

Inserto settimanale  
de «il manifesto»

# ALIAS

Domenica

21 febbraio 2021  
anno XI - N° 8

2

Dalle stelle tardive  
di Arsenij Tarkovskij  
alla vita di Berdjaev  
RASKINA, VENDITTI

3

Versi per ostinazioni  
d'amore: il Pasternak  
di Paola Ferretti  
MARIO CARAMITTI

5

**KEATS 200 ANNI**  
Il ragazzo romantico  
e la lingua italiana  
VIOLA PAPETTI

6

Stendhal tra Italia  
e Francia: l'epistolario  
e il biografo Del Litto  
RAFFAELI, MARCENARO

10

Duchamp-Villon,  
il catalogo ragionato  
delle sculture  
FEDERICO DE MELIS

12

**JOSEF KOUDELKA**  
Fotografare le rovine  
del mondo antico  
MARCELLO BARBANERA

Due prospettive incrociano la vita dello statista britannico: estensiva quella di Andrew Roberts, «Churchill», per la Utet, intensiva quella di Erik Larson, «Splendore e viltà», Neri Pozza

di MAURIZIO FERRARIS

**S**u Churchill tutto sembra essere stato detto, intanto da lui, in particolare nei sei volumi della *Storia della seconda guerra mondiale*, che gli fruttarono il Nobel per la letteratura, oltre a strepitose somme tanto in dollari quanto in sterline, signorilmente dilapidate come tutti gli altri moltissimi soldi guadagnati con il giornalismo e la letteratura, spesi in champagne Pol Roger e altri costosi Chablis, Claret, Bordeaux. Come disse alla moglie Clementine, l'alcol gli aveva dato molto più di quello che gli aveva preso, e non è difficile immaginare quanto lo avesse aiutato, insieme ai sigari Romeo y Julieta, a combattere una depressione che veniva da lontano, probabilmente dal padre Randolph amatissimo, ma che lo trattò sempre come un incapace, e dalla madre ancora più amata e ricordata, ma lontana e indifferente.

Entrambi i genitori vennero da lui colmati di omaggi letterari, il più toccante dei quali è forse l'esordio del primo discorso al Congresso degli Stati Uniti, il 26 dicembre 1941: «Non posso fare a meno di pensare che se mio padre fosse stato americano e mia madre britannica, invece dell'opposto, sarei potuto arrivare qui con i miei mezzi». Due libri recenti, *Churchill La biografia* di Andrew Roberts (traduzione di Luisa Agnese Dalla Fontana, Utet, pp. 1406, € 48,00) e *Splendore e viltà* di Erik Larson (traduzione di Raffaella Vitangeli, Neri Pozza, pp. 700, € 22,00) permettono di tornare alla vita dello statista britannico da due prospettive complementari.

Estensivamente, nel caso di Roberts, che racconta l'intera vita di Churchill, dalla nascita nel castello di famiglia, Blenheim, più grande e sontuoso di Windsor e intitolato alla grande vittoria dell'eroe fondatore della famiglia, John Churchill, I duca di Marlborough, al fallimento di Gallipoli nel 1915 che gli costò la carica di Primo Lord dell'Ammiragliato e una lunghissima emarginazione politica; fino al momento apicale della sua vita, l'elezione come premier il 10 maggio 1940, nell'ora più buia. Poi la sconfitta elettorale nel 1945, il nuovo e malinconico premierato 1951-1955, e il lungo tramonto, tra giornate di pittura nella Francia meridionale e crociere con Onassis e Maria Callas.

**Tra il leone e il bambino**

Un singolare miscuglio di pregi strani e di difetti ancora più strani concorrono a definire la personalità di Churchill. L'infinita cultura storica, sviluppata dai tempi in cui era giovane ufficiale in India e con la convinzione plutarchiana che quella dovesse essere la preparazione alla politica. L'istinto oratorio con la predilezione *posh* per le parole di origine inglese, e più brevi possibile. Il gusto teatrale nel vestire, con uniformi, colbacchi, abiti elegantissimi o tute disegnate da lui stesso (*siren suit*, «abito da sirena»: ne regalò uno al re per il Natale 1941), in azzurro, verde bottiglia, bordeaux.

La passione scenografica, come nella foto famosa *The Roaring Lion*, la mano con il palmo in basso sul fianco (un'abitudine che aveva ereditato dal padre) e gli occhi minacciosi che il fotografo Yousf Karsh gli aveva strappato il 31 dicembre 1941 in Canada con un semplice stratagemma, togliergli di bocca il sigaro per eccitare l'ira del leone e il disappunto del bambino. L'enorme memoria letteraria, che gli permetteva non solo di citare l'intera letteratura inglese, letta non si sa quando, ma di inventare finti eppure credibilissimi

28 agosto 1940,  
Castello di Dover,  
Whiston Churchill  
è con l'ammiraglio  
Bertram Ramsey



Per buona parte della vita fu sconfitto, poi incontrò il suo destino quando tutto sembrava finito per lui

## Un malinconico leone in abito da sirena

versi di Shakespeare o di Tennyson.

E poi il coraggio fisico sotto i bombardamenti della seconda guerra mondiale e nelle trincee della prima guerra mondiale. E prima ancora, quando aveva guidato una carica contro i dervisci nel 1900, fortunatamente munito della sua Mauser a 10 colpi invece della sciabola, o quando fuggì dalla prigionia in Sud Africa durante le guerre boere. All'altro capo, le mattinate passate a fumare e dettare dispacci dal letto o dalla vasca da bagno. Infantile, capace di mettersi a giocare con i trenini di suo nipote (senza il nipote). Fino alla mania per la biancheria di seta rosa, che faceva ridere Hitler, il quale non trovava peraltro niente da ridire alle uniformi di Göring. E crudele, come quando tenne sul filo per decenni, come delfino, Anthony Eden, che infine gli successe solo per andare incontro allo scacco di Suez nel 1956.

Poi l'innamoramento senile, che era prima di tutto venerazione, per la giovane regi-

na Elisabetta, e la sera in cui, dopo le dimissioni dal suo ultimo premierato, la riceve al 10 di Downing Street indossando l'ordine della giarrettiera con la stessa devozione con cui Kutuzov si inginocchia davanti alle icone prima della battaglia di Borodino. Sino al funerale nel 1965 (ho fatto in tempo a vederne le immagini in televisione), con l'ode *John Brown's Body* cantata su sua esplicita richiesta nella cattedrale di Westminster, e quell'amore per gli Stati Uniti che manifestava nei modi più vari, per esempio con il culto del generale Lee (ma nel 1955 fu dispiaciutissimo del fatto che l'aviazione canadese avesse smesso di cantare *Rule, Britannia*: per farlo contento, sceso dal treno che lo portava a Ottawa nella sua ultima visita di stato fu accolto da quel canto).

La lettura di Larson è invece intensiva: affronta il punto culminante della vita di Churchill e della storia europea del secolo scorso, il periodo che va dall'assunzione del premierato con il crollo della Francia sino all'ingresso

in guerra degli Stati Uniti e la fine dell'isolamento britannico. Letterariamente migliore e costruito in maniera cubista, il libro di Larson ci racconta quasi venti mesi bene espressi dai versi di *A un'ombra*, 1940, in cui Borges prega per l'Inghilterra assediata e invoca l'ombra di De Quincey («mi senti, amico mio non visto, mi senti attraverso quelle cose insondabili che sono i mari e la morte?»).

**Le tappe fondamentali**

Di quel periodo abbiamo di solito una immagine stereotipata, il discorso del 4 giugno 1940 - «Comatteremo sulle spiagge, combatteremo nei luoghi di sbarco, combatteremo nei campi e nelle strade, combatteremo sulle colline, non ci arrenderemo mai» - poi la battaglia di Inghilterra. Quindi l'attenzione solitamente si sposta nel Nord Africa, poi sull'attacco alla Russia e la fine della morsa.

● SEGUE A PAGINA 4

russia  
'900/1

## TARKOVSKIJ

Figlio dell'intelligencija rivoluzionaria,  
testimone riottoso e accorato del '900,  
Arsenij Tarkovskij ne porta incise  
le peripezie: i versi di *Stelle tardive II*  
sigillano il progetto Giometti&Antonello

## Un poeta traversato dall'astro terrestre

di RAISSA RASKINA

A metà degli anni Venti del secolo scorso, raggiunge Mosca, «per studiare», un diciottenne meridionale di non comune bellezza. Proviene da Elizavetgrad, città ucraina appena ribattezzata Zinov'evsk in omaggio al primo presidente dell'Internazionale comunista (Zinov'ev, appunto), recando con sé per tutto bagaglio «un quaderno di poesie e la capacità di fare a meno di mangiare per due giorni di seguito». Si chiama Arsenij Tarkovskij. La sua famiglia porta le stigmate dell'intelligencija rivoluzionaria: il padre populista aveva scontato dieci anni di esilio in Siberia; il fratello maggiore era stato ucciso dai bianchi durante la guerra civile. Arsenij cresce maneggiando pistole, in un limbo nel quale è incerta la linea di confine tra gioco e combattimento, e «uscire di casa senza armi addosso era considerato tra noi sconveniente».

Già nel corso dei suoi vagabondaggi adolescenziali, avverte con chiarezza di «essere attraversato da parte a parte dall'asse terrestre», di essere cioè un poeta. Comincia così, con l'arrivo a Mosca e le burrasche ucraine nella mente, la storia di una delle più importanti voci liriche del Novecento russo. Figlio riottoso e accorato testimone del secolo breve, Tarkovskij ne porterà incise le peripezie. A rendergli omaggio in Italia provvede una nuova edizione dei suoi versi, *Stelle tardive II Poesie disperse e album di immagini inedite*, Giometti & Antonello, pp. 216, € 36,00 in un volume che è anche suggestivo album fotografico, e che conclude il progetto editoriale inaugurato nel 2017 con l'uscita del primo tomo di *Stelle tardive*: tutti i versi sono tradotti da Gario Zappi, cui si devono anche le versioni di alcune liriche di Tarkovskij, pubblicate da Scheiwiller nel 1989, l'anno della morte del poeta.

## Opacità dell'esistenza

L'apprendistato letterario di Tarkovskij comincia nel 1925, all'interno dei Corsi Superiori Statali di Letteratura, sotto la guida premurosa del poeta e filologo Georgij Sengeli. Il giovane Arsenij predilige i modelli classici: Puškin, Baratynskij, Nekrasov, Blok. Estraneo allo sfrenato sperimentalismo promosso dalla corrente futurista, ricerca piuttosto una tonalità solenne, usa il metro regolare, procede con strofe ordinate e rime impeccabili. Tiene in altissima considerazione l'ibridazione di antico e moderno realizzata da *Tristia* del venerato Mandel'stam (il quale, però, non apprezza le prime prove poetiche del suo ammiratore). Nel 1963, da tutt'altra altezza, Tarkovskij tratterà nella lirica *Poeta* un sorprendente ritratto di Mandel'stam, intravisto negli anni Trenta mentre ritira l'onorario in una casa editrice «con le reverenze da ubriaco / di un vecchio clown con la bombetta», struggente esempio di «maestà da pezzente / e onore martoriato».

Con gli anni Tarkovskij impara a ospitare nelle sue poesie gli aspetti opachi e inappariscenti dell'esistenza. Nel conferire una tensione metafisica a cose e gesti abituali, non rinuncia tuttavia all'armonia classica della forma espressiva. Una tonalità quieta e meditativa imbriglia anche i versi più traboccanti di vitalità e di eros. A ogni spasimo nostalgico, a ogni grido di dolore viene assegnato un respiro regolare, una melodia che fa eco alle liriche di Lermontov e Baratynskij. Ma l'ininterrotto esercizio poetico di Tarkovskij avviene in sordina, nell'invisibilità del sottosuolo, mentre alla luce del giorno si dedica alacremente alle attività che gli consentono di sopravvivere. Le vie per procurarsi un pezzo di pane sono le solite: articoli per riviste e traduzioni letterarie. Si ritrova così a collaborare alla rivista dei ferrottramvieri «Gudok» (La sirena), fianco a fianco con i migliori prosatori dell'epoca: Bulgakov, Oleša, Il'f e Petrov; ma saranno soprat-

tutto le traduzioni di poesia a dargli da vivere e a garantirgli, poco alla volta, una posizione sociale non troppo emarginata. Tradurre sarà per Tarkovskij un ripiego e una croce, ma anche una valvola di sfogo e una delizia. Diventerà un eccellente e noto traduttore di poeti georgiani, armeni, azeri, turkmeni.

Nel 1928, Tarkovskij sposa la sua compagna di studi, Marija Višnjakova, con la quale avrà presto due figli, Andrej e Marina. L'abbandono da parte di Arsenij, nel 1936,

Arsenij Tarkovskij  
con sua moglie Tatyana,  
1980 ca.

di questa donna fiera e volitiva, ma anche dei figli ancora molto piccoli, resterà una ferita mai rimarginata per tutti e quattro.

Al figlio Andrej – futuro regista cinematografico – Tarkovskij dedica nel 1934 versi che si riveleranno profetici: «mi è dato vivere con te, / entrare nei tuoi sogni / e specchiarmi nel tuo specchio». Saranno tanti i giochi di specchi tra Arsenij e Andrej il cinema del quale adotterà le atmosfere rarefatte della poesia paterna, la sua metafisica camuffata con gli abiti disadorni del quotidiana-

no, la sua logica onirica, la sua etica, persino alcuni suoi temi (si pensi ai versi di Arsenij su Teofane il Greco, maestro di quell'Andrej Rublev al quale Andrej dedicherà un film memorabile). L'immagine della madre che piange, nel film *Specchio*, è un ricordo infantile di quel lontano abbandono, che Marija Višnjakova non fece pesare a nessuno: avrebbe accudito i figli inducendoli ad amare il padre e i suoi versi. Sempre in *Specchio* ascoltiamo la voce melodiosa, profonda e penetrante del padre Arsenij che legge alcune toccanti liriche d'amore, destinate tuttavia a una donna che non è la madre di Andrej. E ancora: il tema della donna lasciata, che in seguito si uccide per amore, trionfa nel celebre *Solaris*.

Nei primi mesi del 1941, Tarkovskij manda a Marina Cvetaeva, da poco rientrata nell'Urss, la sua traduzione del poeta turcomeno Kemine. Ha così inizio un rapporto dai contorni sfuggenti, di cui ci restano tuttavia sicuri indizi poetici. Cvetaeva, avendo sentito Tarkovskij leggere il suo *Ho imbandito la tavola per sei*, il 6 marzo 1941 gli risponde con una lirica disperata: «Non faccio che ripetere il primo verso / e correggerne una parola: / "Ho imbandito la tavola per sei" / ma hai dimenticato uno, il settimo». Lei, la settimana, si lamenta per l'ingiusta esclusione. Si dà il caso che questa fu l'ultima poesia scritta da Cvetaeva: alla fine di agosto, si uccide. All'amica Tarkovskij dedicherà nel corso degli anni poesie che potrebbero formare una raccolta compiuta.

## Nel pantheon nero

La guerra mondiale traccia una linea divisoria nella vita del poeta. Vi partecipa da volontario, come cronista dal fronte e redattore di un giornale per l'esercito. Alcuni soldati morti in battaglia portavano in tasca i ritagli di questo giornale con i suoi versi. In guerra Tarkovskij perde una gamba e, quando torna a casa, scopre che una vicina di casa si era scaldata per anni bruciando uno a uno i libri della sua inestimabile collezione di bibliofilo, quattromila volumi di edizioni originali, dall'*Evgenij Onegin* puškiniano fino alle tre celebri edizioni di *Pietra* di Mandel'stam.

Nel 1946, Tarkovskij sta finalmente per esordire con un volumetto di poesie. Si è già alle ultime bozze quando la casa editrice decide di distruggere le matrici del libro: una recensione interna relega l'autore nel «pantheon nero della poesia russa», accanto a «Achmatova, Gumilev, Mandel'stam e l'emigrante Chodasevich», giudicando i suoi versi «nocivi e pericolosi». Solo la breve stagione del «disgelo» post-staliniano permise a Tarkovskij di vedere stampato il suo primo volume di poesie, *Prima della neve*. Ironia della sorte, questo esordio tardivo, a cinquantacinque anni, nel 1962, coinciderà con quello del figlio, che nello stesso anno ricevette a Venezia il Leone d'oro per *L'infanzia di Ivan*.



RIEDITA L'«AUTOBIOGRAFIA» DI NIKOLAJ BERDJAEV, DA JACA BOOK

di MICHELA VENDITTI

Proveniente da una famiglia di nobili ufficiali, Nikolaj Berdjaev cominciò il suo percorso da posizioni marxiste, dichiarandosi un aristocratico «che ha accolto la verità del socialismo». Partecipò alla *Unione della liberazione* che nei primi del '900 lottava per rovesciare lo zarismo; era un fervente ortodosso ma al tempo stesso un anticlericale – nel 1916 pubblicò *Il senso della creazione. Saggio per la giustificazione dell'uomo*, il nucleo del suo pensiero religioso, in contrasto

Vita di un anarchico spirituale,  
isolato nella diaspora russa

con la Chiesa. Irascibile, irrequieto, pignolo, intrattabile, solitario, resta tra i più significativi filosofi religiosi della emigrazione russa, di sé racconta nella sua *Autobiografia spirituale*, riproposta da Jaca Book (a cura di Adriano Dell'Asta, pp. 432, € 38,00), che venne pubblicata postuma nel 1949 per le edizioni Ymca Press, di cui lo stesso Berdjaev era direttore dal 1925.

Né diario, né memorie, né confessione, piuttosto – come recita il titolo russo – «autocoscienza, saggio di autobiografia filosofica», dove la trasformazione di sé e del proprio destino si converte in oggetto di indagine. Vi si alternano ricordi e soprattutto riflessioni sul tentativo di comprendere il significato del proprio io e della propria vita. In quanto «filoso-

fo della libertà», andrà quattro volte in prigione, due durante il periodo zarista perché studente ribelle e due dopo la rivoluzione, perché libero pensatore e credente.

Nei cinque anni vissuti durante il comunismo, dal 1918 al 1922, Berdjaev ammise i propri privilegi: viveva in un appartamento sulla via Arbat, con biblioteca e una sostanziosa razione di cibo, ciò che non gli risparmiò di venire interrogato alla Lubjanka dal capo stesso della polizia segreta Deržinskij. Si sentiva orgoglioso di quegli anni, gli ultimi trascorsi in Russia, perché ne apprezzava la carica rivoluzionaria.

russia  
'900/2

# PASTERNAK

**Paola Ferretti ha ritradotto per Passigli i versi di *Mia sorella la vita*, reinventando mirabilmente il corpo della parola e mantenendo frazioni di quel tessuto allitterativo, che satura eversivamente l'originale**

di MARIO CARAMITTI

La chiave alla poesia russa del primo Novecento è il peso della voce. La grana, la pasta, la fibra sonora del verso sono già tutto, sono anche ritmo, semantica, invenzione. La poesia è la sua realizzazione fisica, il suo suono, sempre e esclusivamente performato. Prima di scriverli, Mandel'stam teneva sulle labbra per settimane i versi, Chlebnikov inseguiva il senso universale di ogni fonema. Tradurre il Pasternak all'apice del fulgore creativo, il poeta di *Mia sorella, la vita* (Sestra moja - žizn'), testo iconico del modernismo russo e europeo, sembrerebbe impresa autoreferenziale o meramente illustrativa. C'erano quindici testi di questa raccolta nella leggendaria antologia pasternakiana di Ripellino, nitidi, ma fotografici e laconici, come voleva quel grande poeta che della voce altrui si faceva specchio quasi letterale. E c'è una dimenticabile (e fuori commercio) versione completa di una ventina di anni fa.

Ora Paola Ferretti ha accettato con talento e orgoglio la sfida, reinventando per intero il corpo della parola, da cui scaturisce mirabilmente il ritmo, con tanta parte della ridda polisemica e, là dove possibile, frazioni di un tessuto allitterativo che nell'originale è eversivamente onnicomprensivo: ne è nato un prezioso libro italiano - *Mia sorella la vita* (Passigli, pp. 205, € 19,50) - dotato di una significativa personalità e di una dignità poetica autonoma.

## La storia della raccolta

Scritto di getto nell'estate del 1917, poi lasciato lungamente decantare e pubblicato solo nel 1922, *Mia sorella, la vita* (subito seguito da *Temi e variazioni*, l'altro capolavoro poetico di Pasternak, anch'esso recentemente tradotto da Ferretti) è insieme un prodigio di concentrazione espressiva e immediatezza, interamente inscritto tra due rivoluzioni, nell'unica stagione di democrazia che la Russia abbia mai conosciuto, in un tripudio incoercibile di sensi e sentimenti. Allo stesso tempo, tuttavia, è un libro lungamente meditato, strutturato con meticolosa cura, modello forse esemplare di come una raccolta possa essere molto di più delle singole liriche che la compongono: per ambientazione, stratificazioni, percorsi.

## Il cuore stretto in quartine di suono, senso, emozione

Scritto di getto nell'estate del 1917, poi fatto decantare, uscì nel '22: scaturiva da un amore negato

Chiave tematica esclusiva è l'amore infelice e, pare proprio, mai corrisposto per Elena Vinograd, anche se brani erotici tanto sottilmente dissimulati quanto prorompenti e carnali ci convincono inequivocabilmente del contrario. Andare a trovarla, in treno, viaggiando un giorno e più, in desolate cittadine perse nella steppa tra Tambov e Saratov è una marca spaziale inconfondibile che irradia tutto il libro, tessendolo dei panorami che traversa, in simbiosi verbale strettissima

con una natura travalicante, se vera e fatata, ma di più, partecipe, come un reticolo grafico, della trama stessa. Il testo istoriato, trapunto di codici visuali, in una miriade di immagini che nascono dalla leggendaria lirica «l'orario della tratta di Kamyšin, ti appaia grandioso più delle Sacre Scritture». I toponimi sono altrettanti personaggi, equivoci, vibranti, torvi: uno fra tutti Muckap, che assume (colnesso palatale-velare) ogni variante del lessema russo per «tormento», ibridandolo anche con le mosche.

Altra facies altamente individualizzante è l'articolazione in sezioni dotate ognuna di reale anima, carattere, che esaltano in una gamma di varianti i microtemi (giardino, temporale, steppa, prospezione filosofica, echi remoti della rivoluzione) e fanno percepire dinamiche di intreccio dello spessore di un romanzo in versi. Mai una lirica è a sé stante e ogni immagine è sempre specchio non solo

del referente, ma anche di altre angolature, espansioni dello stesso volo di fantasia, per cui l'intero libro è percorribile di rimando in rimando secondo nessi che con certissima attenzione sono ricostruiti nella maggioranza dei casi nella versione italiana.

L'esplosione dell'io sovrano del poeta riecheggia fino al centro dell'universo, rantolo di micro-titano novecentesco che non riesce a capacitarsi di come non abbia accesso al cuore di lei. Senza dimenticarne per un attimo la fisicità, l'erba che le si insinua su per i polpacci, Pasternak sposta allora la contesa su un piano di forsennata ontologia interstiziale, al quale agiscono paritariamente tre attori: la natura in subbuglio, parossismo, snocciolante prodigi; i corpi dell'io lirico e della sua sognata amante, trasposti in una patria ipnotica dove l'esuberanza dei sensi tutto avvolge e travalica; enti metafisici personificati e quotidianizzati

(la vita, l'anima, l'estate, la Via Lattea) che si animano, interagiscono, stanno al gioco con la docilità di animali domestici: tutti e tre i piani sono sempre congiunti, congiuntamente evocati, scissi in antifrasi compresenti, e tutto questo insieme, con la sua semantica debordante e fosforescente, è in ogni caso giustificato, motivato, a prova di logica, a sancire una densità prodigiosa della parola poetica e il livello più alto e maturo dell'avanguardia.

## Rime perdute

I mezzi espressivi attivati sono conseguentemente radicali. Il primo essenziale procedimento è l'accumulo - di suono, senso, emozione - e le quartine - salvo poche eccezioni tra le cinque e le sette in ogni lirica - incalzano senza respiro ciascuna la successiva, procedendo per groppi, scossoni, abbacinando il lettore con inventiva inesauribile, che da un nucleo logico ne sciorina un'espansione do-

po l'altra, senza far cessare la tensione, spesso in un'infilzata di interrogative indirette, con un ritmo che stringe al cuore. A incardinare tutto, in russo, la rima: primigenia, ustionante, funambolica quanto mai gratuita, tante singole pillole d'infinità poetica; in italiano, com'è giusto che sia, non ne resta nulla, ma certo questa è la perdita più grande.

Eppure il segreto dell'incantesimo è ancora un altro. Al centro di ogni lirica o nucleo di liriche c'è una concentrazione di tropi squassante ma - e qui sta l'assoluta novità - disposta per linee orizzontali, in totale interdipendenza: tutte le immagini sono complementari e complanari, nascono dallo stesso ambito semantico, o logico, o spaziale, e quindi appaiono generate l'una dall'altra; il principio metonimico è esteso in iperbole e la fruizione diventa uno spogliare stupefatto, una margherita fatta ora di punture, pungiglioni, grano battuto, ombre calate dalla luna come clave («Estate»), ora di tessuti prensili («A casa»), quando il sole in canicola si toglie il turbante, che è poi la pezza tenuta a mollo con cui si avvolge l'oro sulle cupole, le membrane del telefono vibrano, le tende sono slabbrate come massoni e nella successiva («A Elena») la federa è intrisa del sonno di un bambino, la piega delle labbra insegue quella delle palpebre chiuse, che sono come un grembiule morto. E così via, ad libitum.

## Sintassi reimpostata

Merito ulteriore di una tanto tangibile cortina tropica è sopravvivere in molta parte alla versione. Il contributo essenziale della traduttrice, che introduce anche il volume con un'illuminante e raffinata prefazione, sta nell'aver saputo reimpostare la sintassi su basi completamente nuove e in una scelta del lessico in tutto consona alla strategia autoriale, dove il serpente può diventare crotalo, la folla un capannello e una quieta polverina un impalpabile medicamento: la fedeltà, insomma, rinuncia alla lettera, purché senso e ritmo scorrono in compattezza e sintonia. E la magia perduri anche in italiano, la parola non perda peso.

ria ancora grezza, quella immensità, quella grandezza infinita della forza naturale russa (di cui tratta nella sua opera più famosa *L'idea russa* del 1946). Assistere ai mutamenti delle contingenze è il suo dolore più grande: «non c'è cosa peggiore - scrive - che discutere con un avversario rozzo e di scarsa cultura».

Nel 1922, insieme alla moglie, venne costretto a salire sul «piroscafo filosofico», ovvero a subire l'espulsione di massa organizzata da Lenin per liberarsi di una cospicua parte della intelligencija «eterodossa». I Berdjaev si stabilirono prima a Berlino, poi a Parigi, dove in contat-

to col mondo occidentale Nikolaj sarebbe stato al centro del dibattito filosofico e religioso, divenendo uno dei maggiori ideologi del Movimento degli studenti cristiani russi. Pubblicò anche molto: nel 1923 il *Senso*

Come si legge nel titolo russo, un'«autocoscienza» il cui oggetto è il cambiamento di sé

della storia e *La concezione di Dostoevskij*, ma a renderlo famoso fu soprattutto il suo *Nuovo Medievo* del 1924, in cui descrive il significato dell'epoca e la catastrofe cui aveva assistito, la prima guerra mondiale e la guerra civile dopo la rivoluzione. Morì nel 1948, a settantaquattro anni, a Clamart, vicino Parigi, dove si era trasferito nella casa che un'amica gli aveva lasciato in eredità.

Le pagine più interessanti della *Autobiografia* riguardano proprio il crollo di un mondo e la nascita del nuovo: Berdjaev si proclama riservato, si sente erede della storia del pensiero russo, e soprattutto di Dostoev-

skij e Tolstoj, di Solov'ev e Fedorov: combina, infatti, la tradizione filosofica russa con il misticismo medievale (si avvicina a Jakob Böhme proprio a Berlino), il socialismo e l'antroposofia. La centralità che assegna alla persona e la sua riflessione sulla libertà fanno sì che lo si consideri un esistenzialista, come il suo amico, sebbene avversario teorico, Lev Šestov; ma al contrario di lui Berdjaev definisce il suo pensiero totalizzante, espresso nella forma dell'aforisma, come un microcosmo in cui si concentra tutta la filosofia, contraddizioni incluse.

È sostanzialmente un anar-



Arkhip Ivanovic Kuindzhi, *Steppa di sera, 1882*

sociologia  
tedesca

di ROLANDO VITALI

**A**bituati come siamo a considerare le categorie del pensiero economico come questioni tecniche, di cui si occupano solo gli economisti di professione, diamo poi per scontato cosa si intenda quando si parla di lavoro, valore, denaro. A smentire l'ovvietà di questi concetti contribuisce un breve testo intitolato *Filosofia del lavoro* (a cura di Francesco Valagussa, Mimesis, pp. 129, € 9,00) di Georg Simmel, una di quelle figure del pensiero che, dopo avere lasciato un segno importante nella sua epoca, alla fine della contingenza in cui sono vissute rischiano di venire relegate agli studi specialistici. Eppure, non solo un'intera generazione di filosofi si è formata sui suoi testi – da Lukács a Benjamin, passando per Adorno – ma la sua prosa fluida e immaginifica gli garantì all'epoca un successo di grande pubblico. Oggi, a dispetto dei mutamenti intervenuti nel contesto e nei nostri riferimenti culturali, lo stile di Simmel non ha perso nulla della sua brillantezza.

Il dibattito filosofico e politico a cavallo del secolo fu sia vivace che infervorato, e l'ampia introduzione di Valagussa tende forse a darlo troppo per scontato, preferendo approfondire il pensiero di Simmel nel lungo periodo della grande filosofia tedesca, da Fichte fino a Heidegger. Vero e proprio saggio filosofico, il suo ragionamento sviluppa e radicalizza la questione fondamentale posta da Simmel: il nesso valore-lavoro, costitutivo per l'analisi marxiana, e banalizzato dalla vulgata socialista di Ferdinand Lassalle.

Simmel scrive negli anni in cui il paradigma dell'economia classica, per la quale il lavoro è la fonte del valore, viene sottoposto – forse proprio per disarmare la critica marxiana – a una violenta contestazione da parte delle nuove correnti marginaliste. È in questo contesto che, nel maggio 1899, esce il saggio di Simmel, per poi confluire, con profonde revisioni, nella *Philosophie des Geldes*, pubblicata l'anno successivo. Dall'idea di per cui il lavoro era «fonte di ogni ricchezza», il socialismo volgare ricavava la convinzione che esso dovesse sostituire il denaro come misura concreta e universale del valore delle cose, diventando «moneta-lavoro». E proprio qui Simmel vede il problema: seguendo Marx, egli individua una contraddizione nell'assumere il lavoro astratto come fosse concreto. Com'è infatti possibile acquisire qualcosa di specifico e particolare come il lavoro a misura omogenea del valore di tutte le cose? Il lavoro può diventare misura quantitativa del valore solo in quanto correlato della merce, dunque in astratto; d'altronde, il lavoro concreto può esser valutato solo qualitativamente, sulla base «dell'utilità del suo risultato».

Il lavoro «in generale» non esiste: o meglio, non è altro che il correlato del dominio della merce e del denaro sul lavoro vivo. Partendo da qui, Simmel fa però un passo ulteriore rispetto a Marx, e sposa integralmente l'impostazione marginalista: il problema non è quindi più, come per Marx, la scissione tra lavoro astratto e lavoro vivo, bensì la fonte psicologica del valore. Per Simmel ciò che dà valore alle cose è un «processo interiore assolutamente indefinibile», che le investe del nostro interesse. A differenza di Marx, per il quale il mondo del denaro rappresenta l'apparenza di un sistema di relazioni sociali oggettive, per Simmel il mondo reificato è divenuto l'unica realtà: non esiste più alcuna oggettività sociale dietro il fantasma della merce. «L'intero valore degli oggetti» risiede ora solo «nei sentimenti che essi destano».

Certo, il mondo dei valori resta una duplice che «si erge sopra il mondo dell'essere»; ma per Simmel è diventato «difficile dire che cosa sia l'essere», dal mo-

Un breve saggio tradotto da Mimesis, con introduzione di Francesco Valagussa

# SIMMEL

Diversamente da Marx, Georg Simmel fa discendere il valore da motivazioni psicologiche: *Filosofia del lavoro*, del 1899

## Nei sentimenti evocati, il valore di tutti gli oggetti

mento che questa astrazione si è fatta totalizzante. Più che una critica dell'economia politica, quella di Simmel è quindi una fenomenologia dell'esperienza vissuta nel mondo reificato. Riandando a Kant, Valagussa chiama efficacemente questa condizione uno «schematismo lacerato», nel qua-

le viene a mancare ogni termine medio tra rappresentazione e oggetto, tra valore ed essere. E proprio in questa lacerazione – nella quale oggi siamo più che mai irretiti – sta tutta l'attualità del ragionamento di Simmel, che resta tra i più acuti sintomatologi della nostra società delle merci.

«RACCONTI SPIRITUALI», DA EINAUDI

## Procedure narrative virate verso l'esaltazione dell'essenziale

di ANDREA BAJANI

**M**ai come nell'era del trionfo della tecnologia, l'uomo si è consegnato mani e piedi all'irrazionale. Un mondo in mano agli scienziati è popolato da una umanità che vagola in un buio pieno di monitor illuminati. Tutto succede come per miracolo, la tecnologia – cioè buona parte delle nostre vite – è da molti vissuta come un'esperienza religiosa. In questa contingenza si è aperto un crepaccio, l'ennesimo, tra l'esperienza e la sua comprensione, in cui l'essere umano sembra precipitare, alla ricerca di coordinate trascendenti il qui e ora in cui non si ritrova.

La raccolta di *Racconti spirituali* che Einaudi manda in libreria con uno scritto introduttivo di Gabriella Caramore e la cura di Armando Buonaiuto (pp. XX - 244, € 19,50) cade in questa cornice. Difficile pensare a un libro che rimi meglio con il tempo al quale si affaccia: contiene diciotto racconti organizzati tematicamente in nove sezioni, e comprende un po' del meglio che la forma bre-

ve ci ha riservato nel tempo: da Tabucchi a Cechov, da Vasilij Grossman a Chandra Livia Candiani, passando per Raymond Carver, Maupassant, Rilke, Herman Hesse, Buzzati, un sorprendente Guareschi, John Fante, e altri. Nel suo eccellente testo, in cui dà conto di cosa intenda per «spirituale», soprattutto se abbinato all'arte e al racconto, Gabriella Caramore scrive: «Tutte le procedure narrative che virano verso l'essenziale e svelano una qualità intima e fino ad allora sconosciuta del vivente, che spalancano uno squarcio di realtà in una piega della vicenda terrestre». È questo il territorio più proprio alla scrittura, dove il braccio operativo della mente – la paro-

Capolavori della forma breve, introdotti da Gabriella Caramore, a cura di Armando Buonaiuto

Lewis Hine,  
Power house mechanic  
working on steam pump,  
1920

CHURCHILL, LO SCONFITTO VINCENTE

di MAURIZIO FERRARIS, SEGUE DA PAGINA 1

Il merito di Larson sta invece nel restare in Inghilterra, raccontando un Churchill stanziale, tra Londra, i Chequers (la residenza di campagna dei premier) e Ditchley Park, la casa di campagna di Ronald Tree dove passava i week end con famiglia, staff e ospiti quando la luna piena rendeva i Chequers troppo esposti ai bombardamenti.

Il Churchill ritratto da Larson è molto diverso dal globe trotter che fece più volte il giro del mondo, da Villa Tragara a Capri a Château Fontenac a Québec City, da Washington a Marrakesh, a Mosca, a Yalta a Alessandria, quando le sorti della guerra presero a girare per il verso giusto («questa non è la fine. Non è nemmeno l'inizio della fine. Ma è, forse, la fine dell'inizio»). E soprattutto descrive una Londra bombardata mentre al Savoy, al Claridge, al Dorchester (l'hotel più recente e più sicuro grazie alle forti componenti di cemento armato) continuavano i balli delle debuttanti.

Larson descrive un Churchill su di giri, che marcia intanto ai Chequers con il *siren suit* («il pagliaccetto») al ritmo di bande militari, accanto il suo Mannlicher con la baionetta innastata, eseguendo alla perfezione le manovre, lui che, quarant'anni prima, nella battaglia di Omdurman, aveva ucciso quattro dervisci con la sua automatica Mauser a dieci colpi. E, ancora, Churchill che scoppia in lacrime, in continuazione: nel 1906, camminando per i quartieri poveri di Manchester dice a un amico «Pensa come sarebbe vivere in una di queste strade, senza mai vedere qualcosa di bello, senza mai mangiare qualcosa di buono, senza mai dire qualcosa di intelligente».

Molti nel tempo si sono paragonati a Churchill, e ovviamente a sproposito, non solo perché mancavano loro le doti, ma perché soprattutto ineguagliabile è il fascino di quest'uomo che ha passato buona parte della sua vita nella sconfitta e nel non riconoscimento, e incontra il suo vero destino quando tutto sembra finito per lui. Se Pétain fosse morto a sessantacinque anni sarebbe rimasto l'eroe di Verdun, se Churchill fosse morto a sessantacinque anni sarebbe stato per l'eternità lo sconfitto di Gallipoli. Nuovamente sconfitto in Francia, in Nord Africa, in Grecia, in Norvegia, a Singapore, e sconfitto anche nella vittoria, con le elezioni del luglio 1945 che decretarono la salita al potere dei laburisti di Attlee, era determinato a non arrendersi, confidando fino all'ultimo nell'intervento degli Stati Uniti, e con la consapevolezza che questo avrebbe determinato il declino dell'impero britannico.

Che a decidere di questo destino sia stato un uomo dell'età vittoriana, disposto a porre l'interesse dell'umanità sopra alla salvezza dell'Impero, costituisce, io credo, il più grande merito storico e umano di Churchill.

la – se la gioca con il magma di ciò che è inconoscibile. È il «territorio del diavolo» di cui parla Flannery O'Connor, nume tutelare assente (ma citato) di questo progetto.

Particolarmente sorprendente, in questo libro così composito e ricco – che avrebbe forse tratto beneficio da una maggiore sobrietà curatoriale – è il racconto che fa da portale d'ingresso all'antologia: *I due autisti*, di Dino Buzzati, il cui incipit vale il prezzo del volume. «A distanza di anni, ancora mi domando che cosa si dicevano i due autisti del furgone scuro mentre trasportavano la mia mamma morta al cimitero lontano». Lo spazio che ci invitano a indagare questi *Racconti spirituali*, non è solo quello della distanza che separa l'auto di un figlio da quella che conduce la madre nel dopo morte, ma quella minima, quotidiana, dentro l'auto stessa, tra la vita che succede al volante e quella che non succede più, chiusa nel bagagliaio.

È in questo scarto, e persino in questo tono, più che nei profetismi e spiritualismi spicci oggi così diffusi dentro e fuori i libri, che va cercato il varco per affacciarsi su ciò che ci sgomenta: e questo la letteratura fa.



il bicentenario  
del 23 febbraio

KEATS

“ Quando mi scrivi dimmi una parola o due su qualche passo di Shakespeare che ti ha colpito di recente: accade sempre, anche se uno legge quaranta volte lo stesso dramma J.Keats

# Il ragazzo romantico è qui

di VIOLA PAPERETTI

Se c'è un poeta intensamente amato, tradotto, imitato – almeno da chi è ‘nato platonico’ – questo è Keats. Poeta romantico per eccellenza, annunciato da Novalis appena dopo la nascita nel 1795: «Il carattere più completo, quello trasparente, spontaneamente comprensibile – quello leggero e splendente per natura ed elastico» (Polline, 1798), che ispira a Pater l'ideale classico di bellezza: «Più volte il mondo è stato sorpreso dall'eroismo, dalla saggezza, dalla passione di questa limpida natura di cristallo» (Diaphaneité, 1864). Non manca Yeats che lo immagina bambino: «La sua arte è felice; ma chi conosce la sua mente? / Se penso a lui, vedo uno scolarotto / col viso e il naso su una vetrina di dolci» (Ego Dominus Tuus, 1915). «Keats è giovanissimo, il più giovane dei poeti – una sorta di verginità liturgica fa sacre quelle sue mani. Anche il dubbio è in lui una sorta di fede» (Manganelli, *Appunti critici*, maggio-giugno '48, *autografo*, 2010). «Il poeta camaleonte accetta di restare sospeso a un io linguistico, cui non corrisponde un sé. E scopre la poesia come il regno di un self espropriato» (Fusini, Mondadori, 2019).

A duecento anni dalla morte una nuova traduzione dell'opera poetica si aggiunge a quelle più note – Mario Roffi (Einaudi 1983), Silvano Sabbadini (Mondadori 1996), il «Meridiano» che contiene anche testi prima mai resi in italiano, a cura di Nadia Fusini, traduttori Roberto Deideir, Nadia Fusini, Viola Paperetti (Mondadori 2019). **Fammi lezione, Musa** è l'invocazione da poeta che Francesco Dalessandro ha voluto come titolo alla sua opera di traduttore: *I sonetti, La Belle Dame sans Merci* e altre poesie per Fanny (premessa di Francesco Rognoni, Associazione Culturale Contatti, pp. 182). Rognoni che conosce bene sia Keats che Dalessandro ci assicura: Keats amava le traduzioni e ne è prova che si godeva Omero nella versione secentesca di Chapman, e il Dante del Cary come una prima dislocazione del testo, via dalla severa scenografia classica nei reami dorati dell'immaginario romantico. Ma avverte: «Dei grandi romantici inglesi, Keats è senza dubbio quello peggio servito nella nostra lingua. Non solo per sprovvista o sicumera dei traduttori, poeti o professori che siano. La sua stessa poesia non aiuta. Basta un niente e precipita nel cattivo gusto».

A volte un nubifragio neoilluminista occulta quella regione originaria che fu il Romanticismo, a cui il giovanissimo Keats arrivò di un balzo. Niente scuole privilegiate, niente Oxford o Heidelberg dove batteva il cuore (e la mente) del Romanticismo tedesco; dove presto si recarono in pellegrinaggio gli intellettuali futuri poeti: Wordsworth, Coleridge, Shelley. Keats perdeva tempo. Leggeva tra le fratture di una traduzione, tra equivoci, e omissioni; meglio ancora attraverso un'imitazione, o in un cattivo sonetto neoclassico. Più sensualmente, dagli Elgin Marbles e dall'urna greca, ospitati nel British Museum, percepiva la Grecia: il bagliore del sole, l'azzurro marino del cielo, il calore bianco delle pietre, il suono verde delle acque. La scena silvestre o fluviale si componeva armoniosamente nell'immaginazione nel giovane studente di medicina.

Nel nuovo secolo, il suo Ottocento, la riscoperta del mito permetteva di superare «una ragione solo ragionante», secondo l'espressione di Schlegel. Non è in imbarazzo lui che audacemente si è messo in cammino per incontrare gli an-

Una nuova versione (Francesco Dalessandro) di sonetti, «Belle Dame» e altre poesie per Fanny rilancia la discussione sulle traduzioni italiane

tichi dèi nella sua Grecia. Qui Endimione si invola con Cinzia, qui coglie la felicità di una comunione per sempre. «Né queste essenze sentiamo solo / per brev'ora; no, come anche gli alberi / che sussurrano attorno al tempio stesso, così fa la luna, / la poesia passione, le gioie immense, / ossessioni per noi finché non siano beatificante luce / all'anima nostra, e a noi si legano sì forte, / che, sia splendore, o tenebra tetra, / sempre con

noi dimorino, o moriamo» (Endimione, I, vv. 25-33 trad. Paperetti).

Ci sarà un devoto che in una lingua esotica leggerà presso la sua tomba *La Belle Dame Sans Merci* il prossimo 23 febbraio? «Ora ti dirò una cosa: Shakespeare è nato il 23, se quel giorno ricevevo una Lettera da te o dai miei Fratelli sarebbe una cosa proprio carina. Quando mi scrivi dimmi una parola o due su qualche passo di Shakespeare che ti ha colpito an-

John Keats, fotoincisione da un ritratto di Joseph Severn



Impossibile staccarlo dal 'poeta', ma le rare volte in cui il 'ragazzo' si svincola, è uno spasso: come nella lettera alla gentile signora Dilke...

cora di recente – cosa che accade sempre, anche se uno legge quaranta volte lo stesso Dramma ... E come non ricordarti questo Verso: *Nell' oscuro passato e abisso del tempo*. Ho scoperto che non riesco a vivere senza la Poesia, senza la poesia eterna; non basta la metà della giornata, ci vuole tutta. Ho cominciato a tremare perché non avevo scritto niente ultimamente. Il Sonetto che ti mando mi ha fatto bene. Ho dormito meglio la notte scorsa» (8 ottobre 1817, *Lettere sulla Poesia*, trad. Fusini). Difficile, anzi impossibile, staccare il Ragazzo dal Poeta – un biografo serio non lo farebbe mai. Ma nelle rare volte in cui il Ragazzo riesce ad affacciarsi in una lettera, scansando improvvise dichiarazioni di poetica, i suoi superbi emblemi, vale la pena ascoltarlo.

Per scusarsi presso la gentile signora Dilke, elenca gli ipotetici misfatti che avrebbe potuto compiere se fosse rimasto più a lungo: «Avrei tirato un solco proprio in mezzo al giardino, avvelenato il Cane, mangiato le Mollette, fritto i Cavoli, cucinato in fricasea (si scrive così?) i ravanelli, in Ragù le Cipolle, fatto un battuto di radici rosse, sgusciato i Fagioli, e fissato un parlezvous coi Fagiolini. Avrei messo il povero Philips sotto sale, scordato il piano, messo in disordine i Candelieri, svuotato il ripostiglio del Vino in un attacco di disperazione...» (14 settembre 1817). E ancora non sarebbe finita. «Odio la poesia che ha un disegno palpabile – e se uno non è d'accordo, sembra che si metta le mani in tasca con indifferenza» (lett. 3 febbraio 1818).

Il Ragazzo ha suggerito di scrivere *The Cap and Bells: or, The Jealousies*, «un racconto di fate, non finito», e quadretti gotici, ballate esotiche, sonetti ad amici e fratelli o su poeti morti Burns, Chapman, Chatterton, Omero ... Ingenuo, cortese, di grazia adolescenziale, forte di un pudore morale tutto suo – ma non pudibondo, anzi entusiasta, ardito, sensuale. «Keats non visse tanto da 'crescere': tuttavia qua e là rischia – la sua voce è venata di scuro – si veda *The day is gone* e *To Ailsa Rock* – Keats morrà giovane – ma la sua verginità è un incubo – è arrivata fino a noi – e s'è macchiata due volte nel maligno – in Poe e Baudelaire che vengono diretti dal ceppo keatsiano» (Manganelli, *Appunti critici*, 48-49).

Anche nella ballata della *Belle Dame sans Merci* c'è del maligno. Dalessandro, con sensibilità di poeta, l'ha posta alla fine della stagione matura, forse con il dubbio che non sia la conclusione quanto l'inizio di una nuova postura poetica. *La Belle Dame* ha scavato un percorso proprio nella sensibilità dei futuri lettori, archetipo di una proliferazione di *femmes fatales* novecentesche inglesi, francesi, italiane, spagnole ... Un fosco gioiello liberty, un allarmante caveat nella *show room* del Novecento. L'amore, l'arte, il nulla sono i nostri sicari, e presto ci finiranno. Sulla cinerea collina, il cavaliere morente ascolta il sibilo dei morti che a nulla serve. *Gethsemane*, una ballata che Kipling scrisse dopo la morte del figlio nel primo giorno della prima guerra mondiale, ha una intima drammatica consonanza con *La Belle Dame*. In un giardino chiamato Getsemani, in Picardia, una bella ragazza offriva da bere ai soldati inglesi – uno di loro rammenta. «The officer sat on the chair / The men lay on the grass, and all the time we halted there / I prayed my cup might pass / It didn't pass – / It didn't pass from me, / I drank it when we met the gas / Beyond Gethsemane». (L'ufficiale sedeva in poltrona, i soldati sdraiati sul prato, ogni volta che ci fermavamo, pregavo che non mi toccasse la coppa, – mi toccò, toccò anche a me, la bevvi quando incontrammo il gas dopo Getsemani).

«il laboratorio di sé» (1831-'42)

# STENDHAL

Con i volumi relativi agli anni del consolato a Civitavecchia Aragno completa la traduzione delle lettere, a cura di Vito Sorbello. Lo Stendhal «finale» è smarrito tra abbozzi e amanti neghittose: unico sussulto, *La certosa*

di MASSIMO RAFFAELI

Se Stendhal, come intuiva da buon profeta di sé stesso, è stato compreso con un secolo di ritardo si deve a un fatto di politica e di stile. Se un Sainte-Beuve ne deprecava l'ideologia, tanto diversa dalla sua di assennato accademico, in quanto evocava l'epopea rivoluzionaria e l'età eroica della borghesia, un altro che non lo amava troppo, Paul Valéry, poteva riassumerne i temi della narrativa nella sequenza asindetica di «Napoleone amore energia felicità». Stendhal, romantico del tutto atipico, si colloca agli antipodi dei detestati Chateaubriand e Hugo che, ai suoi occhi, si compiacciono di uno stile da nuovi ricchi, stentoreo e rugiadoso, lo stile della ipocrisia e della falsa coscienza, lo stesso di una classe, fra la Restaurazione e la monarchia di Luglio, divenuta in ogni senso dominante: su questo si sarebbero trovati d'accordo due stendhaliani che mai ci aspetteremmo consensuali, György Lukács e Nietzsche.

Per parte sua, e in solitudine, Stendhal si dà il compito di scrivere «male» o di scrivere piatto come il Codice Civile cui giura di voler assomigliare proprio mentre sta cercando il manierismo più vertiginoso, l'effetto di semplicità, la frase scritta alla brava quale simulazione del discorso orale, quasi ambisse a un risultato di compiuta, paradossale, imperfezione: così persegue la leggerezza, il tocco ineffabile, non tanto degli scrittori quanto degli artisti e dei musicisti di cui si è presto innamorato valicando le Alpi nell'anno 1800 con la *Grande Armée*, senz'altro Cimarosa e Paisiello oltre al Correggio ammirato nel Duomo della città che il suo grande romanzo avrebbe resa eponima. E Mario Lavagetto, traduttore de *Il rosso e il nero* per Garzanti nel 1968, ricordandone la pagina impervia parla infatti di «scrittura vertiginosa, spoglia, spezzata, radicalmente idiosincratca e piena di insofferenze» come di una sintassi «frantumata fino all'impossibile».

## Da Balzac a Mérimée

Ora, posto che Stendhal è un autore in larga parte postumo, firmatario di una quantità di progetti incompiuti, di pagine occasionali, non esclusi alcuni apocriefi d'autore, il suo banco di prova quotidiano resta la scrittura epistolare, un moto perpetuo che sovrappone e alterna, nel mutare dello spazio-tempo, lettere d'amore, di amicizia, di lavoro, pagine tradotte e veri e propri esercizi di stile condotti, per così dire, *d'après*, infine grandi canovacci come l'autobiografico *Henry Brulard*. Le missive spedite e ricevute si contano a migliaia, capillare è la rete dei corrispondenti, da Balzac e Mérimée alla cerchia delle amanti ovvero delle donne amate (per Stendhal, non sempre ricambiato nel suo ardore, la distinzione è obbligatoria), dai colleghi dell'esercito napoleonico ai burocrati statali fino agli intriganti che infestano ciò che ha invece immaginato una banale sinecura, il Consolato di Civitavecchia dove lo scrittore, funzionario pure poco assiduo, passa una parte dell'ultimo decennio della propria vita concedendosi sortite a Roma (a pignore in via Condotti) e più lunghi soggiorni a Parigi.

La ricostruzione dell'epistolario è dunque un episodio centrale sia della filologia stendhaliana sia del cosiddetto beylismo (che talora, va anche detto, può sfociare in feticismo e dilettazione morosa: per esempio un francesista del valore di Pietro Paolo Trompeo arrivò a dire che i personaggi di Stendhal «sullo sfondo politico del loro tempo vivono la propria vita passionale come i personaggi di Racine sullo sfondo dell'antica Grecia o dell'antica Roma...»): alla prima e molto disinvoltata edizione dell'epistolario, nel 1855 a opera di Romain Colomb intrinseco dello scrittore, ne seguirono altre due già più attendibili, nel 1908 a firma di Aldolphe Paupe e nel 1934-'35 di Henri Martineau, quindi fra il '56 e il '68 nella «Pléiade» a cura del massimo intenditore, Victor Del Litto. L'ultima edizione, risalente al '97-'99

Nonostante le delusioni, è rimasto bonapartista in pectore anche dopo la caduta del suo astro

e filologicamente affidabile, è comprensiva dei corrispondenti e sta alla base di una impresa che ora illustra l'editoria italiana, *Il laboratorio di sé Correspondenza*, di cui escono, relativi al periodo terminale 1831-1842, gli ultimi quattro dei complessivi otto tomi (Nino Aragno Editore, pp. 687, 638, 635 e 560, € 35,00 cad.) a cura di Vito Sorbello, che firma anche la versione e la sobria ma sistematica annotazione.

## Giulia Rinieri de' Rocchi si sottrae

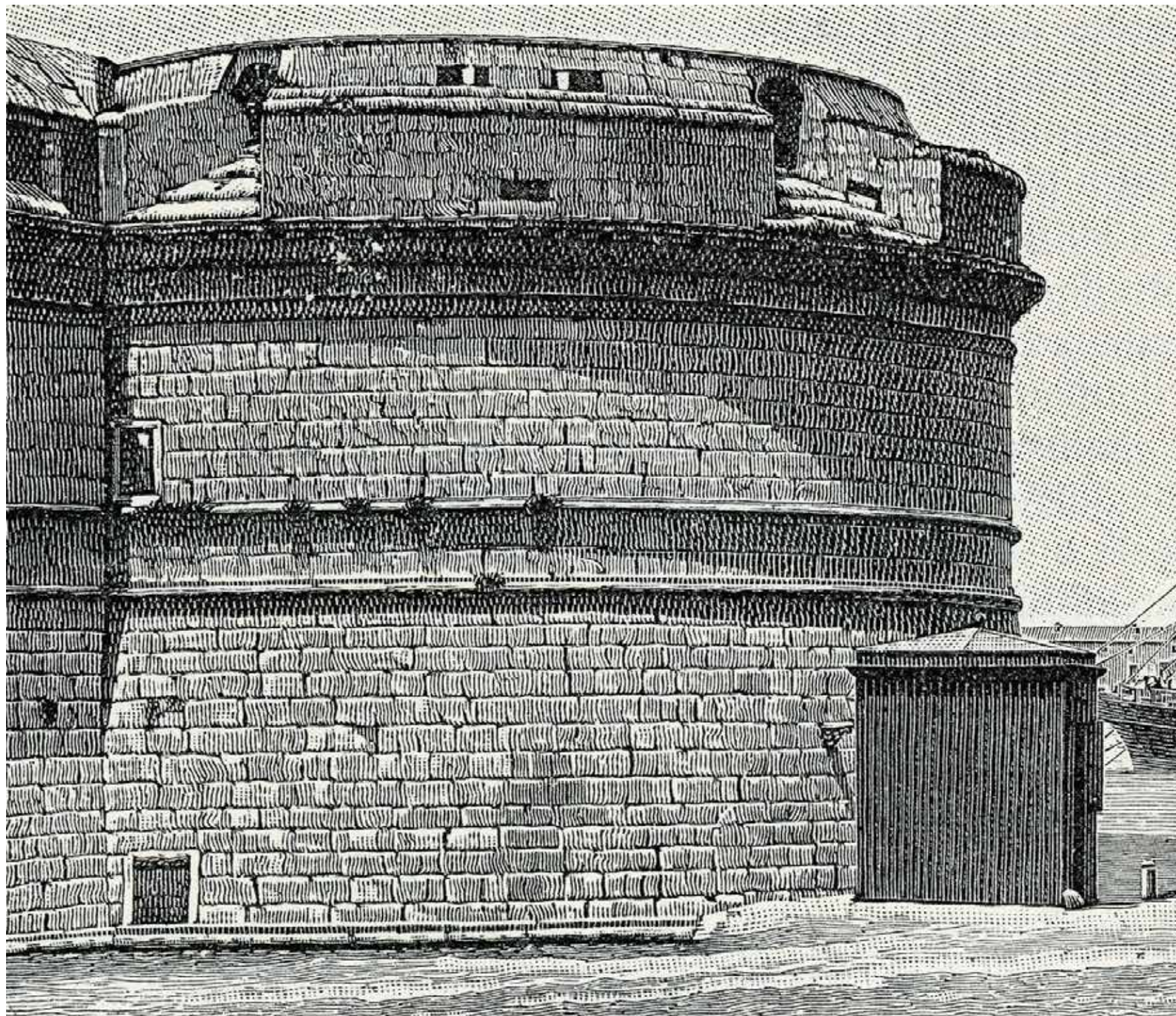
Sono gli anni, appunto, del consolato a Civitavecchia: nonostante le trascorse delusioni, Stendhal è rimasto bonapartista in pectore anche dopo la caduta del suo astro (ne sta assemblando una biografia, che non ultimerebbe, perciò Vienna, e pare Metternich in persona, mette il veto sul consolato di Trieste cui la nuova amministrazione di Luigi Filippo lo aveva assegnato. Civitavecchia è tutta in poche anime strette intorno a una fortezza, nell'aria umida e malarica, in un ufficio di uomini neghittosi quanto o più di lui, nella lugubre atmosfera dello Stato della Chiesa, il più gretto e retrogrado d'Europa, la cui capitale un suo buon conoscente, il conte



Giacomo Leopardi, ha liquidato al primo impatto, anni avanti, come una città di rigattieri e ciarlatani. Stendhal smania, la sua ultima amante in carica Giulia Rinieri de' Rocchi, spesso si sottrae alla cara consuetudine, egli è sempre in pericolo di cadere in disgrazia, ci si lamenta a Parigi delle sue fughe rei-

terate, è sottoposto più volte a sequestri e perquisizioni. A seconda degli interlocutori, l'epistolario opta per lo stile formale (ma solo relativamente perché Stendhal è inetto alla grammatica della burocrazia) o più spesso, come da sua attitudine, per l'informale.

Basti quale esempio il rapporto al Duca di Broglie (alto dignitario statale che gli è amico e, in una certa misura, protettore) circa la politica interna dello Stato della Chiesa e la prassi governativa di Gregorio XVI, al secolo Bartolomeo Alberto Cappellari, ritratto con la stessa divertita efferatezza di un impiegato pontificio che ama segretamente sfozzare *Papa Grigorio* in versi scritti nella lingua romanesca, ovviamente Giuseppe Gioacchino Belli. Così il console nel suo rapporto nudo e crudo al di Broglie, il 5 aprile del 1835, chiarisce il ruolo e la funzione di Gaetano Moroni, ex barbiere e al momento Cameriere di Sua Santità, suo *factotum* ubiquitario ed elemosiniere ufficioso: «Il Papa ama rilassarsi in compagnia della moglie di Gaetanino. Questa donna, che può avere 36 anni, non è né bene né male. Gaetanino, quattro anni fa, non aveva niente, e ora tratta degli immobili di 200.000 franchi. La conclusione (...) è



# Tramonto e disdoro nei territori del Papa



di GIUSEPPE MARCENARO

L'incontro con il professor Victor Del Litto, pontefice degli stendhaliani, avvenne a Grenoble, nel 1983, anno in cui si celebrava il secondo centenario della nascita di Henri Beyle: ovviamente Stendhal, cui era stata dedicata allora una mostra, ospitata nella ancora esistente casa del dottor Henri Gagnon, nonno materno di Beyle. Sarebbe valsa la pena fare il viaggio fino a Grenoble per darvi un'occhiata. Era prevedibile che nella scelta dei materiali da esporre, le mani le avesse messe sicuramente Del Litto. Chi, se non lui, avrebbe autorevolmente osato tirar fuori dalla cave della Bibliothèque Municipale di Grenoble, dove è conservata una autentica costellazione di manoscritti di Stendhal, qualche sacrale documento per una eccezionale ostensione? Non avrebbe potuto certo mancare, nella mostra, una delle tracce autografe più celebrate: il brogliaccio dell'*Henry Brulard* collocato infatti in una vetrina della mostra, nella sala centrale del casa del nonno, dove poteva aver scorrazzato Beyle da ragazzino.

Magia delle coincidenze. Associazioni di fatti e di pensieri. Vaghezza dei dettagli. Nelle pagine dell'*Henry Brulard*, la più diretta autobiografia di Stendhal, si scopre come dal terrazzo della casa Gagnon, affacciato sulla piazza di Grenoble, Henri decenne apprese la notizia gridata da qualcuno che a Parigi avevano tagliato la testa al re. Il resto della mostra consisteva in una serie di vedute di Grenoble con al centro il supernoto e celebrato ritratto di Stendhal in abiti consolari con la croce della Légion d'honneur.

Il 23 luglio 1983 la mostra era deserta. La si poteva esplorare con il massimo della comodità, avendo addosso tuttavia gli occhi di una custode che, dietro a un tavolino - anche biglietteria e piccola esposizione di cataloghi, cartoline e souvenir d'occasione -, seguiva ogni passo dell'unico curioso che si stava avventurando nell'universo stendhaliano esibito. Quel visitatore certo preso dalla fascinazione dei cimeli esposti nella mostra, li osservava con ostinata cura. Sostava a lungo davanti a ogni documento. Oltre al piacere d'essere così vicino a certe «sacralità», stava anche cercando di perdere tempo. Dopo la lentissima esplorazione della mostra avrebbe rifatto una passeggiata per il centro di Grenoble. Sostato ancora sulla place Grenette, ripercorso il giardino pubblico. Doveva far venire l'ora dell'appuntamento a casa del professor Del Litto, a mezza collina, oltre l'Isère, inerpicandosi su per rue Maurice Gignoux, nei pressi del Musée Dauphinois.

Sul cancelletto che dava sulla strada, brillava una targa in plastica: «Stendhal club». Dalla casa unifamiliare ad accogliermi, con accanto un agitatissimo cagnetto, sbucò il professore. Salutò l'ospite italiano con occhi ammiccanti. Allora Victor Del Litto era al massimo della fama. Aveva da poco superato i settanta anni e all'Università di Grenoble, dove dal 1957 aveva insegnato letteratura comparata, della facoltà di lettere, dal 1968, era il decano. Facendomi entrare, Del Litto mi guidò verso un grande vano senza alcuna pretesa: un tavolo rotondo ricoperto da una variopinta tovaglia di plastica, alcune sedie, un altro tavolo rettangolare, spoglio, un divanetto e due poltrone in skai, dove ci sistemammo. Da lì traguardai una vetrinetta, tipo cristalliera - più tardi ne scoprii il contenuto - e uno scaffale con una serie impettita di libri. Sorpreso a fissare quei dorsi il professore si affrettò a precisare: «È l'opera completa di Stendhal in giapponese». Dal mio punto d'osservazione si intravedeva, oltre una porta spalancata, quel che doveva essere lo studio: una sublime nuvola di fogli e libri in un imprevedibile caos. Così mi sembrò.

Mi complimentai subito per la mostra: ero onorato di incontrare finalmente l'uomo che aveva dedicato tanta attenzione all'opera di Stendhal, particolarmente nell'edizione della *Pléiade*. Soprattutto, per me, il volume dei *Voyages en Italie* che finalmente, «grazie à vous che avete stabilito il testo, presentato e annotato con una formidabile cronologia», ha trovato la propria definitiva forma. «E grazie al vostro *La vie de Stendhal* (in italiano *Stendhal vivente*) ero stato ammesso, da giovane studente, ai misteri della vita dell'amatissimo autore del *Rosso e il nero*». Inoltre il coinvolgente *Album Stendhal*, del 1966, *Iconographie réunie et commentée*, diventato una rarità bibliografica.

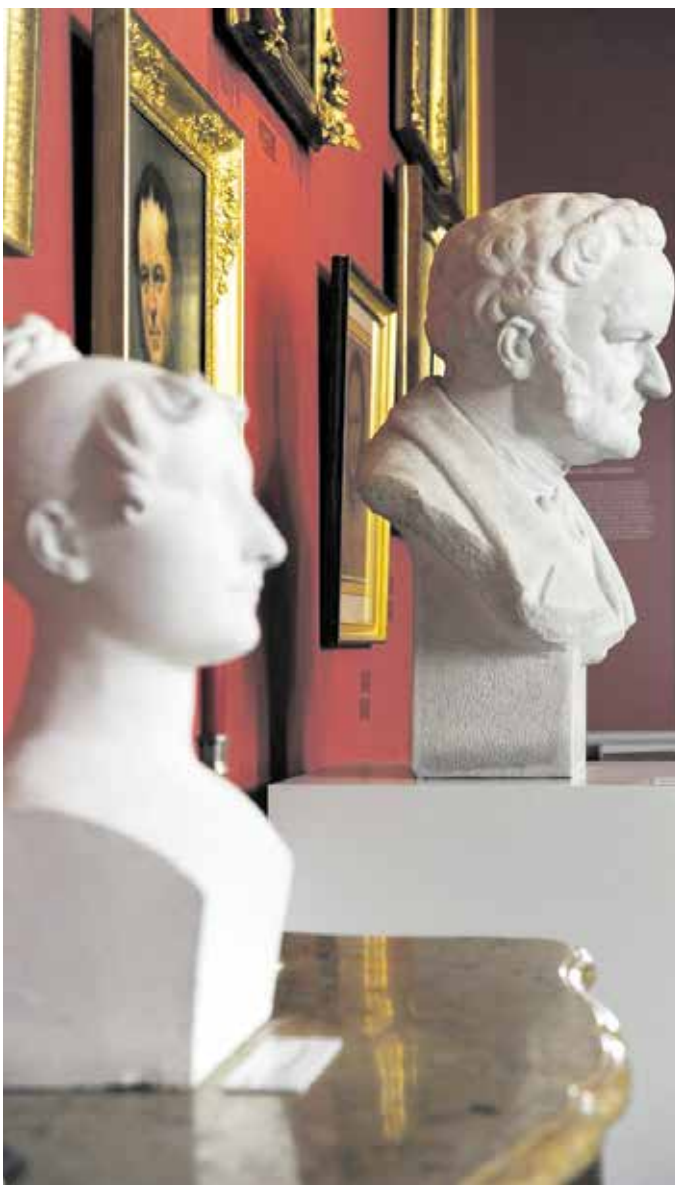
Del Litto ascoltava compunto. Un leggero sorriso mostrava il suo compiacimento. Forse al fondo poteva anche pensare fossi il solito italiano complimentoso. A un tratto, con mano a mezz'aria, mi fermò. Voleva precisa-



“ Victor Del Litto, allora notissimo, era stato allievo di Trompeo. Mi confidò che mediante Stendhal era mutata la sua comprensione della vita quotidiana: timori, incertezze, dubbi...”

1983, GRENOBLE: LA MOSTRA PER IL BICENTENARIO DI HENRI BEYLE E L'INCONTRO CON IL SUO «ESEGETA»

## Così conobbi Del Litto: quando ero studente la sua biografia di Stendhal m'aveva stregato



Il Museo Stendhal a Grenoble; in alto: numero speciale di «Stendhal Club» e Victor Del Litto. Pagina a fianco: il forte di Michelangelo a Civitavecchia, xilografia di Giuseppe Barberis, 1894; in basso, francobollo per il bicentenario di Stendhal, Francia, 1983

re che l'opera sua su Stendhal altro non era che il prosieguo di quella grande impresa iniziata da Henri Martineau il quale, tra il 1927 e il 1937, con ben ottantadue volumetti delle edizioni Le Divan, aveva «messo in ordine» l'opera di Stendhal, pubblicando il possibile, dai romanzi alla corrispondenza: «Ricorderete - precisò Del Litto - come Martineau, che era un medico, fondando a Parigi la rivista "Le Divan" evolutasi poi in casa editrice, fosse stato per anni punto di riferimento degli studi stendhaliani: un grande precursore con fondamentali opere sue, *Itinéraire de Stendhal*, *Le calendrier de Stendhal*, *Le coeur de Stendhal*...».

Mentre Victor Del Litto, che mi aveva accolto nella sua casa, con molta onestà intellettuale rendeva omaggio ai suoi predecessori, non potevo certo eludere il fatto che quel signore fosse, per fama, un brillante professore, decrittatore di manoscritti stendhaliani, principale «editore» delle opere di Stendhal, fondatore e direttore di «Stendhal Club», una rivista di rilievo internazionale. E un infaticabile animatore della vita culturale di Grenoble. A quel punto mi fu impossibile evitare di chiedergli come e dove fosse iniziato il suo rapporto con Stendhal. Dalle sue sottili labbra sembrò affiorare un sospetto di sorriso. Gli occhi di Del Litto si dilatarono impercettibilmente dietro alle lenti d'un esile occhiale. Fu per me l'impressione di un attimo. Una inaspettata coincidenza. Una associazione tipo un lampo fugace. Impossibile sfuggire alla visione che si formò nella mia mente. Non più il volto dell'illustre professore che mi osservava, ma quello del «mito» sovrapposto al suo. In una vagheggiante e inaspettata rassomiglianza, al volto di Del Litto si era sovrapposto quello di Stendhal, con l'espressione di compiaciuta serenità, come appare nel ritratto che gli fece Södermark nel 1840 a Roma. In me si giocò una possibile perversione dell'immaginario: la pretesa

di sorprendere l'invisibile o l'effetto prodotto della fortissima autoidentificazione con Stendhal che Del Litto emanava.

Riaffiorata come un mormorio lontano, la voce del professore mi riportò alla realtà: «Per me il vero coinvolgimento con Stendhal avvenne probabilmente e soprattutto quando, influenzato dal mio maestro Pietro Paolo Trompeo, un autentico stendhaliano, mi dedicai a scrivere *La vie de Stendhal*. Mutò allora grazie all'opera letteraria proprio di Stendhal il mio modo di percepire il mondo e la vita, e intesi come attraverso la sua opera si possano comprendere le fobie, giustificare i timori, le incertezze, i dubbi del nostro quotidiano... Anche se - proseguì Del Litto dopo una pausa - noi stendhaliani siamo generalmente non troppo amati, soprattutto a Grenoble, i naturali eredi del loro "maestro di curiosità" quale fu Beyle: il non conformismo e soprattutto la totale libertà di pensiero».

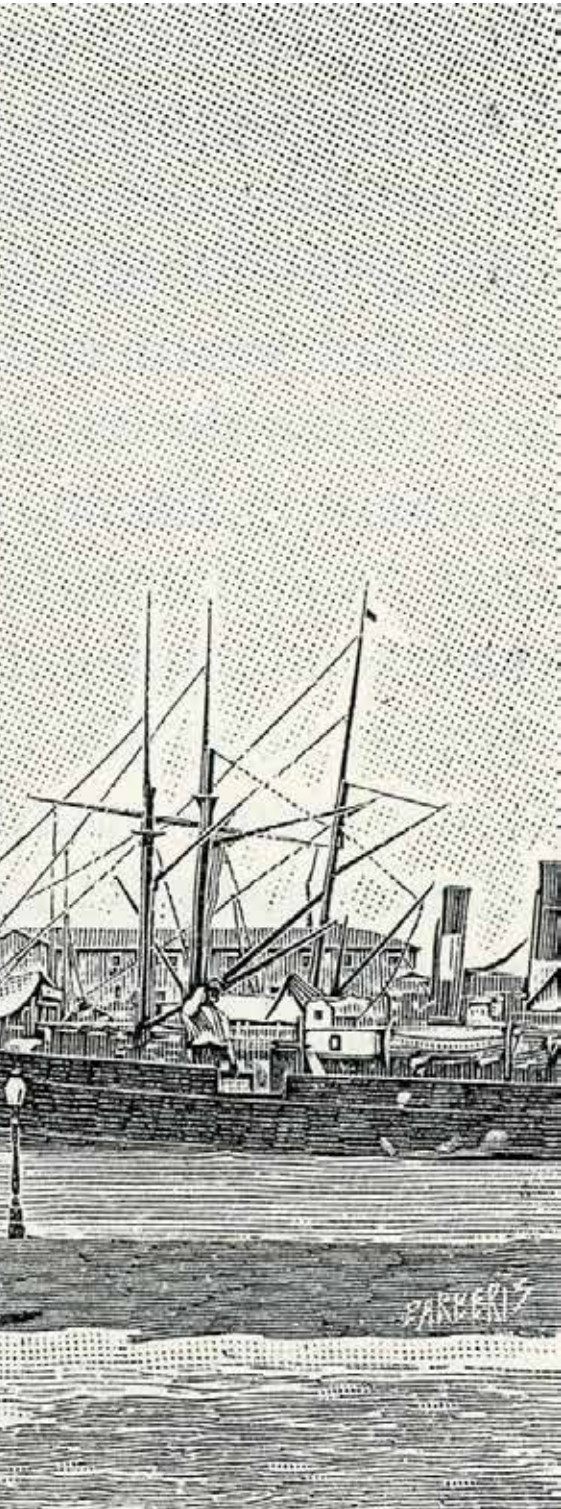
«Mi pare - osservai - che sia un fenomeno assai diffuso. Il tema del profeta in patria è antico quanto il mondo. Nessuna città ne sembra immune».

«Certo, ma la "scelta" di Stendhal non sembrò di poco conto... Indicò nel testamento che fosse incisa sulla lapide della propria tomba l'attribuzione *Milanese* - lo si può constatare al cimitero di Montmartre ove è sepolto -, negando di fatto la propria famiglia e la città natale. Cosa che suscitò nei grenoblesesi un certo imbarazzo. Per quanto possa sembrare strano arriva fino a oggi... Ed è il tema che ho affrontato nel numero di 'Stendhal club' appositamente preparato per questo secondo centenario». Obiettai che è supernoto quanto Stendhal amasse Milano. Vi era arrivato da sottotenente diciassettenne con la *grande armée* guidata dall'allora console Napoleone Bonaparte. Era il 10 maggio 1800. Ancora una scheggia dall'*Henry Brulard*: «Un mattino entrando a Milano in una bella mattinata di primavera, e che primavera! E in che paese del mondo! Milano... amo questa città. Qui ho provato le più grandi gioie. Questa città divenne per me il più bel luogo della terra. Non sento affatto il fascino della mia patria, ho per il luogo dove sono nato una ripugnanza che arriva fino al disgusto fisico... L'Italia, il più bel paese del mondo...». L'evocazione di Milano diede l'occasione a Del Litto di dispiacersi che il «tutto Stendhal» non fosse riunito in unico centro. Infatti a Milano, presso la Biblioteca Sormani, è conservato un Fondo stendhaliano, parte della biblioteca di Stendhal e un considerevole numero di manoscritti.

Il professore si alzò. Sparì per un attimo oltre la porta dello studio. Riapparve con una copia della rivista. Il primo articolo dello *Special pour le bicentenaire*, firmato Victor Del Litto, era mirato: *Stendhal, Grenoble e les Grenobleis*: «Du vivant de Stendhal, la presse grenobloise ne s'est guère préoccupée d'annoncer ses œuvres et d'en rendre compte...».

«Speriamo - sospirò Del Litto - nonostante tutto, di riuscire a realizzare nella casa Gagnon, dove è aperta la mostra, un museo permanente».

Il Musée Stendhal sarà inaugurato nel 2012. Victor Del Litto non riuscirà a vederlo. Se ne era andato nel 2004. Lo stendhalesco professore un suo museo privato però già lo aveva. Stava nella vetrinetta sbirciata appena entrato nella sua casa. Esponeva cimeli del culto di una vita: un piatto con effigie di Stendhal e, tipo didascalia, un biglietto autografo (sicuramente di Del Litto) «Assiette avec visage vraie de Stendhal»; un tappo di sughero di vino Stendhal; tovagliolino in carta di un Restaurant Stendhal; conto di una cena a un Restaurant Stendhal; autoadesivi del bicentenario stendhaliano in piccole cornici di plastica bianca; tre bottiglie (vuote) di vino Stendhal; carta dell'hotel Stendhal a Parma; piatto con albero genealogico di Stendhal...



che in ogni cosa che non fosse fuori stagione, una somma che venisse offerta a Gaetano deciderebbe del successo. In tutte le cose ordinarie una somma offerta ai camerieri dei cardinali farebbe pendere la bilancia in favore del pagante». In proposito, nella monumentale biografia *Stendhal. Il signor Me stesso* (in italiano, a cura di Mariella Di Maio, Editori Riuniti 1992) Michel Crouzet sospetta che lo scrittore abbia incontrato il Belli e letto i sonetti che circolavano clandestinamente per inoltrarli ai suoi corrispondenti, diremmo, con la valigia diplomatica.

### Romanticismo velato d'ironia

Il suo ultimo sussulto di vitalità corrisponde, nel novembre del 1838, alla stesura del capolavoro, *La certosa di Parma*: quanto al resto, egli affoga nella malinconia e nel disordine smarrendosi fra gli abbozzi e i testi incompiuti, ormai stanco e malato (tanto che il bellissimo catalogo della mostra genovese *Italia, il sogno di Stendhal*, a cura di Giuseppe Marcenaro e Piero Boragina, Silvana Editoriale 2000, rinviene tra le sue carte persino un avviso ai gottosi e un autografo sulle erbe purgative). Ma sappiamo dall'epistolario che la recensione più acuta della *Chartreuse* gli arriva con una lettera da Roma, datata 28 luglio 1840, dove legge a proposito di Fabrizio del Dongo: «Questo giovane eroe del desiderio, che non sa bene se ha o no assistito alla funesta battaglia, mi sembra una delle concezioni più originali e più spirituali della letteratura moderna; non si riesce a pensarci senza ridere». A scrivere è la sua buona amica Caterina Saliceti, consorte di Francesco Caracciolo principe di Torella. Colpisce il fatto che sia proprio una donna a cogliere in essenza la natura di un artista il cui romanticismo è sempre velato da ironia, sprezzatura, modulato in *souplesse*: il suo riso non poteva essere che uguale a quello, adorato da lui allo spasimo, della Sanseverina.

editoria  
u.s.a./1

di ANDREA CAVALLETTI

«**I**ntendere nei suoi principi la logica dell'opposizione che, prima di attestarsi nel pensiero riflesso, era già nella religione e nel mito, significa intendere la logica e i principi di tutta la civiltà greca». Così scriveva Carlo Diano in una delle prime pagine dello splendido saggio, scritto nel 1954, e rielaborato vent'anni dopo. *Il pensiero greco da Anassimandro agli Stoici* (oggi Bollati Boringhieri, con un'introduzione di Massimo Cacciari): quell'opposizione, che fu «denunciata in termini ancora mitici da Nietzsche» e non poteva dunque essere compresa nei nomi «presi a prestito» delle due divinità artistiche, né della scultura e della musica, o nelle esperienze del sogno e dell'ebbrezza, ma attraverso le categorie fenomenologiche e storicamente articolate della forma dell'evento.

Pubblicato nel 1952 – dapprima nel «Giornale Critico della filosofia italiana» e poi come volumetto dell'elegante collana di Neri Pozza «Problemi di critica antichi e moderni» – *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco* custodisce sicuramente il nucleo dell'avventura speculativa di Diano e rappresenta uno dei punti più alti della produzione filosofica del secondo Novecento. Ristampato nel 1960 e nel '67, affiancato nella stessa collana dal suo svolgimento naturale, *Linee per una fenomenologia dell'arte* (1954), questo «petit livre étonnant» (Pierre Vidal-Naquet) era poi riapparso da Marsilio, nel 1993, con un ampio saggio di Remo Bodei, che lo presentava come un classico «particolarmente apprezzabile di fronte alla quantità di cascami culturali che da tempo si accumulano davanti ai nostri occhi». Poi l'ammasso repulivo è cresciuto come si sa a dismisura, e la gemma è diventata introvabile.

Ora però sono in preparazione da Bompiani le *Opere* (a cura di Francesca Diano, con saggi di Cacciari e Silvano Tagliagambe), mentre già salutiamo l'uscita di **Form and Event Principles for an Interpretation of the Greek Word** (trad. di Timothy C. Campbell e Lia Turtas, introduzione di Jacques Lezra, Fordham University Press, pp. 144, \$ 25,00). Se lo stile ispirato di Diano, insieme elegante e «di nervosa asciuttezza» (Bodei), è reso qui in modo ammirevole, il testo di Lezra (l'autore di *Unspeakable Subjects. The Genealogy of the Event in Early Modern Europe*) ha molti meriti: situa la nozione di «evento» rispetto alle più recenti teorie di Deleuze e di Badiou, distingue la «forma» dall'omonimo principio dell'attualismo fascista di Gentile, e la stessa opposizione fondamentale dalle altre coppie attraverso cui i pensatori e gli studiosi hanno compreso la greicità: «mito e tragedia» (Vernant, Vidal-Naquet), «forza e equità» (Simone Weil), «anima e spirito» (Kelsen, o diversamente, si potrebbe aggiungere, Klages).

La tecnica filologica acquisita al magistero di Giorgio Pasquali fu animata in Diano da una sicura ispirazione filosofica – simpateticamente epicurea o genuinamente platonica (si pensi alle pagine stupende, del 1970, sulla *chora* nel *Timeo*), gentiliana o tratta dall'analtica di Heidegger – ma fu anche nutrita dai risultati della scienza del mito e delle religioni (da Usener a Lévy-Bruhl, da Nilsson e Van der Leeuw) e, non da ultimo, dalla teoria riegliana del *Kunstwollen*. Come disse un suo amico fraterno, lo storico dell'arte Sergio Bettini, il lavoro sui significati era per lui necessario ma in-

sufficiente: «occorreva (...) passare dalla *langue* alla *parole*, e (...) farla risuonare, percuotendola come si percuote un diapason, per sentire come vibri», occorreva cioè «*porter parole*» sull'«indeducibile» segreto dell'arte, di fronte al quale l'analisi deve spingersi, e arrestarsi. E ricordando Diano, Bettini usava il *noi*, richiamava il «nostro problema», parlava dell'altro o di sé. Poiché quel che rende tale un'opera mi colpisce in modo così singolare, si fa talmente *mio* da infrangere le proprietà del soggetto e del linguaggio. L'arte, intesa nel senso più ampio del fare umano, è contemplabile ma insieme vissuta, è forma, visibile, luminosa, ma anche esistenza, è l'ineffabile *evento* di quella visione.

Studiare e tradurre erano così per Diano una sola cosa: contemplare la lucente visibilità dell'opera, e coglierne e tentare di renderne insieme le singolarissime vibrazioni che a volte, senza turbare la chiarezza della forma, «possono essere anche di tenebra», come nel trionfo di Achille su Ettore. E per rendere quella vibrazione ineffabile sembrava che egli «cantasse dentro di sé le parole, greche, od italiane, o francesi, che fossero» (ancora Bettini).

Fu così che dai primi anni quaranta Diano iniziò a testare il diapason di una parola fra tutte: evento, ovvero *tyche*. «Fermiamoci a esaminarla (...) La parola è aoristica, designa il fatto nel suo momentaneo accadere». Che appaia in Esiodo come personificazione dell'azione divina per poi staccarsene, sotto l'influsso di Anassagora, nell'accezione tautologica del caso (che non risale alla *tyche* di Zeus ma accade perché accade, senza causa all'infuori di sé); che discenda quindi di fra la folla per farsi a sua volta divinità popolare, o infine si riavvicini al primo significato come *tyche*-destino, che si isola – con i Cinici – nell'immediatezza del fatto o si inserisca – per gli Stoici – in un processo ciclico, l'evento non sarà comprensibile se non come categoria fenomenologica: è contingente, particolare, improrogabile, tocca l'uomo e suscita in lui stupore e angoscia. Sua è perciò la sfera dei presagi, degli indovini e degli astrologi, della mantica o della religiosità babilonese che filtra dalle categorie greche dell'essere e dai sistemi di Zenone e Crisippo potrà penetrare nel mondo latino: «Se volete il "qui e ora" degli Stoici, individuale insieme e totale, puntuale e continuo, guardate alle volte e agli archi, dove l'unità si media nella relazione, e lo spazio si muove col tempo, un tempo ciclico, che abbraccia il mondo e lo chiude: l'architettura di Roma».

Ma l'evento non è solo, e non è quindi mai solo evento: colpisce l'uomo, e questi reagisce, e per dominarlo lo nomina o lo chiude, appunto, nella forma. Così farà Aristippo, concependo la vita come un gioco di maschere, umbratili e mutevoli, e che però «sono forme: sono»; e così Epicuro: rendendo imperturbabili gli dèi ne eternizza la forma, insegnando agli uomini la saggezza del limite riduce l'esposizione alla potenza dell'ignoto. Dalla concezione della forma come mezzo del piacere, Diano risale poi alla forma fine a se stessa, cioè al senso più greco della realtà, separata da Platone in un cielo «dove non sono tempeste e non balenano eventi», isolata da Aristotele nell'olimpico contemplativo dell'intelletto o nella logica del sillogismo categorico.

E nelle forme stesse la forma non smette di affrontare l'evento, e ora prevale l'una, ora l'altro – come in Omero. Le forme sono chiuse e fra loro non c'è rapporto se non di forza: di questa Achille è l'eroe e le divinità maschili dominano l'*Iliade*. Mediazione, tecnica e astuzia sono invece le armi di chi agisce in vista dell'evento, sotto la tutela di Atena o della «buona tyche», in un'atmosfera di «metamorfosi e magia», di seduzioni e miracoli. E se Achille muore giovane, poiché la forma non muta e nell'urto con l'evento si spezza, se egli anzi può solo essere libero di andare incontro alla morte, il riflessivo e vecchio eroe dell'*Odissea* finisce ucciso per errore da un figlio sconosciuto. L'ira e la pazienza; il quadrato, scultoreo Achille e il «pittorico», cangiante Ulisse: la logica della greicità è la storia di queste due anime, che «convergono e si sublimano in Socrate».

E Diano? È stato il filosofo e il filologo della *tyche*, come ha scritto ancora Bettini: sapeva «affondare la sua affilatissima sonda in un punto, spesso una sola parola dell'universo linguistico e poetico della Grecia antica; ma da questo stigma s'allargava, per aloni concentrici, fino ad includere tutto l'universo, e da questo *perichon* rifluisce a ridare sostanza e significato a quel punto d'origine». Non c'è immagine più definita e felice – ossia più vicina, per un paradosso solo apparente, a quella che Diano ha offerto della forma: «Una statua greca della fine del VI o della prima metà del V secolo (...) ha intorno a sé un alone, come un'aureola luminosa, che crea una tensione al limite e in pari tempo lo chiude e fa della figura una cosa assoluta (...) Quella è la forma, ma non è cosa eterna, vien dall'interno, dal centro, e ritorna al centro».

# DIANO

Lapita e centuaro, metopa dal Partenone di Atene, 446-440 a.C., Londra, British Museum

■ POETI ITALIANI ■

Corrado Benigni  
*flâneur tra i cascami  
della provincia*

Massimo Natale

«**D**entro le pieghe sinuose delle / antiche capitali, dove ogni cosa / si converte in incanti, anche l'orrore». Viene in mente questo verso delle *Petites vieilles* di Baudelaire trascrivendo una poesia tolta dalla recente *plaque* di Corrado Benigni, *Là fuori* (Valigie Rosse, pp. 47, € 10,00), recente vincitrice del Premio Ciampi: «Rovisto tra i nomi delle città sulla mappa. / Nessun luogo dice dove sono stato. / Provo a ricordare. / L'odore di pioggia sul selciato / una sera d'autunno in una capitale della vecchia Europa / mentre al buio cerco la via del ritorno / (...). Nessuna traccia del mio passaggio». Vagabondo «in fuga da tutto» o «io contumace», Benigni è un poeta che ama la liminarietà («vita ai margini di un movimento generale», come si legge nel finale della poesia d'esordio, dove si incontra peraltro un'altra sua parola-emblema: *movimento*). Chi scrive questi versi è un soggetto che fa i conti, pressoché in ogni singolo testo, con una specie di incertezza identitaria, per cui l'io, non di rado, trascolora volentieri nel «noi» («Sono io. Siamo noi»). Tanto che, mentre osserva costantemente il mondo («sappiamo quello che i nostri occhi vedono»), l'io lirico può anche scambiarsi le parti con ciò che sta guardando, con i fenomeni, immerso in un «vuoto che scruta tutte le cose». Benigni è da sempre un cacciatore di immagini, specie di quelle fotografiche (ha scritto e lavorato su Giacomelli o su Ghirri, il cui motto compare non a caso nell'esergo di uno dei suoi testi: «aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo»). In effetti anche in questa raccolta i versi convivono con la fotografia, quella suggestiva di Olivo Barbieri, di cui sono riprodotti sei splendidi scatti *site specific*. Eppure – nonostante il *flâneur* si muova «nella solitudine recidiva della provincia» e si aggiri in uno spazio fatiscente, fra bottiglie dimenticate, carcasse di animali, cavalcavia e case basse – dietro il paesaggio rimane pur sempre qualcosa di enigmatico, che va custodito: «Moriremo per non aver lasciato / alle cose, ai volti, ai paesaggi / la sottile incrinatura di un segreto che ancora possiedono. / Perché quello che ci è dato sapere / non è che una smagliatura sulla superficie / dei luoghi che abitiamo e viviamo». Sarà anche per questo che, sotto l'apparenza di un verso *fané*, poco disponibile al preziosismo stilistico e incline, piuttosto, a una certa asciuttezza del dettato, questa poesia cova comunque, sotto sotto, l'ambizione di trovare «l'immagine definitiva / di ciò che siamo». Di pronunciarsi definendo insomma i fondamenti stessi del reale e dell'esistere (vedi certi attacchi che sono già inoppugnabili, sentenze definitive: «Tutto ciò che esiste è una forma», o «vediamo attraverso le parole / come da dietro un vetro»). Su tutto domina, inscalfibile, il grande mistero del tempo, «la legge di ogni durata» che condanna ma insieme affratella gli esseri: «Ogni cosa è accomunata / da un disperato desiderio di persistenza, / da un identico destino di creatura».

Introdotta da Jacques Lezra, che lo rilegge alla luce di Vernant, Deleuze e Badiou, l'ispirato saggio di Carlo Diano *Forma ed evento* approda in traduzione alla Fordham University Press

# Dopo settant'anni il diapason della parola vibra ancora



# PPP avanguardie pastiche

*Pasolini e il dialogo difficile e incandescente con i nuovi linguaggi, dall'Informale all'Happening: un libro di Ara H. Merjian*

di TOMMASO MOZZATI

«**A** Beethoven e Sinatra preferisco l'insalata / A Vivaldi l'uva passa che mi dà più calorie»: è facile, riascoltando *Bandiera bianca* di Battiato, andare con la mente a un'altra, non meno partigiana rivendicazione di gusti e simpatie, quella cioè consegnata da Pier Paolo Pasolini al rotocalco comunista «Vie nuove» nell'ottobre 1962. Rispondendo a un lettore che lo interrogava sul suo ruolo d'intellettuale posto di fronte al discorso della modernità, il poeta aveva infatti replicato con determinazione, sfoderando un tono insieme sfidante e cortese: «Mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta». Ci si potrà anzi esimere dal menzionare pure il testo – parimenti idiosincratico – di una hit diversa come *Centro di gravità permanente*, per comprovare la filiazione dell'un manifesto dall'altro, notando il gioco ironico del secondo: a tal punto il celebre proclama di Pasolini risuonò come un monito caparbio nelle orecchie dei suoi detrattori e in quelle degli estimatori (veden-

dosi riattivato, per così dire, dall'inclusione nell'antologia de *Le belle bandiere*, uscita nel 1977), da giustificare di per sé un'eco pervasiva, aperta a filiazioni inattese e a fraintendimenti non meno inspiegabili.

Certo, il nome di Battiato manca nell'indice del libro consegnato da Ara H. Merjian ai torchi dell'University of Chicago Press – *Against the Avant-Garde Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism* (pp. 304, 37 immagini a colori, 138 in b/n, € 43,35) –, dedicato al dialogo difficile, conflittuale, intrattenuto da Pasolini con le avanguardie di questo dopoguerra, dall'Informale all'Arte povera, passando per la Pop Art e la cultura dell'happening: tuttavia lo studioso, arruolato alla New York University per la cattedra di Italian Studies, si prefigge di verificare come una tenzone talmente incandescente avesse previsto delle 'code', nella svolta stroboscopica verso la postmodernità, per mezzo di un'impropria digestione della tendenza al *pastiche* coltivata dallo scrittore, sia in letteratura che nel cinema.

È una chiave fondamentale per comprendere l'analisi di Merjian quella che sottolinea l'alterazione di una pratica siffatta in chiave di citazionismo ludico, affezionato all'utopia di un'eterna attualità delle parole e delle

immagini: perché il senso del tempo, l'avvertimento doloroso della Storia è il *fil rouge* che si rintraccia, nel pensiero pasoliniano, attraverso posizioni polemiche spesso imposte da 'oggi' irriducibili, permeate dalle contingenze di presenti discordi, sottoposte – è opportuno ricordarlo – a un'evoluzione dialettica fra le più sfiancanti del panorama intellettuale italiano.

Non a caso molto si è detto sulla circosepzione, sulla diffidenza anche, che caratterizzò il confronto di Pasolini con i principali linguaggi dell'arte europea e americana (e in particolare della pittura di quei due continenti) lungo il terzo ventennio del secolo; e altrettanto si è meditato su come all'unisono si componesse la sua dissonante reazione rispetto all'estetica di partito (formula con cui, è ovvio, si allude ai diktat del realismo di propaganda, caro alle tesi uni-

«Against the Avant-Garde», University of Chicago Press: Gramsci in tenzone con il citazionismo

versaliste dello Ždanov e alla declinazione nazionale di quei principi, *d'après* Roderigo di Castiglia, durante gli anni cinquanta): il volume di Merjian è però cristallino nell'evidenziare quanto fra le premesse indispensabili a comprendere posizioni non sempre a prima vista conseguenti, in parte specchio di un discorso estetico *in fieri* e di uno *Zeitgeist* ancora opaco, sia necessario includere la prospettiva suggerita dallo storicismo materialista, le cui principali ragioni si rintracciano nelle note gramsciane consegnate ai *Quaderni del carcere*.

In questo senso appare chiarificatore il giudizio espresso dal poeta di fronte alla serie *Ladies & Gentlemen* di Andy Warhol, esposta nel '75 a Ferrara e sulla quale Pasolini aveva scritto – prima di venire ucciso in novembre sul litorale di Ostia – un saggio inteso per aprire il catalogo della mostra: «è significativo per Warhol il 1945, e la parola Salò gli dice qualcosa?... La storia per Warhol può essere divisa? Può avere un momento in cui un suo modo di essere finisce e ne comincia un altro?... Può scorrere una linea divisoria tra gli uomini? E in particolare nelle loro coscienze? E più in particolare ancora nel terreno ideologico delle loro coscienze? C'è qualcosa che possa incrinare il 'tutto unico' che la mente dissacratrice dell'artista – per puro gioco – mette in discussione totalmente – deride o adora, venera o vanifica? Il fascismo può spezzare qualcosa in quel 'tutto unico'? O al contrario, una rivoluzione marxista può, prima, separarlo attraverso quella opposizione fatale e totale che è la lotta di classe, e poi trasformarlo fino a farlo sparire?».

L'episodio è così rilevante che Merjian gli riserva una sezione centrale del secondo capitolo (mentre, di recente, un intervento scrupoloso di Del Puppo ha riannodato le strambe circostanze di una simile collaborazione fra 'sconosciuti', non essendosi il pittore e il poeta di fatto mai incontrati prima di allora); del resto non meno eloquente si rivela il dibattito sul formalismo, nella declinazione proposta da Pasolini e nella rilettura avanzata dalle teorie strutturaliste: ancora una volta il volume è incisivo nel distinguere moventi e conclusioni, ricorrendo – per gli esiti di pensiero dello scrittore – a una più ampia ma felice definizione di Fredric Jameson, volta a circoscrivere la «high-modernist ideology of style» rispetto alle novità concettuali degli anni sessanta-settanta.

Ficcante risulta quindi la disamina di un altro 'testo' molto dibattuto dalla scrittura consacrata al citazionismo pasoliniano e cioè la sequenza che, al cuore di *Teorema*, vede il figlio filiforme di Silvana Mangano (protetta da geometrie *toilettes* Capucci) contrastare la scomparsa dello Sconosciuto attraverso un esercizio furioso con tela e vernici, in un succedersi avvilito di stili e tecniche dal gestuale all'ossidazione, in anticipo do-

L'esercizio furioso con tele e vernici, fino al «piss-painting», del ragazzo borghese di «Teorema»...

cumentato sull'esperienza dei *piss paintings*. Riconducendo la scena alla prassi pittorica del poeta (fino alle estreme esperienze di monocromi materici), la ricerca rinvia quei fotogrammi al dibattito – non meno acceso – che aveva caratterizzato la scena nazionale attorno alla nomenclatura *in fieri* dell'astrazione postbellica e si conferma filologica nel ricordare le fortune, gli usi di cataloghi come ad esempio quello di Franz Kline, da parte di figure diseguali e da campi opposti, fra Moravia, Bussotti e il Gruppo 63.

Oltre all'efficacia di tali commenti e accanto alla puntualità d'informazione, al curioso e sempre appropriato vaglio delle fonti (solo a tratti eccessivamente sintetico nel ricorso alla bibliografia secondaria), il libro offre spunti metodologici assai proficui. In questa direzione, valido si dimostra il rilievo riconosciuto a Pasolini in quanto 'spettatore', con riferimento alla sua presenza fra il pubblico della *performance* di Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo*, inscenata per la prima volta nel 1971 negli studi cinematografici Safa Palatino di Roma. Proprio una simile 'funzione' – rivendicata a più riprese dallo stesso Pasolini, anche in versi di ampio respiro come quelli del *Picasso* scritto nel '53 – serve a costruire un panorama articolato attorno alla sua *oeuvre* poliedrica, problematizzando le istanze e la persona carismatica rispetto a uno scenario fitto di comprimari e relazioni; *démarche* vantaggiosa per restituire 'realità' a una vicenda intellettuale che nel corpo, negli oggetti, nelle circostanze concrete del quotidiano ha individuato un cardine ineludibile, una materia urgente e vitale.



tra cubismo  
e section d'or

# DUCHAMP-VILLON



di FEDERICO DE MELIS

Nel giugno 2019 comparve in un'asta parigina il *Baudelaire* di Raymond Duchamp-Villon, una delle versioni in terracotta: stupiva la modica base di partenza. Perché? La testa era risorta dopo un restauro, ma ottimamente eseguito!, che ne aveva reintegrato i molti frammenti di un'accidentale caduta. Cercai di convincere un amico né ricco né povero a partecipare, blandendolo non tanto con la concentrata possanza di un'effigie che nel 1911 istituì un canone, quanto con un argomento... spiritistico: se l'opera, come da scheda, era appartenuta alla famiglia dell'artista - Marcel Duchamp e sua moglie Teeny -, cosa più dell'azione *infrasottile* di Marcel, che aveva reintegrato con la mente la rottura del *Grande Vetro*, poteva risanare, al di là degli effetti di un restauro, l'opera in pezzi del fratello adorato, giustificandone l'acquisto? La suggestione non fece breccia: peccato.

André Salmon, 1931: «... la mort prématurée de Duchamp-Villon est une catastrophe comparable à la mort de Georges Seurat à trente ans et à la morte de Guillaume Apollinaire avant la quarantaine...». Una storia controfattuale dimostrerebbe che se fosse sopravvissuto agli effetti nefasti della Prima guerra, Raymond, primo cadetto dei fratelli Duchamp, avrebbe dato una direzione diversa e una maggiore potenza e ampiezza alla scultura cubista. Morì il 7 ottobre 1918 all'ospedale militare di Cannes, lasciando costernati i familiari (Marcel era in Argentina) e inconcluso il suo ragionare, quanto cristallino, sulla sintesi madre della forma.

Per il cultore di arte moderna è un avvenimento e una festa la pubblicazione, coordinata dall'erede Patrick Jullien, di *Raymond Duchamp-Villon Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté et inventaire de l'œuvre graphique* (con Assia Quesnel, francese-inglese, Skira Paris, pp. 560, € 199,00). Si tratta di una restituzione solida della memoria, una specie di compendio amoroso di tutti gli sforzi che lungo un secolo ha fatto la famiglia dell'artista, a cominciare dall'*ainé* Gaston (pseudonimo Jacques Villon), per tenere vivo il significato del suo passaggio nel mondo. Dopo l'asciutta ma dettagliata biografia, a firma Jullien e Quesnel, e i saggi di Kevin D. Murphy e Herbert Moldering, sfilano le schede delle sculture, censite in tutti gli esemplari conosciuti (materiali, gesso terracotta bronzo): ogni scheda fissa un preciso rovello espressivo, all'interno di quella grande faglia che fu il *ricercare* parigino di primo Novecento, nel passaggio dall'Art Nouveau e da Rodin al Cubismo e alla Section d'Or.

Duchamp-Villon sortisce dal volume con la forza di presenza non solo dell'esiguo corpus che ha lasciato ma anche della sua persona, al tempo stesso armata e disarmata: armata nel pensiero, nell'*esprit de finesse* militante con cui anima la scena e analizza i fenomeni dell'arte, e ne scrive (un piccolo capolavoro il saggio, 1913,

## I cavallini di Puteaux e il demone della sintesi

in cui canta l'architettura in ferro e la Torre Eiffel, tradotto di recente in *Muovere l'immoto. Scritti di uno scultore cubista*, Castelvécchi); disarmata dinanzi al massiccio permanere dei pregiudizi verso il Moderno e poi, soprattutto, dinanzi alla sventura della guerra, dalla cui esperienza trae peraltro, come Léger, brucianti riflessioni

'estetiche': nell'ottobre 1915 scrive all'amico americano (e suo primo interprete) Walter Pach che nelle trincee si impone un'idea della vita più larga, l'individuo scompare «sotto un corpo gigantesco» e «il pensiero sintetico fa (...) un grande progresso».

Dalle note biografiche risulta chiara la posizione di Ray-

mond all'interno di quella *fratrie* fatta di elevatezza, originalità, senso dell'avventura che furono i quattro artisti Duchamp: se il maggiore, Gaston, è il più discreto e riflessivo; Marcel, terzogenito, il *celibe* che sappiamo, «l'uomo più intelligente del XX secolo»; Suzanne, la quarta, figura meno leggibile, gentile, «che fa spon-

da», soprattutto alle *trovate* di Marcel; Raymond, nato il 5 novembre 1876, un anno dopo Gaston, è l'entusiasta di famiglia, il generoso di sé, l'attivista, uomo di collegamento all'interno della composita scena dell'avanguardia parigina.

Certo è che addentrandosi nella biografia di gruppo, colpisce il gioco delle 'corrispondenze', l'aria di famiglia. Gaston e Raymond, cioè a dire Villon e Duchamp-Villon, apparivano a Yvonne, una delle due sorelle più piccole, come gemelli, coppia inseparabile. Inseparabili, sappiamo, erano anche Marcel e Suzanne. «Tre in uno», diceva Gaston di se stesso in rapporto a Raymond e Marcel. E Raymond: «Noi siamo i critici più severi l'uno dell'altro». Leggere nel modo più organico l'opera, e la vita, di ciascuno dei Duchamp in chiave intrafamiliare riserverebbe ancora, credo, non poche sorprese (nel 1975 ci si provò, con i suoi *Trois Duchamp* - mancava Suzanne -, Pierre Cabanne). All'inizio c'è la scena d'insieme, l'intreccio di anime, il 'nido', sia quello flaubertiano dell'infanzia e

adolescenza *rouennais*, sia quello parigino dell'affacciarsi all'arte e del primo consistere; poi, via via che i percorsi si rendono autonomi, è di sommo interesse investigare le permanenze spettrali lungo gli anni di ognuno nell'altro.

Morto anzitempo, Raymond continua a vivere intensamente nei pensieri dei fratelli, anche per l'*impronta* rappresentata dalle sue sculture, che restarono in gran parte nell'ambito familiare. Gaston - a cui, come maggiore, fu delegato di amministrare quell'eredità - fece del proprio atelier, nel celebre falansterio di Puteaux già condiviso con Raymond insieme a Kupka e Jacques Bon (di Raymond cognato), una specie di sacrario e, diremmo, una cristallizzazione: le sculture sorvegliano come lari, dall'alto delle mensole. Nel celebre scatto di Doisneau, Puteaux c. 1950, i tre fratelli vivi sembrano dialogare con il fantasma di Raymond in uno spazio rimasto identico nel tempo (le poltrone di vimini!). Dalle opere del secondogenito, Gaston trovò continua ispirazione: in particolare il *Baudelaire* divenne una specie di ossessione, di cui *silberava* in dipinti, disegni, incisioni.

Marcel, a partire dal 1963 (anno di morte di Gaston e Suzanne), progetta di risarcire Raymond con la realizzazione del suo desiderio più grande, tradurre in «proporzioni ottimali» lo *Cheval*, 1914, opera-culmine, rimasta incompiuta a causa della guerra. Così nel 1966 vede la luce, con il contributo operativo dello scultore Émile Gilioli, quello che Marcel nomina *Cheval Majeur*, ingrandimento a un metro e mezzo di altezza, di cui esistono, come segnala il catalogo, una versione in gesso (al museo di Rouen) e tredici in bronzo. Una fase intermedia è costituita dal *Grand Cheval*, un metro, che nel 1931 era stato invece Gaston (Jacques Villon) a incaricarsi di concepire, sorvegliandone l'esecuzione. Senza queste trasformazioni dovute ai fratelli, la nostra nozione dell'opera di Duchamp-Villon sarebbe tutt'altra: esse danno piena figura all'idea 'architettónica' dello sculpire che era il fuoco delle sue intenzioni, e che forse, lui vivente, lo avrebbe portato a sperimentare in grande, su scala ambientale, se non a progettare edifici. «Un architetto della scultura moderna» è la definizione di Judith Zilzer.

Liberatosi presto dell'ipoteca 'impressionista' di Rodin, entro la quale realizza peraltro pezzi ragguardevoli come il *Torse* del 1907, Duchamp-Villon giunge, nel 1910-'11, a formulare, con il *Torse d'Homme* (modello, il corpo giovane e scattante di Marcel), un trattamento sintetico, che fa delle membra in movimento «dei solidi geometrici a spigoli vivi», come descrive Jullien, che specifica: «Il torso è inscritto in un prisma sul quale si riattaccano dei cilindri che figurano il collo, la giuntura delle braccia mancanti e le cosce». Fonte d'ispirazione, la scultura greca arcaico-severa, nell'esempio del frontone ovest del tempio di Afaia (Monaco, Gliptoteca). Sull'influenza che Raymond subì dai modelli antichi, il catalogo ragionato ha il merito di



**Un avvenimento il Catalogo ragionato delle sculture di Raymond, secondogenito, morto anzitempo, dei fratelli Duchamp... Lo cura, per Skira Paris, Patrick Jullien**



Raymond Duchamp-Villon: *Grand Cheval*, 1914-'31, bronzo, Londra, Tate Modern; in piccolo, *Baudelaire*, 1911: gesso (a sin.), Rouen, Musée des Beaux-Arts; bronzo (a destra), Parigi, Centre Pompidou. In foto, l'artista dopo il 1912

riscoperte nell'arte

# I MURPHY

**Su Gerald e Sara Murphy, Fitzgerald esemplò, cattivo!, i protagonisti di *Tenera è la notte*. Lui, magnifico intrattenitore e mescolatore di cocktail, scoprì il cubismo e divenne pittore...**

mettere in fila tutta una serie di tracce documentarie.

Subito dopo il *Torse d'Homme* ecco sorgere nel 1911, da profondità remote, il busto di *Baudelaire*, per cui vale questa frase, criticamente rivelatoria, di Werner Hofmann: «La plastica era per lui un evento figurativo primario, nonché l'esperimento di porre in un mondo disparato cose in cui si manifesti una vera grandezza». La gravitas tettonica, la serratura d'immagine, è stabilita da un pensiero centripeto sul quale si speculò, ha ricordato Villon, a Puteaux, nelle riunioni matematico-leonardesche del gruppo della Section d'Or, immaginando che se il *Baudelaire* «fosse esploso, sarebbe esploso secondo certe linee di forza: le linee di forza rappresentano dunque l'oggetto considerato nel suo centro, sono loro a definire la forma». Anche qui, riferimenti antichi: i busti egizi del Periodo Tardo; alcune teste del portale reale di Chartres.

Nel Salon d'Automne del 1912 fece scalpore e anzi scandalo il progetto d'hôtel *Maison cubist*, insieme decorativo orchestrato da André Mare, l'amico d'infanzia di Léger, legatissimo ai Duchamp, e futuro, fiorito rappresentante (insieme a Louis Süe) dello *Stile 1925*: Duchamp-Villon firma la facciata, *maquette* in gesso, oggi distrutta, che il volume rievoca nelle foto d'epoca. Il cubismo di questo prospetto è in realtà un'elegante mescolanza di stilemi settecenteschi, *nouveau* e Section d'Or (i prismi a punta di diamante).

Va qui ricordato, contro il permanere di un equivoco, che Dora Vallier, nel 1975, si incaricò di distinguere nettamente i principi «prospettici» della Section d'Or da quelli analitici di Picasso e Braque. E d'altra parte la scultura di Raymond non rientra pacificamente nel cubismo, tesa com'è, più che a smembrare l'oggetto, a *costruire* figure risolte che si accampano al centro del reale: un'energia iconica e un senso di necessità antico in dialogo piuttosto con le coeve ricerche di Brancusi.

Nella rapida progressione verso la completa autonomia della forma rappresentata dallo *Cheval*, Duchamp-Villon crea, 1912-'13, quella specie di feticcio tenebroso *Maggy* (madame Ribemont-Dessaignes) che nel gioco eclatante dei pieni e dei vuoti, nei contorni rigidi e taglienti, sembra radicalizzare gli esperimenti contemporanei di Matisse per la serie *Jeanette*. Nella scheda relativa Julien invita a cercare la matrice, di nuovo, nel portale reale di Chartres (i diavoli della *Tentazione di Cristo*) più che nella plastica africana, con la quale, del resto, non aveva tanti commerci il gruppo di Puteaux.

● SEGUE A PAGINA 12

«Evento figurativo primario» (Hofmann), la sua scultura si pone sotto il segno dell'architettura



Gerald Murphy, *Cocktail*, 1927, New York, Whitney Museum of American Art

## Gigantismo iperreale fra le dorate finzioni della lost generation

di ROBERTO VALERIANI

Quando i Murphy lessero *Tenera è la notte* fresco di stampa si riconobbero subito nei due personaggi principali: lei con il lungo filo di perle gettate sulla schiena abbronzata, lui in cappello da baseball e costume a strisce bianche e rosse su una spiaggia in Costa Azzurra. I due protagonisti di Francis Scott Fitzgerald non solo erano stati costruiti sul loro aspetto fisico e sul loro stile di vita, ma lo scrittore aveva anche espresso giudizi sulla loro *expensive simplicity* fatta di «complessità e di scarsa innocenza... un'apparente naturalezza, un'enfasi delle virtù, frutto di un patto disperato con gli dei e con sforzi titanici». Dick e Nicole Diver, i caratteri del romanzo, si trasformavano poi in Francis stesso e in sua moglie Zelda, a espiare nella tragedia la loro perfezione insopportabile. I Murphy restarono di stucco.

Arrivarono in Francia dall'America nel 1921, con tre figli al seguito, sposati sei anni prima a dispetto dei genitori di lei che la volevano maritata a qualche aristocratico inglese e l'avevano esposta per diversi anni alla *season* londinese insieme alle sorelle, esibendo le loro prodezze canore dopo i pranzi di gala. Vennero presentate a corte ma nessun blasonato si fece avanti, forse perché il padre era sì un magnate ma dell'inchiostro. A Sara si propose invece Gerald, di cinque anni più giovane e compagno di giochi: aveva studiato a Yale con Cole Porter e altri figli di miliardari ma suo padre possedeva solo una ditta di oggetti di lusso, la Mark Cross: in compenso aveva trasmesso al figlio un

Nel 1974, a dieci anni dalla morte, la mostra del MoMA fece di Gerald un bizzarro precursore della pop art

certo snobismo anglofilo che gli aveva fruttato dei premi per l'eleganza e una fama per la pignoleria in materia di regole sociali. Nessuno resisteva al suo fascino, neppure l'antica compagna di giochi.

Così si ritrovarono a Parigi, non ricchissimi ma in grado di cavarsela con stile e spensieratezza. Non avevano intenzione di restare, ma il bel mondo li aveva già conquistati - Sara era avvezzata alle duchesse, lui era un magnifico intrattenitore e mescolatore di cocktail e il successo fu facile. Poi una mattina Gerald, visitando l'esposizione di una delle aste in cui venne dispersa la leggendaria collezione Kahnweiler, rimase folgorato dai cubisti e decise che sarebbe rimasto a studiare pittura. Entrò con Sara nello studio di Natalia Goncharova e di Michail Larionov che lavoravano per i Ballets russes e che li impiegarono, senza salario, nel rifacimento di alcuni degli scenari di *Sherazade* distrutti dall'acqua.

Sara rinunciò ma Gerald affittò uno studio a Montparnasse e iniziò a comporre grandi tele di stampo costruttivista: macchine, motori e ordigni, secondo una sua visione personale di efficientismo, tutta americana. I primi due lavori, non a caso, si chiamarono *Turbine* e *Pressione*. Era partito da un bozzetto su carta, riportato poi sulle dimensioni enor-

mi di una tela di lino del tipo usato per coprire gli aeroplani, dipinto a olio con un risultato netto e quasi iperrealista, e i due quadri, una volta esposti al Salon des Indépendants, gli guadagnarono il titolo di pittore «centrifugalista». Poi iniziò *Boatdeck*, che per le dimensioni dovette essere piazzato in un punto focale del Salon rendendo gli altri quadri lillipuziani e suscitando l'ira dei colleghi. Era la sua visione dei tre fumaioli e delle maniche a vento del transatlantico che l'aveva portato in Europa, nella prospettiva scorciata da sotto in su del passeggero. Nel 1924 espose *Razor* - il rasoio, la penna stilografica, la scatola di fiammiferi: poco meno di un metro di larghezza per rappresentare gli oggetti personali dell'uomo moderno. Ma già l'anno successivo tornava alle grandi proporzioni in quello che è forse il suo dipinto più noto, *Watch*, un'analisi degli ingranaggi di un orologio equilibrata sia nella puntigliosità grafica sia nella dozzina di variazioni di grigio che restituiscono il cuore freddo del misuratore.

Intanto, grazie a Cole e Linda Porter, i Murphy avevano scoperto la Costa Azzurra, dove la loro immagine *lost generation* sarà cristallizzata da Fitzgerald, sulla spiaggia a Cap d'Antibes: Gerald in calzoncini da bagno che serve *sherry* ghiacciato, lei con perle e bambini. Lì si formò il circolo mistico: Picasso la ritrasse e si rumoreggiò di un probabile affare fra i due. Poi arrivarono Scott e Zelda, John Dos Passos, il poeta Archibald MacLeish, Léger e infine gli Hemingway. Si ritrovavano la sera nella casa dei Murphy, Villa America, elegante ma non alla moda, proprio come i suoi proprietari, e lontana idealmente dalle poco distanti sperimentazioni moderniste della Villa Noailles o di quella di Eileen Gray. Ai Murphy non interessava apparire impegnati se non come esemplari del buon vivere, moderno e impeccabile, con un che di americano e funzionale come il loro yacht, progettato da un nobile russo in esilio, Vladimir Orlov, che aveva assistito Gerald nello studio ma si era poi rivelato un cuoco eccellente e un conversatore di prim'ordine oltre che un progettista navale.

Nel frattempo Murphy iniziò a lavorare a un progetto con Cole Porter fornendo libretto e scene per quel che sarà *Within the quota*, realizzato dai Balletti svedesi, in cui si narrano le vicissitudini di un emigrato in America. Il fondale era di nuovo una figura macroscopica, una prima pagina di un immaginario quotidiano americano con titoli altrettanto immaginari e volutamente caustici. E non fu quella l'unica volta in cui Gerald venne coinvolto nel mondo dello spettacolo. Durante un viaggio in patria fu avvicinato da King Vidor che stava per iniziare il film *Hallelujah!* e che gli chiese di collaborare alla fotografia e soprattutto alla colonna sonora vista la sua conoscenza di musiche folcloriche americane. Non se ne fece poi nulla ma diverso tempo dopo, nel 1934, ebbe lo stesso ruolo nella stesura dello spartito del balletto *Union Pacific*, e tre anni più tardi collaborò alle musiche di *The Spanish Earth*, il film ideato da tre dei suoi più cari amici, Dos Passos, Hemingway e MacLeish.

A quella data aveva già smesso di dipingere. La sua breve carriera di pittore si era spenta dopo i necessari viaggi in patria per occuparsi della ditta di famiglia: aveva fatto in tempo, fra il 1927 e il 1929, a comporre qualche tela fra cui l'inquietante *Portrait*, con frammenti nitidi di un corpo umano, l'impronta di un piede, un occhio dalle lunghe ciglia, *Cocktail*, con gli strumenti del suo passatempo preferito, e infine *Wasp and Pear*. Poi il crollo della borsa, la diagnosi fatale per il figlio minore, l'allontanamento dalla Francia, distrussero anche il quadro idillico che i Murphy avevano dipinto con tanta pazienza e convinzione. Continuarono a essere sollecitati, staccando disegni per gli amici, ricevendo con grazia nelle case che cambiavano di continuo in cerca di salute per il piccolo e poi di pace dopo la sua morte preceduta da quella del figlio maggiore. Ma la loro immagine di perfezione, ormai sostenuta con fatica, non fu loro perdonata. Il colpo inferto dalle pagine di *Tenera è la notte* era stato amaro, ma loro continuarono a occuparsi di Zelda (anche se Sara non perdonò mai del tutto, nonostante la lettera di scuse di Scott: «non ho scritto di te, ho scritto dell'effetto che facevi agli uomini»). Hemingway rincarò le dosi descrivendo i Murphy senza nominarli in *Festa mobile*, col solo epiteto «i ricchi» e commenti che grondavano rancore.

Nel 1960 l'America riscoprì i quadri di Gerald Murphy in una mostra sulla pittura americana a Dallas, ma ormai gran parte delle sue opere era perduta in Francia. Nel 1974, a dieci anni dalla morte, il MoMA gli dedicò una personale e quel poco che rimaneva fu sufficiente a catalogarlo come un visionario precursore della pop art e della grafica moderna. Intanto i libri li immortalavano come la coppia dorata degli anni ruggenti, confondendo spesso, al pari di Fitzgerald, le loro caratteristiche con il loro carattere. D'altro canto Gerald stesso aveva scritto di sé: «la parte inventata di me è l'unica che abbia senso».

fotografia  
e archeologia

KOUDELKA

Josef Koudelka, Egitto,  
Alessandria, parco  
archeologico, 2012  
© Josef Koudelka /  
Magnum Photos

DUCHAMP-VILLON

Scena primaria,  
la Galerie  
des Machines

● SEGUE DE MELIS DA PAGINA 11

Come già per Baudelaire e per Maggy, nello *Cheval* il risultato finale è preceduto da una serie di prove di stampo più naturalistico, che indicano come Raymond abbia bisogno di saggiare sul vivo della realtà visibile le potenzialità della sua tensione astratta. Nel 1889, a tredici anni, in visita all'Esposizione Universale di Parigi, l'artista era rimasto stregato dalla Galerie des Machines, poi demolita nel 1909: «... ancora distinguo nitida nel chiarore dell'immensa navata l'allucinata processione del carroponente che, sopra i *tourbillon* volanti e le cinghie rotanti (...), sbuca dall'apertura di dischi, piramidi e cubi». Lo *Cheval* fonde il moto duro e implacabile della macchina locomotrice con quello flessuoso e balzante dell'animale. L'aspetto dinamico è tuttavia tenuto a freno e come bloccato dal vigore epico dell'incastro volumetrico. Siamo ben lontani dalla boccioniana «continuità nello spazio».

Senza addentrarci nell'annoso problema fratelli Duchamp/futurismo, che nel volume si arricchisce peraltro di un'ulteriore messa a fuoco (Molderings, *La machine animale, la chronophotographie e la biomécanique*), da quali fantasie di profondità riemerge a un certo punto il Cavallo nel percorso di Raymond? Per i Duchamp, una figura domestica. Il dada Georges Ribemont-Dessaignes, nei suoi ricordi 1958 sui ritrovi domenicali di Puteaux: «Avevamo inventato molti giochi a premio: archi e frecce, giavelotti (...) e corse con cavallini finti... In un angolo dello studio di Jacques Villon c'è ancora la rimessa con i nostri cavalli da corsa preferiti (...), ciascuno con la sua fisionomia e tanti anni di polvere. Ognuno di noi aveva il suo cavallo e gli era gelosamente fedele».

Villon si dedicherà lui stesso al soggetto «cavallo» in una serie inizio anni venti, che culmina nel *Jockey* arancione di New Haven. Al *Jeu de petits chevaux* Marcel aveva dedicato un «tappeto/pista da corsa» nel 1910-'11. Trotto o galoppo, colorati, variamente abbigliati, i cavallini con fantino delle ricreazioni di Puteaux ancora esistono, negli archivi dell'Associazione Marcel Duchamp. Risalgono a circa il 1905. I tre fratelli, già adulti, tornavano ragazzini, si riappropriavano del 'nido' normanno, pieno di svaghi e gratuità: dai cui recessi, si può credere, sorti fuori, gagliardo sigillo del mondo nuovo, lo *Cheval* di Raymond Duchamp-Villon.

A Roma, museo dell'Ara Pacis, una selezione da *Vestiges*, progetto fotografico ormai trentennale con cui Josef Koudelka intende tramandare la sua immagine dell'Antico: immobilità, fragilità

# Monito bianco-nero sulle rovine del Mediterraneo

di MARCELLO BARBANERA

**F**in dalla loro nascita all'inizio dell'Ottocento, la fotografia e l'archeologia hanno avuto un obiettivo comune, congelare il tempo: l'una catturando tempo e spazio in un'immagine, l'altra recuperando le tracce materiali del passato. Le foto di rovine classiche divennero presto moneta corrente nell'economia visiva della media borghesia emergente. A distanza di due secoli, la diffusione della fotografia a livello popolare ha causato un processo di estraniamento tra oggetto riprodotto e osservatore: i resti archeologici sono ridotti a icone trivializzate di un passato incompreso.

In *Camera chiara*, Roland Barthes ha scritto che le società del passato hanno fatto in modo che la memoria fosse eternata attraverso il monumento. Ma facendo della fotografia il testimone di «ciò che è stato», la società moderna ha rinunciato al monumento. Oggi il visitatore medio di un museo o di un monumento archeologico ha smesso perfino di guardare: la macchina fotografica o la cinepresa si muovono distaccati dall'occhio e inquadrano gli oggetti in una loro dimensione astratta, rendendoli fetici di un passato ignorato e indecifrabile. Le rovine o manufatti artistici sono un pretesto per immagini fotografiche in cui, a distanza di anni, sembreranno oggetti estranei entrati per caso nell'inquadratura, dato che si è perduta la memoria di ciò che erano.

Contemporaneamente, però, il «paesaggio con rovine» è tornato al centro dell'opera di alcuni foto-

grafi, principe fra essi Josef Koudelka: da circa trent'anni il fotografo di origine ceca lavora a un progetto, *Vestiges*, che consiste nell'esplorazione dei più importanti siti archeologici del Mediterraneo, il cui risultato si può apprezzare in una selezione di circa cento opere esposte adesso nella mostra *Josef Koudelka. Radici. Evidenza della storia, enigma della bellezza*, visibile a Roma, museo dell'Ara Pacis, fino al 16 maggio.

Koudelka è uno dei più grandi fotografi a livello mondiale: l'anno cruciale nella sua biografia fu il 1968, quando documentò l'occupazione sovietica di Praga, inviando clandestinamente all'estero gli scatti, poi distribuiti dalla prestigiosa agenzia Magnum. Lasciata la Cecoslovacchia nel 1970, entrò proprio alla Magnum nel 1971, inanellando successi con celebri affreschi fotografici: *Gitans*, 1978; *Exils*, 1988; *Animaux*, 1990. A partire dagli anni ottanta, abbandonata la Leica, si serve di una macchina per fotografie panoramiche, come quelle di *Teatro del tempo* (2003), un tributo ai resti della Roma imperiale.

La mostra dell'Ara Pacis include alcune di queste opere: *Foro Romano*, *Terme di Nettuno di Ostia*, *Parco degli acquedotti* e *Via Appia*. Ritrarre Roma è difficilissimo, e ritrarla come unità, ha scritto Alfonso Berardinelli, è impossibile. Quella totalità c'è e non c'è; rimane una pluralità che non trova un ordine e sfugge alla coscienza. Koudelka fissa la Roma antica con la consueta perfezione formale: non c'è traccia umana, perché – spiega – le persone lo avrebbero distolto dalla sua adesione intima alla città. La Roma che scorre sotto i nostri occhi è atemporale, riflesso di un mito moderno. Koudelka fa a meno degli esseri viventi, perché essi sono di passaggio, attraversano la storia senza lasciare tracce percepibili. Dunque, spazi abitati da esseri inanimati: statue, che sembrano fantasmi di una gloriosa epoca passata, cani solitari, e su tutto si proiettano ombre lunghissime.

Il peregrinare di Koudelka attraverso i siti archeologici del Mediterraneo lo ha portato in Siria, Grecia,

Turchia, Libano, Cipro (Nord e Sud), Israele, Giordania, Egitto, Libia, Tunisia, Algeria, Marocco, Portogallo, Spagna, Francia, Albania, Croazia; lo scopo è documentare la memoria della nostra civiltà, la cui distruzione in certi paesi (Siria, Libia, Medio Oriente) può essere imminente, se non sia già avvenuta. La selezione nell'Ara Pacis è stratificata nel tempo (dagli anni novanta al 2019) e alterna fotografie dal formato maestoso (in parete) a altre di formato ridotto (su panchette). I siti della Turchia – Efeso, Afrodizia, Sagalassos, Mileto – sono tra i più rappresentati, mentre la Grecia è magnificamente fissata, tra l'altro dalla colonna dell'Olympieion di Atene: colossale, imponente, come un gigante caduto fiero e allo stesso tempo fragile. La colonna contiene in sé l'ambiguità del passato: la potenza di quando sorreggeva il tempio e la fragilità dei suoi rocchi smembrati, frammenti che testimoniano una perdita totalità di cui, però, garantiscono anche la perpetuazione nella memoria. Koudelka si avvicina con l'obbiettivo, coglie i dettagli delle scanalature, le venature del marmo, ma poi l'occhio si allontana sulla fuga dei rocchi allineati e, oltre la natura, esemplificata dalla forma nobile e verticale del cipresso, chiude la sua traiettoria su un'antenna parabolica in cima a una banale architettura di cemento. Il paesaggio di rovine diventa perciò paesaggio rovinato.

La fotografia per Koudelka non è solo documento, esprime un impegno etico, sostenuto da una perfezione formale che allo stesso tempo cattura, affascina e soggioga (il maestoso Pont du Gard riflesso nell'acqua del Gardon): quando ce ne si rende conto, siamo già all'interno di un incantesimo, e a questo punto non c'è via di scampo, dobbiamo per forza riflettere su quel che vediamo e sul luogo in cui il fotografo ci ha portati. «Sono costantemente alla ricerca della perfezione», dice Koudelka, «trascorro il mio tempo a guardare le mie fotografie per vedere come posso migliorarle quanto ritorno sul luogo».

Con *Vestiges* egli non crea immagini che attendono di essere guardate, sono piuttosto loro a guardare noi e ci creano imbarazzo, con una presenza ingombrante, un senso pesante della storia, un inquietante ricordarci morte, distruzione e rovina ma anche la memoria di un'epoca gloriosa: è il caso della gigantesca mano marmorea di una statua di fronte al tempio di Ercole ad Amman, mano che sembra aggrapparsi pervicacemente al terreno per resistere alla distruzione.

Non sono paesaggi di rovine come quelli rinascimentali o quelli, pervasi da sospensione temporale, di Poussin. Koudelka qui ci schiude decine di luoghi come perenni teatri della memoria per renderci consapevoli di questo passato e vigili di fronte alla storia. Il patrimonio monumentale della tradizione non è quindi il soggetto di una cartolina da contemplare sospirando, né possiamo pensare di avere la coscienza pulita classificandolo, studiandolo e poi riponendolo nel cassetto degli addetti ai lavori: le immagini di Koudelka, con la loro bellezza insostenibile, ci impongono di custodirlo, conservarlo, trasmetterlo.

Turchi i siti più rappresentati.  
Nitore morale in alternativa  
alle correnti icone trivializzate

**Il Manifesto**  
direttore responsabile:  
**Norma Rangeri**  
condirettore:  
**Tommaso Di Francesco**

direttore editoriale e web:  
**Matteo Bartocci**  
inserito a cura di  
**Roberto Andreotti**  
**Francesca Borrelli**  
**Federico De Melis**

impaginazione:  
**Alessandra Barletta**  
ricerca iconografica:  
**il manifesto**  
redazione:  
via A. Bargoni, 8

00153 - Roma  
Info: tel. 0668719549  
0668719547  
email:  
redazione@ilmanifesto.it  
web:  
http://www.ilmanifesto.it  
raccolta dir. pubblicità:

tel. 0668719510-511  
fax 0668719689  
e-mail:  
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it  
via A. Bargoni, 8 Roma  
**Inserzioni pubblicitarie:**  
Pagina 278 x 420

1/2 pagina 278 x 199  
1/4 di pagina 137 x 199  
Piede di pagina 278 x 83  
Quadrotto 90 x 83  
posizioni speciali:  
Finestra prima pagina  
59 x 83  
IV copertina

278 x 420  
**stampa:**  
RCS Produzioni Spa  
via Antonio Ciarrarra 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