Inserto settimanale de «il manifesto»

ALIAS Domenica

2 febbraio 2020
anno X - N° 5

2 L'interpretazione dei sogni in anastatica; Jung; il primo Musatti
TASSI, BERNARDINI, GIANNOLI

4 Armando Petrucci, militanza civile di un paleografo
CORRADO BOLOGNA

5 CLAUDIO MAGRIS
Il mito delle polene, statue di prua
ROBERTO ANDREOTTI

8 Mazo de la Roche, torna il bestseller sulla casa in Ontario
MARGHERITA GHILARDI

9 Madrid, Reina Sofía: le poetiche del post-franchismo
TOMMASO MOZZATI

11 DIVISIONISMO
La luce, il paese. Al Castello di Novara
GIORGIO VILLANI

Postille a uno dei più importanti saggi della psicoanalisi, «Al di là del principio di piacere», scritto da Freud nel 1920: dalle sue speculazioni, una possibile nuova era della filosofia

Noi umani il cui fine è la fine

di MAURIZIO FERRARIS

Nel 1920 escono due libri che sembrano spartirsi il campo del dicibile: di qua – ovvero dalla parte del mondo – il romanzo di esordio di Fitzgerald, *Di qua dal paradiso;* di là – qualunque cosa significhi – il saggio di Freud, *Al di la del principio di piacere*, anch'esso un esordio: l'ormai anziano medico, sia pure di anime, si è fatto filosofo speculativo.

Insisto sulla parola «speculativo» perché è cruciale, e compare alla metà esatta del libro, la prima riga del quarto capitolo in un testo che ne conta sette: «Quello che segue ora è speculazione». Che cosa vuol dire Freud? Qualcosa di molto simile a quanto intende Kant quando sostiene che c'è un fato della ragione, una specie di destino, non si sa se funesto o benefico, che la spinge ad andare al di là dei confini che essa stessa si è posta.

Derrida del 1980

In un libro che uscirà l'anno dopo, il *Tractatus logico-philosophicus,* che come quello di Freud e quello di Fitzgerald aveva tratto materia dalla guerra (e nella fattispecie dalla prigionia), Wittgenstein concluderà che su questi temi bisogna semplicemente tacere, inaugurando un'epoca triste e paradossale, nella quale tutti, dai fisici ai blogger, possono speculare sui massimi sistemi (com'è giusto che sia) mentre i filosofi devono accontentarsi di questioni di dettaglio e per lo più prive di interesse (e ciò è veramente ingiusto). Questa epoca volge alla fine, dopo un secolo filosofico che ha molto risentito di un simile interdetto. *Al di là del principio di piacere* può essere il viatico per questa nuova stagione della filosofia, senza dimenticare che alcune delle espressioni filosofiche più notevoli del secolo scorso dovevano moltissimo al saggio di Freud, a cominciare da Derrida che gli dedicò un seminario poi pubblicato nel 1980 e intitolato (guarda caso) «speculare su Freud».

Ma di cosa tratta lo *speculativo*? Ovviamente della morte, e di un suo fenomeno secondario anche se particolarmente manifesto, pressante, indigente, molesto: la vita. Per buona parte della sua riflessione Freud era stato, suo malgrado, un monista e un ottimista: le pulsioni sono essenzialmente legate all'eros, dunque alla vita e alla sua perpetuazione, e il piacere è il modo in cui queste pulsioni si manifestano, inseguendoci nel corso del giorno e manifestandosi nella notte, con i sogni.

I sogni sono desideri, su questo Bianca Neve e Freud sono d'accordo. Freud però fa un passo in più in là, per l'appunto speculativo: ma allora perché abbiamo così tanti incubi? A lungo se l'era spiegato considerando gli incubi come punizione orrenda di desideri fin troppo piacevoli, così piacevoli che non osavamo neppure sognarli. Ma ora Freud avanza una ipotesi diversa e più diretta: Eros non è il fondamento che si rimuove con l'orrore, è piuttosto a sua volta una copertura, la increspatura superficiale di un desiderio profondo radicato nella vita organica, il desiderio di tornare all'origine, come un salmone o come nell'ereditarietà. Questa considerazione, che ritroviamo in *Che cos'è la vita?* di Schrödinger, sta alla base della successiva scoperta del codice genetico, l'alfabeto della vita che, come ogni alfabeto, è alfabeto della morte, *dead letter*, una lettera in giacenza che ripete, nel vivente, tratti ancestrali. E l'origine è l'inorganico, la morte, Thanatos.

Non ricordo quante volte Freud ha assicurato di *non* aver letto Schopenhauer per non pregiudicare con assunzioni filosofiche l'analisi scientifica (Freud nasce come positivista, non dimentichiamolo). Molto probabilmente nel dirlo non era sincero, e per capire le ragioni di questa insistenza e resistenza non c'è bisogno di essere un analista. Almeno nel saggio del 1920, tuttavia, lo menziona e in una lettera a Lou Andreas-Salomé confessa di averlo dovuto leggere, insieme a tante altre cose: «non volentieri», aggiunge.

Del resto, la presenza di Schopenhauer è un po' un effetto da lettera rubata, perché non potrebbe essere più evidente. Eros è la superficie, la rappresentazione, il fenomeno, l'inganno; la profondità, il solo vero, è Thanatos, la corsa che ogni vivente, appena nato, intraprende verso la morte. *Love's Labour's Lost*, lo spettacolo di arte varia che Eros mette in scena nel mondo, è anche e più profondamente *Much Ado About Nothing*, un grande indaffararsi nel volo verso il nulla predisposto da Thanatos.

> Quel che Freud, nella sua opera uscita 100 anni fa, aggiunge a Schopenhauer, che pretendeva di non avere mai letto, è il ruolo della ripetizione

C'è qualcosa che Freud aggiunge a Schopenhauer? Certo che sì: il ruolo della ripetizione. Per Schopenhauer, che guarda al mondo con impassibilità fisica e metafisica, quello che conta è il fine, e, nella fattispecie, la fine. Per Freud è più interessante il mezzo, il fatto cioè che la vita sviluppi dei sistemi per tirarla in lungo, proprio come Sheherazade che si concede, attraverso il racconto, mille e una notte, differendo dunque di quasi due anni la propria morte.

La vita non è che questa morte differita (lo ricorda Kojève nei suoi seminari su Hegel degli anni Trenta, davvero un'epoca assiale del pensiero) e perché il differimento funzioni è necessario che ci sia una struttura, una memoria, qualcosa che permetta di farci apprezzare lo scorrere del tempo, i giorni che passano avvicinandoci alla morte e insieme disegnando il corso di ciò che chiamiamo «vita». Ne sapeva qualcosa Proust, il quale in quegli stessi anni assiali stava cercando di ritrovare il tempo perduto attraverso un'opera di memoria che non è letteratura più o meno futile, ma consapevolezza del fatto che senza memoria, registrazione, accumulo di tracce non c'è vita (immaginiamo un essere radicalmente privo di memoria: non avrebbe né vita né morte).

Ne sanno qualcosa i nevrotici, le isteriche, i traumatizzati, tutti coloro che – come il bambino citato da Freud, che per mimare l'andirivieni della madre, illudendosi così di tenerlo sotto controllo, getta lontano il suo rocchetto e poi lo ritira a sé – provano un gusto maligno a ripetere reminiscenze e sofferenze, perché *that's life* e *that's amore*.

C'è qualcosa che potremmo aggiungere a Freud, cent'anni dopo? Ci provo. Sempre in quei cruciali anni Venti di cent'anni fa Heidegger aveva fatto notare che proprio il fatto di morire è ciò che dà senso alla vita, prima di tutto perché le dà tempo (più o meno lungo, mai infinito, però) e dunque rende significative promesse, aspirazioni, desideri, felicità che per un immortale non avrebbero senso.

In anni, come i nostri, in cui una stupida superstizione ci fa temere l'intelligenza artificiale, questa circostanza diviene cruciale. Una macchina può ripetere tantissime volte *on/off*, è fatta per quello. A noi, come a tutti gli altri organismi, sono date sole due opzioni, *on*, e poi *off*, per sempre.

Dispositivi in aiuto

Diversamente dagli altri organismi, possiamo però articolarci dotandoci di vari dispositivi e potenziando le nostre possibilità, conferendo così uno scopo a quei meccanismi, che di per sé non ne hanno, e a noi stessi, che come organismi non abbiamo altro fine se non la nostra fine.

La morte è un maestro tedesco, e sembra un maestro molto lontano, ma sta dietro ogni nostro gesto, ogni nostro acquisto online, ogni nostro post. Sembra triste o iettatorio, ma non è così: questo è il mondo della cultura e dello spirito, il gigantesco, divertentissimo circo che gli umani sono riusciti a mettere su mixando gli equilibrismi permessi dalla tecnica insieme al brivido e alla motivazione donati dalla morte.

Gustav Siegel, Chaise longue, (per Jacob & Joseph Kohn) Vienna, dopo il 1900

classici del pensiero

FREUD

Solo chi abbandonerà i pregiudizi sul mondo onirico, attraversando il territorio labirintico dell'*Interpretazione dei sogni* entrerà per la via maestra nella psicoanalisi: in anastatica, a 120 anni, da Bollati Boringhieri

Approdo all'inconscio: quasi una cerimonia di iniziazione tribale

di IVAN TASSI

Sosteneva Sigmund Freud nel saggio sulla *Gradiva* di Jensen che l'*Interpretazione dei sogni* risulta un «libro difficile», concepito per «chi non pretende» di risparmiare «fatica» nell'analisi di un «problema complesso». A distanza di centoventi anni dalla prima apparizione dell'opera, nel novembre del 1899, le parole di Freud continuano a risuonare per noi come una sfida. L'opportunità di raccoglierla ancora una volta ci viene offerta da Bollati Boringhieri, che per celebrare l'anniversario della pubblicazione ha ristampato l'**Interpretazione dei sogni** nella classica traduzione di Elvio Fachinelli e Herma Trettl (a cura di Renata Colorni, pp. 604, €16,00). Il testo chiave della psicoanalisi – ci chiediamo dunque oggi, in occasione della singolare ricorrenza – è davvero così «difficile» come affermava Freud?

Una prima ricognizione sembra confermare gli avvertimenti ricevuti. «Tutto – assicura Freud – è ideato sul modello di una passeggiata immaginaria». Eppure, non appena ci mettiamo in marcia il tragitto si snoda come un percorso a ostacoli, a cominciare dai primi due capitoli in cui la trattazione, dopo aver passato in rassegna le teorie dei predecessori, si esibisce nell'analisi inaugurale di un «sogno campione». Se lo stesso Freud identificava queste fasi del cammino con un «bosco» senza «prospettive» e con una «stretta gola», destinati a suscitare le obiezioni, le resistenze o addirittura la fuga dei viaggiatori, la situazione non migliora quando, con il terzo capitolo, si spalancano davanti a noi i cancelli del paese dei sogni.

Una passeggiata tra gli enigmi

Varcare i confini del nuovo territorio significa sottoscrivere un contratto di rigido apprendistato. Travolti dalla corrente di «problemi» generati dal sogno, dovremo innanzitutto esercitarci, sulla base degli svariati esempi proposti da Freud, a smascherare il «contenuto latente» che il sogno nasconde per istigazione della censura dietro la facciata del «contenuto manifesto». Subito dopo, scegliendo un diverso «punto di partenza», saremo chiamati a risalire fino agli oscuri depositi da cui i sogni prelevano il loro materiale da costruzione; saremo poi costretti a impegnarci su una «nuova strada», per studiare la grammatica di un luogo dove le iscrizioni, deformate dalle procedure del «lavoro onirico», ci appaiono come arcani geroglifici. E se poi non bastasse un simile tour de force, dovremo infine sprofondare con l'ultimo capitolo nel buio di un abisso – l'inconscio – nei cui meandri persino Freud ammette di avanzare a tentoni e senza garanzie di manovra.

Al termine del viaggio, c'è da sospettare che la strategia della «passeggiata» consista in una sorta di doppio gioco, che da una parte assicura a Freud di stimolare l'attenzione dei lettori, mentre dall'altra gli permette di selezionarli e di esigerli il più possibile pazienti e disposti all'avventura. Ma anche se un manipolo di esploratori scelti riuscirà a scavalcare il sistema di sbarramento dei primi capitoli, come potrà tagliare indenne il traguardo dell'inconscio senza soccombere agli andirivieni e alle insidie del percorso?

Una fiaba, cento fiabe

Non si può negare, a questo proposito, che Freud si comporti come la più scrupolosa delle guide. Oltre a non smettere mai di farci sentire la sua tutela con indicazioni di rotta e preziose anticipazioni sul cammino a venire, la sua voce non manca di indirizzarci ad ogni bivio del discorso verso la «via» più opportuna. Non sono rare le occasioni in cui «l'esposizione» ci concede una pausa per fare il punto della situazione, oppure per offrirci il filo che ci riporti su una pista praticabile. E quando poi si tratta di aiutarci a sciogliere il nodo degli svariati «enigmi» che intralciano il sentiero, il nostro accompagnatore non indietreggia di un solo passo. Pur di offrire esempi indispensabili alla nostra avanzata, Freud non esita a raccontarci e a spiegare, assieme ai sogni di alcuni suoi pazienti, anche i propri, in un dichiarato e costoso «sacrificio» personale che immola l'intimità autobiografica sull'altare della teoria psicoanalitica.

Egon Schiele, *La morte e la fanciulla*, 1915

«Nessuna scienza fino a quel momento – avvertono René Major e Chantal Talagrand – aveva attribuito tanta importanza alla storia e alla biografia del suo inventore». Ma allo stesso tempo nessun altro «inventore» era mai arrivato a intrattenere rapporti tanto ambigui con pratiche e trovate narrative così aliene al rigore della scienza medica.

Il racconto della «scoperta scientifica» nell'*Interpretazione dei sogni* – come ha riconosciuto Mario Lavagetto – risulta imparentato con due modelli estranei al trattato di medicina o di psichiatria: per un verso, fa pensare «a una fiaba, a cento fiabe in cui il protagonista», smarrito nel bosco, raggiunge «un castello o un giardino da esplorare»; per l'altro, ci ricorda «l'attraversamento di un labirinto, dove l'uscita è trovata per calcolo e pazienza».

Ma allora c'è da supporre che Freud abbia organizzato il nostro approdo all'inconscio come una complessa cerimonia di iniziazione tribale, sulla falsariga degli antichi rituali dove un giovane «iniziando», grazie a un percorso di isolamento, morte (simbolica) e successiva risurrezione, otteneva il diritto di divenire membro di una tribù. Basta ricordare che tanto il bosco delle fiabe quanto il labirinto – secondo gli studi di Vladimir Propp e di Hermann Kerr – presentano uno strettissimo legame con il rituale iniziatico. Mentre il primo rispecchia, per Propp, la foresta isolata alle soglie del «regno dei morti» nella quale si eseguiva il rito, il secondo costituirebbe, secondo Kerr, la «materializzazione pressoché perfetta» del processo di ricerca e rinascita che conduce l'iniziando a riscoprire se stesso.

Lo statuto di documento storico

Solo chi accetta di far morire i propri originari pregiudizi sul mondo onirico attraversando prima il bosco poi il territorio labirintico dell'*Interpretazione dei sogni* potrà dunque rigenerarsi ed entrare a far parte della tribù della psicoanalisi. Con la differenza che questo simulato rituale, nel nostro caso, non si può compiere in solitudine, ma si basa su una decisiva spartizione delle mansioni. Perché se a noi lettori Freud assegna la parte degli iniziandi da ammaestrare e tenere sotto scorta, per sé invece riserva il ruolo dell'intrepido risolutore di enigmi; e anche a costo di essere scambiato per un guaritore – o per un ciarlatano – finisce per assomigliare agli «sciamani» che una volta caduti in trance affrontano – come ha spiegato Joseph Campbell – un «faticoso viaggio» negli abissi infernali alla ricerca delle «anime perdute», ritrovandosi circondati da un gran numero di misteriosi «ostacoli da vincere».

Non dobbiamo tuttavia rimanere delusi se lo sciamano Freud, dopo aver raggiunto le profondità dell'inconscio, decide di interrompere il sentiero di un'indagine che gli appare superiore alle sue forze. Più che come un libro «difficile», l'*Interpretazione dei sogni* continua a presentarsi come un testo provvisorio, che verrà ripreso nel corso di successive e non meno ardue esplorazioni. Anche per questo motivo Freud non ha mai voluto riscrivere l'opera o smantellarne l'impianto alla luce delle sue ulteriori scoperte, limitandosi ad aggiungere alla «spiegazione», nel corso degli anni, soltanto ragguagli introduttivi, note e precisazioni. In questo modo, come auspicato da una prefazione del 1918, anche a distanza di più di un secolo l'*Interpretazione dei sogni* resta un «documento storico», il primo passo e la porta di accesso verso un'analisi senz'altro faticosa, non esaurita e forse inesauribile.

«GEOMETRIE NON EUCLIDEE E PROBLEMA DELLA CONOSCENZA», 100 ANNI DOPO, A CURA DI AURELIO MOLARO PER MIMESIS

Cesare Musatti al suo esordio: la psiche rappresentata in figure geometriche

di GIOVANNI I. GIANNOLI

Un paragrafo di *La mostra delle atrocità*, di James Graham Ballard, mostra questo titolino sorprendente: *Il matrimonio tra Freud e Euclide*. Tutto il libro è del resto un bizzarro tentativo di utilizzare il linguaggio della geometria per dare conto dello «spazio» delle psicosi, in particolare di quelle che hanno a che fare con l'erotismo e con il sangue, con le amputazioni e con le morti trucolente. Più o meno negli stessi anni in cui Ballard concepiva *La mostra delle atrocità*, Jacques Lacan avviava una particolare rilettura di Freud, facendo uso degli strumenti della matematica, della topologia e della linguistica strutturale; sembrava un azzardo, perché nel *corpus* freudiano non si danno tracce di questi saperi speciali.

È dunque di qualche interesse ricordare come la fondazione della psicoanalisi italiana abbia in qualche modo conosciuto analoghi percorsi: ce lo ricorda – a cent'anni dalla redazione – la tesi di laurea di Cesare Musatti, **Geometrie non euclidee e problema della conoscenza** (Mimesis, pp. 539, € 28,00) tornata alla luce grazie al lavoro di Aurelio Molaro, che ne ha curato l'informatissima introduzione.

Secondo quali passaggi, dunque, Musatti arriva alla psicoanalisi? È la stessa introduzione alla tesi, a ricordarlo: un interesse particolare, negli anni del liceo, per la matematica e la filosofia; l'indecisione tra i due campi del sapere, al momento di iscriversi all'università; il momentaneo prevalere della matematica, cui fa poi seguito (dopo appena un anno) il ritorno alla filosofia; la parentesi della guerra, dove la geometria è lo spazio «attraverso cui si getta la morte», ma anche quello «assolutamente teoretico» che «si riduce ad un complesso di formule della simbolistica geometria».

Qui, nella guerra, l'attitudine teorica di Musatti comincia a investire i grandi problemi «della vita e della morte, dell'agire e del conoscere», senza rinunciare a interrogarsi sulle condizioni stesse del pensiero, sui dati dell'esperienza immediata e sui limiti della ragione. Trent'anni dopo, Musatti avrebbe ancora annotato: «non solo la geometria appare indispensabile per una rappresentazione scientifica del mondo fisico, ma anche per una rappresentazione scientifica del mondo interiore. Giusto è pertanto che anche

psicologia analitica

JUNG

Dal 1916 i pazienti di Jung vennero invitati a tradurre le proprie fantasie in disegno e pittura, lavori ora raccolti da Bollati Boringhieri in *I tesori dell'inconscio*. Da Mimesis, il saggio di van der Post, *Jung e la storia del nostro tempo*

L'anima e le forme dei processi psichici

di RICCARDO BERNARDINI

A confronto con altri grandi intellettuali del Novecento, di cui tutto o quasi si conosce, il caso di Carl Gustav Jung è raro nella capacità di offrirci materiali di studio ancora tutti da scoprire, conoscere, approfondire. La ricerca storica ha contribuito, negli ultimi decenni in particolare, a recuperare una parte importante del suo lascito, portando alla pubblicazione testi legati alla sua ampia attività seminariale e all'ingente documentazione epistolare. Scritti che, a partire da *Il Libro rosso* o *Liber Novus*, atteso da lunghissimo tempo e da dieci anni disponibile anche in lingua italiana (Bollati Boringhieri, 2010), i *Libri neri*, di prossima uscita, e i protocolli originali di *Ricordi, sogni, riflessioni*, la celebre «autobiografia», anch'essi in preparazione, contribuiscono a farci ripensare l'opera complessiva di Jung. È tuttavia la sua produzione artistica a suscitare oggi una sorpresa: l'arte fu l'amorosa compagna di tutta una vita, confermano gli eredi, che documentano come egli sia stato capace non solo di concepire e realizzare architetture (la celebre «torre» di Bollingen), ma anche di disegnare su carta, dipingere su tela, miniare pergamene, scolpire la pietra e incidere il legno: «*mandala*», volti e paesaggi figurati realizzati con ammirevole maestria e una sorprendente versatilità di tecniche – grafite, penna, inchiostro, guazzo, pastello, acquerello. Del resto, pur attento alle evoluzioni dell'arte contemporanea, Jung mantenne un atteggiamento ambivalente: emblematici gli scritti su Picasso e sull'*Ulisse* di Joyce del 1932, nei quali constatava la corrispondenza tra le forme espressive dell'arte moderna e i fenomeni psichici sperimentati dai suoi pazienti psichiatrici.

Dall'Africa all'inconscio collettivo

Jung, del resto, non fu mai interessato a considerare l'arte moderna in modo indipendente dai suoi aspetti psicologici e simbolici. Consultò però spesso le medesime fonti di arte tradizionale e primitiva che, negli anni Dieci e Venti, avevano attirato l'attenzione di importanti esponenti della scena dadaista e surrealista zurighese, con i quali mantenne rapporti e collaborazioni: il suo intento era confrontare pensiero moderno e la cosiddetta «mente primitiva»; gli altri, invece, cercavano di derivare soluzioni estetiche da quelle forme essenziali.

Ed è proprio di questa continuità tra l'anima dei «primitivi» e la psicologia di Jung che testimonia l'esploratore, antropologo e africanista Laurens van der Post in una monografia finalmente edita anche in italiano per Mimesis, **Jung e la storia del nostro tempo** (traduzione di Franco Contaldo e Alessia Degano, pp. 319, € 24,00).

Secondo van der Post, Jung amava l'Africa perché gli aveva consentito di sciogliere ogni dubbio sull'esistenza e l'universalità di un'area inesplorata della psiche, comune all'umanità intera, svincolata da differenze genetiche, culturali e religiose, relativamente indipendente dai processi di civilizzazione. Di questa ipotesi, che aveva definito «inconscio collettivo», trovava testimonianza nei sogni, nei miti e, appunto, nell'arte.

Pochissimi, tuttavia, conoscevano fino a pochi anni fa il talento artistico dello stesso Jung, dal momento che scelse di non rendere pubblici i suoi lavori e di non includerli nel corpus delle sue opere scientifiche. Al desiderio di conoscere i tesori pittorici mai usciti dagli archivi privati zurighesi risponde *L'arte di Carl G. Jung*, edito dalla Fondazione delle Opere di Carl Gustav Jung e curato dal nipote Ulrich Hoerni, dal pronipote Thomas Fischer e dalla storica dell'arte Bettina Kaufmann. Il volume, uscito l'anno scorso da Bollati Boringhieri, presenta una selezione di opere realizzate tra il 1885 e il 1958, alcune delle quali esposte nella mostra allestita presso la University of California Santa Barbara nel 2019.

Ma le sorprese non sono finite. Jung, come è noto, esercitò l'analisi per gran parte della sua vita professionale, dedicandosi privatamente alla pratica psicoterapeutica nella sua abitazione a Küsnacht, sul lago di Zurigo, dal 1909. Eppure, i resoconti di analisi svolte con Jung sono tuttora limitatissimi, per lo più confinati in report privati, carteggi inediti e documentazione personale. Benché abbia scritto in più opere a proposito del suo lavoro con i sogni e – in misura molto minore – della tecnica dell'«immaginazione attiva», Jung non presentò mai «casi clinici» nel dettaglio, sia per ovvie ragioni di confidenzialità sia per non dare l'impressione che la psicoterapia potesse essere praticata in un unico modo. In più occasioni, invece, utilizzò sogni e disegni realizzati dai suoi pazienti come base empirica per conferenze e seminari, rispettando il vincolo dell'anonimato.

Elementi del lavoro psicoterapeutico di Jung si sono tuttavia resi conoscibili nel corso degli anni attraverso la pubblicazione di frammenti di analisi, se non di veri e propri «diari clinici», di alcuni pazienti e allievi: testimonianze che ci permettono oggi di ricomporre una immagine più verosimile, benché ancora frammentaria, dell'orientamento clinico di Jung.

Dagli anni della prima guerra mondiale, egli trasformò significativamente la propria pratica professionale, modificò la sua idea di psicoterapia e, sulla base di esperienze personali, stabilì ciò che è tuttora conosciuto come «analisi junghiana»: non più univocamente connessa con il trattamento di una patologia, *la psicoterapia divenne uno strumento di sviluppo della personalità*, destinato a chiunque si confronti con i problemi intrinsechi al corso della vita e ai suoi compiti evolutivi.

Anonimo, *Senza titolo*, 19 luglio 1926: uno dei disegni che i pazienti di Jung gli consegnarono: da *Tesori dell'inconscio*, Bollati Boringhieri; in basso, Cesare Musatti

La radice di questo cambiamento va ritrovata in quel personale «viaggio interiore» a cui Jung aveva dato avvio nel 1913 (anno in cui rinunciò anche al suo incarico di libero docente all'Università di Zurigo e che segnò la rottura, definitiva e non più sanabile, con Freud), che consisteva nell'evocare di proposito una fantasia in stato di veglia, per poi entrarvi, come se si trattasse di una rappresentazione teatrale. Tra il 1913 e il 1932 documentò queste esperienze nei *Libri neri*, integrandole con riflessioni sui propri stati d'animo e sulle difficoltà incontrate nella loro elaborazione. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, inoltre, si persuase che alcune di queste fantasie ne fossero state una «precognizione»: ciò lo spinse a comporre la prima bozza del *Liber Novus* o *Libro rosso*, nel quale trascrisse le principali fantasie raccolte nei *Libri neri*, accompagnate da commentari interpretativi, elaborazioni liriche e un ricco apparato di illustrazioni e motivi ornamentali.

La raccolta di Jolande Jacobi

Considerando la propria esperienza come paradigmatica, inoltre, Jung si propose di mostrare come i processi psichici documentati nel *Liber Novus* non costituissero una esperienza specificamente sua, ma come fosse possibile ritrovare quei temi anche nell'esperienza interiore di altri. Dal 1916, così, i suoi pazienti furono istruiti sul come condurre le proprie immaginazioni attive, avviare dialoghi interiori e tradurre le proprie fantasie con il disegno e la pittura. Jung era solito chiedere ai propri analizzandi copia delle opere da loro prodotte, desiderando però che gli originali rimanessero ai rispettivi autori. Tra il 1917 e il 1955, circa 4500 raffigurazioni realizzate da allievi di Jung e circa 6000 da pazienti della sua collaboratrice Jolande Jacobi confluirono nell'archivio iconografico del Carl G. Jung-Institut di Zurigo, dove sono tuttora custodite e classificate in forma anonima. Nel 2018, in occasione del 70° anniversario della fondazione dell'Istituto, è stata allestita una prima esposizione di questi materiali presso il Museum im Lagerhaus – Stiftung für schweizerische Naive Kunst und Art Brut di San Gallo, di cui è testimonianza il volume appena uscito, **Tesori dell'inconscio** *C.G. Jung e l'arte come terapia*, curato da Ruth Ammann, Verena Kast e Ingrid Riedel (Bollati Boringhieri, traduzione di Maria Anna Massimello, pp. 252, € 55,00).

lo psicologo, nelle questioni riguardanti i fondamenti della geometria, cerchi possibilmente di sentirsi a casa».

Quando Musatti era ancora incerto sul suo percorso, l'Università di Padova poteva vantare una tradizione di vera eccellenza, nel campo della matematica: Gregorio Ricci Curbastro, Giuseppe Veronese, Francesco Severi e Tullio Levi-Civita avevano costruito una scuola unica al mondo, mettendo a disposizione le tecniche formali più idonee per lavorare su spazi geometrici non euclidei e per concepire la possibilità di una fisica post-newtoniana. Proprio nel passaggio tra il liceo e l'università, grazie alle amicizie del padre – allora parlamentare – Musatti aveva avuto l'opportunità di conoscere e conversare, nel parco romano del Pincio, con un altro gigante del pensiero scientifico: Federigo Enriques, appena reduce da uno scontro con Benedetto Croce, a proposito del valore della scienza e del contributo che la scienza può portare alla filosofia. E nelle settimane in cui avrebbe discusso la sua tesi, a Musatti accadde un altro fatto singolare: per la sua conoscenza del tedesco, fu scelto per accogliere Albert Einstein in visita all'università di Padova, nell'autunno del 1921, e accompagnarlo sottobraccio, per le scale dell'aula in cui Einstein avrebbe tenuto la sua prolusione.

Che dire, a un secolo di distanza, del contenuto specifico della tesi? Musatti affronta due ordini di problemi: quello dell'eredità kantiana (in particolare la tesi dello spazio come intuizione pura) e quello della forma geometrica dello spazio fisico (e della possibilità di determinarla sperimentalmente). Con due riferimenti principali: uno scritto giovanile di Bertrand Russell, sui fondamenti della geometria (il cui scopo è salvaguardare qualche principio a priori, come condizione di ogni esperienza spaziale) e l'impostazione di Jules-Henri Poincaré, circa l'equivalenza formale tra sistemi diversi di geometria, nella descrizione del mondo fisico.

Dopo la «rivoluzione» della relatività generale, Russell ebbe più volte occasione di disconoscere quello scritto giovanile: l'esposizione più organica del suo pensiero – a questo proposito – si trova nella *Storia della filosofia occidentale*, concepita negli anni della Seconda Guerra mondiale. La critica alla tesi che sia dia qualcosa a priori, come condizione stessa della conoscenza spaziale, ruota per Russell intorno all'idea che la coerenza delle nostre percezioni spaziali (il fatto che, per esempio, noi vediamo sempre il naso tra gli occhi e la bocca, guardando il volto di qualcuno) richiede che lo spazio soggettivo delle nostre percezioni sia in qualche modo guidato da quello oggettivo, e abbia dunque una controparte nel mondo fisico; e che, quindi, lo spazio che rende possibili le nostre esperienze spaziali non possa darsi a priori. Naturalmente, si può dissentire: e fa bene Molaro, nella sua introduzione, a ricordare quale sia stato ad esempio il contributo di Ernst Cassirer, a questo stesso proposito.

Più datata, semmai, è l'idea che le geometrie possibili (euclidee e non euclidee) siano in definitiva equivalenti tra loro, quanto alla descrizione del mondo fisico. Questa tesi ha avuto seguaci in buona parte del Novecento, grazie soprattutto ai contributi di Hans Reichenbach e di Adolf Grünbaum. Però, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, studi formali più accurati – sui principi e sulla matematica che governano la relatività generale – hanno mostrato che un'equivalenza del genere non si dà: la scelta di una certa struttura geometrica, piuttosto che di altre, è vincolata da assunzioni teoriche (per esempio: dalla definizione di «simultaneità», o di «relazione causale») e da «buone» ragioni metodologiche.

Di più: nelle formulazioni più recenti della relatività generale lo spazio-tempo (la kantiana «intuizione pura», condizione stessa della sensibilità) non gioca alcun ruolo essenziale: gli stati dell'universo sono specificati dagli oggetti fisici, dai campi e dalle loro relazioni; la «localizzazione» spazio-temporale degli enti fisici è priva di rilievo teorico. Non sono invece irrilevanti le relazioni tra le entità fisiche che costituiscono l'universo; e, siccome queste relazioni producono effetti osservabili, non è vero che la struttura dell'universo fisico non sia passibile di controlli empirici.

Con questo, se da una parte è verosimile – in linea con le tesi di Poincaré – che lo spazio-tempo non sia una «cosa» (e non sia pertanto osservabile), risulta anche vacua la tesi secondo la quale «la geometria non ha nulla da temere da nuove esperienze» (come lo stesso Poincaré ebbe a scrivere): sarebbe più congruo concludere che nuove esperienze (e nuove teorie) sono state in grado di produrre a tutt'oggi una sorta di «evaporazione» della geometria (o, meglio, dello spazio-tempo). Sino a prova contraria, s'intende.

studi militanti

PETRUCCI

Dalle strutture del pensiero alla produzione e organizzazione dei testi, all'architettura dei libri, alle tracce di vita che il tempo trasforma in emblemi di un'epoca: da Viella, *Scritti civili*, perlopiù apparsi sul *manifesto*

Maria Lai, *Libro delle Ianas*, 1992

La conoscenza trasformata in coscienza comune

di CORRADO BOLOGNA

L'idea della scrittura come testimonianza viva di una civiltà, segno di uomini decisi a lasciare un ricordo di sé nel tempo e nello spazio, come individui e come collettività, comunicando non solo contenuti, ma forme culturali, modi di pensare e di agire si riflette nel titolo della rivista fondata e diretta per anni da Armando Petrucci: "Scrittura e civiltà". Il gesto della mano che scrive su un foglio, incide o scolpisce sul marmo, disegna con un carboncino o con lo spray su un muro, riflette movimenti della psiche culturalmente condizionati, "politici" in quanto espressione pubblica di un pensiero. Riconoscere una civiltà nella sua scrittura è un atto umanistico, riporta in vita idee ed emozioni, desideri e speranze di uomini e donne che sono già svaniti o che lo saranno, ma che scrivendo hanno deciso di restare e comunicare di esserci stati, nel loro «qui ed ora», e di aver pensato, agito, trasformando la natura in cultura, il puro *dato* in *valore*. Come scriveva Roland Barthes, «bisogna durare un po' più della propria voce».

Sullo «scrivere lettere»

La proposta innovativa di Armando Petrucci non consiste solo nell'accostare il binomio «scrittura e civiltà», ma nel trarne la conclusione che «scrittura è civiltà». Tornano alla memoria i suoi studi sulla scrittura di Petrarca, sulla composizione del Canzoniere Vaticano, sull'autografia nella cultura medioevale e moderna, sullo «scrivere lettere» lungo 5000 anni di storia dell'Occidente. La nostalgia per la sua bella figura di uomo ironico e generoso rinnova e arricchisce oggi il ricordo di quelle pagine fondamentali, che escono per le cure di tre fra i primi e più autorevoli dei suoi allievi, a loro volta ormai maestri, in una raccolta pressoché completa degli articoli e delle interviste pubblicati su giornali o riviste non specializzate, con il titolo **Scritti civili** (a cura di Attilio Bartoli Langeli, Antonio Ciaralli, Marco Palma, Viella, pp. 289, € 29,00).

La maggior parte degli articoli riuniti (43 su 54) sono apparsi su questo giornale: dal 1972 al 2000 «il manifesto» è stato un punto di riferimento per Petrucci, proprio in quanto «quotidiano comunista», per una scelta di cultura e di *civiltà*. Come dicono a ragione i curatori, gli scritti "occasionali" dimostrano la personalità complessa, variegata di Petrucci: «Leggendo queste pagine ci si renderà presto conto di come sia difficile, e anzi impossibile districare l'attività dello studioso da quella dell'intellettuale e quella dell'intellettuale da quella del militante». Petrucci fu «uomo "politico", anzi, "della politica"», e «trovò nel campo della storia della scrittura il modo migliore per manifestare la sua militanza. (…) Questa era la sua paleografia: una manifestazione specifica e peculiare della lotta di classe».

La scelta di eleggere nel titolo l'aggettivo *civile* va in questa direzione: sono pagine "civili" perché riguardano una militanza mai dismessa; ma anche perché «"civile" assume qui il valore di "civiltà"». Un bell'esempio si trova nell'articolo dedicato a un libro di Paolo Cammarosano sull'Italia medievale («il manifesto», 28 febbraio 1992), che si chiude con questo invito: «Ora occorre realizzare tale nuova immagine nella ricerca e nella didattica, trasfondere la ricerca in conoscenza e trasformare la conoscenza in coscienza comune». Quando scrive pagine di alto specialismo o recensioni, quando rende conto di un convegno o esamina fatti di cronaca relativa alla vita universitaria, Petrucci va sempre al cuore dei problemi politico-culturali: lotta «per la civiltà e, in questa, soprattutto per la civiltà della scrittura».

Il libro si apre con la lettera di dimissioni («il manifesto», 27 dicembre 1972) spedita al Presidente della Medieval Academy of America con una motivazione estrema, nitida, che contestando l'«uso spietato della forza» e il «massacro generalizzato di un popolo» perpetrato dagli Stati Uniti in Vietnam conclude: «le mie convinzioni politiche e la mia stessa coscienza mi impediscono di continuare ad avere una qualsiasi forma di rapporto con l'America ufficiale». Seguono numerosi interventi sulla situazione dell'Università italiana, sulle leggi e i decreti di quegli anni. È difficile ricordare oggi chi e che cosa siano stati il ministro Malfatti o il «decreto Pedini» e quanti danni abbiano contribuito ad accumulare nel nostro sistema formativo superiore: ma gli articoli di Petrucci apparsi su «Fabbrica aperta» nella primavera 1977 e sul «manifesto» nel novembre 1978 rimangono una accurata analisi di quel «problema dell'Università» e dei «molti errori della sinistra» di cui ancora oggi scontiamo le conseguenze.

Ripercorriamo in queste pagine la vita di un uomo che è stato, al tempo stesso, operaio della cultura e intellettuale raffinato, maestro fra i più alti di una disciplina di severo tecnicismo quale la paleografia e tenace comunista, lottatore appassionato per la difesa dei diritti umani e civili, professore rigoroso quanto affabile, ironico, adorato dai suoi studenti (in copertina una bellissima fotografia lo mostra sorridente, seduto con molti giovani sulle scalinate della «Sapienza»).

La città e i graffiti

Petrucci ha contribuito a mettere in luce come le strutture del pensiero si riflettano nei modi di produzione e organizzazione dei testi, nell'architettura dei libri e nelle tracce di vita che il tempo trasforma da testimonianze quotidiane in monumenti di un'epoca. Invitato dal «Corriere della Sera» (gennaio 1999) a commentare la decisione del sindaco di Milano, Gabriele Albertini, «di avviare nella città una campagna di interventi repressivi contro i cosiddetti "graffitisti"», Petrucci ricorda un suo dialogo con Italo Calvino nel 1980 intorno al «paesaggio urbano contemporaneo», e ripercorre una storia della città come «ideale luogo di scrittura esposta».

L'originale attenzione di Petrucci per le forme della comunicazione urbana attraverso quella che lui stesso battezzò appunto *scrittura esposta* fu ininterrotta: in questo libro la testimoniano almeno l'intervista rilasciata a Domenico Starnone per il «manifesto» del 13 dicembre 1980 e l'intervento del 1984, «inedito (o quasi inedito)», a un seminario su *Lavoro e cultura nella storia dei movimenti di lotta romani dal dopoguerra ad oggi*, che muovendo da Roma antica e da Pompei arriva a individuare nel diario di Pietro Calamandrei il riferimento a «scritte alternative di partigiani e di fascisti sui muri di Firenze nel periodo dell'occupazione tedesca e della Repubblica sociale, che prefigurano determinate situazioni che si ripeteranno nel periodo più recente della storia urbana».

> Alla comunicazione urbana il grande paleografo si dedicò studiando la «scrittura esposta»

Ma le parole più calorose di Armando Petrucci si trovano nei ripetuti, dolenti ricordi per la precoce scomparsa di Giorgio Raimondo Cardona, il grande linguista che fu per lui e per tanti di noi quotidiano compagno di avventurose ricerche nella direzione di una *storia sociale delle scritture*: ne ricorda la *Storia universale della scrittura* (1986) e soprattutto la splendida *Antropologia della scrittura* (1981), che lui stesso fece ristampare nel 2009 premettendovi pagine importanti. E quando leggiamo, dedicate a Cardona, le parole in cui Petrucci condensa il valore della sua esistenza di *uomo totale*, è proprio a lui, Armando, che pensiamo: «Nessuno poteva seguirlo attraverso la fitta trama delle sue molteplici competenze, tutte apparentemente centrifughe e fra loro lontane; tutte, in realtà, centripete e guidate dalla sua suprema capacità di sintesi, verso un grumo unitario consistente nel confronto e nel rapporto fra attualità linguistico-grafiche e società».

«IL POZZO E L'AGO», EINAUDI

Gian Luigi Beccaria, l'artigianato della scrittura raccontato da un grande lettore

di GENNARO SERIO

Quanti tentativi eruditi di approssimarsi al «mestiere di scrivere» hanno finito per trasformarsi in squisiti diari di lettura? Non corre questo rischio Gian Luigi Beccaria, da decenni, per lavoro e per vocazione, un grande lettore. «L'uomo vive in gruppo perché gregario, ma legge perché si sa solo»: questa citazione da Come un romanzo di Daniel Pennac («diario» di lettura del 1992 molto popolare che si concludeva nientemeno che con un decalogo dei diritti inalienabili del lettore) accoglie sin dal primo capitolo [/CAP-8_1]**Il pozzo e l'ago** *Intorno al mestiere di scrivere* (Einaudi, pp. 159, € 18,00) nel novero di questi preziosi *slittamenti* saggistici. Partendo dalla figura dello scrittore come protagonista di un conflitto irriducibile con la lingua – una posizione che già di per sé basterebbe a spazzare via fiumi di inchiostro sull'idea di «scrittura creativa» – Beccaria compie con la consueta freschezza un breve, densissimo excursus sulla scaturigine del presupposto conflitto: lo stile. Il rifugio «inventato da chi aveva poche idee», nella celebre definizione di Stendhal; quel prezioso «lavorio sul testo», dice Beccaria, che gli scrittori affidano non al proprio talento, bensì al gesto ripetuto dell'artigiano (e vengono chiamati in causa Manzoni, Calvino, e Gadda, con le loro soluzioni diversissime, ma anche Bufalino, e Sciascia nel suo raccogliere la sfida stendhaliana per una ricerca fatta di «rinunce alla tradizione»).

Tra i passaggi più interessanti, quello dedicato al problema della «esecuzione» nei testi letterari, ovvero l'andamento musicale (cadenza, modulazione del tono) che accompagna la scrittura alle soglie della poesia e che Beccaria identifica come il segno distintivo del buon scrivere: «Ogni tipo di prosa, se ben elaborata, cela un'*esecuzione*».

Senza cercare definizioni, e senza mai cedere alle tentazioni tassonomiche anche nei passaggi più accademici, completamente privo di sentimenti nostalgici nei confronti della grande tradizione letteraria novecentesca, *Il pozzo e l'ago* è un lavoro lucidamente lontano dallo spegnimento di ogni passione, proteso verso quella malìa inspiegabile che avvince l'uomo alla lingua rivelatrice della poesia, in ideale sintonia con il noto aforisma borgesiano: «Che altri si vantino delle pagine che hanno scritto. Io sono orgoglioso di quelle che ho letto».

ALIAS Domenica

mitologie personali

MAGRIS

In un libro ricco di immagini, edito da La nave di Teseo, Claudio Magris insegue le statue lignee delle prue: favole e simboli popolari, qualità dei maestri d'ascia, musei del mare...

Polene, lo scrittore cataloga e fantastica

di ROBERTO ANDREOTTI

Prima ancora di farsi leggere da cima a fondo, il nuovo libro di Claudio Magris sulle polene si presenta *reader-friendly* come dicono gli inglesi. Ammetto che il tema, di ispirazione nautica, è un interruttore sentimentale per chi sia nato sul mare (fidatevi di un ligure e soprattutto di un triestino della statura di Magris); ma anche chi non si è mai inoltrato in un cantiere navale e non avverte il richiamo del salmastro, potrà salgarianamente farsi trasportare dal folto immaginario cresciuto intorno alle statue lignee che un tempo ornavano le navi, «a scrutare ciò che agli altri è interdetto e fatale...». **Polene** *Occhi del mare* ha intitolato Magris il libro, edito da La nave di Teseo (un accostamento dall'involontario effetto umoristico) nella collana «i Fari» (pp. 190, € 20,00), e come per certe parole che i bambini sentono magiche, il guscio etimologico, invero un po' opaco, difende un ricco simbolismo popolare cui in definitiva strizza l'occhio la confezione editoriale: su una sovraccoperta blu notte s'accampa, quasi levitando come il genio di Aladino, «una bella donna pienotta e arguta con vasti seni sotto la fluttuante veste bianca e il viso rivolto in alto» (parole dell'autore). Il titolo è dorato, come la corona della donna e i fregi che decorano la sua insolitamente castigata veste. Scopriremo trattarsi della polena appartenente alla nave a palo spagnola *Primos*, che il 24 giugno 1871 «si squarciò» al largo delle isole Scilly, Cornovaglia. E qui si innesta la 'favola': un marinaio italiano si era aggrappato alla polena per non annegare, riuscendo a salvarsi – unico superstite. Quando alcuni giorni dopo la ritrovò sulla battigia, non esitò a recuperarla e infine la collocò a Tresco, insieme alle altre 'sorelle' reduci dai frequenti naufragi che avvenivano in quel periglioso tratto di mare.

Sfogliate nel ricco apparato illustrativo – privo purtroppo dei necessari rimandi al testo di riferimento, talvolta molto distante dall'immagine citata –, le polene denunciano anche 'sulla carta' una prevalente modestia plastica (un cantiere navale non era l'officina di Bernini): viene la tentazione di rubare dalla faretra del giovane Umberto Eco una delle frecce storicamente più efficaci, e letali: fu lui negli anni sessanta a smascherare, passando con disinvoltura da Ian Fleming a Boldini, la grammatica compositiva e l'inganno estetico del kitsch come macchina del gusto di massa. Non so quanto sia corretto applicare la categoria del kitsch alle polene – che, è bene ricordarlo, facevano parte di un articolato sistema decorativo all'interno e all'esterno dell'imbarcazione; ma certo non si può tacere la ricerca degli effetti facili come vernici, dorature e soprattutto una policromia 'pop' (non è sfuggito a Magris, per esempio, l'effetto mascherone di un Bellerofonte conservato a Portsmouth, 1786, con il suo «volto da travestito, mascella muscolosa e languidi occhi truccati sotto il cimiero»). Questa simbolica grossolana che stinge nel patologico è uno dei registri del libro, culminante in un piccolo dossier letterario in cui figurano tra gli altri un «collezionista ostinato» di relitti come Pablo Neruda – la sua poesia *A una polena* è appunto il trionfo del kitsch – e anche Niobe, la «maledetta» polena verde del *Tamburo di latta* (sarà stato Günter Grass il primo a contagiare la curiosità di Magris?). Ma «le figure di prua – scrive – hanno raramente ispirato grandi pagine». In una lirica di Juan Octavio Prenz, che riprende una saga popolare, gli occhi tolti alla polena ridanno la vista ai ciechi; sempre gli occhi incastonati, sottratti per gelosia, ispirano un *racconto d'inverno* di Karen Blixen, in cui la polena fatta scolpire da un capitano con le fattezze della moglie innesca un tragico triangolo...

Più che la letteratura, cui è dedicato appunto il capitolo conclusivo, la parte del leone la fanno i musei navali e della marineria di tutto il mondo. È lì che Magris ha incontrato nel corso degli anni le polene: Greenwich, Barcellona, Parigi, Anversa, Amburgo, Brema, Göteborg, Stoccolma, e poi l'America, Newport News, Williamsburg, Boston, San Francisco... E l'Italia? Ho lasciato volutamente per ultimo il Museo navale di La Spezia, la cui presenza nel libro ha fatto affiorare dal golfo remoto della mia infanzia il ricordo delle visite all'Arsenale militare sotto la guida paterna. Per numero e per qualità La Spezia vanta una delle collezioni di polene più importanti d'Europa, e qualcuna di esse 'ha fatto' a prua la spedizione dei Mille . Alla più rinomata, «la bellissima *Atalanta*» che Magris ha potuto ammirare *de visu* e che anche in foto esibisce una qualità 'scultorea' decisamente superiore alla media, è dedicato un racconto intriso di feticismo macabro. Essa venne per così dire rapita da un ufficiale tedesco nel 1944, che se la portò in albergo pochi giorni prima di suicidarsi. La grottesca vicenda ricorda un po' l'andirivieni del cadavere imbalsamato di Evita Perón in un romanzo di Eloy Martínez, e mi ha riportato a un saggio di Maurizio Bettini letto quasi trent'anni fa, *Il ritratto dell'amante*, popolato di simulacri, feticci e sorprendenti storie greco-romane al confine tra vita e morte (Protesilao e Laodamia, Pigmalione e Galatea).

Ho citato Bettini, e in effetti chi si occupa di polene deve essere un po' mitografo e un po' antropologo. Sin dall'antichità la rappresentazione verbale e simbolica del mondo marittimo ha dato luogo a un sistema connotativo specifico, diciamo tra metafora e metonimia. Qualcosa del genere dev'essere accaduto, nei tempi moderni, anche per la parola «polena» la cui origine viene fatta risalire al francese «poulaine», dall'espressione «souliers à la poulaine»: gli stivaletti dei cavalieri polacchi di moda nel XIV e XV secolo, caratterizzati da una punta lunghissima rivolta all'indietro. Quando in Francia, intorno al secondo decennio del Seicento – epoca di grandi conflitti per la talassocrazia e di pompose esibizioni ingegneristico-decorative –, furono presentati a corte dei nuovi modelli di vascello che al posto di una prua aggettante e bassa presentavano un «tagliamare» più arrotondato, qualcuno sarcasticamente avrebbe tirato fuori lo stivaletto *à la poulaine*, la cui estremità 'torna indietro' (Pierangelo Campodonico).

Quanto all'invenzione della polena-statua (che ebbe il suo periodo d'oro tra Sei e Ottocento), tutto comincerebbe con l'occhio dipinto a scopo apotropaico sulle imbarcazioni antiche, ma più d'uno confonde le (moderne) figure di prua con le figure di poppa nell'epica greca e latina: il catalogo omerico delle navi, la storia degli Argonauti, Ovidio che racconta la metamorfosi virgiliana delle navi di Enea (in una recente edizione delle *Metamorfosi* le «puppes aduncae» che si mutano in volti diventano «prue adunche», forse il traduttore distratto aveva in testa le polene?). Scrive Magris: «L'occhio è l'uovo da cui usciranno le figure femminili protese a prua, i seni regali, le mani che cercano di velarli portando una rosa al petto, i volti composti, le labbra socchiuse...». Spesso prevale una fisiognomica marcata a tinte forti: mammelle opulente (pudicamente occultate però nei Paesi protestanti), capelli da baccanti, bocche carnose, occhi bistrati: gli occhi la cui funzione iconica era avvistare – e idealmente neutralizzare – i pericoli sempre in agguato della navigazione in alto mare.

Quello sguardo inespressivo da cassandre tragicamente inascoltate ispira a Magris – autore anni fa di un romanzo con polena in copertina, *Alla cieca* – squarci narrativi e maliziose abduzioni psicologiche. Da appassionato osservatore, non collezionista però (lo fu, e incallito, l'editore Ugo Mursia), deve aver inseguito a lungo questa straniata mitologia minore visitando musei e consultando libri, anche se non ha sentito il bisogno di compilare un regesto bibliografico. Quel che gli preme, stante la consueta esattezza storiografica e referenziale, è avvolgere il lettore pigiando sul pedale di una altrettanto nota vocazione a raccontare, anzi a 'fantasticare'. E molte delle storie raccontate in stile vibrante sono anche il referto metanarrativo del suo stesso stordimento da polena.

Prima ci siamo soffermati sull'effetto kitsch suscitato dalle polene 'viste da vicino' (un po' come l'albatros di Baudelaire?). Per la verità non tutte le statue sono uscite da mani rozze o modelli mediocri. Per le navi da guerra e le navi commerciali di rango ci si serviva anche di «scultori di figura», non solo di anonimi maestri d'ascia e intagliatori. La distinzione non è sfuggita a Piero Donati, che studiando la collezione del Museo navale spezzino ha riconosciuto la *Ebe* di Canova dietro all'elegante polena della fregata Bellona, varata intorno al 1827. È questo un filone promettente degli studi di arti decorative, che lo stesso Magris ha incrociato nel suo periplo. Si può citare qui Pierre Puget – partito dall'arsenale di Tolone per approdare ai cantieri del Re Sole –, o il padre di Thorvaldsen in Danimarca, o lo scultore svedese Johan Törnström che tra Sette e Ottocento lavorò per le navi della Corona... Un piccolo catalogo di intagliatori di razza che ci fa desiderare un Honour in sedicesimo dedicato ai 'maestri' delle polene.

Mammelle opulente, capelli da baccanti, bocche carnose, occhi bistrati: figure straniate, fra squarci narrativi e maliziose abduzioni

Giovane donna, legno intagliato e dipinto, prima metà XIX secolo, Pesaro, Museo della Marineria Washington Patrignani, foto da *Le polene. I volti del mare*, Iride, 2009

calcio e shoah

WEISZ

Árpád Weisz, il tecnico ebreo ungherese che lanciò Meazza e vinse scudetti con l'Inter e il Bologna: perseguitato dalle leggi razziali, riparò in Olanda ma poi finì ad Auschwitz. Lo racconta Giovanni A. Cerutti per Interlinea

Dal Bologna al Lager, una vergogna italiana

di MASSIMO RAFFAELI

Impaginato di spalla, il commento che compariva sulla copertina del «Calcio illustrato» del 7 settembre 1938 non avrebbe potuto avere un titolo più chiaro, *Bonifica*: esso annunciava, nei modi di una asettica misura igienica, la promulgazione delle cosiddette leggi razziali che fin dall'estate precedente una rivista dal titolo sinistramente vittimista, «La Difesa della Razza», si era data il compito di iscrivere nel senso comune martellando coi più vieti stereotipi della xenofobia e della eugenetica. Il calcio non fu risparmiato e lo attesta la vicenda di Árpád Weisz, il tecnico ebreo ungherese che allora guidava il Bologna, non solo la squadra più forte in Italia (e presumibilmente anche in Europa) ma anche la più vicina alla immagine del regime fascista, per via di un dirigente, Leandro Arpinati, gerarca dello sport poi caduto in disgrazia, e per via del Littoriale, lo stadio di stile neoclassico, inaugurato nel '27 dal Duce in persona il cui monumento equestre sarebbe stato accolto fino al 25 luglio del '43 in una cavità aggettante della torre di Maratona.

Dunque Weisz sparì e, caso tipico da zona grigia, i giornali si limitarono alla diffusione di un comunicato, quasi si trattasse di un avvicendamento burocratico o di una fatalità: presto, nonostante la firma sullo storico manuale di *football* prefato addirittura da Vittorio Pozzo (*Il giuoco del calcio*, scritto con Aldo Molinari ed edito da Corticelli nel 1930), il suo nome venne cancellato e non soltanto adulterato – *Veisz* in luogo di Weisz – dalla ortografia fascista, fino a che, ottanta anni dopo, Matteo Marani seppe riportarne in luce la storia in un libro toccante, bellissimo, *Dallo scudetto ad Auschwitz* (Aliberti 2007, appena riproposto da Diarkos) che è alla base del successivo contributo di Paolo Balbi, Árpád *Weisz. Il tempo, gli uomini, i luoghi* (Serra Tarantola 2018), del libro a fumetti di Matteo Matteucci, *Arpad Weisz e il Littoriale* (Minerva 2017) e ora della monografia di Giovanni A. Cerutti, **L'allenatore ad Auschwitz** Árpád *Weisz: dai campi di calcio italiani al Lager* (Interlinea, con un piccolo album fotografico, pp. 107, € 12,00), che si segnala per il fatto di ricondurre i documenti, con chiarezza didascalica, alla ormai sterminata bibliografia sulla Shoah.

Felix Nussbaum, *Stilleben mit Fussßball* (*Natura morta con pallone da calcio*), 1940, Gerusalemme, Yad Vashem Art Museum; in foto, Árpád Weisz

La parabola sportiva di Weisz è nota: ex giocatore di discreta caratura, tecnico viceversa d'avanguardia per i metodi di allenamento, approda all'Inter dove vince il primo campionato a girone unico (1930) e lancia il più grande fra i nostri calciatori, l'allora imberbe Giuseppe Meazza; dopo comparsate a Novara e Bari, si afferma appunto nel Bologna che la voce popolare vuole lo «squadrone che tremare il mondo fa». Lì vince due scudetti (nel '36 e nel '37) e una competizione internazionale di prestigio, il Torneo dell'Expo a Parigi, stadio di Colombes, quando i rossoblu battono in finale (6 giugno 1937) i *blues* del Chelsea per 4:1 grazie specialmente al centravanti Angiolino Schiavio, che quel giorno gioca la sua ultima partita al fianco di altri grandi campioni, dal portiere Ceresoli all'ala Biavati, dai centrocampisti italo-urugiagi Andreolo, Fedullo e Sansone allo stoccatore bustocco Reguzzoni. (Nel tardo pomeriggio del giorno dopo – ci informa Luca Baccolini nel *Romanzo del grande Bologna*, Newton Compton 2018 – la squadra fu accompagnata in corteo dalla intera città lungo i portici di via Indipendenza: mischiati alla folla c'erano due ginnasiali del «Galvani», poeti in erba e però tifosissimi dei rossoblu, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi).

Cacciato con la moglie e due figli nati entrambi in Italia, Weisz trovò asilo in Olanda allenando il piccolo club di Dordrecht, non lontano da Rotterdam. (Ma pochi sanno che proprio l'Olanda, la tollerante e civilissima Olanda, ebbe nell'Europa occupata la più alta percentuale di ebrei deportati in campo di sterminio, qualcosa come 107.000 su 140.000, di cui solo 5.450 fecero ritorno a casa: e qui vale sempre il *reportage* di Simon Kuper, *Ajax, la squadra del ghetto*, Isbn 2003). All'indomani della capitolazione dell'Olanda, 14 maggio 1940, Weisz e i familiari non fecero eccezione: prima discriminati, poi arrestati nell'agosto del '42 e istradati nel campo di raccolta di Westerbork (dove presto sarebbero passate Hetty Hillesum e Anne Frank), sua moglie e i figli vennero eliminati già all'arrivo in Auschwitz, Árpád resistette fino al 31 gennaio del 1944.

A proposito, Cerutti fa sue in conclusione le parole che suggellano il grande libro di Raul Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* (Einaudi 1995): «È stato necessario riconoscere che numerosi principii fondamentali sui quali la nostra civiltà è ritenuta fondarsi, furono messi in discussione, e lo sono ancora oggi; perché, anche se il risultato appartiene già al passato, il fenomeno profondo non è ancora scomparso». No, quel fondo d'acqua cupa e tetra, putrescente, non è affatto scomparso, anzi rigurgita dilagando oggi nella zona grigia.

«DIALOGHI CON I CLASSICI DEL NOVECENTO AMERICANO», A CURA DI CATERINA RICCIARDI, EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Walcott, Barney, Doolittle, Fitzgerald, Miller, l'America si specchia nei classici

di ROSSELLA PRETTO

Bisogna tornare al centro per trovare e conoscere se stessi, all'*omphalós* della Grecia e del cosmo situato a Delfi, sul cui santuario campeggiava la celebre massima. Un tempio più volte ricostruito, narra Pausania nella sua *Periegenesi della Grecia*, alludendo non solo ai rivolgimenti storici ma, simbolicamente, al divenire dell'origine, perduta e riedificata dall'uomo che ricerca e, ricercando oscuramente, viaggia per accedere all'archivio delle immagini essenziali, acquistando così compito e funzione. Pausania quel viaggio lo compì all'interno della propria terra. C'è chi, per rispondere a un bisogno identitario, getta fondazioni dall'interno e chi sceglie di partire e abbandonare tutto. In entrambi i casi si creano i presupposti perché lo sguardo, dal profondo, possa rialzarsi echeggiando il futuro, accogliendo e mettendo in dialogo nuove e antiche istanze poetiche.

Così faceva l'esordiente Seamus Heaney in *Elicona personale*: fin da bambino, «Narciso dai grandi occhi», adorava la discesa nel buio dei pozzi, per trarne poi, in età adulta, consolidante rima: «I rhyme / to see myself, to set the darkness echoing». È nota l'importanza del lavoro di vanga per Heaney. Altro tipo di scavo è quello implicato da Derek Walcott, caro amico del poeta nordirlandese, tra gli autoriora proposti nel volume **Dialoghi con i classici nel Novecento americano**, curato da Caterina Ricciardi per le Edizioni di Storia e Letteratura (pp. XVIII- 142, € 14,00). Scavo e contaminazione, quelli di Walcott, che attinge a Omero (e a Ovidio) per mescolarli al «dialetto della tribù», dimostrando «una volontà di legittimazione poetica di una contro-conquista imperiale», quella della sua «anti-epopea creola», scrive Viola Papetti nell'evocativo saggio che restituisce, con pennellate da memoir di viaggio, pure il suo incontro con lo scrittore avvenuto nel 1997 a St. Lucia.

La visione post-colonialista di un poeta che rinomina le cose con l'affilato strumento della metafora per decretare l'alba di una nuova cultura non timida né derivata, conclude significativamente il volume: che passa in rassegna il secolo americano dipanando il fil rouge degli antichi, declinati secondo gli urgenti dettami dell'autorealizzazione femminile e del suo infinito potenziale, o della ricerca delle radici quale base per la coscienza storica di una nazione stretta, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, tra materialismo affaristico e mai sopito Puritanesimo, sempre pronta a interrogarsi sull'utilità moralizzatrice dei classici.

Da quel *milieu* prese il volo Natalie Clifford Barney, tratteggiata nel saggio di Giulia Napoleone. Barney, guardando a Saffo e al *thíasos*, contrappose all'Académie Française una *Académie des femmes* e idealmente restituì patria letteraria alle menti eccellenti di un'*enclave* cosmopolita, attraendole per sessant'anni nel salotto parigino affacciato sul suo Tempio dell'Amicizia eretto in giardino. Così la Grecia antica fornì a Barney, in fuga da un paese asfittico, l'antidoto per svincolarsi dai residui puritani del padre e per ricercare una scrittura al femminile che realizzasse il binomio vita-arte perseguito attraverso la libera espressione della sessualità.

Saffo ritorna nello studio della stessa Ricciardi sulla «Driade» poundiana Hilda Doolittle, nei cui scritti diventa maschera sotto la quale nascondere un'identità sessuale, discen-

novecento francese

BOUSQUET

Diario, prosa poetica o racconto? AnimaMundi Edizioni traduce l'inedito degli anni '30 *Una passante blu e bionda* di Joë Bousquet, lo scrittore che rimase paralizzato per un ferimento al fronte

La parola sgorgata dalle rovine del corpo

di PASQUALE DI PALMO

«Avent'anni, sono stato gravemente ferito da un colpo d'arma da fuoco. Il mio corpo era sottratto alla vita: per amore di essa, sognai in un primo tempo di distruggerlo. Ma gli anni, che mi rendevano l'infermità più presente, seppellivano l'intenzione di sopprimermi. Ferito, già diventavo la mia ferita. Sono sopravvissuto in una carne che era la vergogna dei miei desideri». L'incipit del *Meneur de lune*, libro autobiografico sui generis, rivisita obbligatoriamente il drammatico ferimento, avvenuto al fronte il 27 maggio 1918, che spezzò in due l'esistenza di Joë Bousquet (1897-1950). Il poeta e scrittore francese resterà infatti paralizzato per il resto dei suoi giorni, tra inenarrabili sofferenze in parte mitigate dall'uso della morfina, nel letto della sua camera in penombra a Carcassonne, dedicandosi con piglio oltranzista alla stesura di innumerevoli *cahiers*. Qui stabilirà una stimolante successione di incontri con artisti di rilievo come Max Ernst, Magritte, Dalí, Bellmer, Tanguy, Klee, Masson, Fautrier, Dubuffet (arriverà a collezionare oltre 150 dipinti, a cui attribuirà titoli fantasiosi, ricorrenti nei suoi testi) e con letterati del calibro di Éluard, Aragon, Valéry, Gide, Benda, Paulhan e Simone Weil. La precarietà della condizione di quest'«uomo amputato della realtà», come lui stesso si definiva, diventerà paradossalmente una sorta di «sole sotterraneo», l'occasione per approfondire, attraverso la dimensione variegata di una scrittura puntigliosa e ondivaga, la sua riflessione esprimente, secondo l'accezione di Blanchot, «un'autentica *iridescenza* intellettuale».

Joë Bousquet dipinto da Hans Bellmer nel 1945; in basso, Natalie Clifford Barney in un ritratto fotografico di Carl Van Vechten, New York, 1935

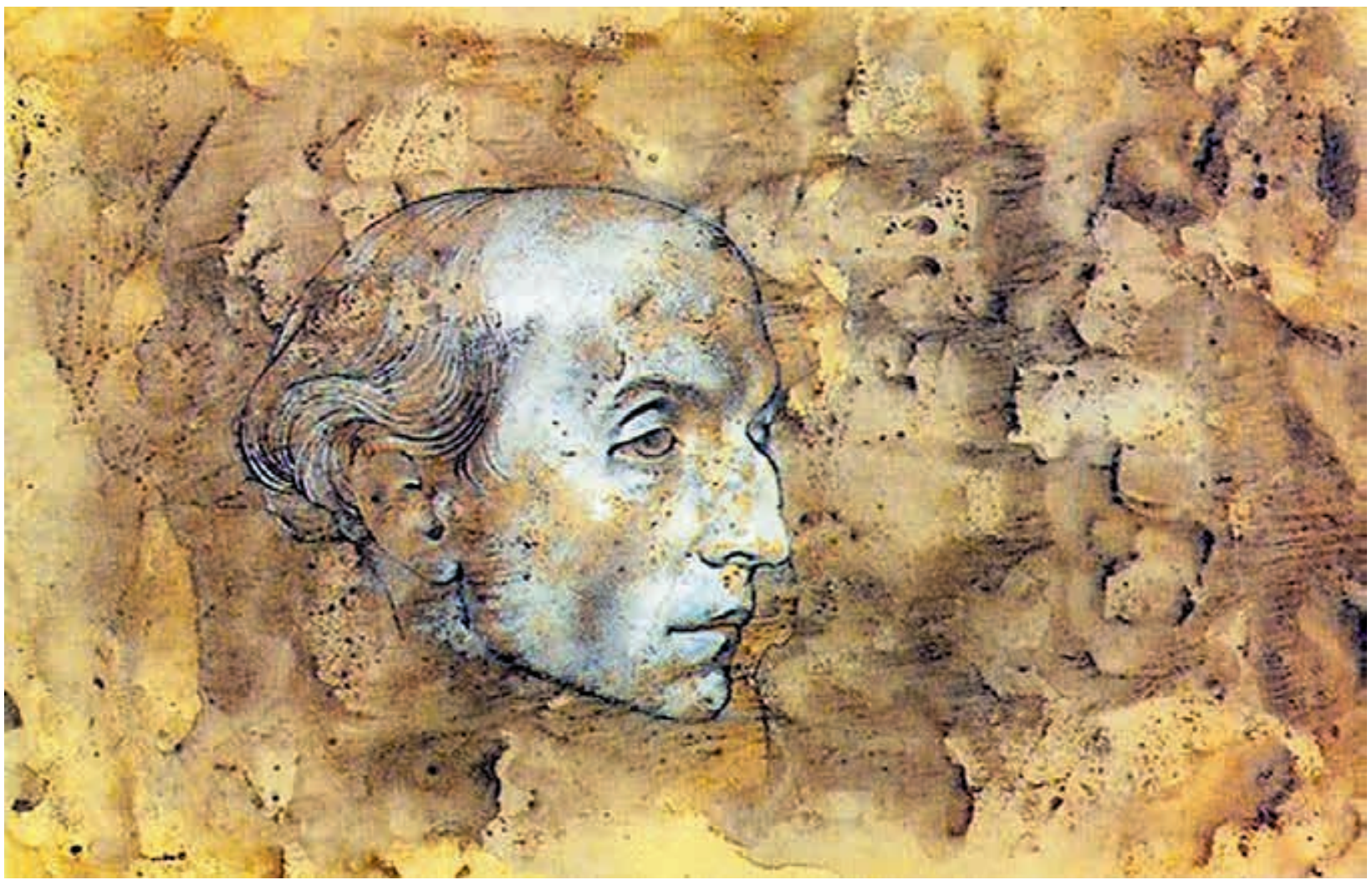
L'autore, dal suo letto di dolore a Carcassone, incontrava artisti (Ernst, Magritte, Bellmer, Dubuffet) e letterati, da Éluard a Simone Weil

Esce ora per AnimaMundi Edizioni **Una passante blu e bionda** (pp. 88, € 12,00), testo di difficile inquadramento (diario, prosa poetica, racconto?), inedito in italiano, in cui si rievocano i reiterati incontri con un'adolescente dai tratti angelici ed evanescenti. Osserva Paolo Mottana nell'introduzione: «Il racconto, scritto intorno al 1930, che come accade sempre nella scrittura "ininterrotta" di Bousquet, non ha trama né articolazione progressiva, è un tortuoso trapasso in una sorta di zona di penombra, dove il sogno e la veglia scivolano l'uno nell'altra. Le percezioni che Bousquet traduce per noi in parole appaiono cangianti, mobili, imprendibili, espresse in grovigli, *serpentement*, spirali in cui soggetto e oggetto ma anche attributi e verbi contribuiscono a sospingere in un cosmo integro, unitario, globalizzante». Il libro, uscito originariamente nel '34 presso René Debresse, è tradotto più che dignitosamente dallo stesso Mottana e da Alice Zanzottera, anche se si sente la mancanza di un apparato esegetico adeguato.

Nel nostro paese è stato decisivo al riguardo il contributo di Adriano Marchetti che ha curato opere di fondamentale importanza come *Tradotto dal silenzio* (Marietti 1987), *Da uno sguardo un altro* e *La conoscenza della sera* (entrambi Panozzo,'87 e'98), *Il quaderno nero* (ES 2004), la *Corrispondenza* con Simone Weil (SE 1994), soffermandosi a investigare con acribia e solerzia un pensiero non di rado di ardua classificazione. Se la parola di Bousquet si nutre infatti di alcune metafore basilari come quelle del silenzio e dell'ombra, filtrate dalla crudeltà dell'esilio quotidiano nel romitaggio di Carcassonne, la sua opera non sarà che un'ininterrotta variazione intorno a una sequela circoscritta di immagini che andranno fortemente a connotarla. Tali immagini, nella loro semplicità, nella loro linearità, cadenzano come meteore l'universo costituito da «notes d'inconnaissance» che permeano un'opera rigorosa, disseminata di particolari annotazioni pseudodiaristiche atte idealmente a coniugare spunti scaturiti da una sorgività di stampo primigenio con un'oscurità di fondo sempre incombente. Ma, nonostante la frequentazione con poeti ed artisti di chiara derivazione surrealista, niente è più lontano dal modello compositivo adottato da quest'asceta della parola del *sommeil hypnotique* che caratterizza il dettato di Desnos o Crevel.

Infarcita di ossimori («la luce della menzogna», «fuochi innevati», «un linguaggio che aveva il suo silenzio nella luce») e polittoti («La sua voce non incontra in me che una voce», «la stella fugge la stella»), la prosa di Bousquet si configura come un'elegante, inesausta interrogazione intorno alle dinamiche che sottendono i più disparati rapporti da cui risulta impossibile districare, come in un groviglio vegetale, il frutto salvifico di un verbo innocente. La scrittura, quello che Blanchot definisce «abuso di linguaggio», equivale a un approccio sistematico, che vorrebbe avere connotazioni di tipo ontologico, con una realtà dai tratti indefinibili e sfuggenti. La parola sostituisce il corpo, si fa essa stessa corpo, cicatrice, ferita. Sguardo soprattutto: *Papillon de neige*, *D'un regard l'autre*. Il *logos* si mummifica, diviene crisalide scarnificata nell'immobilità del catafalco. «Ho attraversato tutto per venire a cercarmi nelle rovine del mio corpo» si legge nel citato *Meneur de lune*.

Non vi è uno sviluppo riconducibile a modelli creativi consolidati, neppure di matrice modernista, ma un movimento che procede a strappi, alternando digressioni di origine speculativa a visioni che si avvicendano come falene intorno alla fiamma bachelardiana di *topoi* elementari. Si tratta di non sentire «altro che il mio essere interiore, cioè quello che dissimulo». E ancora, con frammenti di taglio aforistico, essenziali come l'arabesco di un graffito rupestre: «La mia giovinezza ha la sua pura verità nel miracolo di un dolore che dura per sempre».



denza genealogica al femminile, ma anche palinsesto da restaurare e integrare. *Hymen* (1921), composto dopo un viaggio in Grecia, si configura come un falso epitalamio adagiato sulla forma del masque che, grazie al coro polifonico di figure mitologiche, mette in dubbio l'istituzione matrimoniale modulando «una coraggiosa proposta anti-eterosessuale». Attraverso il linguaggio floreale, Doolittle riadatta la fabula delle fonti. Nel caso di Leda, giglio screziato d'oro, affida alla simbologia dell'iris (fiore che i greci piantavano sulle tombe) il compito di veicolare il messaggio funereo sotteso a quella che sembra più una pastorale che un episodio di stupro, come in Yeats. Doolittle interviene anche sui colori e trasforma Zeus in cigno rosso dalle zampe di corallo, suggerendo la passione che travolge e lascia a terra il giglio spampinato: «dove il cariceto s'infittisce, / l'emerocallide dorato / si spampina e giace / sotto il soffice frullare / delle ali del cigno rosso / e il caldo fremito / del suo rosso petto» (traduzione di Ricciardi apparsa su «Poesia» del maggio scorso).

Sara Antonelli analizza il racconto di F. Scott Fitzgerald, *Six of One*, per dimostrare i giri di boa generazionali che lo scrittore provò a mettere in luce, accostando l'Età del Jazz a quella di Pericle, la splendida Atene del V secolo a.C. Fitzgerald però lo scrisse un decennio dopo, già ben conscio della crisi che stava investendo l'America degli anni trenta. I fregi del Partenone, alla fine del racconto, sono solo graffi; i valori che Roosevelt aveva esaltato non reggono più, e il football non è sufficiente a garantire la salute della nazione; come non lo è, più di trent'anni dopo, ne *La gatta sul tetto che scotta* di Tennessee Williams. Tanto cinema americano ha fatto del machismo uno stereotipo cui gli attori dovettero sottomettersi, pagandone lo scotto (si veda la vicenda di Rock Hudson).

Il football non manca poi in *Morte di un commesso viaggiatore* (1949), tra le pièces più famose di Arthur Miller, posta però sotto la lente del satiresco (unico dramma pervenutoci per intero: *Il ciclope* di Euripide) da Maria Anita Stefanelli, che ne rintraccia l'antecedente di genere in O'Neill. Dialogando con l'elemento ritmico del teatro di Dioniso, Stefanelli mette a fuoco anche il carattere sinfonico del dramma, facendo un parallelo con Mozart. E se alla fine conclude che la commistione di tragico e comico è avvicinabile al trattamento riservato a Socrate nel *Simposio* platonico, si può anche osservare che di quella miscela esplosiva Miller aveva un esempio vivente in colei che, seppur anni dopo, divenne sua moglie (ma che all'epoca conosceva già): Marylin Monroe, la protetta di Lee Strasberg, conoscitore dell'inseparabile verità degli opposti poli di comico e drammatico. Dalla Monroe rimase colpita anche Karen Blixen che, durante una cena a casa di Carson McCullers, la trovò intrisa di incredibile innocenza e intensità infinita: si racconta che ballò con la diva sul tavolo di marmo.

Tornando al classico per completare la panoramica sul Novecento americano offerta da questa raccolta di saggi, John Paul Russo indaga la poetica di quegli emigrati che guardano alle sponde mediterranee per sanare ferite da outsider, secondo un'ottica di riappropriazione mediante lo strumento del viaggio e della catabasi, sia essa virgiliana o senechiana, purché riconduca a casa: come nel caso di Pier Giorgio Di Cicco, Dana Gioia e Mary Di Michele. Il volume, in conclusione, pone il classico, la sua ricezione e la riscrittura che ne deriva, come *continuum* e (insieme) punto di frattura, inserendosi nel filone di studi che ne testa la vitalità. Perché, come afferma Walcott, «quel che è nuovo di un classico è che si mantiene nuovo». Tautologico se si vuole, ma profondo come il «conosci te stesso» di Delfi.

narrativa canadese

DE LA ROCHE

Tutto il Canada si infiammò per *Jalna*, pubblicato nel 1927, che fece la fortuna di Mazo de la Roche con una sfilza di prequel e sequel. Lo ritraduce Fazi. Al centro una casa, e le sue «memorie»

Storia di una tenuta in Ontario che figlierà quindici romanzi

di MARGHERITA GHILARDI

La storia del suo esordio, benché qualche cautela sia d'obbligo nel crederle, non si direbbe molto diversa da quella di Jo March. Un racconto scritto di nascosto e altrettanto di nascosto sottoposto alla redazione di un giornale che lo pubblicherà suscitando l'incredulo orgoglio dell'autrice. Lo sfondo non è il Massachusetts della guerra di secessione, ma l'Ontario dei *dominion*. Con tutta probabilità Mazo Louise Roche, questo il suo vero nome prima che lo ritoccasse nel più aristocratico e androgino Mazo de la Roche, non compose il suo testo di debutto sfidando il gelo invernale di una soffitta abitata da graziosi topolini come la protagonista di *Piccole donne*, né lo consegnò di persona incappucciata come Jo fingendo di andare dal dentista. Il suo racconto la narratrice canadese, era nata a Newmarket nel 1879, lo spedì più comodamente al direttore di «Munsey's», un allora molto noto mensile di New York, da qualche ufficio postale in prossimità di Jarvis Street, la strada elegante nel centro di Toronto dove abitava in quel periodo. A differenza di Jo se lo fece pagare cinquanta dollari e da riconoscente figlia unica pare che con quei soldi abbia comprato regali per ogni famigliare: la madre dalla salute fragilissima, il padre incapace di trovare un impiego stabile e mettere radici, la bionda cugina Caroline che le resterà accanto per tutta la vita. È il 1902. Lei ha ventitré anni, una evidente tendenza alla depressione, nebulose ambizioni creative. Dopo il *college* ha frequentato una scuola di musica e una d'arte, ha seguito corsi all'università. Decide che continuerà a scrivere racconti.

Il tema dell'identità nazionale

La raccolta d'esordio, *Explorers of the Dawn*, esce a New York da Knopf nel 1922. Saranno pubblicati da Macmillan i due romanzi *Possession* (1923) e *Delight* (1926). Benché l'editore stampi il secondo controvoglia, giudicandolo meno riuscito del primo, l'accoglienza della critica rimane incoraggiante. Il consenso del pubblico arriva tuttavia l'anno successivo con il terzo romanzo, **Jalna**, tradotto in italiano nel 1956 e adesso riproposto da Fazi nella nuova versione di Sabina Terziani («Le Strade», pp. 381, € 18,00). Composto nel 1926, pronto per andare in tipografia da Macmillan come i libri precedenti, *Jalna* viene spedito dattiloscritto dalla narratrice, chissà se per sfida o per curiosità, a un concorso per inediti bandito ogni anno dal mensile americano «Atlantic Monthly». Nella storia blasonata della rivista Mazo de la Roche non è soltanto il primo scrittore canadese, ma anche il primo scrittore donna a conquistare il premio: quella vittoria inaspettata accende un successo che diventerà esplosivo facendo deflagrare su entrambi i lati dell'oceano il nome finora sconosciuto dell'autrice. De la Roche ha quarantotto anni, dopo il padre è morta anche la madre, lei ormai si sente libera di avere l'esistenza che desidera. Mentre il romanzo esce a puntate su «Atlantic Monthly», sarà poi pubblicato in volume a New York da Little Brown, si moltiplicano i *dinner* in suo onore, le *lecture* e i *party* cui è costretta a presenziare, le sfibranti interviste che affronta imparando a nascondersi dietro un sorriso e a inventarsi una vita mai accaduta. Quando le chiederanno quale sia il suo *hobby* preferito risponderà con sovrana grazia «la *privacy*».

Lawren S. Harris, *Red House and Yellow Sleigh*, 1920 ca.; in foto, Mazo de la Roche

Non solo l'Ontario in cui è ambientata ma il Canada intero, così sensibile al tema dell'identità nazionale, si infiamma per questa storia di una tenuta che l'autrice ha plasmato in parte sulle proprie memorie famigliari, in parte sulle vicende di una antica dimora vicina al *cottage* in cui ora abita con Caroline nei dintorni di Mississagua. Anche la fittizia Jalna, come la reale Benares, è stata costruita da un ufficiale britannico, il capitano Philip Whiteoak, che insieme alla bellissima moglie Adeline ha scelto di darle il nome della città indiana in cui aveva prestato servizio prima di stabilirsi in Canada. Per quanto il romanzo si svolga entro un arco di tempo limitato, dalla primavera 1924 all'estate 1925, la casa da cui prende il titolo, sua vera protagonista più della famiglia che la abita, sembra immaginata per accogliere una storia che possa espandersi più a lungo. Tra *sequel* e *prequel* la narratrice dedicherà alle vicende di Jalna altri quindici romanzi, l'ultimo firmato nel 1960: inventa così per il suo pubblico e per gli Whiteoak una saga che estendendosi dal 1854 al 1954 si dipana attraverso un secolo intero. Nove milioni di copie vendute, quasi duecento edizioni in inglese e cento in altre lingue, una riduzione teatrale nel 1936 permetteranno a Mazo de la Roche e a Caroline Clement di condurre una vita agiata. Viaggeranno spesso anche in Europa e metteranno su casa in Devon oltre che in Ontario. Realizzando un desiderio impensabile per l'epoca, poiché entrambe sono nubili, nell'Inghilterra degli anni trenta adotteranno insieme due bambini.

«Mi spazientiscono gli scrittori capaci di sostenere che tutte le loro opere sono composte in uno spasimo dell'anima. Questa creazione agonizzante mi sembra sempre insincera perché, in verità, la scrittura creativa è una delle occupazioni più gradevoli. È esigente, spesso estenuante. Richiede allo scrittore di dare tutto quello che ha dentro di sé. Deve credere ai suoi personaggi se vuole convincere il pubblico a credere in lui. Quello di cui ha bisogno il narratore, la prima, l'ultima e ogni volta – è un pubblico. L'interesse del pubblico è il soffio costante che ventila il fuoco della sua capacità creativa. Non sarà certo il suo "spasimare" a creare un pubblico per lui». Così scriveva Mazo de la Roche in *Ringing the Changes*, la molto blindata, lacunosa autobiografia apparsa nel 1957, quattro anni prima della morte.

Un'architettura legnosa

Ma cosa racconta al suo pubblico, il cui interesse l'autrice non dimenticò mai di blandire, questo romanzo sostenuto da un'architettura legnosa, composto nello stile impaziente di chi insegue una trama, punteggiato da tavole imbandite e rurali paesaggi indispensabili per prendere fiato? A quale personaggio dovrà credere il lettore che guadagnando le ultime pagine di *Jalna* colleziona in un colpo solo il centesimo compleanno di Adeline, la fuga repentina di Eden, la partenza ormai certa di Alayne dopo un matrimonio durato pochi mesi, il viaggio di nozze di Maurice così improvviso benché abbia atteso quasi vent'anni la sua innamorata? Ha scritto l'autrice che l'idea di *Jalna* è nata con Renny e Meg, i nipoti più grandi di Adeline, due Whiteoak purosangue e dunque tra i protagonisti principali dell'intreccio. Ma cosa sappiamo noi di questi due fratelli? Soltanto che lui ama i cavalli e lei finge di digiunare, lui è uno sciupafemmine e lei invece ha mandato a monte il proprio matrimonio. Gli abitanti di Jalna noi non riusciamo a vederli, le loro azioni scorrono sotto i nostri occhi, le loro parole risuonano dentro le nostre orecchie senza che ci sia possibile scrutare in fondo al loro cuore. Chi è davvero l'inquieto Finch, chi Phaesant la selvaggia, chi l'onesto Piers? Non lo sappiamo. Reale non è che la grande casa i cui pavimenti scricchiolano sotto i loro passi, viva è Jalna dove tutti credono di trovare un riparo ma che accogliendoli piuttosto li cattura, inghiotte le loro esistenze come un ventre vorace e oscuro. Soprattutto le esistenze femminili, tenute prigioniere da antichi pregiudizi, schiave di lontani conformismi. Libera fu la vita che Mazo de la Roche riuscì a costruire per sé. In questo suo così fortunato romanzo la libertà somiglia tuttavia al vetro opaco e piatto di una finestra chiusa.

> La anticonformista scrittrice canadese fu la prima donna a vincere il prestigioso concorso per inediti di «Atlantic Monthly»

ALIAS Domenica

a madrid, reina sofía

POST-FRANCHISMO

Juan Genovés, *El abrazo*, 1976

Transizione, il quinqui e il vampiro

Nella mostra «Poéticas de la democracia» viene rappresentato il disagio della controcultura nel periodo 1976-'78, quando il processo di conciliazione emarginò le espressioni più radicali

di TOMMASO MOZZATI
MADRID

Sarà per le vicende straordinarie che portarono alla sua apertura nel 1992, o per l'eccezione costituita dal Novecento spagnolo sullo scacchiere travagliato dell'Europa; o anche solo per l'incredibile forza d'attrazione esercitata dalla cruenta scena della *Guernica* picassiana, restituita a Madrid nel 1981 a mo' di *memento* contro il passato franchista: fatto sta che il Museo Reina Sofía, ospitato a pochi passi dal Prado nell'antica sede dell'Hospital General, ha scelto con coerenza di non rinunciare alla Storia nel gestire e nel valorizzare una raccolta spinosa, ingrossatasi a partire dagli anni ottanta con lo sguardo rivolto oltre i Pirenei (e al di là dell'Atlantico).

Lo ha ribadito di recente lo staff curatoriale in una pubblicazione consacrata per l'appunto ai percorsi espositivi allestiti in quegli spazi, letti in un'ottica critica e di corretta interpretazione museografica. Nella militante Introduzione al volume d'avvio per la serie *Chiavi di lettura*, la cui stampa rimonta al 2011, si ribadisce infatti come, a differenza di quanto avvenuto in altre sedi internazionali, l'istituto spagnolo abbia cercato di «lasciare sempre irrisolto il vincolo intercorrente fra gli oggetti o le immagini e il passato o il presente», pur continuando a problematizzarne il rapporto col tempo della loro creazione, al fine di «contribuire a una possibile presa di posizione critica nei confronti del mondo di cui l'opera fa parte».

Tale premessa metodologica è risolta con successo negli ambienti disposti lungo la pianta 'coercitiva' dell'edificio ideato da Francesco Sabatini durante la seconda metà del Settecento; in maniera analoga, l'ultima produzione siglata dal Centro de Arte, sia in termini editoriali che in fatto di mostre, ha optato in modo sistematico per uno scandaglio della vita artistica sullo sfondo delle vicende politiche e sociali che, di volta in volta, si offrivano da orizzonte più appropriato per ciascuna indagine.

Ne è esempio eloquente la non facile iniziativa *Campo cerrado*, per cura di Maria Dolores Jiménez-Blanco, una panoramica sull'arte franchista dal 1939 fino all'inizio degli anni cinquanta: esplorazione colta e calibrata, volta a collocare sul piano continentale l'autarchia imposta dal Caudillo e dal suo *entourage*, prima del rilancio di un'immagine moderna per la cultura patria con la promozione dei lessici dell'astrazione e dell'informale.

Appare dunque in tutto conseguente che, oggi, al pian terreno dell'espansione richiesta a Jean Nouvel, si predisponga una diversa rassegna – *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición* – dedicata, appunto, alle «poetiche della democrazia», e cioè agli anni ricondotti per consuetudine alla 'transizione' verso una monarchia parlamentare dopo la morte di Franco e la crisi del regime da questi controllato fino ai giorni estremi della sua infermità; appuntamento la cui urgenza è confermata dal posticipo della data di chiusura, prevista al principio per il novembre scorso e dilazionata invece al 28 giugno.

Non solo infatti la mostra si è aperta nel 2019 in conclusione di un decennio di ricerca, favorevole all'incremento del patrimonio del museo grazie a un'estesa campagna di acquisti: essa continua un dibattito di grande attualità sulla piazza pubblica spagnola, incoraggiato da una parte da riflessioni fra cui il volume di Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española*, dall'altra da iniziative sul tipo di quella calendarizzata due anni fa dall'IVAM di Valencia per approfondire la partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia del '76, un *case study* nevralgico per quel frangente storico e artistico.

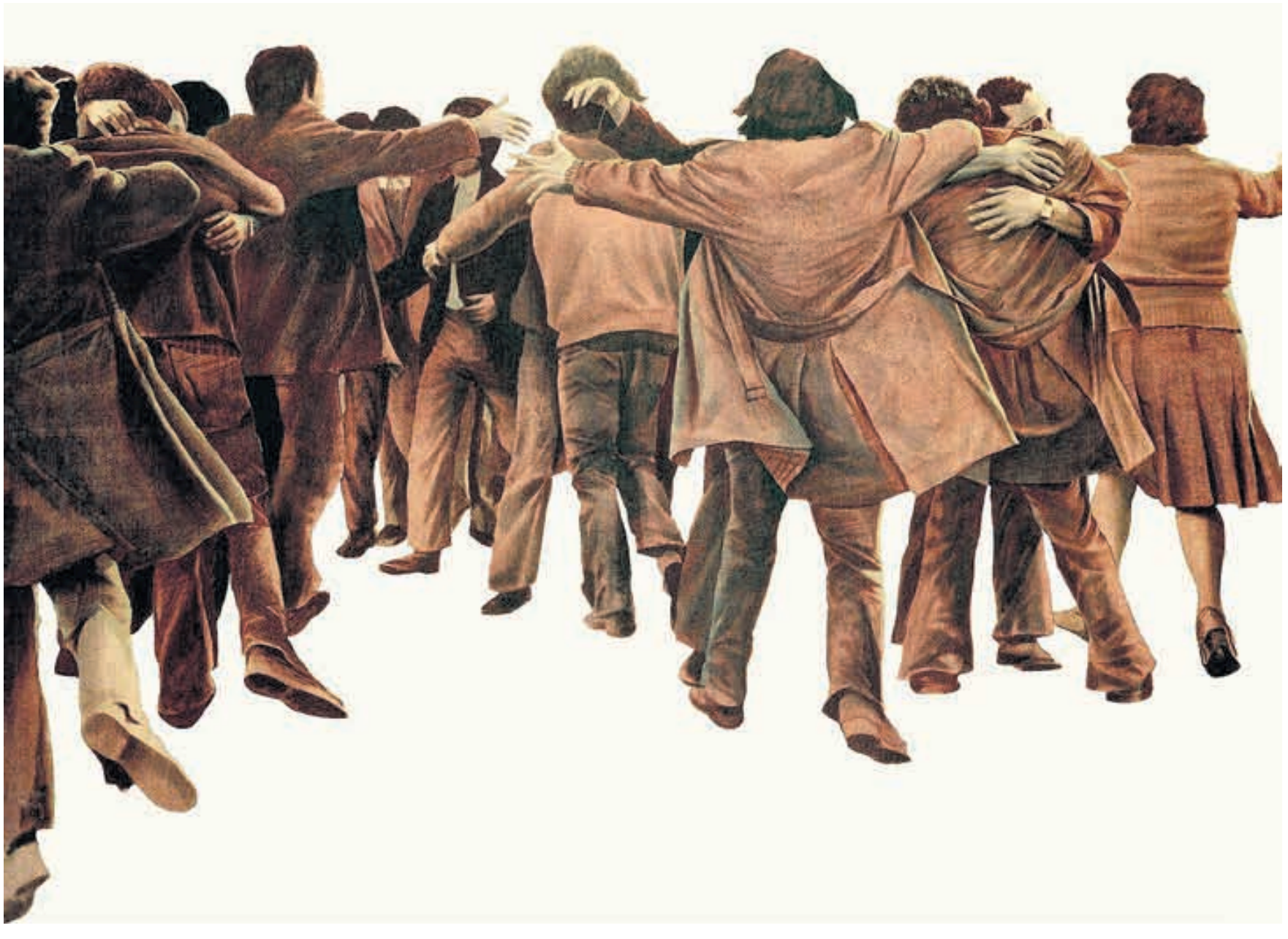
Non a caso, è questo il punto di partenza fissato anche per il progetto madrileno da Manuel Borja Villel e Rosario Peiró, cui si deve il piano generale dell'esposizione; e proprio una simile scelta contribuisce a srotolare il *fil rouge* che corre sottotraccia da sala a sala al Reina Sofía, quello cioè che si riannoda – complicandolo – al *tòpos* tradizionale delle 'due Spagne'.

In laguna, per l'edizione diretta da Carlo Ripa di Meana, tutto sembrò infatti duplicarsi in un gioco di specchi vertiginoso e contraddittorio: due furono i padiglioni chiamati a rappresentare la nazione reduce dalle esequie del Generalissimo (quello ufficiale rimase sbarrato al pubblico, in polemica con le autorità governative); due i comitati coinvolti nella preparazione della retrospettiva, caldeggiata dalla Biennale, cui si attribuì il titolo *Vanguardia y realidad social* (e che alla fine fu commessa nel suo insieme a Tomás Llorens e Valeriano Bozal); in fondo strabica appare la stessa prospettiva applicata allora al percorso, stretto fin dal titolo fra gli anni capitali '1936' e '1976', la quale arrivò così a includere personalità distanti – da Picasso, González e Renau, a Antoni Tàpies, Juan Genovés e all'Equipo Crónica – ma approssimate in una traiettoria 'benjaminiana', ottenuta ricucendo le fratture di una stagione tribolata.

Lo sforzo archeologico affrontato per ricostruire questo capitolo inaugurale fa il paio con la cura non minore che, a cominciare dalla quinta stanza, serve ai curatori per ricomporre l'affresco polifonico del movimentismo metropolitano dell'epoca, fra impegno sociale e creatività giovanile. Grazie a una sorprendente raccolta di *ephemera*, giornali e documenti video, l'attenzione si concentra su fenomeni diversi, legati tuttavia a medesimi afflati libertari, frutto di un processo radicato nei fermenti di contestazione già vivi fra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei Settanta. Borja Villel e la Peiró riflettono quindi su gruppi come il Copel, favorevole a un'amnistia generale da accompagnarsi all'instaurazione di regole di convivenza democratica; si concentrano poi sulla fluida socialità adolescente, canalizzatisi in *fanzine* fra cui «Ajoblanco» o «Star» ma catturata anche da pellicole della fatta di *Entre tinieblas* o *Deprisa, deprisa*; associano infine le rivendicazioni del femminismo a quelle del movimento omosessuale, ribadite nell'editoria *engagée* o quintessenziate dalle performances di Ocaña.

Con un inventario tanto ricco di voci e testimonianze, in fondo e per paradosso, l'esposizione si propone però l'obbiettivo di offrire, ancora una volta, l'immagine di una Spagna divisa. Attraverso il processo di conciliazione nazionale innescatosi dopo la scomparsa di Franco fra molti intoppi e diverse retromarce, si sarebbe infatti giunti a marginalizzare proprio l'espressione di punti di vista radicali, cancellando il contributo di realtà siffatte alla costruzione di un inedito patto sociale. Non a caso la mostra termina sulle controversie legate alla genesi della costituzione del 1978, validata da un referendum popolare ma intesa da principio come un compromesso pacificatore fra vecchio e nuovo regime.

In tale prospettiva è allora tanto più convincente che, nello sforzo di decostruire la figura del 'quinqui' (definizione assai diffusa sulla stampa del tempo per etichettare le forme del disagio giovane), si scelga di associarle quella non meno ambigua del vampiro, dedicando al parallelo un'intera sezione: nel passaggio si conferma come il più riuscito della mostra (fra foto liriche di Alberto García Alix e con in mente l'*Arrebato* di Ivan Zulueta), il sogno di una vita altra si brucia infatti fra i fantasmi persistenti di un oscuro gotico urbano; il vagheggiamento sadomasochistico di una Spagna che sarebbe potuta essere e non fu, si perde così fra gli *shot* d'eroina, fra Van Helsing moralisti camuffati da monache e nella rutilante inconsistenza della movida, mito postumo e di consumo nutritosi d'oblio e di cattiva coscienza.



alla gam di milano

CANOVA

La mostra sui busti di Antonio Canova ritesse gli anni tumultosi in cui furono concepiti: 1814 alle porte! Guardare con attenzione all'allestimento nella villa firmata da Leopoldo Pollak

Vicende molto terrene dei volti ideali

di CLAUDIO GULLI
MILANO

Difficile immaginare un artista che ebbe in vita più successo di Canova. «Tra tutti gli uomini che ho conosciuto metto al primo posto Napoleone, Canova e Lord Byron», dice senza mezzi termini l'adorabile, ciarliero Stendhal. E secondo un condizionamento tipico dei grandi nomi, trovare nuove chiavi di lettura può risultare ostico, per ogni generazione che si cimenta.

C'è voluto il genio di Hugh Honour per liberare dalle superfetazioni ottocentesche quel mito di purezza, che senza i suoi tempi diviene facile preda di appropriazioni. Bisogna soprattutto azzeccare la cornice, e non si potrebbe trovare luogo migliore, a Milano, della Gam, dove **Canova. I volti ideali** (a cura di Omar Cuccinello e Paola Zatti, con un riuscito catalogo Electa, € 28,00) è visibile fino al 15 marzo. Poi però ci vuole la luce e la scenografia giusta, anche perché ci si confronta con la villa progettata da Pollak, con gli arredi di Albertolli, o con i Cézanne e i Balla superbamente sistemati da Gardella nei mezzanini sotto i tetti, e ora anche con il rinnovato allestimento che propone le tante sculture dell'Ottocento giustamente tirate fuori dai depositi. E i lucernari della Gypsotheca di Possagno, costruita apposta per riconsacrare i materiali canoviani nel 1834, sono parte di quella fortuna postuma dell'artista che si costruisce anche con gli allestimenti. Forse la luce diurna ha lo stesso peso specifico delle fonti; si direbbe che entrambe siano necessarie, per capire il fenomeno-Canova.

Percorrendo la trama di relazioni che indaga la mostra, si può partire dalla Parigi del 1811. Quatremère de Quincy, un uomo che dai tempi del Direttorio vive nascosto e ha manifestato aperto dissenso per le requisizioni delle opere condotte ai danni dell'Italia, ha prestato un busto del *Paride* di Canova a un suo amico, di nome Bernard Lange. «Posso assicurarvi che non c'è stato nessuno che l'abbia veduta senza entusiasmo, basta a dirvi che in un momento, che io non mi sono trovato presente, David, duopo averla veduta, ha preso del gesso ed ha scritto sul cavalletto *c'est admirable*», scrive Lange allo scultore. Contemporaneamente, a Pisa, Giovanni Rosini fa installare il suo busto di *Calliope* in un «tempietto» dove la dea «siede come una regina», su una colonna nera. Nello studio della stessa abitazione, questo letterato avrebbe messo a punto una *Storia della pittura italiana*, che sognava dai tempi di una visita al Louvre. Ci avrebbe messo più di vent'anni a completare il suo proposito, e forse nei momenti di incertezza, uno sguardo a quel busto deve averlo ringalluzzito.

Antonio Canova, *Carolina Bonaparte*, 1813, gesso, Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova

Dal Musée Fabre è arrivato un marmo più serafico – si è incerti se si tratti di una *Clio* o di una *Calliope*. Era per la contessa d'Albany, quella Luisa Stolberg che insieme ad Alfieri attraversa l'Europa in modo pericoloso, e commissiona, sempre a Canova, il monumento funebre di Santa Croce per l'amante-poeta. Del busto in gesso di *Carolina Bonaparte*, che sposando Gioacchino Murat diviene regina di Napoli, conta una certa affermazione di eleganza; ma se si passa al volto di *Elisa Baciocchi*, altra sorella di Bonaparte e governatrice della Toscana, il registro è tutt'altro: nessuna grazia, solo la durezza di un volto ispirato all'urgenza del comando da impartire. Il gesso, a Possagno, non dovette dispiacere alla committente: fu lei a chiedere a Canova una *Venere Italica* da collocare nella Tribuna degli Uffizi.

Il punto più alto di questa storia è l'*Elena* per Isabella Teotochi Albrizzi, una donna che nel 1809 aveva pubblicato un libretto sulle opere di Canova, «di scultura e di plastica». In cambio lo scultore le aveva donato un busto in marmo purtroppo non in mostra, ma attorno a questo pezzo mancante si è cucita una buona sala sulla ricezione di un'opera-*cult*. Il regalo suona un po' autopromozionale e anche la cerchia che si stringe nel salotto veneziano rischia di limitarsi alla civetteria. Ecco come la vede il feroce Pietro Giordani, che mette in guardia Canova in una lettera: «tu ti credi obligato, se uno ti saluta, se uno ti loda. Ma seriamente credi mo', che facciano un gran servigio a te?». Ma Byron scrive un'epigramma, ispirato dall'*Elena* della Teotochi, che vale tanto in termini di risonanza: figurarsi che il novello Omero diviene quasi più celebre dello scultore.

Le relazioni con i committenti potevano anche andare per tutt'altri versi: un'altra donna di salotto, con scarsi interessi per la politica, Juliette Récamier, chiede pure un ritratto a Canova, dopo aver trascorso una primavera a Roma, nel 1813. Mentre lo scultore, ad Albano, è alle prese con il marmo, lei va a visitarlo in studio. Vede un modello in creta, ma non è per nulla compiaciuta del risultato, tanto che Canova cambia iconografia, idealizzando il ritratto in una testa di *Beatrice*. È anche possibile che fra i due non si trattasse solo di arte, a leggere le lettere che Canova le indirizza.

Questa vicenda si svolge in anni tumultuosi: il 1814 è alle porte e significa Napoleone all'Elba. Lo zar Alessandro I va quindi a Malmaison, da Joséphine de Beauharnais, per acquistare tutti i marmi di Canova oggi all'Ermitage – e alcuni di questi busti sono in mostra. Per lo scultore è tempo di andare a Parigi, per trattare la restituzione delle opere vaticane: un'impresa in cui non si riponeva alcuna fiducia, e che ebbe invece il felice esito sperato grazie alle intercessioni degli inglesi. Così regali e apprezzamenti continuano a fioccare: nel 1816-'17, Canova dona quattro «teste ideali» a diplomatici amanti delle arti. Per una di queste, poi al Kimbell di Fort Worth, il destinatario era Charles Long, un consigliere di Giorgio IV che acquisterà altre opere di Canova per la corona – ma anche William Hamilton, Lord Wellington e Robert Stewart, marchese di Londonderry, sono all'origine della fortuna di Canova oltremanica: nelle case di città o di campagna disegnate da un William Kent, o all'ombra del Vesuvio, erano maturate sensibilità tutte rivolte all'Antico.

Infine, attorno alla *Vestale* della Gam di Milano, e alla *Saffo* della Gam di Torino, si sono radunate opere che potrebbero aver ispirato Canova: dalle donne velate di Antonio Corradini alla *Zingarella* dei Farnese, che ritorna visibile, dopo le guerre napoleoniche, nel Museo Borbonico della Napoli della Restaurazione. Raffaele Monti e Adolfo Wildt sono altri attori di un gioco lungo tre secoli, sul tema di un volto coperto da un velo: ma sono mondi fra loro tutti diversi. Si conclude con Giulio Paolini, che a inizio anni settanta cercava in Canova e nel Neoclassicismo «l'assenza di uno stile nuovo».

Carolina Bonaparte, Elisa Baciocchi, o anche figure del «mito» come Elena (per Isabella Teotochi: il punto più alto, non in mostra), Beatrice, Saffo, una Vestale...

«IL RITORNO DI DÜRER» A BAGNACAVALLO, MUSEO CIVICO DELLE CAPPUCCINE

La Madonna «in clausura» di Dürer divinata da Roberto Longhi

di GIUSEPPE FRANGI
BAGNACAVALLO

Era il 9 febbraio 1969. In gran segreto dal convento di clausura delle Clarisse Cappuccine dell'Immacolata di Bagnacavallo partiva un'automobile con un carico prezioso: una tavoletta con la Madonna del Patrocinio che Roberto Longhi a colpo sicuro aveva attribuito ad Albrecht Dürer, attribuzione suffragata con un saggio pubblicato su «Paragone Arte» nel 1961. L'opera usciva dal convento poiché le suore, dopo una tormentata riflessione, avevano deciso di vendere quel quadro tanto venerato per raccogliere le risorse per costruire un nuovo monastero a Brescia.

Tanti musei esteri si erano fatti avanti, ma il quadro notificato ovviamente non poteva uscire dall'Italia. Le Clarisse chiedevano che il compratore garantisse una destinazione pubblica all'opera e tra i tanti che si erano proposti l'unico che garantiva quel requisito era Luigi Magnani, il grande musicologo collezionista di Parma. In un primo tempo Magnani aveva pensato di farne dono allo Stato, poi scelse invece di destinarla alla Fondazione, a cui aveva già donato la sua grande raccolta d'arte, esposta nella bellissima villa a Mamiano di Traversetolo.

Ci sono voluti cinquant'anni perché quel capolavoro di Dürer ritornasse a Bagnacavallo, proprio negli stessi spazi del convento oggi trasformati nel Museo Civico delle Cappuccine: un'operazione di ricucitura della memoria, condotta con sobrietà e senso partecipativo, che è stata anche l'occasione per ricostruire la storia del dipinto (*Il ritorno di Dürer*, a cura di Diego Galizzi, fino al 2 febbraio). Infatti dal Libro Campione delle Memorie delle Clarisse Cappuccine si è potuto appurare che la tavoletta era arrivata a Bagnacavallo nel 1822, quando aveva fatto il suo ingresso madre Gertruda Cannottieri, anziana suora che era stata abbadessa del soppresso monastero di Cotignola. Nell'inventario dei suoi beni lasciati poi all'ordine compariva «una bellissima immagine della Vergine di gran prezzo».

Era la Madonna del Patrocinio, ribattezzata così per i poteri miracolosi che le suore avevano finito per attribuirle. La tavoletta restò «nascosta» nella separatezza della clausura; con un sotterfugio fu messa al riparo dalle requisizioni post- unitarie del 1866-'67. Solo nel settembre 1959 un sacerdote romagnolo, don Antonio Savioli, in visita al monastero, vide quell'opera al di là della grata. Ne chiese una foto alla Superiora: bastò quell'immagine scialba perché Longhi, interpellato dallo stesso don Savioli, emettesse il suo parere a colpo sicuro. Si trattava. secondo lui, di un'opera assegnabile al secondo viaggio di Dürer in Italia, intorno al 1506: Longhi ipotizzò anche un contatto tra il maestro tedesco e Bologna, in particolare un pittore della «crisi» come Amico Aspertini, «artista capace di anticipare le visioni della "Donauerschule"».

Longhi punta l'attenzione sull'impaginazione scenica della Madonna, che non ha nulla della trasparente semplicità dei veneziani, ma con quell'androne arcuato e sbiecato evoca la «complicazione, vagante, brancolante ed empirica» di un gotico che non tramonta.

al castello di novara

DIVISIONISTI

Grubicy de Dragon, Pellizza, Morbelli, Fornara, Previati... Rifiutarono la presa diretta degli impressionisti, ricreando l'immagine nella quieta emozione del ricordo. Una «rivoluzione della luce»

Giovanni Segantini, *All'ovile*, 1892, courtesy Gallerie Maspes, Milano

Ricomposizione del paese nello studio

di GIORGIO VILLANI
NOVARA

Il 1920 fu più funesto che lieto per il divisionismo. In quell'anno erano venuti a mancare Gaetano Previati e Vittore Grubicy de Dragon, che del movimento era stato anche il teorico, e l'anno prima Angelo Morbelli. E se a ciò si aggiunge che già nel 1916 i futuristi avevano suonato le campane a morto con quell'invettiva di Boccioni che aveva apostrofato Segantini «ignorantissimo, circondato da tedescherie, posa a gran sacerdote d'una nuova religione della natura (con la N grande) e piano piano sdrucciola dagli azzurri ghiacciai italiani alla sterile bassura tedesca», si può immaginare qual genere di anniversario sia il 2020 per il movimento artistico. Le scomparse sono occasioni, si sa, per fare bilanci, e questo è il proposito che si prefigge la mostra *Divisionismo. Rivoluzione della luce* (fino al 5 aprile), snodandosi attraverso otto sale del Castello Visconteo Sforzesco di Novara, attraverso le quali la curatrice Annie-Paule Quisnac ha inteso illustrare sia la storia del movimento, presentando nella prima parte del percorso espositivo le tappe fondamentali del comune cammino, sia l'individualità dei singoli artisti, a ciascuno dei quali è dedicata una delle ultime sale. Il termine «divisionismo», com'è noto, deriva dal procedimento di separare in singoli tocchi del pennello i colori, dimodoché questi, invece che sulla tela, venissero a ricomporsi, a una giusta distanza, nella retina dell'osservatore. Il pubblico, tuttavia, non era sempre tanto accorto, i più, anzi, avvicinandosi troppo al quadro, ne cavavano materia per *boutade*, come quella d'un critico del tempo che ribattezzò Morbelli «morbillo pittorico».

Non erano cose insolite negli ambienti delle avanguardie: Manet, che si atteggiava a spadaccino mondano, aveva duellato per molto meno. Il procedimento tecnico favoriva l'esaltazione dei contrasti fra i chiari e gli scuri e il lavoro sui volumi e le grandi masse di luce, sicché le tele d'un Segantini o d'un Pellizza, come anche quelle dei post-impressionisti alla Seraut, appaiono più solide e imponenti, meno «soffiate» di quelle d'un Monet o d'un Pissarro. I soggetti ch'essi scelsero svolsero appieno le potenzialità di questo procedimento pittorico, ora trattandosi di vaste immensità naturali ora di scene d'epica sociale, come *L'oratore dello sciopero* (1890-'91) di Longoni o *Mattino in officina* (1893) di Nomellini. Ma codesta ricerca di forme più stabili e volumetriche, di rapporti tonali precisi entro un'architettura più composta a fronte della mobile iridescenza impressionista non celava soltanto una predisposizione del gusto. Camminiamo per le sale del Castello Visconteo Sforzesco: come questi pittori sentirono la natura? Guardiamo le vaste distese d'acque incorrotte, i morbidi altipiani rivestiti d'erbe giovani, le plaghe ghiacciate, i borghi accovacciati sotto la quieta chiostra dei monti e sentiamo come, in tutte queste immagini d'una natura ampia e solenne, i divisionisti abbiano cercato d'infondere al paesaggio attraverso la vibrazione luminosa come una segreta unità di corrispondenze. Si ha così nel *Bosco* (ridipinto più volte, nel 1887, nel 1891 e nel 1912) di Grubicy de Dragon l'immagine d'una terra tutta disseminata di riverberi dorati che un placido popolo d'armenti va pigramente brucando o si hanno in *Fontanalba* (1904-'06) di Carlo Fornara, quei due specchi eguali che si corrispondono l'un l'altro: il lago e il cielo.

Così di sala in sala notiamo un comune rifiuto di quella visione del mondo, ch'era stata negli impressionisti come il risultato di un assoggettamento dell'occhio alla fisicità della luce: «Malgrado le differenze nella messa in atto della divisione del tono da parte dei singoli divisionisti – scrive la curatrice – e i modi in cui vi sono arrivati, è da sottolineare una costante: l'esecuzione, o quanto meno la conclusione dell'opera in studio. Il dipinto, infatti è il risultato di un lungo lavoro preparatorio su schizzi e disegni dal vero, versioni precedenti, a volte anche fotografie. Una pratica che non è in alcun caso *impressionista*, ossia presa diretta sul reale con una tecnica volutamente veloce, per carpire l'immediatezza della visione». Non l'immagine transitoria dunque, impressa fugacemente nella retina, ma quella ricomposta nella quieta emozione del ricordo, «emotion recollected in tranquillity», come scriveva Wordsworth d'ogni grande poesia.

D'una visione interiore lungamente decantata parla il bellissimo *Quando gli uccelletti vanno a dormire*, che fu più volte ridipinto da Grubicy de Dragon fra il 1891 e il 1903, e ancor più *Migrazione in Val Padana* (1916-'17) di Previati, con quella sua greggia carezzata dalla luce che allude al cammino della vita, come fanno le figure che, ne *Le tre età dell'uomo* di Friedrich, si danno congedo sulla sponda del mare. Una costruzione egualmente simbolica ha una fra le più belle tele esposte, *Sul fienile* (1893-'94), capolavoro di Pellizza da Volpedo, in cui l'umile scena dell'Eucarestia data a un moribondo si fa già, attraverso il contrasto d'ombre e di luce, presagio di grazia. Anche Segantini elaborò un paesaggio spiritualizzato, particolarmente in disegni come *Ave Maria sui monti* (1890) dove una fanciulla va pregando in raccoglimento per una stradicciola di montagna seguita da un serpentello che simboleggia il peccato originale.

Altri pittori, come Morbelli, furono meno inclini a questo tipo di poetica; pure, anche in un quadro come *Un Consiglio del nonno* (1891), che parrebbe tratto dal quotidiano, una luce aurea e velata, come una mussola d'oro, solleva un po' le figure dal piano della stretta contingenza. Certo, questi artisti non si somigliavano né per sensibilità né per educazione. Previati con quelle sue «lunghe e sottili strisce di pasta colorata, piegate tutte secondo uno stesso ondulato movimento» ricorda Puvis de Chavannes; Segantini, che ha cadenze quasi preraffaellite nei carboncini *Edelweiss* e, soprattutto, *Rododendro* (1898), in cui il fiore alpino è allegoricamente rappresentato nel tipo rossettiano di *belle dame sans merci*, ricorda de La Tour nel dipinto *All'ovile* (1892), quando si guardano i suoi pastori si pensa, invece, ai contadini di Millet; Grubicy De Dragon credette, come il suo maestro Fontanesi, che l'anima dell'uomo fosse una piccola goccia da dissolvere nel paesaggio e dipinse scene naturali in cui la luce, come spirito animatore del mondo, permea e imbeve di sé tutte le cose. I lavori di Nomellini, infine, sono ditirambi pagani, quasi trascrizioni del D'Annunzio alcionico.

Cionostante, il divisionismo ebbe contorni precisi, anche cronologici. A un dato momento la religione della macchina sostituì quella della Natura e un'opera come quella di Segantini fu sentita obsolescente dai futuristi. Il boato dei motori ruppe allora il silenzio delle valli inviolate. E Wally non sentì più il richiamo funereo dei suoi monti.

■ AUX PUCES ■

Sotheby's a New York: pronostico

Simone Facchinetti

L'andamento delle aste è difficilmente prevedibile. Una volta all'anno anche noi tiriamo a indovinare, un po' per gioco, un po' per passatempo. Ora pronostichiamo i risultati dell'asta newyorkese di questa settimana (Sotheby's, 29 gennaio). Quando «Alias-D» sarà in edicola potrete facilmente verificare quanti ne avremo azzeccati e quanti, ahimè, mancati (tenete presente che l'articolo è stato spedito alla redazione il giorno che precede l'asta). Questo stesso procedimento divinatorio è messo in atto, con molti più grattacapi dei nostri, dai responsabili della Sotheby's, costretti a stabilire la composizione, la varietà, la densità e il «colore» di ogni vendita. È come preparare il pranzo di Natale. Per una buona riuscita la scelta e la sequenza delle portate è fondamentale, compresi i vini di accompagnamento. Nel mondo delle aste non tutto avviene in libertà, bisogna fare quadrare i conti, tenere buoni i clienti migliori, non deludere le aspettative, evitare di prendere granchi, insomma sottostare agli spietati meccanismi del mercato. L'oggetto dei nostri vaticini è l'asta classificata sotto il numero N10308, seguita dal nome in codice «URSULA». Non ci vuole molto a intuire che è una parola scaramantica, legata alla Madonna con il Bambino del «Master of the Bruges legend of Saint Ursula» (lotto 4). In effetti è piuttosto improbabile che una testimonianza del genere non si imponga, superando ampiamente la stima. Può capitare, ma è piuttosto raro (oltre che malaugurante), che l'opera riprodotta sulla copertina del catalogo rimanga invenduta. Quindi l'*Autoritratto* di Orazio Borgianni diamolo, tranquillamente, per «sold». Sempre per giocare facile, e iniziare a scaldarci i muscoli, scommettiamo sul fatto che la tavola di Peter Paul Rubens (un'immagine da copertina) passerà facilmente di mano. Con la sua stima di 6-8 milioni di dollari è particolarmente attraente per i billionaires americani che, in genere, restano interdetti e sospettosi solo di fronte a prezzi troppo bassi. Così i modesti fondi oro che aprono la sequenza dell'asta (proprio in virtù dei loro valori economici contenuti) potrebbero restare al palo, o comunque non superare i prezzi di stima (lotti 1 e 2). Lucas Cranach il Vecchio (lotto 5) sarà sicuramente venduto, così come il frammento di Bernardino Luini (lotto 7), perfettamente in linea con il gusto contemporaneo. Il dipinto dalle sfumature pornografiche di Jan Lievens (lotto 35) troverà il suo naturale acquirente (sembra un Jeff Koons di quattro secoli fa); così come il raffinato *Narciso* di Nicolas Poussin (lotto 40). Nell'asta sono inclusi ben due dipinti di Artemisia Gentileschi (lotti 33 e 41). Sulla carta dovrebbero andare bene, anche se non sono opere di prima grandezza e di particolare fascino. Ovviamente non resterà invenduto il delizioso *Capriccio* di Francesco Guardi (lotto 51) e dovrebbe tranquillamente superare la prova anche la ruffianissima veduta di Corot (lotto 52), con uno scorcio del lago e della città di Como. Con questo risultato siamo giunti al fatidico tredici. Il numero magico che, in passato, faceva sbancare il totocalcio. Qui non si vince un bel niente. È solo un gioco che serve a prevedere l'andamento del campionato e quello del calcio mercato. È piuttosto evidente che dai settori giovanili non salta fuori più nessun campione. O almeno non con l'intensità dei bei tempi andati. I vecchi giocatori corrono ancora ma iniziano ad avere problemi di fiato. Si salvano grazie alla tecnica, ma fino a quando dureranno? Time-out.

a bari, galleria doppelgaenger

CACCAVALE

Una parete blu in cui si compongono, «scritti» a pastello bianco, volti mani occhi tratti da Martin Schongauer e versi del poeta russo: la discrezione verbovisiva di Giuseppe Caccavale

Giuseppe Caccavale, *Carmi Figurati*, 2019

Scienza del mettersi da parte, con Mandel'štam

di DAVIDE RACCA
BARI

«Un traduttore più si cancella più diventa se stesso. Come a me è accaduto, traducendo gesti e figure da altre culture». Questa osservazione del 2009 di Giuseppe Caccavale chiede di essere convocata oggi in presenza del suo ultimo lavoro, *Carmi Figurati*. Un progetto *site specific*, a cura di Chiara Bertola, che l'artista ha realizzato nella galleria barese Doppelgaenger (fino alla fine di febbraio). La prima questione che si pone «leggendolo» è cosa ci sia in comune tra il lavoro di un traduttore e quello di un artista visivo. Un traduttore è genericamente inteso come colui che segue rigorosamente un testo nel trasporlo da una lingua a un'altra. L'azione di un artista visivo è invece normalmente associata a un libero atto creativo attraverso i media a lui congeniali. A garanzia della qualità del lavoro traduttivo vi è il confronto tra la traduzione e il documento originale. Cosa invece garantisce la qualità del lavoro di un artista visivo?

A tale domanda oggi pare si possa rispondere solo se si prendono in causa fattori esterni all'arte piuttosto che valori intrinseci all'opera. Ma essa permette forse di ampliare parallelamente il ruolo del traduttore come artista visivo abbozzato nella citazione da Caccavale. O, per meglio dire, di allargarne lo spettro di competenze e sensibilità, perché nel lavoro di traduzione vi è un'arte non secondaria e non semplicemente gregaria. Un traduttore trasferisce non solo del sapere da una lingua a un'altra, ma fa di quel sapere straniero una questione di accoglienza e di arricchimento, per poi, dopo un certo processo elaborativo, essere capace di trasmetterlo in tutta la sua complessità nella cultura di arrivo. In quel processo, nell'animo di un artista-traduttore, accade qualcosa di umile e sorgivo. Bisogna sottostare all'elemento allotrio per poterlo comprendere e rispettare, e allo stesso tempo donare al sapere ricevuto un nuovo afflato, entrare in una rinnovata relazione con esso attraverso un rigenerante impulso vitale.

Nella traduzione poetica, ad esempio, dove il testo originale è l'orma in cui prende piede una nuova poesia, il traduttore è un poeta che si mette sui passi di un altro poeta. In un certo senso è questo il ruolo che Caccavale attribuisce al proprio lavoro di artista fin dagli esordi. Non di citazioni infatti si sono nutrite le sue opere, ma di trasposizioni da un contesto a un altro attraverso rielaborazioni visive e mediali dal felice senso poetico. E in qualche modo il lavoro che egli viene adesso a proporci, questo dei *Carmi Figurati*, è lo squadernamento di appunti di traduzione, del proprio laboratorio culturale privato dove per la prima volta armonicamente coabitano, sul fondo blu della parete, figure e parole che nel loro disporsi insieme esplicitamente alludono ai lavori verbovisivi dell'abate carolingio Rabano Mauro.

La maggior parte delle figure tradotte sul muro vengono da un grande maestro quattrocentesco, l'alsaziano Martin Schongauer. Volti, mani e occhi suggeriscono una certa tensione umana nel modo in cui la linea sillaba le figure. La trasposizione delle immagini avviene attraverso una linearità ondosa, che si aggroviglia e dipana come fosse un gesto unico del pastello. In qualche modo i disegni hanno il respiro di una poesia appresa a memoria.

A queste figure sono accostate le parole del poeta russo Osip Mandel'štam (quelle delle imparafrasabili *Ottave* del 1933) che le circondano entrando in risonanza. Le parole di Mandel'štam, miracolosamente sopravvissute all'oblio grazie alla moglie Nadežda Jakovlevna e oggi restituiteci in italiano grazie al pregevole lavoro di Serena Vitale, sono divenute un vero e proprio mantra per Caccavale, che le ha proposte in vari lavori recenti (come in passato ha fatto con le poesie di Alfonso Gatto). Esse creano un campo di forze intorno alle immagini divenendone emanazioni che in fine vengono a costituirsi come delle figure tra figure.

> «Carmi figurati» il titolo della mostra: squadernamento di appunti di traduzione...

A parte, l'artista impagina dei frammenti di quello straordinario testo che è *Conversazione su Dante*, facendo proprio lo spunto del poeta russo quando nel saggio stesso scrive: «... il carattere infantile della fonetica italiana, la sua splendida puerilità, la sua somiglianza al balbettio dei neonati, una sorta di connaturato dadaismo». E questa dislalia, questo incepparsi del linguaggio sospeso tra innocenza e saggezza, infanzia e conoscenza (la figura del bambino che legge o che scrive è un motivo ricorrente nell'opera di Caccavale) segna un lavoro che si oppone all'egolalia dominante nel sistema dell'arte contemporanea. E così Mandel'štam scrive del poeta: «dal balbettio lui modella l'esperienza,/ dall'esperienza beve il balbettio».

Questa *scienza del mettersi da parte*, di obliterarsi nell'opera altrui, significa per Caccavale innanzitutto apprenderne parole, gesti e figure e trasporle in un presente lirico. In fondo egli aderisce al pensiero poetante mandelstamiano di voler fare della propria opera un luogo di convergenza di varie arti. La stratificazione culturale su cui poggia il lavoro di Caccavale ci è rivelata dall'inserzione nel corpo delle figure anche di registrazioni fotografiche.

Esse, più che essere utilizzate come un riscontro dei passaggi in Armenia o nell'arte di Pietro Cavallini e Jan van Eyck ad esempio, lavorano come finestre aperte sulle riflessioni per immagini che l'artista ha maturate finora. Ma non sono lì a chiarire, a spiegare, a rendere intellegibile l'opera, quanto piuttosto a condensare materiali metaforici, tropi dell'infinito concatenamento poetico.

Con questa mostra Caccavale, dopo anni di sole figure e anni di sole parole, agglutina i due elementi facendo di tale connubio il suo terreno attuale di ricerca. Una ricerca che, come ha scritto Pier Luigi Tazzi in un saggio del 2007 dedicato al suo lavoro, «si concentra nel fare, nel costruire lo scrigno prezioso di un ancor più prezioso segreto. Che è il segreto delicato dell'umano, dell'umana vita, che nell'apparire si manifesta in tutto il suo splendore».

■■ VÍRIDE ■■

Mazzolai, robot dalle piante

Andrea Di Salvo

Nell'osservazione che destiniamo all'infinita varietà di soluzioni che la natura mette in atto per adattare la vita ai più diversi contesti, c'è uno sguardo nuovo che riserviamo al vivente, incrinando l'assunto antropocentrico. Uno sguardo che procede per differenza e riguarda quel mondo vegetale che ha basato il suo successo evolutivo su fondamenti biologici totalmente diversi da quelli del mondo animale. Un ulteriore punto di vista si produce poi se si intende capire il funzionamento dei meccanismi del vivente per trasporli in sistemi non biologici. Se si studiano cioè gli esseri viventi e le loro interazioni per progettare e realizzare macchine e sistemi bioispirati. In particolare robot – come già quelli animaloidi e umanoidi – esemplati sui meccanismi di funzionamento delle piante. È di questa rivoluzione che ci racconta Barbara Mazzolai nel suo *La natura geniale. Come e perché le piante cambieranno (e salveranno) il pianeta* (Longanesi pp. 192, € 18.00). Direttrice del Centro di micro-biorobotica dell'Istituto italiano di tecnologia, la Mazzolai ripercorre la vicenda, ricca di implicazioni tecniche e etiche, del modo in cui i robot son stati chiamati a operare al di fuori delle fabbriche, in ambienti mutevoli. In forme prototipali ma, in prospettiva, dalle molte applicazioni. Nell'analisi dei diversi gradi di imitazione, sulla traccia del concetto chiave di biomimetica, si procede illustrando l'intuizione recente che prende come riferimento le piante per svilupparne una nuova tipologia, in grado di reagire e adattarsi. Quindi non più un elemento predefinito, ma una forma in grado di evolversi proprio sulla base del modello di sviluppo vegetale del movimento attraverso la crescita continua per tutta la vita, del variare della propria rigidità regolando il contenuto di acqua nei tessuti, del comunicare senza linguaggio creando reti interconnesse con altri organismi. In particolare la rete sotterranea delle radici, sorta di intelligenza «collettiva» delle piante. Nasce così, a partire dal 2008, il Plantoide. Robot ispirato alle radici delle piante, in grado di esplorare il suolo cambiando la propria morfologia in base alle priorità delle istruzioni che raccoglie nell'ambiente. Come poi invece, sulla falsariga biologica dei rampicanti, si lavora al progetto di robot adattativo GrowBot. Sempre senza dimenticare la capacità delle piante di amministrare le risorse disponibili con il minimo dispendio energetico.

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri
¶
condirettore:
Tommaso Di Francesco
¶
direttore editoriale e web:
Matteo Bartocci
¶
inserto a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis
¶
redazione:
via A. Bargoni, 8 00153 - Roma

Info: tel. 0668719549 0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it
impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto
raccolta dir. pubblicitá:
tel. 0668719510-511
fax 0668719689
e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8 Roma
¶
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina **278 x 420**
1/2 pagina **278 x 199**
1/4 di pagina **137 x 199**

Piede di pagina **278 x 83**
Quadrotto **90 x 83**
posizioni speciali:
Finestra prima pagina 59 x 83
IV copertina 278 x 420
¶
stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamarra 351/353, Roma
RCS Produzioni Milano Spa
via Rosa Luxemburg 2, Pessano con Bornago(Mi)
¶
diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea distribuzione e servizi:
viale Bastioni Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482