiave per accedere a questioni universali e dunque condivise. Quando mi domandano a chi possano interessare vicende specificamente russe, sono tentato di ricordare quante pagine di Tolstoj sono intrise di atmosfere, idiosincrasie, allusioni refrattarie all'esportazione. E proprio per questo diffuse dovunque. La cultura russa è molto ricettiva, ma non mimetica. Si nutre dell'esperienza europea, ma la manomette e la altera. Che male c'è, del resto, nel concepire una forma di universalità basata sull'introiezione trasformatrice, anziché sulla riproduzione allargata di un uomo medio globalizzato, cioè di un americano?

Nel suo romanzo «Il monastero» sembra che lei abbia voluto rappresentare il campo di lavoro forzato di Solovki, istituito negli anni Venti, come un anello di congiunzione tra la grande fioritura artistica del periodo prerivoluzionario, la cosiddetta «età d'argento», e la civiltà sovietica dei decenni successivi.

La rivoluzione d'Ottobre aveva inizialmente scommesso sulla possibilità di una letteratura proletaria. Già nei primi anni Venti, l'esperimento mostrò la corda. Gli scrittori che diventarono classici del realismo socialista e dirigenti dell'apparato culturale non erano certo operai, ma intellettuali «compagni di strada». La famigerata RAPP (Associazione russa degli scrittori proletari) esercitò un potere a volte spietato fino al 1932. Poi fu soppressa, e Stalin fece fuori uno per uno i suoi esponenti. Michail Bulgakov, leggendo ogni mattina sul giornale che un altro satrapo della RAPP era stato fucilato, non sapeva se piangere o ridere. Ma di fatto il regime aveva puntato già da tempo su quei letterati che si erano formati nell'«età d'argento»: Majakovskij, Gor'kij, Aleksej Tolstoj e via elencando. Credo che l'espressione «nazionalbolscevismo» abbia un significato letterario più che politico. Nei testi di Aleksej Tolstoj e di Sergej Esenin si celebrò in quel periodo lo sposalizio tra il bolscevismo e il conservatorismo russo. Nel mio romanzo *Il monastero*, questo passaggio si manifesta nel comportamento di Ejchmanis, il dirigente di Solovki. Sebbene abbia due lauree, Ejchmanis è un proletario e deve la sua carriera interamente al regime sovietico. Proponendosi di fare del gulag un modello in miniatura della futura Unione Sovietica, ben presto si rende conto di poter contare soltanto sulla cultura dell'altroieri: tant'è che nel teatro della prigione non si fa che mettere in scena il repertorio russo ottocentesco. Anziché respingere rudemente l'eredità prerivoluzionaria, la politica culturale del regime sovietico fu abbastanza sagace da appropriarsene ai propri fini. Certo, alcuni nomi dell'«età d'argento» furono cancellati. Nikolaj Gumilev fu fucilato perché partecipò a una congiura antisovietica. Cvetajeva, Merežkovskij e Gippius emigrarono. Ma ora è chiaro che gran parte degli esponenti della cultura prerivoluzionaria continuò a operare in seno al regime socialista. Per questo gli intellettuali della mia generazione, nati e cresciuti nell'Unione Sovietica, sono nonostante tutto i nipotini dell'«età d'argento».

psicoanalisi
dell'impensato

BOLLAS

Ospite del convegno della SPI sulla «Consultazione», che avrà inizio il 23 novembre a Roma, Christopher Bollas è contemporaneamente in libreria con due saggi di Cortina: «L'ombra dell'oggetto» e «L'età dello smarrimento»

La grammatica della vita psichica, prima della parola

di FRANCESCA BORRELLI

Ricapitolando le fasi del suo lavoro, Christopher Bollas ha raccontato che dalle esperienze quotidiane, o talvolta dai quaderni dove annota i passaggi più significativi dell'analisi dei suoi pazienti, ogni tanto una idea raggiunge la sua mente, senza rendersi però del tutto intellegibile. Bollas prende appunti e non si sforza di affrettarsi a capire, ma spesso – scrive – «è l'idea che lotta perché io ci pensi». Non a tutto ciò che conosciamo – intende dire – siamo in grado di dare una rappresentazione mentale, quindi di pensarlo.

Nella dialettica costitutiva dell'io, che consiste della negoziazione inconscia tra ciò che abbiamo ereditato e ciò che abbiamo acquisito, si deposita una memoria del processo ontogenetico che è un vissuto esistenziale, recuperabile al ricordo sebbene non sia mai stato appreso.

Prima ancora di elaborarla con il pensiero, il bambino sperimenta «una esperienza dell'essere» che riflette «l'essenza della vita prima dell'esistenza della parola». Tra la logica determinata dalla disposizione genetica e quella derivata dal rapporto con la madre, il bambino stabilisce dei compromessi che formano un suo sapere, parte del quale non trova rappresentazione mentale: è ciò che Bollas chiama «il conosciuto non pensato». Attorno a questo concetto, che rende conto di quella scissione fondamentale sperimentata da ciascuno di noi tra «ciò che pensiamo di sapere» e «ciò che effettivamente sap-

priamo» ma non possiamo pensare ruota uno dei libri più importanti di Christopher Bollas, **L'ombra dell'oggetto** *Psicoanalisi del conosciuto non pensato* (traduzione di Daniela Molino, pp.253, € 25,00) terminato fra l'87 e l'89, che a distanza di diciassette anni dalla edizione Borla, non più disponibile, viene ripubblicato da Cortina insieme a un altro libro più recente (e non altrettanto fondamentale), **L'età dello smarrimento** *Senso e malinconia* (traduzione di Paola Merlin Baratter, pp. 244, € 15,00) in cui lo psicoanalista americano proietta la sua formazione umanistica, – scrisse la tesi di dottorato su Herman Melville – la sua passione politica e la sua problematizzazione del disagio psichico sullo sfondo sociale.

La «madre ambiente»

Bollas ha una profonda, dettagliata conoscenza della teoria psicoanalitica classica: non solo si richiama continuamente a Freud, ma dimostra una frequentazione intensa degli scritti sia di Lacan che di Bion, pur sentendosi più vicino alla scuola inglese di Donald Winnicott, Marion Milner, e Masud Khan. Non trascura, dunque, l'importanza di seguire la logica delle sequenze narrative inscritte nei racconti degli analizzandi. Tuttavia, il suo primo lavoro con giovanissimi schizofrenici e con bambini autistici – impossibilitati a tradurre in parola il loro malessere – lo ha indotto a spostare l'attenzione su quella parte della psiche che è ancorata al mondo non verbale, concentrandosi sulla necessità di ricollegarsi alla grammatica dell'essere che precede l'acquisizione del linguaggio. Per prendere

re contatto con queste zone remote della psiche – raccomanda Bollas – l'analista dovrà essere disposto a farsi usare «come oggetto», lasciando che l'analizzato «si installi» in lui con i suoi silenzi, con il pianto, con i vissuti emotivi riattivati nel ricordo delle sue prime esperienze di relazione. Per quanto spaesante, l'analista dovrà esporsi a quella esperienza a volte drammatica che consiste nel restare presi nell'*idioma* del paziente, tollerando di non sapersi orientare, di non sapere *chi egli sia e dove si trovi* nella mente dell'altro.

Convivere con questa incertezza, dare valore alla propria capacità di perdersi nell'ambiente creato dall'analizzato, e dunque cedere la propria percezione di sé via via che la situazione clinica lo richiede, può rivelarsi un aiuto prezioso alla scoperta che il paziente fa di se stesso, e al suo procedere verso una coesione del senso di sé. Per svolgere questo compito, è fondamentale che l'analista riprenda la funzione *trasformativa* di ogni madre nei confronti del suo bambino: proprio il fatto di alterare, sia positivamente che negativamente, la vita fisica, emotiva, ideativa del bambino – cullandolo, sorridendogli, parlandogli, creandogli intorno un ambiente facilitante – fa sì che la madre venga vissuta come un *processo* più che come un *oggetto*.

Di fronte a una persona che chiede aiuto alla psicoanalisi, e sa di sapere qualcosa ma di non averlo ancora elaborato al punto di poterselo rappresentare mentalmente, l'analista dovrà funzionare da *tracciamento*, ovvero riagganciare quei ricordi che, pur non essendo stati cogni-

tivamente registrati, rimangono nell'io, un «processo organizzativo inconscio – scrive Bollas – che rispecchia la presenza della nostra struttura mentale». Il lavoro dell'analista dovrà dunque riprendere la funzione trasformativa della madre, là dove essa era stata disturbata o traumaticamente interrotta. Succede spesso – ricorda Bollas – che un bambino venga lasciato solo a confrontarsi con un problema per lui vitale, che esorbita le sue capacità di elaborazione. L'allontanamento di un genitore, per esempio, se supera il tempo in cui il piccolo è capace di conservarne l'immagine mentale, scatenava uno stato di angosciosa confusione, che rompe il senso di continuità della propria esistenza. Il trauma subito diventerà, allora, non tanto un passaggio nel corso della vita, ma un evento che *la definisce*.

Per quanto questi stati mentali siano preoccupanti, per quanto attivino processi insostenibili al pensiero, devono essere trattenuti – dal bambino prima e dall'adulto poi – allo scopo di «mantenere intatta la vita». Andranno a formare quello stato del Sé, che rimarrà come qualcosa di inarticolato e di sfuggente all'espressione: da qui il concetto di *conosciuto non pensato*, una esperienza remota che neppure i sogni riportano.



Willem De Kooning, *Mother and child*, 1971: un pittore citato da Bollas nella sua descrizione dell'«esperienza estetica»

La vita mentale non si limita a quel che è traducibile nell'ordine del simbolico, infatti, ma accoglie esperienze profonde del Sé che, pur non avendo accesso a una rappresentazione psichica, vengono conservate e concorrono a formare l'*«idioletto della grammatica dell'io»*.

È questo che Bollas chiama *il carattere*, ovvero una relazione con gli altri e con se stessi, che porta tracce dell'esperienza storica con i punti di riferimento primari di ciascuno di noi. Una delle finalità implicite nella alleanza terapeutica consisterà nel riportare alla superficie e decifrare ciò che l'analizzato sa già di sapere, senza tuttavia averlo mai potuto pensare.

Anche l'esperienza estetica, proprio in quanto trasformativa, rimanda inconsciamente al tempo di una fusionalità profonda del soggetto con i suoi oggetti primari: la madre, innanzi tutto, che con il proprio «idioma di cura», con il proprio stile di interazione, crea un ambiente e dà forma al mondo interno del bambino, allestendo per lui la prima esperienza estetica. È un campo, questo, che a Bollas sta particolarmente a cuore: prima ancora di indagarlo con gli strumenti della psicoanalisi, ne ha fatto il suo oggetto di studio privilegiato, arrivando a conquistare un dominio invidiabile della letteratura,

dell'arte, della filosofia, che ha anche insegnato. L'ultimo suo libro, *L'età dello smarrimento* ne porta ampie testimonianze: al tempo stesso prende in esame la trasformazione subita dai prodotti culturali del nostro tempo (che traducono in equivalenti simbolici le nostre esperienze psichiche più remote) e descrive alcuni passaggi storici cruciali insieme alle loro ricadute nella psicologia sociale. Così come la democrazia ateniese non si limitò a inaugurare un sistema di governo ma si estese a formare una teoria della mente per le generazioni a venire, la febbre di sviluppo industriale della Germania prima della guerra si trasformò in una «dimensione maniacale, che si radicò lentamente nei presupposti idealizzanti riferiti al Sé e alla nazione».

Diagnosi del qui e ora

Tutte le società hanno cercato nell'«Altro» un contenitore delle proprie parti indesiderate: i «selvaggi» vittime della colonizzazione furono, per esempio, i depositari ideali «delle identificazioni proiettive delle menti europee. Dovevano essere considerati primitivi e violenti», così che l'Occidente potesse differenziarsi come «sostanzioso e puro». Più in generale, la dinamica che ha portato a tante guerre, ha sempre previsto prima l'esaltazione per una causa, poi l'individuazione di un nemico nel quale, di volta in volta, intere nazioni hanno proiettato le proprie parti scisse e meno presentabili.

Altri stati d'animo vengono seguiti da Bollas nel corso del loro sviluppo lungo i due secoli scorsi, fino alla diagnosi che riguarda il nostro tempo: un senso di lutto collettivo sembra avere preso il posto della fiducia nelle legittime aspettative che avevano tenuto insieme comunità neanche tanto remote. «Quando le società si identificano fortemente con convinzioni che sono andate perdute – scrive Bollas – si può verificare una perdita collettiva del senso di Sé».

Prilepin, archeologo della lingua parlata

● RAISSA RASKINA, SEGUE DA PAGINA 3

Nei discorsi dei personaggi del «Monastero» si avverte un lavoro di ricostruzione quasi archeologica della lingua parlata all'epoca, per giunta da esponenti di ceti sociali molto diversi. È stato un esercizio masochistico cui mi sono sottoposto volentieri. Per dare la parola a un esponente dell'intelligenza, ho letto molti diari d'inizio secolo; per il gergo militare, ho consultato libri di memorie di ufficiali e soldati; per cavarmela con le chiacchiere dei cosacchi, mi sono servito a piene mani dei dizionari del loro argot. Tentando di rico-

struire la lingua parlata dagli abitanti del gulag, mi sono convinto che molta sottocultura sovietica, in particolare quella della malavita, si è formata proprio lì, a Solovki. Ce ne è giunta un'eco attraverso i film di Michail Šukšin e le canzoni di Vladimir Vysockij. Anche certi modi di pensare e di esprimersi dell'intelligencija sovietica sono legati a doppio filo all'esperienza di detenzione a Solovki. Studiare la vita in quel gulag alla fine degli anni Venti significa individuare radici e presagi del tempo nostro.

Quando esordi, lei era un bastian contrario, un critico impietoso dell'ideologia dominante in Russia negli anni Novanta. Non

la turba il fatto che oggi le sue opinioni combacino con quelle della maggioranza del paese? Non è imbarazzante nuotare con la corrente, essere in sintonia con chi detiene il potere?

Per molto tempo ho avuto l'impressione di vivere in un territorio occupato, nel quale il discorso pubblico era monopolizzato da chi sbandierava opinioni che giudicavo odiose. Ero rassegnato a restare per sempre nel mio sottosuolo, intonando una canzone destinata a quattro reietti come me. È vero, da qualche anno la mia posizione è diventata «popolare». Ma non mi illudo: il clima cambia in fretta. Da un lato, la Russia professa i valori del conservatorismo di sinistra, legati a un ideale di stato sociale forte; dall'altro, resta borghese, oligarchica, discriminatoria. Una parvenza di stato sociale persiste soltanto grazie al petrolio. Se questa risorsa si esaurisce, a essere spolpati sarebbero i poveri, non certo i ricchi.



la funesta docilità da sellerio

MANZONI

I Promessi Sposi, edizione del 1840, illustrazione di F. Gonin per il capitolo XXXIV: Renzo davanti al portone di don Ferrante (Casa degli Omenoni), e la sua accusatrice



di RAFFAELE MANICA

È stato Leonardo Sciascia a cogliere meglio di ogni altro l'essenza dei *Promessi Sposi* in un'inquietudine che trafigge i lettori più attenti. Un libro cattolico di uno scrittore cattolico, vuole la vulgata, ma un lettore sottile come Hofmannsthal lo vedeva invece «assolutamente laico»: così Sciascia si chiedeva se «l'allergia degli italiani, che a un livello basso e vasto trova ragione nel cattolicesimo dello scrittore, del libro, non trovi invece ragione, appunto, in tale laicismo», e ne deduceva che è un libro «che inquieta la coscienza laica come la coscienza cattolica – o per meglio dire: che equamente la non-coscienza cattolica e la non-coscienza laica allontanano appunto perché inquietante. E davvero non c'è nella nostra letteratura libro più inquietante. E se poi vi aggiungiamo la *Storia della Colonna Infame*, come bisogna aggiungerla, l'inquietudine può arrivare all'insonnia». Insomma Manzoni «è uno scrittore su cui si verificano sconcertanti paradossi, disastrose incongruenze: molto italiano senza gli italiani; molto cattolico senza i cattolici; molto laico senza i laici».

Lo scritto di Sciascia reca la data del 1973. Da allora, l'inquietudine non è diminuita – ed è una fortuna per il romanzo – ma almeno due punti fermi sono stati apposti alla lettura dei *Promessi Sposi* per rimediare a una stortura provocata anche ma non esclusivamente dalla tradizione scolastica, nella quale il gran libro è diventato presto canonico. Il primo punto, indicato da Sciascia, riguarda il fatto che il romanzo non si conclude col «sugo di tutta la storia» delle nozze tra Renzo e Lucia ma col sugo della storia che segue, ovvero con la *Storia della Colonna Infame*, che intona così tragicamente, e cauda, l'intera vicenda: la finta conclusione, coi suoi «guai», s'inarca su altri e maggiori guai. Il secondo punto riguarda le illustrazioni, che Manzoni volle apparentemente per scongiurare edizioni pirata ma che furono in realtà un'impresa di altro e alto tenore, tant'è che lo scrittore vi si dedicò in prima persona non solo indirizzando Gonin, ma impostando il discorso che le vignette dovevano svolgere, creando uno stretto legame col testo al punto di condizionare non si dice la scrittura e le revisioni ma sicuramente l'impaginazione. Salvatore Nigro di entrambi i punti è stato negli anni un portabandiera, tanto che, per la questione delle immagini, riproponendo per i «Meridiani» il testo manzoniano, si è risolto per un'anastatica; oggi, per dire di come il testo si inarca sulle immagini e di come le immagini siano esse stesse testo, parla propriamente di *enjambement*, traendo in prestito dalla stilistica poetica il termine che, per la sua esattezza, non ha valore metaforico ma letterale: un appoggiarsi – o un andirivieni – che completa e specifica. E lo fa in *La funesta docilità* (Sellerio «La memoria», pp. 214, € 15,00), libro sostanzioso, denso e intenso, nel

quale l'autore mette al servizio di una avvincente narrazione una lunga esperienza di «manzonista» e una scrittura accesa quanto funzionale. Nella sua prima parte il libro è un giallo, la cui tinta si diffonde nei capitoli della seconda, che partitamente ne dilatano tracce e indicatori. Le due parti sono separate dalla pagina di Sciascia.

Il titolo *La funesta docilità* arriva dalle parole di Manzoni per Renzo che si abbandona all'opinione della massa quando, durante la carestia, identifica nel vicario di provvisione «la cagion principale della fame»: una «colpa di condiscendenza», dice Nigro, un peccato di acquiescenza, lasciando che l'animo segua l'«affermare appassionato della folla» (benché partecipante al tumulto e alla rivol-

ta, Renzo poi si fermerà e farà da blocco quando si affaccerà la proposta di omicidio); in ciò, il titolo è di una bruciante attualità e mostra un altro tratto dell'inquietudine che il romanzo può insinuare. L'episodio del vicario ha dietro di sé un assassinio del quale Manzoni divide il clima, quello del ministro delle finanze del Regno Italiano, Giuseppe Prina. La lettera

nella quale Manzoni parlava di quell'omicidio fu un altro elemento di inquietudine per Sciascia, che ne scrisse in una delle sue *Cronache*: la lettera «in quel momento scritta senza inquietudine, crediamo sia poi diventata sostanza di una inquietudine profonda, drammatica e segreta dell'intera sua vita e dell'opera».

Nigro trova ora la presenza

del rimorso di Manzoni che Sciascia avrebbe voluto trovare e non trovò, nonostante l'acutezza e la perseveranza della sua indagine. E ciò è possibile proprio grazie alla lettura completa del testo manzoniano, ovvero dell'interdipendenza tra scritto e immagine. Dopo aver ricostruito l'episodio dell'omicidio di Prina attraverso una imperdibile messa in pagina di docu-

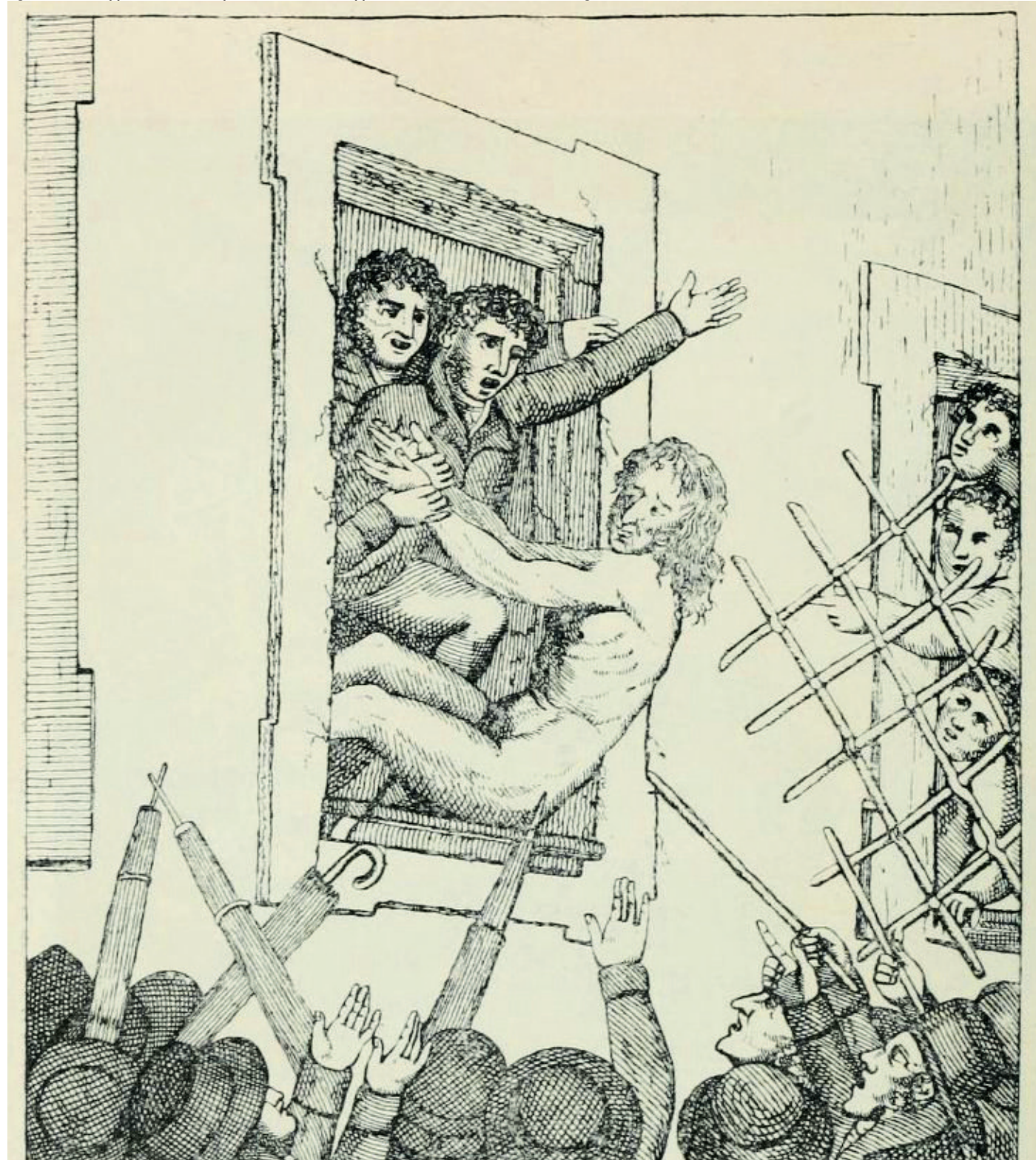
menti, testimonianze, confronti, proprio come in un'indagine giudiziaria, Nigro ritorna ancora una volta a osservare le illustrazioni della Quarantana. Sa che Manzoni dalla finestra di casa aveva visto il 20 aprile 1814 la folla tumultuante che, «disertando il comizio del Foscolo, aveva imboccato la prima viuzza, era passata davanti alla Casa degli Omenoni, aveva raggiunto la via delle Case Rotte. I luoghi del martirio del Prina». Manzoni conosceva bene la facciata della Casa degli Omenoni, «vi passava davanti quasi ogni giorno, soprattutto quando si recava in chiesa a San Fedele»: ciò che poteva vedere, Nigro lo dice in poche righe che sono il risultato di un'intuizione formidabile, giacché ciò che Manzoni vedeva si precisa da un confronto variantistico tra *Fermo e Lucia*, *Sposi promessi*, *Ventisettema*, *Quarantana*. Ma è dalla Quarantana, dove appaiono le illustrazioni, che appare anche il rimorso cercato e non trovato da Sciascia. In una vignetta del cap. XXXIV Renzo è «davanti al portone di don Ferrante, ovvero davanti alla Casa degli Omenoni», che solo tramite il disegno può essere così identificata. Un momento dopo una donna lo dirà ad alta voce «untore», una «strega» letterariamente imparentata con la Furia della *Colonna Infame*. Renzo rischierà il linciaggio proprio sui luoghi del Prina, ma si salverà per la protezione dei monatti: «Manzoni, nella Quarantana, salva il Prina in figura, attraverso Renzo. Anzi, con ironia e sofferta autoironia, tra compunzione e risarcimento, lo fa salvare dai burocrati del male e non dalla "gente onesta" (che per il Prina, a suo tempo, nulla aveva fatto)». In un supplemento di indagine ci si potrebbe chiedere se Manzoni salvi qui Renzo o il proprio romanzo: che cosa sarebbero stati i *Promessi Sposi* senza «un personaggio tanto principale, si potrebbe quasi dire (il primo uomo della nostra storia) (cap. XIV)?»

Sono assai più che un complemento al discorso i capitoli della seconda parte, con affondi su Pomilio e Ginzburg che in qualche modo si irradiano a partire da Sciascia (quel verbo, «monumentare» che appare per Manzoni e nell'*Affaire Morol*), così che *La funesta docilità* è anche un Manzoni visto dalla Sicilia: siciliani sono l'autore, l'editore, il nume tutelare (si affaccia anche Tomasi), alcuni degli illustratori, da Guttuso a Caruso: dalla bella Trinacria che caliga il cielo di Lombardia si vede benissimo. E benissimo vide i *Promessi Sposi* Guttuso nell'edizione aperta da una discussa introduzione di Moravia. Nigro giudica che le tavole di Guttuso sono «un saggio critico a lente e minute scansioni»: ne risalta una per il cap. XXXI: «Guttuso ha lasciato che la nube nera della morte assorbisse e sfumasse a lutto tutti i colori. Se un frate soccorre i malati, la brutalità nuda di un muscoloso monatto agguanta con violenza un cadavere: profanando, nella posa, una figura di Pietà. Il quadro è fuliginoso. Due necrofori trasportano, disteso su una lettiga, un corpo senza peso con quell'arto cadente, che gli storici dell'arte chiamano «della morte», dal *Trasporto di Meleagro* al *Marat* di David.

L'omicidio del ministro Prina e «I Promessi Sposi»: sulle tracce di Sciascia, Salvatore Nigro risolve abilmente un'inquietudine del Manzoni

Il rimorso svelato da una vignetta

Vignetta satirica apparsa a Milano dopo l'uccisione di Giuseppe Prina, ministro delle finanze del Regno Italiano, 1814



classici
ritradotti

VIRGILIO

Daniele Ventre ha tradotto
Bucoliche, Georgiche ed Eneide
per Mesogea, inseguendo
la famosa naturalezza virgiliana
in una vibrazione, ma sottotracciaCorrado Giaquinto,
Venere dona le armi
a Enea, 1735-'39, Roma,
Palazzo del Quirinale

Alla ricerca della circolata melodia



di MASSIMO RAFFAELI

Potrebbe sorprendere la scelta di tradurre in una sola presa di fiato e dunque all'interno di una rettilinea monodia tutta quanta l'opera di Virgilio, *Opere Bucoliche, Georgiche, Eneide* (Mesogea, pp. 353, €22,50), come ha appena fatto Daniele Ventre, già segnalatosi per una limpida resa dei poemi omerici nella tradizione, *bis in idem* a detta di Giorgio Pasquali, dei buoni classicisti. L'idea da cui muove Ventre individua nel Virgilio bucolico e georgico uno stigma lirico-elegiaco dato una volta per sempre, il quale non viene mai meno ma infine è capace di ricevere la totalità dell'esperienza e perciò di metabolizzare una materia propriamente epica. (E qui va da sé che la immagine di un Virgilio continuatore ovvero traduttore dell'eredità omerica è il *topos* pressoché inscalfibile della sua ricezione millenaria).

Insomma Ventre asseconda una pronuncia, si dica pure una leggendaria medietà di modulazione, che nel grande poema

sa allargarsi alla interezza dello spettro tematico attingendo il Grande Stile ormai urbano e cosmopolita senza tuttavia smentire né il tono né il timbro squisitissimo della ispirazione originaria, che era invece lacustre e agreste. Come se la parola di Virgilio rispondesse a un genio calamitante e centripeto, a un costante principio equilibratore capace di occultare, o meglio di assorbire senza sbalzi visibili, ciò che il suo canonico dirimpettaio e deuteragonista, Orazio, mostrava e talvolta calcolatamente ostentava, cioè la *callida iunctura*, l'ardito accostamento (anche Leopardi nello *Zibaldone* parlerà di «ardiri» alla maniera di cellule generative) dove principia e consiste l'ordine metaforico della poesia in sé.

Nella sua nota introduttiva, Ventre legge la conquista della armonia poetica, in Virgilio, quale un doppio allegorico o un parallelo della mitologia del principato augusteo: «Come Orazio, combattente a Filippi dalla parte sbagliata, aveva finito, tramite Mecenate, per satellizzarsi intorno al *princeps*, così Virgilio era giunto a sottoscrivere un ordine politico dal cui av-

vento, in un primo tempo, era stato travolto: di più, si era ritrovato a dividerne in prima persona le istanze di rinnovamento». Quasi che Virgilio, l'ex espropriato, l'esule nostalgico dal Mincio suo assicello fluviale, proprio lui, l'antipode di ogni più tradizionale *miles agricolo*, avesse viceversa ritrovato a Roma, sublimandone l'epica, la *Placida Pax* di una patria rediviva e insperabile. Per questo, scrive Ventre, come Virgilio torna costantemente al suo mondo primordiale e alla fonte di una ispirazione cristallina, così il suo traduttore deve sentire anche lui il perpetuo bisogno di «guardarsi indietro».

Ma nello stesso tempo, questo è ovvio, deve osservare, ritrovandolo davanti a sé, lo spec-

La traduzione tende non ad appianare, ma ad addolcire le asperità del nostro polisillabismo

chio ustorio della tradizione, delle sue potenti rifrazioni come delle sue distorsioni. Per stare soltanto all'*Eneide*, le versioni d'autore presenti nel senso comune sono oggi non meno di quattro e, scandite dalla disputa fra antichi e moderni, stanno si potrebbe dire tra di loro come il classico (il classicistico, naturalmente) all'anticlassico: da un lato c'è l'archetipo cinquecentesco di Annibal Caro la cui estrema risorgiva compare negli endecasillabi sciolti (non proprio memorabili, anzi talora involuti e persino scazonati) di un Leopardi incognito e nemmeno ventenne che in via propria versione del II Libro del poema – *plaque*tte in omaggio – a Vincenzo Monti, ad Angelo Mai e a Pietro Giordani; dall'altro, l'intrapresa già tutta novecentesca di Rosa Calzecchi Onesti (un verso lungo vagamente esametrico e similprosaistico ma supportato da alcuni accenti forti secondo la modalità tipica del suo maestro e committente, Cesare Pavese) e poi, oltre a quelle di Luca Canali, integrale, e di Giovanna Bemporad, molto parziale, la notevole impresa (recentissima, Einaudi 2012) di un poeta latinista, Ales-

sandro Fo, che invece sceglie il verso chiuso in esametri «barbari» di ascendenza carducciana. Estraneo al modernismo di Calzecchi Onesti per quanto definisce «la rinuncia» ai tratti squisitamente formali, prossimo invece all'impresa di Fo, per parte sua Daniele Ventre opta per una «versione in esametri ritmici e per una restituzione quanto più possibile limpida del testo e delle sue valenze timbriche».

Banco di prova elettivo per valutarla potrebbe essere appunto il II Libro del poema anche per la collocazione strategica (circa la quale fa testo da un secolo lo studio di Richard Heinze *La tecnica epica di Virgilio*, tradotto dal Mulino nel 1996, cui ritorna l'ottimo commento di Sergio Casali – *Eneide 2*, Edizio-

Ventre ha dovuto osservare lo specchio ustorio della tradizione, dalla Calzecchi a Fo

ni della Normale 2017 – ampiamente recensito da Andrea Cucchirelli su «Alias» dello scorso 27 maggio): ad esempio si prenda l'*incipit* del Libro che non solo avvia il racconto delle vicissitudini di Enea e a contraccollo dell'innamoramento di Dido ma che una tradizione vuole anche quello redazionalmente più arcaico e addirittura letto da Virgilio in anteprima già nel 21 a. C. al cospetto di Augusto. Calzecchi Onesti lo rende in una sostanziale atonalità, con un verso che si vuole lungo e piatto («Tacquero tutti e intenti il viso tendevano. / Dall'alta sponda il padre Enea cominciò: / 'Dolore indicibile tu vuoi ch'io rinnovi, o regina'») mentre Alessandro Fo si stringe ai vincoli prosodici dell'originale recuperandone la coloritura per via fonosimbolica: «Tacquero tutti, e tenevano intenti su lui i loro sguardi / Quindi dall'alto giaciglio così incominciò il padre Enea: / 'Chiedi, regina, che io ripercorra un dolore indicibile'». Se è meno rilevata o appena brunita nel lessico, è invece più docile nella sintassi e più elastica, larga, nella ritmica la scelta di Ventre: «Tacquero tutti e su lui fissavano intenti gli sguardi. Quindi così padre Enea cominciò dall'alto cuscino: 'Inesprimibile doglia tu vuoi ch'io rinnovi, regina'».

La ricerca della impenetrabile naturalezza virgiliana (una sintesi insieme affabile e suprema) è condotta da Ventre, che tende non ad appianare ma a molare o addolcire le acmie così come le sorde asperità di un italiano ineluttabilmente polisillabico, verso un *continuum* ritmico, armonico anche quando non necessariamente melodico, che può ricordare gli effetti del *legato* musicale. A occhio nudo e ad apertura di libro, non è un caso si notino rarissimi segni interpuntivi e minimi accenni di pausa o di cesura: allo stesso modo, chi legge assecondandone il moto lievemente ondososo prima o poi si avvede che in quegli stessi versi, in sé ipermetri di qualunque misura stabilita, convivono adiacenti ma molto ben assortiti (il che vuol dire anche ben dissimulati) innanzitutto endecasillabi ma anche settenari, ottonari e tutto quanto può addurvi la più tradizionale, schietta, metrica italiana. L'esito non è affatto di canto dispiegato ma, semmai, di vibrazione costante e abilmente mantenuta sottotraccia nei modi che le antiche retoriche, prendendo a prestito un verso dantesco, chiamavano di *circolata melodia*.

È il segno, questo, di un ascolto e di una presa che guarda al testo a fronte senza mai esprimerlo come è abitudine invece di molti moderni che hanno utilizzato Virgilio *senza davvero incontrarlo*, ebbe a dire Michael von Albrecht (*Ritrovare Virgilio*, Tre Lune 2010) sanzionando il carattere strumentale della appropriazione in luogo di una autentica assimilazione. Perciò sia resa merito a chi, come Daniele Ventre, ne ha avuto l'umiltà e il coraggio.

traduzioni
di traduzioni

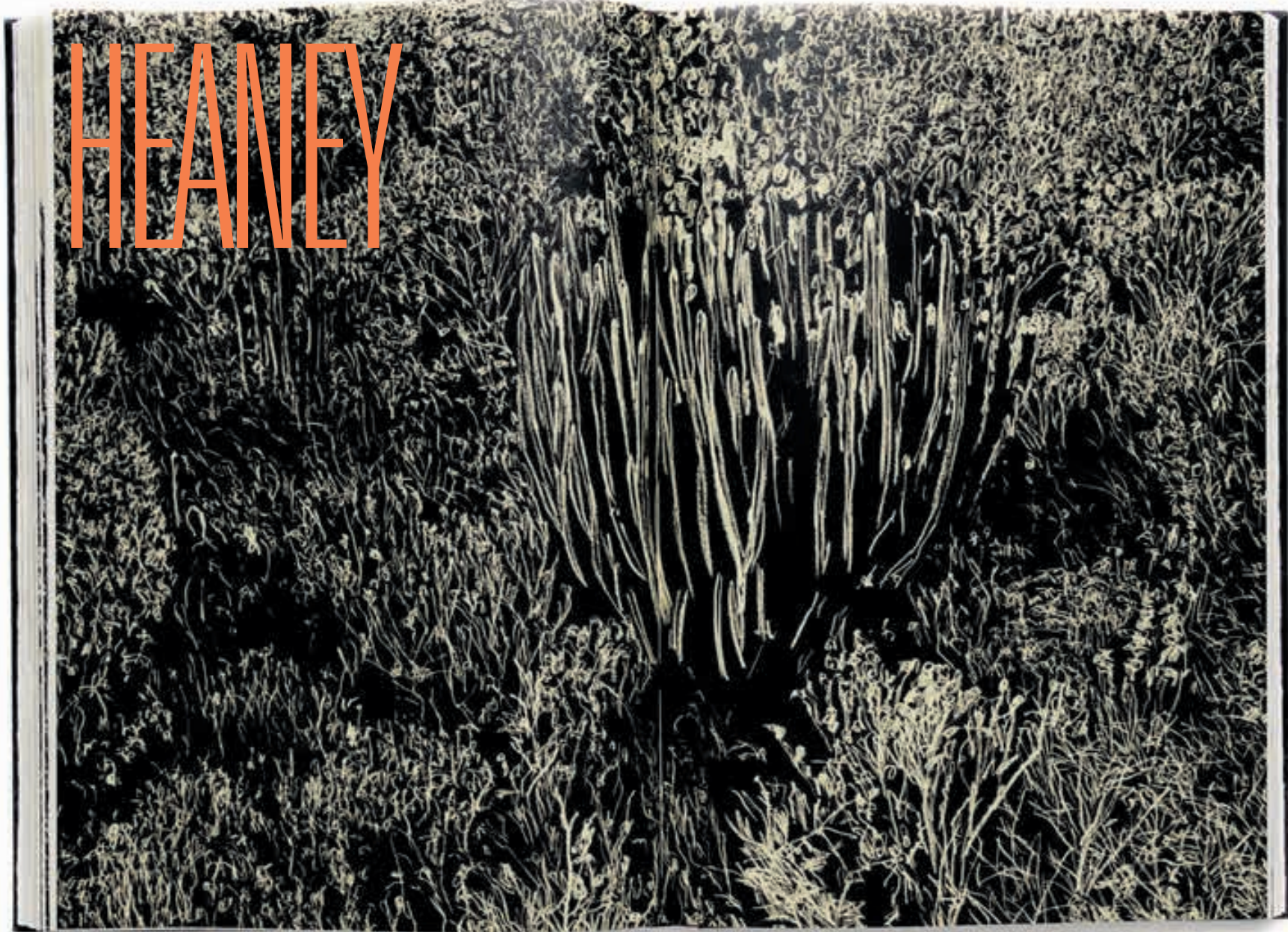
di CATERINA RICCIARDI

Qualcuno (l'ineffabile Frederic Prokosch) ha raccontato che, quando T. S. Eliot venne a Roma nel 1958, dietro suggerimento del «Professor Mario Praz» volle recarsi con lui (Prokosch) a visitare il boschetto del Lago di Nemi, ripercorrendo le orme di Sir J. G. Frazer. Il *Ramo d'oro* si apre e si chiude infatti proprio lì, sulle sponde di quel lago, con il cullante rintocco delle campane di Roma udibile (difficile! si entra nella contaminazione del mitografico) attraverso la Campagna. Sappiamo che nel 1922 la lettura di Frazer era stata di grande impatto sul concepimento della *Terra Desolata*, in cui – su avvertimento di Ezra Pound – è la Sibilla Cumana del *Satyricon* di Petronio a parlare in esergo tramite la sconcertante epigrafe al poemetto. E forse sappiamo anche che l'antica Tivoli, a due passi dal lago, dove Prokosch e Eliot avrebbero abbondantemente pranzato alla romana (!), alla Sibilla aveva dedicato un tempio, tutt'ora in piedi. Sull'onda del dipinto che William Turner eseguì a Roma (*Lake Nemi*, 1819-1828), Frazer colloca a Nemi la quercia del ramo d'oro. Il pellegrinaggio sarebbe stato dunque doveroso. L'amabile storiella, come si può vedere, è molto affascinante ma – c'è un ma – purtroppo non è vera. Prokosch, il quale la racconta nell'autobiografico *Voci*, aveva la bizzarria di 'ricreare' a suo modo celebri personaggi del mondo letterario, forse da lui neanche mai incontrati.

L'abbraccio col padre

Come cronachista, e chaperon, delle sue visite romane, Seamus Heaney non ebbe un Prokosch, falsario e immaginifico, alle sue spalle, quindi non si sedette mai all'ombra della quercia di Nemi. Forse avrebbe dovuto, considerato il ruolo che Virgilio e l'Averno cumano ebbero nella sua vicenda poetica. Lo studiò al college; possedeva una vecchia copia dell'*Eneide*, acquistata per pochi spiccioli da un antiquario di Belfast, come egli stesso racconta in «Linea 110» di *Catena umana* (*Human Chain*), il suo ultimo dono (2010) al canone «riparatore» dello spirato Novecento; ne cita o onora spesso le opere nelle sue poesie, in particolare in *Seeing Things* (1991), che esordisce con «Il ramo d'oro» virgiliano (vv. 98-148 del VI libro) in una resa (strano a constatarci nella presente occasione!) tutta completamente rivoluzionata nella versione finale; e, infatti, si cimenta infine in una traduzione dell'intero Libro VI: la discesa agli Inferi, culminante (emotivamente) nell'«abbraccio» virtuale di Enea con l'ombra del padre Anchise.

Questa traduzione, pubblicata postuma nel 2016, fu probabilmente concepita in occasione della morte del proprio padre 'bucolico' nel 1986: «Avevi dovuto abbracciarlo da qualche parte/sarebbe dovuto accadere sulla riva del fiume», dice Heaney in *Catena Umana*. L'arduo intento si concreterà solo a partire dal 2007 per concludersi nel luglio del '13. Considera-



Una tavola di Jan Hendrix per l'edizione di *The Aeneid, Book VI, with Seamus Heaney*, Bonnefant Press, 2017

Coscienza modernista della Sibilla traslata

Realizzando infine un sogno di ragazzo, Seamus Heaney rifece in inglese, «come un compito per casa», il VI libro dell'Eneide. Ora Il Ponte del Sale traduce quella versione, a cura di Sonzogni e altri

to il lungo corteggiamento, ci pare di sentire l'assonanza di un vero e proprio incontro di 'anime' unite da affinità elettive, entrambe georgiche, storicamente 'psicopompe', patriottiche, epiche: padre Virgilio e erede. Ma con una differenza.

Fortunata occasione per il 'pellegrino appassionato' di questi 'ritorni' vichiani è pertanto l'arrivo nelle nostre librerie della traduzione della traduzione del Libro VI che, a questo punto, ha fatto un lungo viaggio nel tempo della *translatio*, trasportando la *nekuia* di Enea dall'Averno cumano – e prima ancora omerico – all'approdo in Irlanda, dove una volta si confinava il «non plus ultra», per poi tornare a re-impossessarsi del suo luogo di nascita. L'impresa (*Eneide, Libro VI, Il Ponte del Sale*, pp. 118, € 18,00) è per mano di un gruppo folto di

esperti, una vera e propria squadra in concerto: cura di Marco Sonzogni, traduzione di Leonardo Guzzo e Giovanna Iorio con la partecipazione di Alessandro Fo, Marco Sonzogni e Teresa Travaglia, prefazione di Alessandro Fo, postfazione di Teresa Travaglia, due note critiche di Rachel Falconer e Marco Fernandelli, assieme all'aggiunta della «Nota del traduttore» (Heaney) all'edizione Faber del 2016, forse la sua ultima scrittura.

Cosa significa questa proposta editoriale lo spiegano, ciascuno dal suo punto di vista, un po' tutti i invitati al banchetto. Cosa significa per noi lettori italiani questa ri-traduzione di parte di un testo che conosciamo, fra altre, nella bella versione di Luca Canali (*Mondadori*, 1978) e in quella altrettanto bella, più recente e assai gratifi-

cante, di Alessandro Fo (*Einaudi*, 2012). Ebbene, significa molto, soprattutto per il frequentatore di poesia inglese e americana, perché essa obbliga (o addirittura sfida) a «dialogare» non con due soli poeti (Virgilio e Heaney) ma con la lingua di molti poeti, sedimentata nei precordi di Heaney: i suoi maestri, i suoi 'compagni' irlandesi e gli altri di cui si occupa così bene nelle sue prose critiche. Lo ammette lo stesso Heaney nella «Nota» prefatoria, in cui non solo dichiara di aver applicato alle sue riscritture il «metodo mitico» di Eliot, ma si proclama in dissenso con il finale del libro sesto, dove si annuncia la schiera di generazioni di eroi romani; e soprattutto si proclama in dissenso con la non-risoluzione del *pathetikós* implicito nella visione delle anime raccolte sul Lete in attesa di ritornare alla vita. Per lui invece quel prefinale di sospensione doveva trasformarsi non in una profetia di «generazioni» future ma in un vero «rinascere» alla vita (qual è, in effetti, la sua traduzione) di ombre consegnate alla speranza del ritorno o, come nel suo caso, della nascita augurale di una nipotina («la cui attesa sulla riva ombrosa ha avuto fine»), alla quale egli passa in dono un mannello di steli d'avena: metamorfosi irlandese del ramo d'oro.

Tale impuntatura di dissidenza («estro», «feroce determinazione») che, in una «Nota al testo» dell'edizione inglese per mano di Catherine Heaney e Matthew Hollis, Heaney attribuisce alla sua allergia alla celebrazione degli «imperialismi»

(romano, il più contaminante, in Virgilio), lo costringe a definirsi «uno scrittore di versi che ha nella testa e nell'orecchio altre preoccupazioni ("things") che non quella della fedeltà al testo»: metro, voce, cadenza... Dunque, al di là delle affinità, ci tocca qui «dialogare» con una tacita intertestualità da «metodo mitico» (molte voci, compresa la sua del dissenso), voluta o inconscia, sebbene, direi che in alcuni casi quel vezzo – tutto «modernista» – sia nella presente circostanza più voluto che inconscio; come tutta modernista («non si usi assolutamente alcuna parola che non contribuisce alla presentazione»; «non si usi alcun ornamento, anche se buono») è la «compressione» del testo di partenza in un racconto più agile, un ritmo più sincopato, dando vita a un nuovo testo che ci appare parecchio sfronato del di troppo virgiliano (verbale: retorico) o di sintagmi che al nuovo «talento» non interessano (seguire le cassazioni di Heaney significherebbe inoltrarsi in un cammino lungo, ma molto, molto, lungo). Eppure, c'è dell'altro da considerare.

Per ragioni di spazio, mi permetto un solo esempio. All'inizio del libro viene subito presentato l'«immenso antro» della «tremenda Sibilla» («a vast scaresome cavern / The Sibyl's deep-hidden retreat»: «orrida immensa caverna»). Heaney decide di cassare il sintagma aggettivale «tremenda/horrendaque» (Fo), trasferito dai traduttori-mediatori dalla Sibilla alla sua caverna. Quest'ultima in inglese appare solo, diciamo,

«spaventosa». Ma perché Heaney non vuole che la sua Sibilla sia «tremenda/orrenda»? Andiamo avanti al verso 146. Lì dove, dopo aver ascoltato le profezie belliche e luttuose della divina Veggente con l'esortazione a non demordere sulla sua missione, l'Enea di Heaney risponde: «Nessuna sfida, Sibilla (*virgo*), nessun'altra / prova può avvilirmi, siccome ho già visto ("foresseen") / e già sofferto tutto ("foresuffered all")»; «tutto ho già colto (*praecepi*) e nell'animo tutto ho già prima percorso (*peregi*)» (Fo). Insomma, si notano qui parecchi slittamenti messi in scena da parte di tutti i traduttori, Heaney incluso, anzi soprattutto da parte sua.

La memoria di T. S. Eliot

Cosa dobbiamo dedurre? Niente più che, da parte di Heaney, una memoria indelebile, per chi l'ha ricevuta, riesce a infiltrarsi nella sua restituzione. Se infatti andiamo a rileggere *The Waste Land*, si vedrà che nel Virgilio di Heaney, Enea sta indossando i panni di Tiresia: («And I Tiresias have foresuffered all»). Tuttavia non si deve intendere che l'eroe troiano, volto ad alte imprese, voglia immedesimarsi nell'avvizzito *voyeur* Tiresia – destituito da Eliot, fra l'altro, della sua funzione sacra e arcaica –, nonostante, davanti alla Sibilla profetica, Enea stia egli stesso facendo il profeta che sa di aver già colto e considerato nell'animo tutto quel che ha da avvenire. Si tratta semplicemente di un'eco (un *hapax* di Eliot: *foresuffered*) che a Heaney fa comodo, o di cui non s'accorge (difficile!), un'eco che va a investire la situazione virgiliana di una coscienza moderna, di una scrittura di sofferenza personale (autobiografica), del sentore di una contemporaneità desolante (il moderno Tiresia di Eliot non vede l'eroico ma il volgare), la stessa che sortirà col tempo dal futuro della fondazione imperialista di Enea (e l'Irlanda ne sa qualcosa!). Insomma, quella piccola libertà che Heaney si concede riesce a

“ Poi, spentasi di lei la foga e calmatasi la furia, / l'eroico Enea esordì: «Nessuna sfida, Sibilla, nessun'altra / prova può avvilirmi, siccome ho già visto / e già sofferto tutto”

biografie
letterarie

di **GIORGIO FABRE**

Fa impressione leggere, in questo momento, il libro su Lenin scritto da Gor'kij. Questa è un'epoca in cui vengono ormai lette e pubblicate biografie sofisticate e piene di documenti di tutti i tipi, soprattutto sull'Urss: per i leader russi bastano quelle uscite da pochissimo sullo stesso Lenin, di Victor Sebestyen per Rizzoli, e, ricca di rilevante documentazione, su Stalin di Oleg Clevnjuk (Mondadori). Eppure la biografia su Lenin scritta da Gor'kij resta una guida letteraria e storica che si impone come genere diverso. Non risulta che ci sia stato qualcosa di simile nella stessa cultura mondiale: forse la celebre biografia del dottor Johnson scritta da James Boswell. Forse quella, tutto sommato esile, del 1923-'24, di Anatolij Lunacarskij sullo stesso Lenin.

Quella di Gor'kij ha caratteri suoi ma è davvero un capolavoro dell'analisi storica di un periodo di cui, in fondo, ancor oggi non sappiamo tutto. È il racconto di come un cruciale letterato e anche politico, conobbe, si scontrò e anche attaccò un cruciale politico e statista. Dopo la versione che ne ha fornita qualche tempo fa l'editore Castelvecchi, ristampando la vecchissima traduzione di Ignazio Ambrogio (ma si riferiva soltanto alla versione del 1931), ora esce la biografia completa: Maksim Gor'kij, *Lenin, un uomo*. E vengono confrontate tra loro le edizioni che lo scrittore russo forse più celebre del Novecento pubblicò nel '24, dopo la morte del capo comunista, ritoccò tre anni dopo e rifece nel '31. L'ha edita la Sellerio («La memoria», pp. 164, € 13,00) e l'ha curata uno dei nostri migliori russisti, Marco Caratozzolo, che ha tirato fuori e accostato le tre versioni, indicandone, con straordinaria abilità, le rispettive modifiche, aggiunte, eliminazioni e spiegandone i vari motivi. È uno studio di grande rilevanza, senza precedenti direi in nessun paese, neanche in Russia; e forse meriterebbe una traduzione perfino in russo.



Il racconto di come uno scrittore cruciale conobbe e si scontrò con un cruciale politico e statista: Marco Caratozzolo studia e compara le versioni '24, '27, '31 di Lenin, un uomo, Sellerio

Tre diversi Lenin nella tempesta dell'intellighenzia

Delle tre versioni, il testo cruciale è quello del 1927, che costituisce l'asse portante del libro e in parte corresse quello del '24, quando Lenin era appena scomparso. Anche l'edizione del '31 resta però rilevante, perché Gor'kij cercò di modificarvi la versione precedente: il vero capo era cambiato ed era Stalin, e il grande scrittore, che pure continuava a vivere nell'Italia fascista, manteneva un solido e prudente rapporto col proprio paese. Per esempio il rac-

conto dei giudizi di Lenin su Trozki veniva modificato. Ma non era solo un testo da far accettare al nuovo *vožd*, al nuovo capo: era un ripensamento della valutazione e del giudizio dello stesso biografo.

Perché il rapporto tra Gor'kij e Lenin non fu tranquillo né sempre affettuoso (ma talvolta sì). Nei testi si vede bene, e per questo sono affascinanti. Caratozzolo ha aggiunto anche brani di articoli che lo stesso Gor'kij pubblicò allo scoppio

della Rivoluzione. Durissimi. Uno solo del 7 novembre 1917: «Lenin, Trockij e i loro compagni di strada si sono già intossicati con il putrido veleno del potere, cosa che si riflette nel loro vergognoso atteggiamento verso la libertà di parola, della persona e verso tutti quei diritti per la cui conquista si è battuta la democrazia».

Lo scrittore vide Lenin per la prima volta a San Pietroburgo nel novembre 1905, a un incontro in un giornale bolscevico e

poi a una riunione del Comitato Centrale del partito socialdemocratico russo. Già sapevano uno dell'altro da diverso tempo. Ma Gor'kij era entrato allora nel partito di Lenin, e quelli non furono grandi rapporti. Lo scrittore, già famoso, era diffidente, e lo rimase a lungo. Lenin meno, perché il celebre Gor'kij poteva essere uno strumento prezioso per lui e il partito. Ma due anni dopo, a Londra, al nuovo Congresso del partito, Gor'kij cambiò atteggiamento e il capo dei bolscevichi divenne per lui un vero punto di riferimento.

Ma anche Lenin poco dopo, quando Gor'kij per la prima volta andò a vivere per un po' di tempo a Capri, cambiò il suo, di atteggiamento, e partì all'attacco. Nell'isola lo scrittore aveva invitato, oltre al leader bolscevico, degli amici progressisti e russi come Bogdanov, che aprirono la cosiddetta «scuola di Capri», un gruppo di intellettuali attratti dall'inserimento della religione nella normale vita culturale. «Combriccola di letterati», se ne uscì Lenin; e su Gor'kij, ricordò che a Capri egli lo aveva «ammunito e rimproverato per i suoi errori politici».

Dopo non molto, nel '17 partirono gli attacchi inversi di Gor'kij a Lenin, per la violenza che aveva attraversato la Rivoluzione, origine di grandi stragi. Eppure i rapporti rimasero buoni. Ma lo scrittore insisteva con la sua diffidenza verso la politica. Lo riassunse nella biografia del '27: Lenin «era un politico. Usava alla perfezione quella linearità dello sguardo, ormai rifinita e molto chiara, che è indispensabile al capitano di una gigantesca nave come è la greve Russia contadina. Io ho un rifiuto fisiologico della politica e sono un marxista molto dubbioso, perché credo poco nella ragione della masse in generale».

Si affermarono così i rapporti personali, soprattutto dopo che Lenin nel '18 venne ferito dall'attentato della Kaplan; ma anche la diffidenza di Gor'kij verso la politica bolscevica imposta dal leader. Lo scrittore soprattutto tentò di salvare l'«intellighenzia» russa, che in quel periodo entrava invece, proprio per ispirazione di Lenin, nella tempesta distruttiva del bolscevismo, che privilegiava solo operai e contadini. Era la stessa posizione dell'altro bolscevico cruciale e biografo di Lenin, Lunacarskij. Ma si noti: proprio per difendere l'«intellighenzia», Stalin (in fondo più abile del padre del bolscevismo) negli anni trenta fece nominare Gor'kij capo dell'Unione scrittori. E lui finì per guidare un gruppo intellettuale che ormai dipendeva del tutto dal Partito.

El Lissitzky, *Proun 19D*, 1920 o 1921, New York, MoMA

HEANEY TRADUTTORE

Un Virgilio per i nostri anni

● **CATERINA RICCIARDI DA PAGINA 7**

conferire all'originale un'altra aura, frutto di una sfumatura che ne altera l'atmosfera, per riconsegnarlo mutato a un nuovo contesto.

Bene hanno fatto i traduttori a cavarsela con un «già sofferto tutto» (che non c'è, appunto, nel testo virgiliano), sebbene, per restare in linea con la citazione eliotiana (che cambia un pochino il target della restituzione), la resa giusta sarebbe stata «presofferto tutto». Quanto alla non «orrenda» Sibilla, la cassazione rientra negli effetti voluti da Eliot per il suo poemetto. La sua Sibilla è da lui nobilitata, e autorizzata a parlare, non tanto per le sue capacità divinatorie, ma perché lei, ai ragazzini che la irridono, risponde soltanto «voglio morire». Assistere a giorni di decadente desolazione (e persino con il *Satyricon* già ci siamo!) è come continuare a subire una non-morte che, nella sua ormai grinzosa immortalità, per lei – un tempo bella, giovane e amata (da Apollo) – è irrimediabilmente solo una sterile morte «spirituale», com'è in effetti «spirituale» quella dei moderni «morti» alla «vita» di Eliot nella terra desolata. La vecchia Cumana, rimpicciolita in un'ampolla, che in Petronio desidera solo *morire*, non è «orrenda», e ha una funzione significativamente positiva e anaforica in *The Waste Land*, una funzione che si mantiene viva persino ai giorni nostri. È solo una sfumatura, una sfumatura, che restituisce in pieno Virgilio al clima dei primi anni Duemila.

■ APPUNTI SUI POLSINI ■

**James Purdy
e la crepa
diagonale**

“
Domenico Pinto
”

È L'ULTIMA CHIAVE del mazzo che apre la porta, deve dirsi il giudice McKelva mentre muore la donna che ama. A questo punto egli diventa ottimista, mette un piede nel futuro. Ti porterò. Andremo. Faremo. La risposta è raggiante di rabbia: «Lucifero! Bugiardo!». Anni più tardi Laurel, sua figlia, torna in Mississippi per curare il giudice, risposatosi con una donna assai più giovane di lui, Fay, talmente grezza che non può non amare. La comunità cittadina organizza il funerale, si richiude sul corpo di McKelva, si appropria del suo ricordo. Laurel è l'orecchio della stanza, il suo silenzio permette alla storia di svilupparsi, non parla se non per rettificare, sanare, ridurre gli errori, provando a stabilire la lezione definitiva di un testo corrotto. – Quasi che un sentimento di stranezza fosse una qualità interna, o una

sfera della letteratura, è questo (come talvolta si dice uno strano tempo, un fatto strano) certamente uno strano romanzo. Un fascio di oscurità spiegabile, ma non il contrario della chiarezza, che si mescola alle tenebre.

E. Welty, *La figlia dell'ottimista*, trad. S. Fefè, Minimum Fax, pp. 176, €16

LA BALLATA di Adam Henry appartiene a quel genere di romanzi in cui uno scrittore spiega tutto – che è ciò che può fare un grande scrittore. Con sapienza, in maniera sontuosa, il romanzo va avanti per un suo impulso ritmico, espone e costruisce. McEwan e Purdy hanno in comune gli stessi oggetti, parlano delle medesime cose (un tradimento, il desiderio, insomma dei rapporti tra le persone. In questo senso qualunque romanzo è un romanzo familiare).

Condividono uno spazio, come la fisica classica e la fisica delle particelle: si riferiscono entrambe al mondo eppure non sembra affatto lo stesso mondo. Il tema nei racconti di Purdy è la crepa che si apre dentro un dialogo a due, la fenditura che corre e si allarga nella storia, solitamente con esiti catastrofici o di grave minaccia. Per farla smettere di correre bisognerebbe fermare la sua intelligenza oscura, poco newtoniana, cioè dovrebbe spiegare tutto, mentre Purdy, che è la crepa diagonale, sa che «qualcosa si romperà con uno schianto improvviso».

J. Purdy, *Non chiamarmi col mio nome*, trad. F. Bossi, Racconti ediz., pp. 240, €17

INIZIO ANNI sessanta: l'uomo solo, George, abita a Camphor Tree Lane, periferia di Los Angeles, si direbbe al margine della chiara luce del

vuoto'. Da un pezzo la bohème dei coloni è stata sostituita con l'utopia americana. L'uomo solo legge Ruskin, forse ricavandone qualche piacere. Isegna letteratura al college. Il suo compagno è scomparso, lasciando in lui un grande vuoto raziocinante. Si può provare nostalgia per un personaggio di romanzo – che avrebbe il volto di Philip Seymour Hoffman, non altri – per la sua eloquenza e il suo spirito acre e perturbante, come anche dolore per la sua morte? In una canzone molto nota, qualche anno dopo, passava un'espressione melodiosa, così come si canta a un bambino: «I don't know why nobody told you/how to unfold your love».

C. Isherwood, *Un uomo solo*, trad. D. Villa, Adelphi, pp. 160 €12

SONO TRA POCO due anni di *Polsini*: il titolo della rubrica,

preso in prestito senza impegno da Bulgakov, non aveva incarichi filosofici – la ricerca del frammento, l'aforisma in sé –, e in fondo non esprimeva che la mancanza di una scrivania. Svolgo da sette anni, infatti, il mestiere di libraio, vuol dire che bado a un piccolo numero di *bookstores*, come devono essere chiamati, quindi a qualcosa in cui non si può credere. Che fatica è stata spogliarsi delle vecchie superstizioni, delle sopravvivenze umanistiche... Ma lo è stata poi veramente? Forse la letteratura è solo ciò che non ha resistito al tempo. Ho visto arretrare, e contribuito a far arretrare, un'idea di civiltà letteraria che, è amaro dirlo, talvolta l'industria sa custodire bene quanto la filologia (certo involontariamente). – Non è venuta, questa nota, quale la desideravo.



a new york,
moving image

HENSON



Una fotografia storica del Jim Henson delle origini, prima dell'invenzione dei Muppet. Accanto, Miss Piggy

di TOMMASO MOZZATI
NEW YORK

Alla fine di giugno del 1986 veniva distribuito in sala un film di Jim Henson, *Labyrinth*, frammento ineludibile dell'universo mitopoietico condiviso dalla generazione dei nati nei Settanta. La pellicola, imbevuta di atmosfere gotiche e di stravaganze vittoriane, si incentrava sulla parabola morale imbastita attorno al tema di una magica sparizione, succeduta dall'inevitabile *coming of age* della sua deliziosa protagonista.

Il volto della ragazza era affidato ai lineamenti dell'americanissima Jennifer Connelly, appena quindicenne, sopravvissuta agli incubi entomologici di Dario Argento e ancora eterea, nonostante un transito laborioso attraverso l'epica newyorkese narrata da Leone: tuttavia, il lungometraggio ambiva allo status di *cult* soprattutto nella scelta del capriccioso antagonista, il vano e *glamorous* re dei goblin, per il quale si era riusciti ad arruolare un David Bowie di recente rientrato da Berlino (mentre era intento a battere un percorso felice di divo sul grande schermo). Il cantante scrisse anche cinque canzoni della colonna sonora, curata per lo *score* da Trevor Jones; e tuttavia neanche questo contributo eccezionale sarebbe servito a garantire al film la buona accoglienza sperata.

Non ci si stupisce, ad analizzare retrospettivamente i rovesci di tale fortuna: è infatti solo la giusta prospettiva storica a consentire oggi, oltre il gusto per un *camp* artificiato, di riordinare in posizione preminente un'opera segnata da un clamoroso insuccesso di pubblico e critica. L'im-

Cinema sperimentale di un marionettista

La mostra sul papà dei Muppet Jim Henson: un mondo colorato in gomma piuma lega l'avvento del digitale alla tradizione pupara

possibile parrucca indossata per quel ruolo da Bowie data, lo dicevamo, al 1986; e costituisce la seconda immersione nel fantasy integrale di un regista - Henson per l'appunto - noto alle platee casalinghe o cinematografiche piuttosto come padre prolifico e come squisito, sensibile manovratore del rocambolesco teatro di burattini passato, fra continente vecchio e nuovo, sotto al nome di *Muppet Show*, il programma televisivo prodotto dall'TTC Entertainment e andato in onda per cinque stagioni fra il 1976 e il 1981.

L'altra fiaba, ispirata ad atmosfere tolkieniane, che aveva allontanato l'inventore di Kermit dalla rana parlante e dai suoi amici, era stata, nel 1982, il racconto intitolato *The Dark Crystal*; e se questo primo tentativo aveva ripetuto

la coerenza 'creaturale' caratteristica degli *sketch* più celebri dei Muppet, proponendo un cosmo esclusivo di presenze animate, naturalistiche e 'umane', rese vive dall'abilità di un gruppo affiatato di marionettisti, la pellicola successiva aveva scelto di far interagire un esercito di pupazzi con un cast di attori, dilatando a *plot* romanzesco la trovata delle ospitate di grido al centro della serie televisiva da poco conclusasi, popolare al punto da procurarsi *guest stars* come Rudolph Nureyev, Diana Ross o Steve Martin.

Certo, c'era stato *Pomi d'ottone e manici di scopa* con una già eterna Angela Lansbury: ma *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* sarebbe arrivato solo nel 1988, per venir superato nel 1993 dal capolavoro spielberghiano su genetica e dinosauri, il *Jurassic Park* d'esordio.

Henson si dimostrava dunque al corrente rispetto alla 'direzione' intrapresa da un intero immaginario e si adoprava per rispondere con le proprie armi all'esponenziale incremento fantastico che continuava a caratterizzarlo, grazie al ricorso a un'effettistica via via più sofisticata; nel far questo poi la sua *démarche* ribatteva sulla contemporanea esperienza di George Lucas, per il quale - non a caso - si era trovato a realizzare lo *Yoda* snodato al centro de *L'Impero colpisce ancora* nel 1979.

Il mondo colorato, di gomma piuma e pannolenci, plastica e fil di ferro, del marionettista-regista si ricollega così all'avvento del digitale, che ha stravolto per sempre le coordinate compositive di qualsiasi inquadratura cinematografica (*Labyrinth* fu tra i pre-

cursori nell'impiego della *computer animation* per la bella sequenza dei titoli di testa); in tal modo la sua traiettoria, radicata con consapevolezza nella tradizione arcaica del 'puparo', riassume l'attualità che una morte precoce, nel 1990, sembra in certo modo avergli negato.

Ha senso quindi che l'esposizione permanente riservata a Henson nelle sale del Museum of the Moving Image (NY), per cura di Barbara Miller, si concluda su questo capitolo della sua attività, dando il giusto rilievo ai costumi straordinari per la pellicola del 1986: proprio perché, dal punto di vista della lettura critica, l'allestimento accoglie la prospettiva ermeneutica messa in risalto dalla recente biografia consacrata all'autore statunitense, edita da Brian Jay Jones nel 2013, quella per cui - nelle parole dello stesso ideatore di Gonzo e compagnia - la sua intera produzione andrebbe interpretata in chiave di «filmografia sperimentale».

Gli spazi del museo destinato infatti molte vetrine all'impegno nel campo della pubblicità (per imprese all'avanguardia, ad esempio l'IBM, o per *brand* alimentari, fra cui la John H. Wilkins Company), ricostruen-

do però allo stesso tempo episodi solo apparentemente marginali come il corto surrealista *Time Piece* - per il quale un Henson in salsa psichedelica ottenne perfino una nomination all'Oscar nel '65 - o il documentario *Youth 68* sui movimenti della contestazione; o ancora si soffermano sul progetto per un night-club multi-media e immersivo, il *Cyclia*, concepito alla fine degli anni sessanta ma mai effettivamente aperto agli avventori. Così la linea maestra - costituita dal *Sam and Friends Show* per la WCR-TV (per il quale nacque l'originaria incarnazione di Kermit), seguito dalle ospitate in casa di Ed Sullivan e Jimmy Dean, dalla successiva riformulazione di *sketch* e personaggi per *Sesame Street* (la serie per ragazzi dal 1969 sulla rete National Educational Television) e infine dal glorioso *Muppet Show* - si rispecchia in una gamma ampia di moventi, insieme implicati con le urgenze economiche di una ditta fortunata (quella appunto fondata da Jim e da sua moglie Jane nel 1958) e con le ragioni poetiche di un operare creativo.

Pertanto, in apertura di percorso, fanno bella mostra di sé una serie di indici eloquenti, elementi di una formazione culturale che sembra di per se stessa precludere allo sviluppo della carriera di Henson: i libri della giovinezza - il *Pogo* di Walt Kelly, una versione illustrata di *Alice nel paese delle meraviglie* - ma anche la più antica televisione entrata in famiglia, suggerimenti tutti di dimensioni meticce e pervasive, rivolte a una lenta, quotidiana erosione dei confini della realtà. Simultaneamente il capitolo che indugia sui suoi celeberrimi pupazzi si sofferma in particolare sulle meraviglie messe a punto dal regista e dalla sua brigata di collaboratori nell'animare quelle creature gentili, magnificando cioè trovate tese a sfidare il limite dell'illusione negli occhi meravigliati dello spettatore. Si può perciò assistere - con la stessa gioia suscitata da una rara *trouvaille* di archeologia cinematografica - alla famosa 'bicicletta' di Kermit, approntata per la prima pellicola dei Muppet con il ricorso a una tecnica complessa di radiocomandi, riprese multiple e manipolazioni da vecchia scuola; ma soprattutto ci si imbatte in una Miss Piggy, caparbia e irresistibile, avvolta nei pizzi di un abito da sposa, aureolata dagli *ephemera* legati alla sua *allure* di star intramontabile (i calendari, il volume della sua *Guide to Life*): ed è impossibile non ricordarla nel numero acquatico interpretato per *The Great Muppet Caper* del 1981, altro brano studiato da Henson *d'après* Esther Williams al solo fine di convincere i fan appassionati di potere incontrare davvero un giorno la maialina *bigger than life*, in qualche locale elegante di Manhattan.



architettura
e territorio

INCOMPIUTO

Viadotto a Mussomeli,
Caltanissetta,
da *Incompiuto*.
La nascita di uno stile,
a cura di Alterazioni
Video e Fosbury
Architecture

**Le rovine del... futuro: diventa libro la provocazione filosofica dei collettivi
Alterazioni Video e Fosbury Architecture nella recente Manifesta di Palermo**



Dalla tracotanza liberista un nuovo stile italiano

di GIACOMO DINI

In un saggio del 1919, Georg Simmel sosteneva che «il fascino della rovina sta in ultima analisi nel fatto che un'opera dell'uomo possa esser percepita come un prodotto della natura». Lo scritto in questione voleva riflettere sul rapporto tra uomo, paesaggio e architettura e vedeva nelle rovine il punto di incontro tra natura e cultura, uno spazio all'interno del quale l'umanità può finalmente deporre le armi del suo dominio sul mondo e ristabilire un contatto pacifico con le leggi e le istanze della madre terra. Questa tipologia di riflessioni estetiche aveva interessato molti pensatori nell'Ottocento. È il secolo del Romanticismo, dei Grand Tour in Italia, di Goethe, dove il rapporto nostalgico con la storia è al centro di un intenso dibattito filosofico, sociologico, architettonico. Lo stesso Simmel è figlio di questa tradizione.

Ora, è proprio all'interno di questa cornice che possiamo analizzare un'operazione estetico-archivistica tutta contemporanea. Si tratta del formarsi di una nuova disciplina architettonica promossa dai collettivi Alterazioni Video e Fosbury Architecture e che prende il nome di *Incompiuto*. Lo sforzo di questi giovani artisti è volto a indagare «il fenomeno delle opere pubbliche incompiute in Italia attraverso una prospettiva estetica, rintracciando e ricostruendo gli elementi di uno sti-

le unitario: lo stile dell'*Incompiuto*, il più importante stile architettonico italiano dal secondo dopoguerra a oggi». Dopo esser stato protagonista della biennale Manifesta a Palermo, oggi il progetto si racconta attraverso il volume *Incompiuto La nascita di uno stile* (Humboldt Books, pp. 332, € 30,00). Il testo si suddivide in due parti: una espositiva e una critica. La prima raccoglie e documenta fotograficamente le centinaia di opere incompiute collocate in tutta Italia. Palazzetti dello sport, viadotti, case popolari: un archivio di tutte quelle architetture che, spesso per motivi legati alla mala gestione e alla criminalità, sono state abbandonate a loro stesse. Una collezione proveniente da diverse città e regioni che però restituisce al lettore un'immagine unitaria dell'Italia del dopoguerra, quella di un Paese incapace di valorizzare il suo paesaggio e le sue infrastrutture. La seconda parte, invece, utilizza questo catalogo per lanciare l'idea più interessante: quella secondo cui l'*Incompiuto* non sarebbe unicamente un inventario o un documento catastale, bensì un vero e proprio stile architettonico, un nuovo sentimento estetico grazie al quale è possibile riappropriarsi di edifici e opere pubblici che altrimenti rimarrebbero allo stato di meri errori.

Sotto questa luce, ci troviamo di fronte, secondo gli autori, a delle vere e proprie anti-rovine. Perché, se è vero che anche l'*Incompiuto* è stato abban-

donato dall'uomo e risospinto verso il grembo della natura – come le rovine antiche analizzate da Simmel –, è altrettanto vero che in questo caso non vi è niente che assomigli a un «ritorno alla natura», al ricordo di un passato puro in cui mondo e uomo costituivano un'unità armonica e indissolubile. L'*Incompiuto*, cioè, guarderebbe al futuro anziché al passato, a ciò che sarebbe potuto essere ma non è stato, ai sogni e ai desideri di potenza che per un attimo hanno dato all'uomo l'illusione di poter costruire una realtà a propria immagine e somiglianza. Ed è in quest'ottica che prendono forma i numerosi contributi, come quelli di Marc Augé, Salvatore Settis, Wu Ming, Robert Storr, Paul Virilio. Ognuno di essi si interroga sullo statuto estetico-stilistico dell'*Incompiuto* partendo dal medesimo ordine di domande: questo tipo di opere ha a che fare con la nostalgia o con la speranza? Sono il simbolo di un fallimento o preannunciano la capacità dell'uomo di sognare oltre le sue effettive abilità burocratiche, operative, realizzative?

Le interpretazioni sono molteplici, ma, forse, possono essere riassunte da uno dei nove principi che formano la sezione dedicata al *Manifesto Incompiuto*. Si tratta del IV: «Le opere incompiute sono rovine contemporanee generate dall'entusiasmo creativo del liberismo. Prodotti di un tempo compreso hanno come postulato la parziale esecuzione del progetto. Non cadono in rovina ma

sorgono in rovina». Ecco in cosa consiste questo nuovo stile, propriamente italiano: le nostre «rovine» non sono il simbolo di un calmo riposare in seno alla natura e al tempo, ma al contrario rappresentano una volontà di potenza tracotante, che non può mai trovare appagamento nella realizzazione di uno scopo e di un fine.

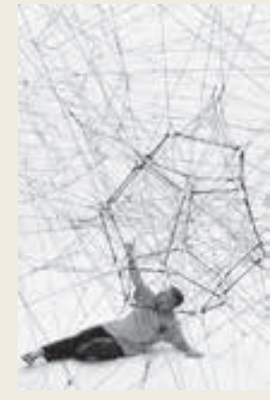
Le rovine incompiute sono la *hybris* di una società ingorda e ultraliberista, che non costruisce utilitaristicamente, con l'obiettivo di raggiungere un preciso obiettivo, ma all'opposto edifica e pianifica assecondando il proprio impulso a volersi affermare con qualunque mezzo su un mondo che altrimenti le opporrebbe resistenza. Al contrario di Simmel, qui il piacere estetico non è legato all'accettazione benevola di una natura che riprende il potere sulle cose dell'uomo, bensì è connesso allo schiudersi di un preciso contrasto ontologico: quello fra il soggetto-uomo che vuole e l'oggetto-mondo che resiste. «Nostalgia o promessa?», chiede Augé all'inizio del volume. Forse, risponderemmo: entrambe. Di fronte all'*Incompiuto*, la nostalgia emerge dal ricordo originario del momento in cui l'opera era, almeno sulla carta, pronta, progettata, completa. Le si oppone la promessa, che ne prende il posto nel momento in cui l'esecuzione del progetto naufraga e l'*homo faber* è costretto a spostare in un avvenire imprecisato la possibilità di dare forma e sostanza al suo desiderio di dominio.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Tomás Saraceno,
la ragnatela
cosmica

“
Riccardo Venturi
”

Si varca l'ingresso di *On Air* – la *carte blanche* che il Palais de Tokyo di Parigi ha affidato a Tomás Saraceno fino al 6 gennaio – e si è immediatamente catapultati in un mondo altro, privo di coordinate familiari. Un'oscurità profonda attraversata da una matassa di fili scintillanti illuminati e sospesi nel vuoto, e che chi conosce il lavoro dell'artista argentino identifica subito come ragnatele. Filamenti che, grazie alla loro tessitura intricata, compongono nell'aria disegni astratti, nuvole antropomorfe, sculture tridimensionali, architetture di mondi a venire, universi in miniatura. È l'habitat dei ragni da 380 milioni di anni a questa parte,



ragni che non vedono la tela che hanno costruito. Alcune ragnatele sono così grandi che potrebbero accoglierci al loro interno, come si realizza non senza un brivido freddo. Sono trattenute e inscatolate giusto da una fine struttura cubica, che evoca la scultura surrealista di Giacometti o le gabbie all'interno delle quali Francis Bacon racchiude le sue figure dilaniate. Tuttavia, l'illusione che la struttura cubica sia composta da pareti di vetro si spezza quando, trasgredendo il divieto di toccare, si passa la mano attraverso. Spettatori e ragni, *milieu* umano e *milieu* non umano, non sono più divisi, non vivono più universi indipendenti e autonomi. Sono entrambi inclusi in un ecosistema in continua evoluzione che produce un'ecologia sensoriale, un'ecologia delle sensazioni che investe ogni livello in cui si partecola il museo. L'immaginazione aracnofila di Saraceno non aveva mai trovato una rappresentazione più potente, immagine cristallina del suo metodo sperimentale di lavoro, terreno di future speculazioni. Pochi artisti oggi sono capaci di smobilizzare e muoversi con disinvoltura tra diverse discipline, competenze e laboratori scientifici del

livello del Max Planck o dell'MIT. Le sue installazioni sono assieme illustrazioni di teorie scientifiche e forme inedite di poesia cosmica, quanto Saraceno condensa con una citazione da Victor Hugo: «I poeti hanno creato una luna metaforica e gli studiosi una luna algebrica. La luna reale è tra le due. È questa luna che avevo sotto gli occhi». Metaforica e algebrica è anche *On Air*. Non una mostra di ragni, come i più frettolosi potrebbero concludere, ma l'invenzione di uno spazio aereo che si configura come una sola opera, il cui tema – o meglio: la cui trama – è declinata dalla scala microscopica della ragnatela a quella immensa dell'installazione *site specific* che riempie

una sala intera (*Algo-R(h)i(y)thms*). Si tratta di una foresta di fili all'interno della quale siamo invitati a penetrare e evolvere (facendo attenzione a non impigliarci), a interrogarci sul modo in cui questi animali non umani che sono i ragni sentono e pensano il mondo. Concepita come «uno strumento che possa essere suonato da diverse persone simultaneamente», è sufficiente sfiorare le corde per generare vibrazioni a bassa frequenza e infrasuoni che provengono anche dai sotterranei del museo, là dove i ragni hanno preso dimora, amplificati da microfoni capaci di far vibrare la polifonia dell'ambiente aracnide. Sono i ritmi planetari al di là delle frontiere delle specie, ritmi che segnano la reciprocità tra umani e non umani, una «rete solidale con il non-umano», come la chiama Timothy Morton (che si comincia finalmente a tradurre in italiano: *Noi, esseri ecologici* uscito adesso per Laterza, erroneamente presentato come la prima traduzione, preceduto dal classico *Iperoggetti*, Edizioni Nero). Allestire una mostra sul filo della ragnatela, cogliere quel momento infrasottile in cui, per dirlo col titolo di un libro che ha ispirato Saraceno, «il respiro diventa aria»: la sfida è riuscita.

a Londra,
tate Britain

DARLING

San Girolamo cura il leone: fluidità dell'essere

di STEFANO JOSSA
LONDRA

Quattro anni fa, introducendo una conversazione con Federico Campagna e Franco Bernardi Bifo, Jesse Darling raccontava la storia di una scultura mai realizzata: una statua insieme occidentale, classica, e orientale, votiva, simile a un golem ebraico, che avrebbe dovuto essere immersa in acqua corporea e ripresa sott'acqua per tutta la durata della mostra cui era destinata, fino a venire abbandonata ai pesci e ai poster. L'opera sarebbe stata una riflessione sulla durata dell'arte, che pretende di superare il tempo, ma vive essenzialmente nel tempo: non essendo stata mai realizzata, diventava automaticamente eterna (in quanto idea) e anche immediatamente mortale (in quanto abortita). L'impossibilità di catturare i confini, tra vita e morte, umano e tecnologico, durata e fine, è il centro di tutta la sua opera, che è per natura filosofica, come dimostra la scelta degli interlocutori in quell'occasione (era l'*Extinction Marathon* alla Serpentine Gallery): un invito a riconoscere la nostra finitudine e viverla con grazia, per andare incontro alla fine sapendo di aver vissuto, diceva in quella stessa occasione. A lei, londinese, trentaseienne, laureata al St. Martin College of Art and Design nel 2010 e specializzata a UCL nel 2014, che si rifiuta di essere chiamata «lei» o «lui», ma vuole essere solo «loro» (*they*, che in inglese si usa anche per definire l'impersonale, quando non si sa se si parli di un maschio o una femmina), la Tate Britain dedica ora la sala sull'arte contemporanea, *Art Now*, che conclude il percorso storico della galleria attraverso l'arte britannica: *Jesse Darling: The Ballad of Saint Jerome*, fino al 24 febbraio 2019.

Il titolo è di per sé *displaced*, collocato fuori dalla contemporaneità per poterla guardare più in profondità, come i pesci che avrebbero dovuto guardare la statua mai realizzata: niente di meno attuale e meno interessante di San Girolamo nella società dei consumi capitalistici e della tecnologia famelica. Tanto più il San Girolamo di una leggenda, quella del leone, che venne guarito da lui, come racconta Jacopo da Varagine. Eppure

intorno a San Girolamo si dipana l'universo del corpo, mortificato nella penitenza, umiliato dalla ferita e risanato dalla cura, fino a rivelarne sfide e limiti. Grazie a lui il leone può incontrare chi ha presunto troppo dal proprio corpo, come Icaro, che l'ha portato alla più rovinosa delle cadute, e chi ha avuto un corpo con poteri superiori alle sue stesse aspettative, come Batman, che non sogna altro che protezione. Alto, il mito classico,

e basso, il supereroe pop, non sono neppure categorie da prendere in considerazione, perché l'approccio è quello di chi vede il mondo avendo tutta la storia a disposizione davanti a sé, simultaneamente, scegliendo su un piano orizzontale i propri riferimenti come in un videogame – altro elemento caratterizzante di Darling. Meta-installazioni, le chiama lei, ben sapendo che tutte le sue installazioni sono una riflessione sulla natura e la funzione dell'arte.

San Girolamo, dunque, come luogo di convergenza di una triangolazione che si può spiegare solo concettualmente: ferito nella carne e bisognoso d'aiuto, il leone si lascia curare e scopre la possibilità dell'amicizia; suoi contrari, Icaro, che si sente onnipotente nella mente e dimentica i limiti del corpo, e Batman, che è investito di una missione più grande di lui e cerca sicurezza dal di fuori. Ecco che la sala diventa una meditazione sull'incarnarsi della fluidità dell'essere contemporaneo, che non ha più confini, ma conserva una forma: controllo, prigionia, malattia, subordinazione e respingimento dell'altro sono nella dialettica tra il leone e il santo, le cui figure restano rigorosamente separate, salvo potersi scambiare all'improvviso i ruoli, come in un gioco dove al centro restiamo sempre noi, gli spettatori incapaci di entrare nell'opera, eppure opera noi stessi.

Sembrerebbe un puro esercizio concettuale se Darling non lo materializzasse in una *Wunderkammer* asettica, dove conta di più l'effetto ospedaliero dell'insieme che la qualità delle singole ope-

L'impossibilità di catturare i confini, fra vita e morte, visuale e concettuale, «lei» e «lui», è al centro dell'opera di Jesse Darling: che in questa mostra scomoda la favola di Jacopo da Varagine

re (spesso e volentieri regalate al kitsch più spinto). Lo spazio museale si trasforma così nella sala operatoria dell'artista, che seziona tutto chirurgicamente (nel senso etimologico: col lavoro delle mani) per mettere in gioco la sempre più difficile dialettica tra concettuale e visuale. Due propilei introducono la sala, mostrando la sofferenza e la solitudine del leone, da un lato testa di gesso e polistirolo con una palla da baseball in bocca e un moncherino di zampa avvolto nella garza, tenuti insieme da una tensostruttura filiforme d'acciaio, dall'altro stessa testa che beve da un biberon mediante un tubicino stile flebo, sostenuto da analoga struttura. La concettualizzazione è sovrapposta dalla visualizzazione, con pezzi di mani e zampe, grucce da passeggio, tubi in silicone e scopini da gabinetto dappertutto. Le forme ferite, mutilate e deviate si liberano e prendono vita, rifiutando posizioni e significati prefissati: le grucce da passeggio si contorcono fino a diventare serpenti che strisciano, teche con faldoni d'archivio si animano su gambe distorte come se cercassero di ribellarsi alla forzata immobilità e mani senza corpo

sostengono una scala a pioli sospesa alla parete.

Eppure, come avviene in ospedale, il macabro e il moribondo sono attutiti dall'immaginario infantile, con quei disegni di bambini alle pareti che vogliono solo confortare: disegnato come lo farebbe un bambino è il leone un momento prima di presentarsi a San Girolamo, quasi una scimmietta con un'arma in mano; mentre Batman è di per sé consolatorio, come si addice ai supereroi della Marvel. Attraverso l'immaginario infantile s'innesta allora su tutto una dimensione religiosa, che trasfigura il mondo del dolore in visione di speranza. Le teche si trasformano in nicchie, Icaro appare come un crocifisso e l'incontro del leone con Batman rivisita una natività rinascimentale. Le forme sono ancora inquietanti, Batman verginale di fronte al leone stile-Madonna col cucciolo in braccio, e Icaro-cuscino forzato da un guinzaglio a prendere forma; ma dietro c'è un mistero, che schiude un orizzonte altro, rivolto a una dimensione mistica.

Sola via per superare l'impasse tra concettuale e visuale, la religiosità si manifesta nella scoperta della fluidità dell'essere anziché in qualsivoglia professione di fede: affascinata dall'erosione della lingua, che si contamina e distorce fino a non essere più in grado di dire quello che un tempo diceva, e dalla possibilità del sesso senza generi, per cui l'eros non si concentra più sul corpo ma sull'azione e sugli oggetti, Jesse Darling sta esplorando quella zona in cui le cose non sono più se stesse, com'eravamo abituati a conoscerle, ma neppure già qualcos'altro, che possiamo a sua volta definire. Una regione dell'essere-in-trasformazione che sfugge sempre a ogni comprensione: perché la vita è più forte dell'arte, a meno che l'arte non le si arrenda e basta. A lei si deve, in un'altra occasione, il primo esempio di un filmato pornografico nel quale non compaiono corpi, ma solo oggetti, perché ambisce a un erotismo che non reifichi più i corpi, ma esalti la potenzialità del fare: perciò c'è ancora e sempre la penetrazione, ma non si sa di chi a chi.

Sela nostra condizione è quella di un «soggetto relazionale determinato nella e dalla molteplicità, che vuol dire un soggetto in grado di operare sulle differenze ma anche internamente differenziato, eppure ancora radicato», come ha sostenuto Rosi Braidotti, Jesse Darling è appunto questo soggetto: transito puro, dove non c'è temporalità, perché l'ordine delle cose non ha senso, e non c'è dispersione, perché tutto è irretito.



Jesse Darling, *Lion in wait for Saint Jerome and his medical kit, part*, © Jesse Darling 2018

■ VÍRIDE ■

Pablo Georgieff,
invito
all'azione

“
Andrea Di Salvo
”

Ci sono libri che vengono dalla pratica. E che alla pratica tendono a ritornare. In questo caso si tratta dell'invito all'azione ne *L'arte collettiva di coltivare giardini*, come recita il sottotitolo del volume di Pablo Georgieff, artista, paesaggista e fondatore del collettivo Colocò che da anni si occupa di giardini come spazi sociali, anche sull'onda della ventennale collaborazione con il maestro e mentore Gilles Clément. Una pratica che da ultimo si è dispiegata nel progetto *Diventare giardino*, ora in opera nel quartiere ZEN di Palermo e proposta tra le più significative dell'appena conclusa biennale *Manifesta*,

quest'anno intitolata non a caso al *Giardino Planetario*. *Coltivando coesistenza*. Ma come si fa a raccontare un'azione in giardino? che include l'indecisione e ricerca l'imprevedibile in equilibrio, che si può immaginare soltanto ogni volta che accade e soltanto *durante*? Un'azione che è la risultante sempre diversa di mille variabili interrelate: il luogo che si fa giardino; il collettivo degli umani che li incrociamo; l'incrocio con il vivente che lo abita; il nostro singolarissimo, irriducibile desiderare che non può però che farsi collettivo nel confronto tra diversi? Il fuoco sta proprio in un incrementale andirivieni tra

pensiero e agire, utopia concreta e tentativo di dar conto di esperienze di «progettazione», uno dei tanti neologismi cui ci abitua l'autore che tende a ribaltare il discorso sulla forma, sul progetto – capisaldi invece del pensiero dell'architettura del paesaggio e del giardino. La proposta di Georgieff più che un metodo è un invito a indossare un'attitudine. Un invito allo spaesamento e insieme a porre attenzione, integrando segni, variabili in un flusso di pluralità. Nella consapevolezza quindi che il progetto dell'architetto è, come direbbe lo sguardo dell'antropologo, solo una delle cosmogonie possibili. E stando

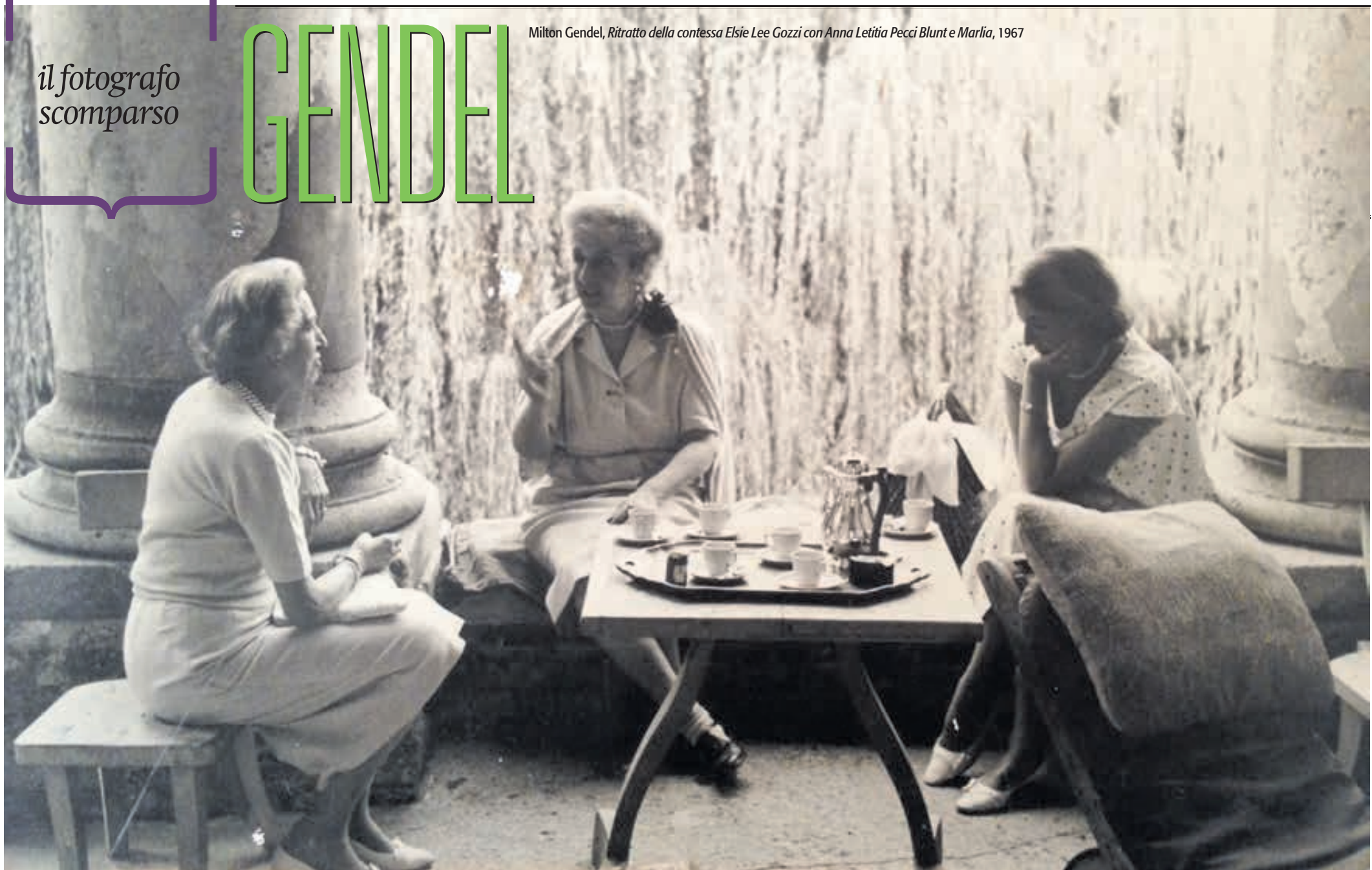
però accorti a che anche quest'attitudine non rischi essa pure di costituirsi in cosmogonia. E qui viene fortunatamente in aiuto l'esplicito ibridarsi della proposta con l'arte che, oltre il singolare, nella sua dimensione collettiva, sociale, sganghera e ricomponne indefinitamente regole e retoriche delle nostre letture «disciplinari». Canalizzando il flusso di energia che attraversa il gruppo, il suggerimento è allora orientare il gesto artistico e la composizione formale verso una comprensione delle dinamiche proprie degli esseri viventi, per immaginare poi una maniera di accompagnarle. Un agire lieve.

Comunque una *poiesis* che non può che essere operativa e operativamente fa e indica un approccio etico politico al paesaggio. *La poetica della zappa* del volume di Georgieff (*Deriveapprodi*, pp. 144, € 15, traduzione dal francese di Flavia De Luca) è un fare diretto e un fare morale. Atto politico teso a disegnare un'alternativa. Trasformando uno spazio, trasformare la società. Perché l'obiettivo di questo tipo di giardini che sono essi stessi *il fare insieme* è la costruzione del bene comune. Da intendersi specialmente come «attività performativa collettiva inserita nello scorrere del tempo».

il fotografo
scomparso

GENDEL

Milton Gendel, *Ritratto della contessa Elsie Lee Gozzi con Anna Letitia Pecci Blunt e Marlia*, 1967



di GIORGIO VILLANI

Il 16 dicembre il Tempo avrebbe appuntato un secolo sul petto di Milton Gendel. Il secolo, decorazione da patriarchi! Gendel, come tutti gli uomini aggraziati, non doveva amare le cerimonie ufficiali. Si è sottratto perciò a questa incombenza spegnendosi prima: l'11 di ottobre. Era nato a New York nel 1918, quando l'America era in ascesa e l'Europa disfaceva il gomito dei suoi imperi. I Gendel erano una famiglia ebraica proveniente dalla Bielorussia, Milton era il secondogenito di due fratelli. Come molti intellettuali del Novecento, ebbe dapprima una formazione scientifica, medica a esser precisi, dalla quale poi si volse a studi differenti. Lo affascinavano le arti figurative; per accertarsi della sua vocazione seguì alla Columbia University i corsi di Meyer Schapiro, che lo avrebbe preso come suo assistente. Possedeva un ingegno pieghevole, versatile, recettivo, *polytropic*, come dicevano gli antichi. Per certi versi il suo intelletto somigliava a quello di Vivant Denon, viaggiatore anch'egli e uomo impeccabile dai molteplici doni; doni scoperti quasi accidentalmente, come si scorgono le pagliuzze d'oro rutilare fra i ciottoli dei fiumi nelle fiabe o nei romanzi d'avventura.

Al pari di Denon, Gendel partecipò a una campagna militare: il francese visitò l'Egitto, l'americano la Cina. La loro intelligenza era una navicella agile sulle cui vele il Caso soffiava un alito propizio. Quando nell'agosto del 1945 Gendel si arruolò volontario, il suo grado era quello di sergente e fra i suoi compiti non figuravano i *reportage* di guerra. Casualmente, dunque, cominciò a scattare fo-

Roma di vecchi dèi fasciati dall'indifferenza

Intelletto agile alla Vivant Denon, l'ebreo newyorkese Milton Gendel aveva accarezzato un sogno asiatico, prima di approdare a Roma con la sua Leica...

tografie. Dapprincipio lo guidò una curiosità d'amatore d'arte o di viaggiatore colto: fotografava edifici, piazze, templi; poi i suoi interessi si estesero alla gente, ai mercati e agli spazi urbani. Anche la macchina fotografica cambiò: la rudimentale *Brownie* venne sostituita da una *Leica*, che Milton riuscì a farsi prestare da un civile tunisino, Johnny Alessi, al quale i locali avevano dato un nome di racconto salgariano, il *Pirata di Shanghai*. In America fece ritorno alla fine del 1946 con degli scatti magnifici.

Un problema con Mao

È il 1949, Gendel ottiene una borsa di studio Fulbright per tornare in Cina. Ma la Cina era mutata. Il nuovo governo di Mao Zedong appariva poco favorevole ai borsisti americani sicché il giovane Gendel dovette scegliere un'altra meta. Il disfacimento del suo sogno asiatico si sarebbe potuta dire una improvvisa bizza della sorte, non fosse che gli imprevisti sembravano conformarsi alla sua vita con quella docilità miracolosa con la quale la corazza di Patroclo si adattò al corpo di Ettore. Roma, la sua seconda scelta, sarebbe stata al-

trasi la sua seconda patria. L'Italia nella quale sbarcò il giovane americano era ben diversa da quella visitata, all'inizio del secolo, da Henry James o da Edward Hutton. Il paesaggio urbano era adesso spoglio e rovinoso, le campagne brulle e squallide. Mutato era anche l'atteggiamento dei viaggiatori, che era meno deferente e più spavaldo di quello descritto da Harold Acton allorché gli stranieri cercavano in Italia: «l'impareggiabile atmosfera culturale, l'aura persistente di poeti e artisti supremi, che dava a quei forestieri un blando senso di esaltazione, addirittura di superiorità. La loro vita quotidiana poteva anche essere scialba, ma li circondava la bellezza, dalla quale erano saturati perfino nel subcosciente».

Dal dopoguerra il centro della vita artistica si era trasferito in America e «ART news», la rivista newyorkese della quale Gendel diviene presto il corrispondente italiano, esercitava un'influenza non limitata alla pittura statunitense. Questa attitudine disinvolta di giovane e brillante americano nei riguardi delle vestigia antiche si ritrova nei suoi scatti. È una Roma,

quella mostrata da Gendel, di vecchi dei che, sotto l'apparenza di simulacri di pietra, vivono ringuattati, ora celando il loro dispetto per l'indiscrezione degli uomini, ora osservando curiosi i segni del mutato corso dei tempi, come le Fiat giardinette e gli abiti atillati. Sono numeri spiumati e pieni di acciacchi, simili a quelli che Heine aveva immaginato popolassero gli anfratti selvosi, dopo la caduta del paganesimo. Gendel li fotografa mentre vengono fasciati e medicati da operai non meno indifferenti alla solennità della loro funzione degli aguzzini che, nelle tele dei Caravaggio, suppliziano con diligenza le carni dei martiri più venerandi. L'eternità dell'Urbe, fuor dai fasti retorici, si realizza in una contemporaneità metafisica di antico e di nuovo nella quale, fra una scalinata, un campanile e la figura allampanata di un amico pittore, riaffiora il gusto surreale dell'accostamento insolito e faceto.

Dal gruppo di Breton, lungamente frequentato a New York (fu anche condirettore della rivista surrealista «VVV»), aveva ereditato il piacere dell'arguzia; piacere nel quale, nonostante

l'ambizione dei propositi, si risolvevano molte delle loro trovate. Non volle portare con sé, per contro, i barilotti di polvere pirica coi quali Breton si divertiva a spaventare la gente, giacché in fatto d'umorismo prediligeva il modello anglosassone, più conciso ed elegante, di un Beerbohm o di Waugh. Al pari delle tele surrealiste, le sue foto ritraggono incontri fortuiti e geometrie inconsapevoli: Amerigo Tot e Jean Purcell, in basso a sinistra sulla scalinata di Piazza di Spagna, che ripetono, senza avvedersene, l'immagine delle due torri di Trinità dei Monti in alto sulla destra; Peggy Guggenheim che, in bianco incorniciata dalla porta, prende qualcosa dall'astratta geometria del quadro alla sua sinistra; o ancora Dalì, al caffè in velluto nero, tra le luci dei lampadari che, immillate dagli specchi, costituiscono il baluginante corteo di questo Noronsoffvanitoso. Gioco di simultaneità e corrispondenze formali, in raffinate composizioni quasi astratte di linee, nel quale, tuttavia, nulla è ricercato o affettato e tutto è pazientemente atteso.

Ingegno, quello di Gendel, duttile, molle, docile all'impres-

sione delle cose. Uomo «dai modi gentili» - ricorda Barbara Drudi nel suo pregevole libro *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo* - affabile e più incline al sorriso che al broncio o al corruccio, Milton Gendel «ha cercato sempre - per quanto possibile - di mettere ognuno a proprio agio, dando spesso la gradevole sensazione al suo interlocutore di turno che trovarsi lì ad ascoltarlo fosse per lui la cosa più desiderabile del mondo». Egli usava, non v'è da dubitarne osservando le foto, questa cortesia anche con la Realtà, la quale, come amorosa colomba, finiva col deporre il suo uovo di Surrealtà. Milton attendeva paziente, senza mai andare a turbarne la quieta pace del nido.

Età di principi e mecenati

Gli istanti che immortalò sono i grani eterni nella collana monotona dei giorni; eppure, se ricomposti, questi scatti, dove il tempo è interdetto, proprio di un tempo, effimero, caduco (e di una classe) lasciano affiorare il disegno. Età di principi, mecenati, artisti, scrittori e mercanti che onorarono, ciascuno a suo modo, la cultura e l'arte. Uomini ai quali Gendel si strinse in nodi di stima e d'amicizia, ritraendoli nelle sue foto, e che oggi ci appaiono lontani come fosse loro vissuti al tempo di Ozymandias. O forse di Boucher, giacché dai suoi scatti, come dalle pagine di Louise de Vilmorin, s'emanava una inconfondibile *douceur de vivre*.

Può darsi esista una preternaturale fatalità nelle date: Milton Gendel nacque nel 1918, alla conclusione di quella Grande Guerra che avrebbe determinato la fine degli Imperi centrali, e morì quando un altro Impero, quello del Gusto e dell'Intelligenza, stava già declinando. In tempi bui le sue fotografie sono scatti di luce.

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri
condirettore:
Tommaso Di Francesco
direttore editoriale e web:
Matteo Bartocci

inserto a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma

Info: tel. 0668719549
0668719545
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it

impaginazione:
Alessandra Barletta
ricerca iconografica:
il manifesto

raccolta diretta pubblicità:
Roberto Fachechi

e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
tel. 0668719500
fax 0668719689

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:
Fin. prima pagina 59 x 83
IV copertina 278 x 420

stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamparra
351/353, Roma

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

**diffusione e contabilità,
rivendite e abbonamenti:**
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:

viale Bastioni
Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482
Fax. 0639762130