

Insero settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

16 aprile 2023
anno XIII - N° 15

2

Kiki di Montparnasse
e la Parigi anni '30;
Régis Messac, romanzo
RAFFAELI, ROSSI

3

André Gide, saggi:
l'Europa del futuro
vista da uno scrittore
PIERLUIGI PELLINI

5

MALINCONIA
Nei Millenni Einaudi
il trattato di R. Burton
FRANCESCO ROGNONI

8

Joyce Lussu, scrittrice
partigiana, biografata
da Silvia Ballestra
MARGHERITA GHILARDI

9

Germaine Richier,
ibridazioni e ferite
a Parigi, Pompidou
DAVIDE RACCA

12

CARAVAGGESCHI
L'enigmatico Cecco:
alla Carrara, Bergamo
STEFANO PIERGUIDI

Alla vigilia dei suoi cento anni, Ida Vitale, che accanto a grandi poeti del secondo '900 ha condiviso le stagioni più importanti della letteratura latinoamericana, riepiloga qui vita e incontri

Una gigante in Uruguay

di STEFANO TEDESCHI

All'interno di una costellazione lessicale che esibisce una testarda ricerca del vocabolo irripetibile, quasi a sottrarre il soggetto della poesia allo scorrere del tempo e all'oblio, la poesia di Ida Vitale, è segnata da temi e forme che ripropone fin dall'esordio del 1949, sebbene sia passata dai primi testi, contemporanei della «Generazione del '45», fondamentale per la cultura latinoamericana, a forme più sperimentali e politicamente connotate, negli anni Sessanta e Settanta, concentrandosi su una parola che intendeva far suonare immediata e con carattere di urgenza. Durante l'esilio in Messico, dal 1973, la frequentazione di Octavio Paz la indusse a approfondire il valore dei significanti, muovendo liberamente la voce tra sonorità musicale e semantiche impreviste, fino ad approdare a un tono più sereno e cordiale. Alla vigilia dei suoi cento anni, questa lunga chiacchierata è stata resa possibile dall'approdo di Ida Vitale a Roma, dove all'Università La Sapienza ha presentato la sua ultima raccolta, *Tempo insoluto* (tradotta da Pietro Taravacci per le edizioni Ensemble).

Nelle sue poesie è sempre presente uno sguardo attento e curioso sul mondo, scrutato come un testo inesauribile, che riserva segreti anche nelle sue pieghe più quotidiane. Da dove nasce questa attenzione?

Forse dal fatto che a partire da un certo punto della mia vita mi sono vietata di mettermi a scrivere quando mi sentivo depressa: in Uruguay abbiamo un verbo popolare e molto curioso, *bajonear*, che usiamo per relativizzare ciò che ci appare grave. È un verbo che ho tenuto presente nei momenti peggiori. La mia apertura al mondo deriva anche dalla convinzione che la poesia non sia fatta per lamentarsi, né per trasmettere ciò che ci pesa dentro: se fossero così negativi, i poeti sarebbero un pericolo sociale. La vita non sempre aiuta, ma non dobbiamo guardare troppo ai nostri dolori personali, ci sono già abbastanza catastrofi collettive, non è il caso di aggiungerci anche quelle private. Ammiro molto i poeti allegri, non solo perché credo che siano stati felici, ma soprattutto perché hanno saputo scegliere il momento giusto per scrivere.

I suoi libri, e forse in particolare gli ultimi, sono una forma di dialogo continuo con il mondo...

Scrivere un libro significa sempre correre un rischio: quando arriva il momento di rendere pubblico quanto si è scritto, ci si trova davanti a una sorta di muro oltre il quale gli altri ci guardano e ci chiedono conto del nostro posto nel mondo; tanto che a volte vorremmo che il libro fosse rimasto nel cassetto. A me pare che scriviamo sempre come in assenza, come se non fossimo del tutto responsabili, come in sogno. Tutto quanto abbiamo scritto avrebbe potuto anche restare nascosto, e invece si rivela. Forse un poeta dovrebbe aspirare a venire dimenticato in quanto essere umano, e a salvare invece qualche poesia.

Lei ha attraversato momenti importanti della letteratura latinoamericana, e conosciuto quasi tutti i grandi poeti della seconda metà del Novecento. Negli anni Sessanta ci si interrogava insistentemente sull'utilità della poesia, sul suo valore sociale. Le sembra sia rimasto qualcosa di tutto ciò?

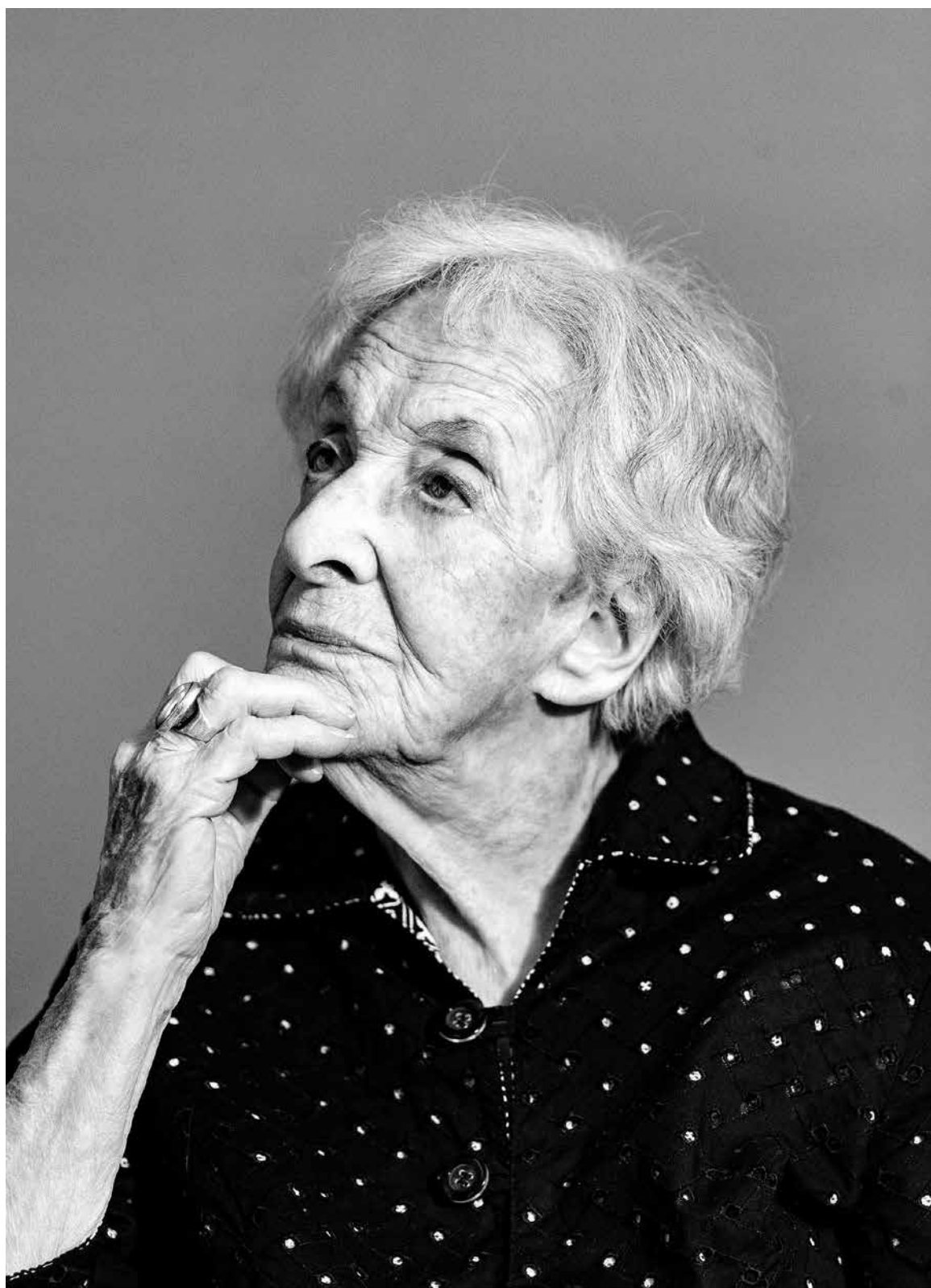
Non so, forse i cadaveri come me. In realtà siamo tutti parte di una catena, qualcosa avremo lasciato, così come qualcosa abbiamo ricevuto; non ho mai saputo se la poesia sia o sia stata utile, e oggi mi domando a cosa corrisponda la parola utilità. Tutti i poeti, mi pare, hanno un loro piccolo campo, dove coltivano le loro ossessioni, e sebbene non creda affatto che tutto ciò sia di pubblica utilità, per quanto mi riguarda se oggi mi apparisse il fantasma di Lope de Vega, di Góngora, o di uno degli autori che tutti ammiriamo, li ringrazierei per esserci stati e per aver scritto.

Lei ha avuto la possibilità di dialogare, fra i grandi poeti che ha conosciuto, specialmente con Octavio Paz, che incontrò durante il suo esilio messicano. Cosa ricorda di questo incontro?

Ebbi la fortuna di far parte di una rivista da lui diretta, che allora si chiamava «Vuelta» e oggi «Letras Libres», molto nota allora - in tutto il continente. Octavio Paz era molto disponibile, un uomo affascinante, che faceva molte domande e sapeva ascoltare, non imponendo mai il suo sapere. Ricordo come sostenesse i giovani, e l'orgoglio con cui radunava le persone intorno alla sua rivista, uno spazio sempre aperto. C'è stato un momento in cui mi sono sentita più vicina a Paz che ad altri, ma ho anche molto am-

Ida Vitale
all'Istituto Cervantes
di Madrid nel 2019
(Photo by Eduardo Parra/
Getty Images)

“ Scriviamo
sempre
come fossimo
in assenza,
come se non
fossimo del tutto
responsabili,
come in sogno



mirato Jaime Sabines: era più lontano dai circoli letterari, e scriveva una poesia che sentivo molto vicina alla mia.

Durante la sua collaborazione con «Vuelta» lei ha anche molto tradotto: dal francese, dall'inglese e dall'italiano. Come è stata la sua relazione con questo tipo di lavoro?

Mi è sempre piaciuto, ma lo considero anche pericoloso, perché ci sono casi in cui se si impone il proprio gusto si finisce per uccidere l'autore. Credo comunque che alla resa dei conti sia un buon modo per indirizzare verso gli altri il proprio entusiasmo per uno scrittore amato. Ho composto an-

che una poesia sul tradurre, ma forse non avrei dovuto, perché svaluta un po' questo lavoro, che un tempo facevo per diletto e poi di necessità per lavoro. Probabilmente senza seguire tutte le regole del mestiere, ma cercando di aprirmi una strada per arrivare a capire l'autore in questione. In una stagione di grande effervescenza teatrale, a Montevideo, quando le persone si riunivano spontaneamente con il desiderio di fare del teatro, è stato per me molto bello assecondare quell'entusiasmo traducendo.

Tra le sue traduzioni ce ne sono molte di autori italiani. Come si è avvicinata alla nostra letteratura?

La mia famiglia, per parte del mio nonno paterno, era di origine italiana, e in casa - negli scaffali sotto il telefono - c'era un'intera collezione di libri in francese e in italiano, che tuttavia mi era consentito solo spolverare: non leggevo quelle lingue, e imparai l'italiano solo a scuola, grazie a un'insegnante della quale non ho mai dimenticato il nome, Clelia Ceccarelli. Era arrivata durante la guerra, un evento per noi lontano, di cui leggevamo sui giornali. Ci ritrovammo dunque a avere tra noi una vittima della guerra: una donna che a noi sembrava anziana, ma avrà avuto circa cinquant'anni, sola, che aveva

dovuto abbandonare l'Europa per l'Uruguay. Era l'insegnante più rispettata della classe, inflessibile con sé stessa e con noi, mai in ritardo, sempre presente, impeccabile. Quel che si era lasciata alle spalle non osammo mai chiederglielo, ma fu lei a trasmetterci la consapevolezza di quanto accadeva nel mondo, al di là dei titoli dei giornali. Non ho mai avuto sue notizie da che riuscì a tornare in Italia, ma è grazie a lei che ho studiato la lingua italiana e ho potuto leggerne la poesia, cosa di cui le sono ancora immensamente grata.

● SEGUE A PAGINA 4

novecento
francese/1

MUSE

Nel saggio-reportage di Mark Braude, un racconto della Parigi anni '30, che partendo dalla figura di Kiki di Montparnasse ricostruisce il quartiere e i suoi animatori, da Cocteau a Crevel, ai surrealisti: da Super Beat

Nudi, talenti, intese: e taglio à la garçonne

di MASSIMO RAFFAELI

Poco dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, il cui titolo vulgato, *Fiesta*, non per caso richiama *ex ante* la più celebre fra le opere postume, *Festa mobile*, Ernest Hemingway volle solennemente celebrare il suo soggiorno parigino e i cosiddetti «anni folli»: era il 1929 e lo fece alla propria maniera, rimarcando l'evento nei termini di una eccezione e cioè accettando di scrivere la prefazione a un libro non suo. Non si trattava di un romanzo né di un'opera in sé letteraria ma, appena, di un libretto di memorie sobriamente intitolato *Souvenirs* e lo firmava, pur presentandolo come il bilancio di tutta la vita, una ragazza di venticinque anni a nome Alice Prin, nata in Borgogna nel 1901, figlia naturale e poi orfana, già passata per una serie di mestieri (operaia, commessa, modella d'atelier) e di non meno numerose, ardue, iniziazioni alla sopravvivenza. La giovane, schietta e a momenti insolente, bella senza essere convenzionale (il naso all'insù e i capelli corvini, tagliati à la garçonne, contrastavano con le sue forme prosperose e una carnalità solare), si era trasferita a Parigi, e anzi a Montparnasse, proprio nel momento in cui la riva sinistra della Senna sostituiva la riva destra quale ricettacolo di artisti e intellettuali: presto del Quartiere per antonomasia era divenuta l'emblema, l'ambasciatrice, meritando l'appellativo con cui sarebbe stata in seguito universalmente nota, Kiki, ovvero per esteso Kiki di Montparnasse.

Con i favori di Hemingway

In una lettera privata a un libraio americano circa i *Souvenirs* (in italiano *Memorie di una modella*, Castelvocchi 2016) Hemingway si esprime in questi termini: «Scrissi l'introduzione per far piacere a Kiki - guardi un paio delle sue fotografie ai vecchi tempi e capirà perché - però non l'avrei mai scritta se non fosse stato in alcune parti, cioè l'infanzia e il Quartiere, un libro straordinario, dannatamente bello: lo legga in francese».

Il francese di Kiki era la ricaduta per iscritto della sua stessa voce, una voce rauca e ruvida persino ma fasciata di autentico velluto, ora tenebrosa e insinuante ora gioiosa, eclatante e comunque complice di qualsiasi interlocutore. Perché un altro mestiere di Kiki (e su tutti il più longevo) era la cantante nei ritrovi alla moda, dal *Jockey* a *Le Boeuf sur le Toit* e naturalmente *La Rotonde* dove negli anni della guerra, ancora ignota agli habitués, era scambiata volentieri per una intrusa o per una prostituta da pochi franchi. Cantava invece in un *argot* furente e insieme sentimentaleggiante, ora aggressiva ora dolce e persino neghittosa, passando col piattino



fra i tavoli e ringraziando con la gonna alzata, ostentando le cosce e il suo grosso stupendo sedere: e pare che tra gli affezionati spesso comparisse, bombetta e pizzo da fauno, l'ineffabile Erik Satie.

In realtà i suoi *Souvenirs* poco o nulla dicevano su Parigi, sul Quartiere e sui più o meno rinomati avventori, mentre indugiavano sulle vicissitudini di una provinciale inurbata, troppo ingenua per non dover pagare pegno (e la sua croce fu la dipendenza dall'alcol e dalle droghe, specie la cocaina), per infine schiattare o indurirsi come è fatale nei romanzi di formazione.

Paradossalmente, una volta messi per iscritto, i suoi ricordi vagheggiavano quell'infanzia terribile e perduta nel momento in cui, viceversa, omettevano o parevano dare per scontata sia la realtà presente

Gaston Paris, *Ritratto di Kiki di Montparnasse*, 1935 ca.

sia il fatto che tutta Montparnasse la chiamasse Kiki alla spiccia per non sciorinare la pleora delle sue identità.

Modella si è detto (e all'inizio di Amedeo Modigliani, nientemeno), poi cantante e cabaretista (il suo riferimento divenne la scatenata Inès di *Pépé le Moko* - 1937 - il film di Duvivier con l'adorato Jean Gabin), infine pittrice di acquerelli per una cerchia neanche così breve di intenditori: pur essendo modella e musa di alcuni fra i maggiori artisti fra Modernismo e Avanguardia, Kiki era però di gusti relativamente più tradizionali e le sue tele alludevano semmai, con squisita misura, all'*allure* di una naturalista che amasse tuttavia Cézanne.

Di tutto ciò e delle plurime facce di un simile diorama esistenziale si occupa il lavoro di Mark Braude, Kiki di Montparnasse *Arti-*

sta, intellettuale, musa fra Modigliani e Man Ray (traduzione di Alessandro Zabini, Superbeat, pp. 283, € 19,00), documentato e scritto alla maniera di un reportage che muove dal personaggio di Kiki ma dà conto nel frattempo della vita del Quartiere e dei suoi personaggi elettivi, da Jean Cocteau a René Crevel, dall'intera compagine dadaista e surrealista a Henri-Pierre Roché, avventuriero e poligrafo, l'autore del romanzo *Jules et Jim* che uscì nell'anno della morte in povertà di Kiki (1953) tra le sicure ispiratrici, nella sua poetica sventatezza, della protagonista Catherine che al cinema, nel film di Truffaut, ebbe il volto affine di Jeanne Moreau.

Ma dire Kiki è dire anche Man Ray e infatti intorno al loro connubio, inaugurato già nel '21, si struttura la monografia di Braude. Se è vero che Kiki fu in ogni senso ispiratrice dell'artista americano, è vero altrettanto che Man Ray continuò fino alla fine a sminuirne il talento e a non riconoscerla artista *tout court*: nei suoi non pochi scritti autobiografici, infatti, ignora gli acquerelli di lei, dedica poche righe inessenziali ai *Souvenirs* e soltanto le concede qualcosa come cantante. Eppure, senza Kiki non ci sarebbero né le fotografie né le filmine sperimentali di Man Ray e, tanto meno le sue personalissime «rayografie», vale a dire le immagini fotografiche ottenute con oggetti portati direttamente a contatto su carta sensibile. Va detto per inciso che per tutta la vita Man Ray si volle senz'altro pittore, e nel senso più tradizionale, infastidito dalla sua fama progrediente di fotografo e di cineasta.

In posa per i grandi

Il nudo di Kiki a lungo prediletto dai pittori di Montparnasse (e basterebbe pensare alle tele di Foujita che fu sempre un suo devoto) è fondativo della ritrattistica di Man Ray.

La plasticità del corpo di lei va da *Noire et Blanche* ('26), dove il candore della pelle duplica a contrasto la natura morta di una *masque nègre*, ai nudi ubertosi e deliberatamente pornografici del ciclo *Saisons* fino all'immagine eponima, più una orifiamma d'autore o un poster dell'Avanguardia storica che non una fotografia: naturalmente, è *Le violon d'Ingres* ('24) dove la schiena di Kiki si presta a una diretta citazione di Ingres (*La baigneuse*, del 1808) ma esibisce in sovrapposizione due *effe* stilizzate che la fanno assomigliare a uno strumento musicale.

Kiki non gradì né la sovrapposizione né il titolo che in francese allude all'idea di passatempo. Detestava quella foto ma le sarebbe stata risparmiata la notizia che nel maggio del 2022 l'originale venne battuto all'asta da Christie's per 12,4 milioni di dollari.

D'altronde ci ricorda Mark Braude che «loro erano surrealisti, Kiki semplicemente era realista».

«QUINZINZINZILI», DA TLON

Due guerre mondiali e un mondo nuovo nella cupa fantascienza di Régis Messac

di UMBERTO ROSSI

A differenza della Prima guerra mondiale, che - per metterla nei termini usati da Thomas Mann nella *Montagna incantata* - giunse come un colpo di fulmine, per di più a ciel sereno, la seconda non fu avara di avvisaglie. Le aveva percepite George Orwell in uno dei suoi romanzi meno letti, *Una boccata d'aria*, uscito pochi mesi pri-

ma che le divisioni tedesche irrompessero in Polonia; sembra alludervi Emilio Lussu nella chiusa del suo *Un anno sull'altipiano*; è il non detto nello straordinario saggio «Tesi di filosofia della storia» di Walter Benjamin.

Che un nuovo conflitto mondiale fosse all'orizzonte l'avevano capito in molti, smascherando la retorica fintamente pacifista dei vari dittatori dell'epoca (Hitler in testa), articolata per nascondere inesorabili derive belliciste.

E spesso, in queste premonizioni si paventa l'apocalisse, causata da nuove e ancor più devastanti armi di distruzione di massa - come non pensare, del resto, all'esplosivo immaginato da Svevo nella celebre chiusa della *Coscienza di Zenò*? Il periodo tra le due guerre era inquieto, insomne; diffusa era la sensazione di star vivendo nella pausa tra le due parti di un'unica apocalisse.

Se Svevo inconsapevolmente prediceva l'atomica, intorno a lui i timori più comuni erano re-

lativi all'uso dei gas asfissianti. La memoria delle stragi della Grande guerra era ancora ben viva, e l'iprite faceva più paura delle ricerche sull'atomo, delle quali si sapeva ancora poco. Non a caso nell'apocalittico romanzo fantascientifico *Quinzinzinzi*, di Régis Messac, pubblicato nel 1935 e subito dimenticato (traduzione di Michele Trionfiera, Tlon, pp. 178, € 16,00), la fine del mondo viene causata proprio da un nuovo gas, usato massicciamente nella guerra mondiale allora ancora a venire.

Un gas che lascia le sue vittime con un macabro ghigno sul volto, ma che risparmia accidentalmente il narratore, Gérard Dumaourier, al momento dell'apocalisse chimica in visita in una grotta con una comiti-

va di ragazzini.

Messac delinea rapidamente, nelle prime cinquanta pagine di questo breve romanzo, il montare della tensione internazionale che sfocia nel conflitto, e la meccanica della catastrofe, con il gas lanciato da sottomarini; ciò che gli interessa davvero è concentrarsi sui superstiti, e sull'em-

I giovani sopravvissuti creano un linguaggio e reinventano un dio infantile, che chiamano «Quinzinzinzi»

brione di comunità che stanno goffamente costruendo. Dumaourier, il narratore adulto, è a tutti gli effetti poco più di un paio d'occhi e di orecchie, senza volontà, senza più spirito vitale, prosciugato dall'immensa entità della catastrofe universale (oltre alla strage ecumenica, una serie di maremoti che spazzano via le città); si limita a osservare come i bambini si attrezzano per la sopravvivenza.

Li vede e li ascolta regredire a uno stato tribale, organizzare una rozza gerarchia, creare rituali insensati derivanti dall'incapacità di concepire chiaramente cause ed effetti. Li sente storiare il linguaggio, tanto che il secondo verso del Padre nostro (all'epoca recitato in latino dai cattolici roma-

novecento
francese/2

GIDE

di PIERLUIGI PELLINI

Il dibattito sull'Europa, sulla sua identità culturale e sul suo problematico futuro, ricorre a più riprese negli ultimi secoli, almeno da quando il Romanticismo tedesco ha dato forma alle due opposte visioni che ancora oggi, *mutatis mutandis*, si fronteggiano: da un lato il mito identitario delle radici cristiane e medievali, elaborato da Novalis in funzione contro-rivoluzionaria nel suo saggio del 1799, *La Cristianità ossia l'Europa*; dall'altro una caratterizzazione, solo in apparenza paradossale, in termini di «diversità» e «mutevolezza», proposta da Friedrich Schlegel, fondatore della rivista «Europa» e fra i primi a parlare con convinzione di una «letteratura europea» – qualche anno prima che Goethe coniasse l'etichetta, ben altrimenti fortunata, di *Weltliteratur*.

La contrapposizione riemerge periodicamente, e con particolare acuità nei periodi di crisi: il dibattito nasce infatti mentre le armate napoleoniche intraprendono un primo tentativo di unificazione violenta dell'intera Europa, ha il suo momento più alto e drammatico negli anni della Grande Guerra – «suicidio» del continente, secondo Romain Rolland, e in ogni caso punto di svolta della storia occidentale, per la ragione icasticamente riassunta da Paul Valéry nel 1919: «Noi, le civiltà, ora sappiamo di essere mortali» –, si prolunga con toni spesso angosciosi fino al 1945, per poi perdere d'intensità, o ridursi a schermaglia giornalistica, proprio negli anni in cui nasce la Comunità (e in seguito l'Unione) Europea.

Di fronte al pericolo

Tuttavia, anche se l'idea di una letteratura (e di una cultura) europea sembra perdere progressivamente plausibilità di fronte alla globalizzazione dell'immaginario, non sarà forse un caso che nel momento in cui il fantasma della «guerra civile europea» si affaccia di nuovo ai confini orientali del continente, l'editore Quodlibet abbia voluto riproporre – per la prima volta in un unico volumetto, in traduzione italiana, nell'elegante collana «Elements» – i più importanti interventi sull'Europa di quello che lungo tutta la prima metà del secolo scorso è stato forse l'autore europeo più prestigioso – non certo il più influente dal punto di vista letterario, ma probabilmente quello dotato di maggior capitale simbolico: André Gide, *Il futuro dell'Europa e altri scritti* (traduzione a cura di Paola Codazzi, Tania Collani, Martina Della Casa e Paola Fossa, pp. 144, €12,00). Proprio Gide lo dice infatti con la consueta, cristallina chiarezza: «il senso di un interesse comune si risveglia solo di fronte a un pericolo comune».

Nel secolo XXI, Gide non va di moda: l'algido classicismo dello scrittore ha avuto una posterità letteraria tutto sommato circoscritta; e l'uomo, che alle lenti dell'oggi può assumere i tratti del colonialista pedofilo, sembra – poco meno dell'antisemita Céline – vittima predestinata della *cancel culture*. Di una dizione retoricamente impostata e di un pregiudi-

zio occidentale (o, meglio, franco-centrico) serbano indubbiamente traccia anche i suoi saggi europei, scritti nell'arco di quasi trent'anni (1919-1946), in reazione alle più tragiche vicende dell'epoca: le macerie della Grande Guerra, l'ascesa dei totalitarismi, la violenza del secondo conflitto mondiale. E tuttavia, nella schematica contrapposizione da cui ho preso le mosse, Gide si colloca senz'ombra di esitazione dalla parte di Schlegel: contro le nostalgie religiose dei seguaci di Novalis, lontano dal mito di una «rivoluzione conservatrice», alimentato negli stessi anni da un altro grande europeista, Hugo von Hofmannstahl.

Che precisamente la varietà delle lingue, l'incoercibile disomogeneità delle culture, insomma la coesistenza delle diversità («la virtù delle minoranze», «dei piccoli popoli» e «dei piccoli numeri»), sia il punto di forza della storia europea, e l'unica base solida per un progetto di pace e prosperità, è convinzione che Gide condivide con tutto il filone dell'europeismo laico e non identitario. Nel saggio del 1923 sul *Futuro dell'Europa* la riassume in una formula memorabile: «È rendendosi il più possibile particolari che si serve meglio l'interesse più generale»; i benefici dello «sradicamento» fanno aggio su quelli dell'identità (religione, terra e sangue), agitati dalla propaganda nazionalista; nel «concerto europeo» – metafora ricorrente – l'armonia si può creare soltanto se ciascuno strumento porta la sua nota distinta.

Fin dal 1919, mentre modula in forma interrogativa la stessa angosciosa presa di coscienza espressa quell'anno da Valéry («la nostra civiltà, la nostra cultura è ancora prolungabile?»), Gide contesta la «confusione tra cultura europea e denazionalizzazione». Sono pagine preziose per chi volesse riprendere il progetto, lanciato nei dipartimenti di letteratura comparate alla fine del Novecento, e ormai sempre più trascurato, di un canone letterario europeo condiviso, spendibile anche nelle scuole del continente: semmai lo si costituisce – sembra alquanto improbabile, perché l'insegnamento della letteratura tutto è fuorché una priorità per la Commissione Europea – non dovrebbe essere composto, avverte Gide, da testi facilmente traducibili e improntati a un'uniformità di valori (come quelli imposti, oggi, dal mercato del *global novel*); al contrario, «l'opera più degna di occupare la cultura europea è innanzitutto quella che rappresenta più specificatamente il suo paese d'origine».

Questa difesa strenua dell'individuo, del particolare, della specificità, della singolarità ha una genealogia culturale precisa, in cui convergono l'ethos alto-borghese del liberalismo ottocentesco e gli imperativi morali della teologia protestante. Intorno al 1920, ha anche precisi obiettivi polemici: l'unanimità di Romain Rolland, il «piatto razionalismo» sovranazionale di Henri Barbusse e del gruppo «Clarté», entrambi inclini a enfa-

zzare gli elementi di comunanza fra i popoli, in un'ottica di collaborazione più o meno diretta con la Terza Internazionale; nasce infine da una riflessione esistenziale, dal disagio di fronte a una «generazione» più giovane che «desidera solo congelarsi dal proprio io». E tuttavia, paradossalmente, l'esaltazione del particolare si declina anche, in Gide, in funzione anti-tedesca, dal momento che il *proprium* della «razza» germanica starebbe precisamente nella «straordinaria difficoltà» dell'individuo «a staccarsi dalla massa». Mentre è grazie allo «spirito francese, più libero, più vivace», che le moderne singolarità hanno trovato il terreno più fertile per svilupparsi: «Il francese non rinuncia volentieri alla sua dimensione d'individuo; tutta la sua cultura tende, inoltre, a sviluppare e ad acuire il suo innato spirito critico».

L'uomo responsabile di Dio

I pregiudizi idealistici sono ancora moneta corrente negli anni fra le due guerre: esiste uno «spirito delle Nazioni», si può descrivere la psicologia dei diversi popoli; e Parigi è ancora la capitale culturale dell'Occidente, la città dei diritti dell'uomo e delle Lumières. Era forse inevitabile, perciò, che tutto il discorso di Gide fosse minato da un'aporia ai nostri occhi imbarazzante: le curatrici, brave anche nel condurre un esperimento di traduzione collettiva, non la passano sotto silenzio. Ma l'ambivalenza ha anche una forza propulsiva, e il programma suggerito da Gide, nel *Discorso pronunciato a Pertisau* (1946) per contrastare il nichilismo che minacciava l'Occidente nel secondo dopoguerra, può ancora valere da antidoto contro i relativismi sciocchi del *politically correct*, di cui il nostro presente è infestato: «Più mi direte e mi convincerete che non c'è nulla di assoluto in questo mondo e nel nostro cielo, che la verità, la giustizia e la bellezza sono creazioni dell'uomo, più mi convincerete che, quindi, è nell'interesse dell'uomo mantenerle e che ne va del suo onore. L'uomo è responsabile di Dio».

Virtù delle minoranze nell'interesse generale

La varietà delle lingue, l'incoercibile disomogeneità delle culture, la coesistenza delle diversità sono per André Gide l'unica base solida per pace e prosperità: Il futuro dell'Europa, da Quodlibet

Georges Braque, *Gli uccelli*, 1961; sotto, Yves Tanguy, *Ritratto*



ni), *qui es in coelis*, diventa la parola magica *quinzinzinzi* che dà il titolo al romanzo. È un vocabolo in cui si esprime la rassegnata accettazione di cose che non si possono capire – tutti quei fenomeni chiari agli occhi dell'adulto Dumaquier, ma inspiegabili per i bambini.

Inevitabile che leggendo Messac venga in mente un romanzo ben più famoso, *Il signore delle mosche* di William Golding, pubblicato diciannove anni dopo *Quinzinzinzi*. Anche lì abbiamo un gruppo di adolescenti che ricostruiscono una sorta di civiltà regredendo a uno stadio tribale, con tanto di sacrifici umani; non c'è l'adulto tra i ragazzi, ma c'è la stessa logica di regressione temporale, il ritorno alle origini pagane, magiche, ferine.

E in entrambi i romanzi la nuova umanità in embrione sembra infestata anch'essa dal male, come quella vecchia suicidatasi nella guerra mondiale (la seconda per Messac, la terza per Golding).

In cosa consista il male è chiaro in entrambi i casi: la lotta per il potere, la volontà di dominio, la pulsione omicida. Più strutturata e realisticamente ritratta in Golding, più improvvisata e grottescamente schizzata in Messac. E nel caso di *Quinzinzinzi*, l'esito è diverso da quello del *Signore delle mosche*; nessun fine apparentemente lieto, alla fine si giunge a un matriarcato tutt'altro che utopico e non violento.

Messac non è un ottimista; non crede nelle magnifiche sorti e progressive. Sente incombe-



re una nuova carneficina mondiale che si materializzò puntualmente nel settembre 1939, e travolse anche lui, massacrato in qualche lager dell'apparato concentrazionario nazista.

«L'INFRA-ORDINARIO», DA QUODLIBET

Segrete trame dei dettagli: Georges Perec

di GENNARO SERIO

Quando nel 1974 Georges Perec si prefisse l'iperbolico obiettivo di esaurire gli elementi che componevano «un luogo parigino» (segnatamente, Place Saint-Sulpice) munito soltanto di penna e taccuino, non stava facendo altro che esplorare una sezione particolare dell'immaginario edificato di follia e gioco che era per lui la scrittura letteraria, costruito sulla impossibile pretesa, e una spe-

ranza non priva di una autoironia divenuta inconfondibilmente *à la Perec*, che le parole potessero re-inventare il mondo attraverso l'elaborazione di uno stile ma anche per via di una radicale, e paradossale, negazione di esso.

Tra il 1973 e il 1981, questa esplorazione dei limiti del linguaggio fu estesa da Perec fino al minuto dettaglio riferito a se stesso, in una seguitissima rubrica tenuta sui giornali francesi, nella quale lo scrittore elencò le più trascurabili cose (mangiate, scritte, pensate, esperite, osservate).

E così, in *L'infra-ordinario* (riedito da Quodlibet nella stessa traduzione di Roberta Delbono uscita per Bollati Boringhieri nel 1994, pp.120, €13,00), si leggono centinaia di variazioni sul tema del saluto estivo via cartolina, tipi di formaggio mangiati nel corso di un anno, nomi di insegne stradali. Alla ricerca, attraverso l'affastellarsi di quei particolari apparentemente futili che affollano la cosiddetta «realtà», di una qualche segreta ragione ordinatrice, che dalla scrittura delle parole possa trasferirsi al mondo.

interviste
letterarie

IDA VITALE

Petrona Viera,
Autoritratto, 1936 ca.

La scrittrice uruguaiana rievoca alcuni passaggi della giovinezza in quello che era «un paese in mezzo ai giganti». E ricorda gli incontri con Pintos, Bergamín, Borges

I problemi degli altri paesi occultavano i nostri guai

■ STEFANO TEDESCHI, DALLA COPERTINA

Nei suoi versi è chiaramente presente un dialogo con la cultura di tutte le geografie, fatto di citazioni intertestuali, riferimenti a artisti di tutto il mondo, exergo tratti da tanti autori diversi. Questa ricchezza di riferimenti è dovuta alla sua formazione?

La mia formazione, come più o meno quella di tutta la mia generazione, è stata in realtà molto aleatoria, ma certamente assai ricca di stimoli: per me, era un po' come arrivare in una libreria dell'usato, trovare il titolo di un autore mai sentito, e lasciarsi coinvolgere da quella scrittura. Ho imparato che bisogna essere aperti ai libri che ci capitano tra le mani, e sono stata aiutata dal fatto di vivere in un quartiere dove c'erano molte librerie, vicino all'Università. In quegli anni, frequentavo anche molto l'Auditorium, un luogo dove invitavano spesso artisti interessanti, gradevole. Sembrava un piccolo teatro ed era diretto da un poeta che non è mai stato molto considerato in Uruguay, Carlos Rodríguez Pintos. Era anche il nostro insegnante di francese, quello che mi attirava di più e insieme il peggiore: non seguiva il programma, ci parlava di letteratura, libri strani per noi, che venivano dalla Francia e in genere dall'Europa.

Fin dai primi del Novecento, la letteratura uruguaiana ha avuto una grande presenza di voci femminili: come si spiega, secondo lei?

Direi che le donne non se la sono mai passata troppo male in Uruguay: avevano la possibilità di studiare, tanto quanto gli uomini, e anche nella mia famiglia, c'erano insegnanti, persone colte, lettrici, dalle quali ho ereditato qualcosa. Una di loro era una zia che dirigeva una scuola, era molto conosciuta, la ricordo come l'immagine della responsabilità. Quando andai in un collegio femminile, mi ritrovai a dirmi che avevamo un compito per il futuro e eravamo in tante a dividerlo.

In che modo sente di avere affrontato, soprattutto all'inizio della sua traiettoria intellettuale, questo compito?

Sono cresciuta con la convinzione che l'Uruguay fosse un po' fuori dal mondo, o meglio salvaguardato dai problemi di altri paesi. Per quanto sbagliassi, era un'illusione condivisa da molti, ovvero da persone distratte. Sebbene fossimo un piccolo paese in mezzo ai giganti, infatti, abbiamo sperimentato il tragico destino di riflettere i problemi degli altri,



dimenticando i nostri, che non avevamo risolto. Ho sempre sentito un'enorme gratitudine, nel periodo della mia formazione, per uno scrittore spagnolo oggi quasi dimenticato, José Bergamín, che apparteneva alla generazione del '27, quella di García Lorca e di Alberti. Non arrivò mai a essere altrettanto famoso, ma per noi fu fondamentale, perché proveniva dalla Spagna della guerra civile, e in quanto esule che si era lasciato alle spalle un paese distrutto, in cui un po' tutte le nostre famiglie avevano qualcuno che era andato a combattere, ci raccontava in prima persona quello che era accaduto. Con il suo sguardo obiettivo ci rese consapevoli di molti problemi che in America, o almeno nell'Uruguay della mia generazione, non erano così evidenti. Era un ec-

«Ma tu chi sei?»,
mi chiese Borges.
«Nessuno», risposi,
«non sono nessuno,
ma so chi è lei»

cellente insegnante, un grande scrittore, e il suo arrivo fu davvero un regalo per le nostre coscienze: era molto consapevole del suo ruolo, in quanto spagnolo approdato nell'Uruguay così lontano. Molti paesi dell'America Latina hanno avuto in quegli anni la fortuna di ricevere i rifugiati spagnoli, che sono stati una ricchezza per tutti. José Bergamín fu anche il primo scrittore straniero con cui abbiamo avuto una relazione diretta: accettò di seguire un gruppo di studenti, fu meraviglioso, era come avere lezioni private tutti i giorni: era anche molto esigente, dava per scontate tante cose che per noi non lo erano e questo ci obbligava a studiare. All'epoca l'Uruguay non aveva una cultura consolidata, era un paese giovane, anche rispetto agli altri paesi latinoamericani. In Cile avevano Neruda, ma anche molti altri scrittori, che in quegli anni mi interessavano di più; a Buenos Aires c'era Borges, che già era un gigante. Il nostro e quello argentino erano due mondi del tutto separati, loro ci guardavano un po' dall'alto in basso, avevano case editrici, riviste, circoli letterari, mentre in Uruguay in quegli anni anche solo pubblicare

un libro era un'impresa. Ho sempre pensato che molti scrittori uruguaiani, tra quelli che ho poi riscoperto, se fossero nati altrove sarebbero stati più apprezzati: immagino non si sia mai sentito qui, per esempio, il nome di Francisco Espinola, un uomo di città che scrisse racconti rurali molto belli, con un umorismo che alcuni non sopportano, ma che credo sia un ingrediente molto importante della letteratura.

Ha ricordato prima Borges: ebbe mai occasione di incontrarlo?

Veniva spesso a Montevideo, ma io allora ero molto giovane. Una volta lo vidi che osservava la vetrina di un negozio, non ricordo se fosse un ferramente o un rivenditore di scarpe per bambini, e il suo atteggiamento mi indusse a chiedermi se, in realtà, non stesse cercando di capire se da lì passassero o meno gli autobus. Già allora non ci vedeva bene, dunque mi avvicinai e gli chiesi: «Borges, vuole attraversare la strada?» Mi rispose di no, poi quasi balbettando aggiunse che stava aspettando qualcuno. «Ma tu chi sei?», mi chiese. «Nessuno», gli risposi, «non sono nessuno, ma so chi è lei». Me ne andai e non lo incontrai mai più.

■ IMPROVISI ■

Quartetto Ébène
e irrequietezza
mozartiana

“
Dino Villatico
”

«L a neutra superficie del do maggiore mozartiano non promette facile certezze, ma cela grandiose incognite», scrive Carli Ballola del *Quintetto K. 515* di Mozart. Nel libretto del cd dell'Erato (*Mozart, Strings Quintets K. 515 & 516*, € 18,99), Raphaël Merlin, violoncello del Quartetto Ébène, confessa che per loro il K. 516 è stato «un'opera di riferimento, un barometro, un incontro determinante, un luogo di pellegrinaggio». L'esperienza dell'ascoltatore e, soprattutto, la lettura della partitura confermano la singolare irrequietezza di questi due quintetti. Si potrebbe provare un moto di fastidio per l'ovvietà di una nuova incisione mozartiana, quando tanta altra musica resta meno o per niente frequentata. Sarebbe una reazione sbagliata. E non solo perché il quartetto Ébène si dedica anche alla musica contemporanea, o per l'eccellenza dell'interpretazione dei due quintetti, ma perché davvero siamo di fronte a un fenomeno singolare. Il do maggiore, ad esempio, per



nessuno dei tre compositori classici, è una tonalità rassicurante (*Primo Concerto op. 15* per pianoforte, *Sonata op. 53* di Beethoven). Meno che mai lo è per Mozart, dei tre il più irrequieto, il meno fiducioso che il male del mondo possa essere superato da un atto della volontà. L'armonia mozartiana è perennemente attraversata da forze centrifughe, si regge su un equilibrio instabile. Fissati all'inizio i confini dell'ambito tonale, e talora solo con l'intonazione della tonica (*Concerto K. 449*) o con la triade arpeggiata - molti esempi in tutti e tre i compositori - per Mozart si apre un territorio di vagabondaggi armonici e di incertezze nella strutturazione dei periodi, che preludono a sviluppi futuri nel romanticismo e addirittura nel Novecento. Il *Quintetto in do maggiore*, esposto il tema maggiore lo risona, dopo 20 battute, in do minore. Il minuetto del *Quintetto in sol minore* non rispetta la scansione della frase in quattro più quattro battute, ma si allunga in 12 battute che non possono essere suddivise simmetricamente

4+4+4. L'effetto, tuttavia, all'ascolto, è che la simmetria sia rispettata, ciò che ha fatto parlare di armonia, di serenità, di equilibrio, e ha fatto versare fiumi di retorica sull'olimpicità di Mozart. Questa nuova incisione dei due quintetti mette in risalto, invece, proprio l'aspetto dell'irrequietezza, dell'instabilità perché il senso di un equilibrio, di una forma che tiene, e se si vuole, di una musica rasserenante, è in realtà ottenuto attraverso una scrittura irrequieta, indefinita, avventurosa, che ad ogni passo mette a rischio proprio il senso di armonia e di equilibrio. Si prenda il minuetto del K. 516: il tema è presentato con una regolare frase di quattro battute. Ma poi al terzo quarto della quarta battuta abbiamo l'urto di un accordo dissonante. Segue una frase lamentosa di due battute. Poi, al terzo quarto della seconda battuta, un altro accordo dissonante.

Seguono sei battute di fitto contrappunto che si concludono, nella battuta seguente, sull'accordo di re minore, dominante di

sol. La seconda sezione rimette, da capo, tutto in discussione, lavorata, mozartianamente, come una rielaborazione del tema. Tutto ciò, al solo ascolto, i musicisti del quartetto Ébène (Pierre Colonet, Gabriel Le Mogadure, violini; Marie Chilleme, viola; Raphaël Merlin, violoncello, e la seconda viola di Antoine Tamestit) lo fanno percepire con chiarezza. Rispettano con puntigliosità tutte le indicazioni dinamiche: si ascolti l'improvviso forte dell'accordo dissonante del minuetto nel K. 516. Evitano una pedante scansione delle frasi, una troppo rigida lettura ritmica. Il discorso scivola flessibile, fluido, «liscio come sull'olio», secondo una bella definizione dello stesso Mozart. Il fraseggiare è libero, si avventura spesso in qualche rubato. Anche qui, è rispettata la volontà di Mozart, che si vantava di non fare andare insieme al pianoforte la sua destra con la sinistra. Insomma, riprendendo le parole di Merlin, davvero un'interpretazione che può farsi opera di riferimento.



BURTON

Nei «Millenni» Einaudi traduzione integrale e commento per l'Anatomia della malinconia di Robert Burton (1577-1640): Stefania D'Agata D'Ottavi ci guida nell'esplorazione, sorprendente

di FRANCESCO ROGNONI

«**T**he Anatomy of Melancholy – Il più bel titolo mai trovato» dichiarava Cioran: «Che cosa importa poi che il libro sia più o meno indigesto!». Per seicento anni (599 a essere pignoli: il trattato di Robert Burton essendo apparso nel 1621, in una prima edizione più breve – ma pur sempre immane – della sesta, postuma, del 1651) noi qui in Italia ci siamo tenuti leggeri, piluccando da due traduzioni parziali: della *Malinconia d'amore* (Rizzoli 1981) e del proemio, «Democrito junior al lettore» (*Anatomia della malinconia*, a cura di Jean Starobinski, Marsilio 1994). Ora, nel giro di neanche tre anni, eccone ben due integrali, condotte evidentemente per un bel tratto di strada in simultanea, prima al traguardo la traduzione di Luca Manini per i «Classici della letteratura europea» Bompiani, agosto 2020 (qui recensita a suo tempo), adesso a fine corsa anche quella di Stefania D'Agata D'Ottavi per i «Millenni» Einaudi (due vv. in cofanetto, pp. CCLVI-1868, € 160,00) – un'impresa tanto più lodevole perché, vistasi superata, la D'Ottavi non può non esser stata colta da una di quelle «fite di malinconia» di cui diceva Keats (nella sua *Ode on Melancholy*), eppure non s'è persa d'animo...

Si tratta di due lavori splendidi, per certi aspetti quasi interscambiabili (il testo di riferimento è sempre l'edizione Oxford in sei volumi, 1989-2000, da cui tutte e due derivano anche la maggior parte delle note), per altri piuttosto diversi: la Bompiani – un unico tomo (con testo inglese a fronte!) di 3000 e passa pagine così sottili che spesso sfogliandole se ne girano due o tre alla volta – un'opera direi soprattutto di consultazione; i due «Millenni», in carta forte e forse a tiratura limitata, corredati da un sontuoso apparato iconografico, libri – anche a causa del prezzo – quasi esclusivamente da collezione (almeno per ora: poi chissà che non siano ristampati senza illustrazioni negli «ET Biblioteca», come altri «Millenni», ad es. lo *Zohar* o i *Viaggi* di Ibn Battuta).

Conviene non spazientirsi per la lunghezza dell'introduzione assai erudita di Stefania D'Agata D'Ottavi: circa 170 pagine che, se da un lato, sono giustamente proporzionate all'ipertrofia dell'*Anatomy*, dall'altro costituiscono una guida utilissima alla sua lettura, o esplorazione che sia. Per dirla *contra* Cioran: nei limiti del possibile, la D'Ottavi ha digerito per noi tutto il libro, e il suo saggio ci conduce con polso fermo attraverso le tre ripartizioni (e svariate sezioni, componenti e sottosezioni) secondo le quali Robert Burton (1577-1640) – un ecclesiastico che passò tutta la sua vita a Oxford tra i libri – s'adoperò in solitudine per dar forma quasi finita a un materiale tanto riottosamente infinito: dalla «teoria» della malinconia alle sue «terapie» alla descrizione dettagliata della «malinconia d'amore» (di cui la «malinconia religiosa» costituisce solo un'ultima sezione).

Apprendo poi il libro a caso, le sorprese sono sempre dietro l'angolo. Chi l'aveva mai sentito – ad esempio di «come contrastare l'insorgere della malattia» d'amore – che «Petarca, che aveva tanto esaltato Laura in varie poesie, quando per intercessione del Papa gli venne offerta, rifiutò di accoglierla» (p. 1230)? E infatti una nota conferma che «non è chiaro dove Burton abbia preso questa curiosa informazione». Di certo è apocrifa (benché sia improbabile che Burton l'abbia inventata di sana pianta), come un'altra storiella nei paraggi, sempre attribuita al Petarca: quella «di un giovane damerino, che amava una fanciulla con un occhio solo, e per quel motivo i genitori lo mandarono a fare un viaggio in paesi lontani, 'dopo qualche anno egli tornò e, incontrando la fanciulla a causa della quale era stato mandato fuori, le chiese in che modo avesse perso l'occhio? No, disse lei, io non ne ho perso nessuno, sei tu che hai trovato i tuoi»: intendendo dire che tutti gli innamorati sono ciechi» (p. 1233).

Ma trovare aneddoti gustosi nelle pagine della «malinconia d'amore» è fin troppo facile. Il bello è che si trovano dappertutto. Ad

Malinconia riottosa e indigesta

Burton, ecclesiastico che passò la sua vita sui libri a Oxford, diede forma (teoria, terapie, casi amorosi) a un materiale sterminato: non senza umorismo



Lucas Cranach il Vecchio, *Melancholia*, 1532, Colmar, Unterlindenmuseum

esempio, eccone un paio tratti dalla sottosezione dedicata alla funzione terapeutica dell'amicizia in certi casi di folle fissazione (ed è giusto ricordare, a proposito di amicizia, che Burton amava i *Saggi* di Montaigne, conosciuti nella traduzione di John Florio, 1603). Il primo è la storiella di quel «signore di Siena, in Italia, che aveva paura di fare la pipì per timore di inondare tutta la città; il medico fece suonare le campane al contrario e gli disse che la città era in fiamme, al che egli fece la pipì e guarì immediatamente» (p. 845). E, di seguito, quella del «malinconico che pensava d'esser morto»: Petrus Forestus, il celebre medico olandese, «mise un tizio in una bara, come se fosse morto, presso il letto del paziente, lo fece sollevare un poco e lo fece mangiare: il malinconico chiese all'uomo travestito se i morti mangiano e quello gli disse di sì, al che mangiò anche lui e guarì» (p. 845). Che storia impagabile! Possibile che la conoscesse anche il duca di Saint-Simon? Il quale, nei *Mémoires*, ne racconta da par suo una molto simile. Di quando Monsieur le Prince, tormentato da febbre e gotta, si era messo in mente d'essere già morto, quindi si rifiutasse di ingerire cibo: al che Finot, il suo medico, si era dovuto inventare che certi morti anche da morti mangiavano e, avendo prezzolato gente di sua fiducia, ma sconosciuta a Monsieur, per maggior verisimiglianza si sedeva a tavola con loro: «poi moriva dal ridere a contarci (...) i discorsi dell'altro mondo che si tenevano a quei pasti!»

Qualche osservazione, infine, a proposito dell'apparato iconografico d'alta qualità che, secondo la tradizione dei «Millenni», arricchisce i volumi. È bellissimo – ma, mi chiedo, si è seguito qualche criterio nella scelta delle immagini, o sono puramente suggestive, quasi solo decorative? Oltre al frontespizio della terza edizione dell'*Anatomy* e all'imprevedibile *Melancholia* di Dürer, riprodotti in antiporta rispettivamente al primo e al secondo volume, ci sono ventiquattro illustrazioni a colori, dodici a tomo. Si va da una Musa Polimnia in marmo pario del II secolo (la sua riproduzione fotografica è un'opera d'arte in sé) all'acquaforte di Georg Baselitz, *Melancholie, vier Rosen*, 1999: quasi duemila anni d'iconografia, ma solo sette opere precedenti o contemporanee a Robert Burton, le altre per lo più ottonecentesche (solo due dipinti, *Melanchonia* di Étienne-Maurice Falconet e *Dolore* di Louis-Claude Vassé, sono del Settecento: il secolo meno malinconico, l'unico, significativamente, che non ha visto ristampe dell'*Anatomy*). E poi, sarà anche vero che Malinconia è una dea: *She dwells with Beauty – Beauty that must die*, scriveva Keats (la cui copia annotata del secondo volume dell'*Anatomy*, il solo che si sia conservato, è uno dei pezzi forti della sua casa-museo a Hampstead). Eppure i malinconici di cui tratta Burton sono spesso, forse soprattutto, di sesso maschile. Possibile che a richiamarli sia trovato solo il *Doppio ritratto di due giovani* (1502 ca.) del Giorgione e, forse, il busto piuttosto androgino che campeggia nella *Melanchonia ermetica* (1919) di De Chirico?

Sono riflessioni frivole, lo so: ma un'opera come l'*Anatomy of Melancholy* la frivolezza non la bandisce, anzi... Forse si sarebbe potuta riprodurre almeno una pagina della sua edizione novecentesca più celebre, quella della Nonesuch Press (1925), con le illustrazioni di Edward McKnight Kauffer (1890-1954), che quanto a frivolezza non scherzano (ne ho scritto recensendo l'edizione Bompiani su «Alias-D», 15 novembre 2020). E forse avremmo potuto rinunciare, se pur a malincuore, a qualcosa di già molto visto (Munch? Hopper?) per una riproduzione a doppia pagina di *Say Goodbye*, il grande dipinto cui Cy Twombly (1928-2011) lavorò, nel suo studio romano, per ventidue anni, dal '72 al '94: nella prima fase di questa paziente elaborazione, l'opera (ora nella Menil Collection a Houston, Texas) era intitolata proprio *Anatomy of Melancholy* (le parole si leggono ancora, scarabocchiate sul pannello a sinistra di chi guarda), poi – confondendo due versi del malinconico Keats – *On the Mists of Idleness*, e solo ben più tardi ricevette il titolo attuale – un titolo che, probabilmente, a Cioran farebbe storcere il naso.

editoria
svizzera

TRADURRE!

Sir Thomas Urquhart in un'incisione di George Glover, 1641, Londra, National Portrait Gallery; lo scrittore scozzese Urquhart (1611-1660) tradusse in inglese l'opera di Rabelais

Le conquiste geografiche, l'invenzione della stampa, le guerre di religione... Nell'Europa della prima modernità esplose il desiderio di appropriarsi dell'«altro»: da Ginevra un libro di studi

Rinascimento come mondializzazione

di MARIO MANCINI

Gli studi sulla traduzione sono tanto più preziosi quanto più la riflessione teorica si accompagna all'analisi di casi particolari. L'atto del tradurre appare così come una pratica intellettuale collocata in un determinato contesto e interpretabile a partire dalle forze, dalle tensioni, dalle idee che lo animano. Si muovono decisamente in questa direzione gli studi raccolti in *Traduire - Tradurre - Translating Vie des mots et voies des œuvres dans l'Europe de la Renaissance*, a cura di Jean-Louis Fournel e Ivano Paccagnella (Genève, Droz, pp. 779, € 46,35). Le lingue dell'Europa della prima modernità, fra il XV e il XVII secolo, sono in una certa misura «nuove» e tra loro si stabilisce un'interazione che è anche una gara. Tradurre è infatti appropriarsi di un'opera prodotta in un'altra cultura, catturare la lingua dell'altro - è acquisire un «bottino», come scrivono i curatori - e questo comporta spesso l'elogio della nazione a cui appartiene il traduttore. Ma tradurre, al di là della logica dell'imitazione, è anche una conquista di «libertà», nel senso che può felicemente arricchire la lingua d'arrivo.

Il volume abbraccia i campi più diversi - i contributi sono in francese, in italiano e in inglese - e in un contesto plurimo e complesso, animato sia dagli scambi commerciali che dalla rivalità tra i vari stati, segnato dalle guerre di religione, dall'invenzione della stampa, dalle conquiste geografiche, ha l'ambizione di dar conto di quella che si può chiamare una nuova «mondializzazione dei saperi». Non ci stupisce allora l'attenzione per i linguaggi specifici delle varie «arti»: l'agricoltura, ma anche la scherma, l'ittologia, la medicina, l'astronomia. Per quest'ultima si registra la traduzione in latino, che esce a Basilea nel 1568, del trattato *La sfera* di Alessandro Piccolomini, il brillante commediografo della senese Accademia degli Intronati, l'esperto volgarizzatore e commentatore della *Poetica* di Aristotele.

Un ruolo di primo piano ha la letteratura. Il ventaglio delle opere coinvolte è notevolissimo: le traduzioni tedesche dei *Trionfi* di Petrarca (1581) e della *Gerusalemme liberata* (1626) di Tasso - dove Goffredo, nel contesto della Guerra dei Trent'anni, diventa un simbolo di unità nazionale e transconfessionale -; la traduzione inglese di Rabelais per opera di Thomas Urquhart, che utilizza con grande originalità il materiale fornitogli dal lessicografo Randle Cotgrave; la fortuna della *Semaine* di Du Bartas in Italia; la traduzione dell'*Amadis de Gaula* da parte di Herberay des Essarts (1540-1548) che, alla luce della rivalità franco-spagnola, si rivela una vera e propria conquista simbolica; la moda della *novela sentimental* spagnola nella Francia dell'ancien régime. Partico-



Petrarca e Tasso in tedesco; Rabelais in inglese; Montaigne l'emulatore; Giovio, Campanella, in latino

larmente raffinato è il procedere di Montaigne: quando cita traducendo integra sottilmente le citazioni all'interno del discorso degli *Essais*, e spesso troviamo, prive del rimando all'autore, delle «traduzioni dissimulate», offerte quasi come una sfida al lettore. Non si tratta mai d'imitazione, ma piuttosto di emulazione, perché, come scrive Jean Balsamo, più che tradurre

Seneca o Cicerone, vuole «faire du Montaigne».

Due corpose sezioni sono dedicate alle traduzioni di opere della spiritualità e alle traduzioni politiche. L'esame del *Dialogo de doctrina christiana* (1529) dell'erasmiano Juan de Valdés mette in luce la complessità di un testo che ha una strategia traduttoria polimorfa, a seconda dei testi che cita, la *Vulgata*,

Agostino, Lutero, Erasmo, ma che tende sempre a una chiarezza evangelica. Grande diffusione europea hanno anche le opere del riformatore protestante Bernardino Ochino, secondo due strategie molto diverse, ora la traduzione rispecchia la lingua speciale, quasi ermetica, dei suoi testi, ora, come nelle versioni francesi e spagnole, è portata a un livello più basso, più vicino al linguaggio comune. Gabriel Chappuys, che Girolamo Tiraboschi definì «il più grande traduttore-volgarizzatore della spiritualità», traduce in francese i mistici spagnoli e le opere dei più noti predicatori italiani del tempo, Cornelio Musso e Francesco Panigarola. Se alcuni studiosi hanno criticato l'ampollosità del suo stile, le ridondanze, la sua «deplorabile teoria del raddoppiamento», Elisa Gregori rivendica la funzionalità di questa «paratassi» e la forza coinvolgente della sua eloquenza sacra.

Nella sezione della traduzione politica e filosofica domina la presenza di Machiavelli, con l'*Anti-Machiavel* del calvinista Innocent Gentillet nella traduzione del pastore luterano Georg Nigrinus, pubblicata a Francoforte nel 1580, che è un documento importante del dibattito sulla «ragion di stato», e con la traduzione francese del discorso pronunciato da Bartolomeo Cavalcanti - un ardente repubblicano che si ispira a Machiavelli come al «suo oracolo» - davanti alle milizie fiorentine il 3 febbraio 1530, traduzione che ha un obiettivo politico ben preciso: esortare il re di Francia a non abbandonare la repubblica fiorentina in pericolo.

Ancora a un fiorentino, a Matteo Palmieri, si rivolge Claude Deroziers, che traduce la sua *Vita civile* (1430 ca.) più di cent'anni dopo, nel 1544, a partire dall'*editio princeps* del 1529. Deroziers attualizza questo trattato istituendo una specularità tra la Firenze del XV e la Francia del XVI secolo: quest'ultima è anch'essa una «repubblica», cioè un'organizzazione politica retta dalle leggi. Il fluviante Paolo Giovio, che seppe cavalcare con sensibilità culturale e abilità commerciale il sempre

più diffuso interesse per i libri di storia, ebbe una straordinaria circolazione europea. Il suo *Commentario de le cose de Turchi*, pubblicato in italiano a Roma nel 1532, fu tradotto in latino e uscì a Strasburgo nel 1537, poi ci fu una traduzione francese nel 1538, e una inglese nel 1546.

Questa bipolarità italiano-latino, che caratterizza la prima diffusione delle opere di Giovio, si ritrova, sistematicamente messa in atto, in Tommaso Campanella. Qui, con molta attenzione alla qualità comunicativa dell'espressione linguistica, il Calabrese traduce in latino diversi suoi testi, che aveva redatto in modo più corsivo in italiano, per raggiungere un pubblico più vasto. Chi rimproverò il suo «cattivo latino» non colse la sua radicale opzione per un linguaggio non retorico, dove le parole, come scrive Jean-Louis Fournel, grazie a una «grammatica filosofica», non vengono dagli «autori», ma dalle cose stesse.

L'ultima sezione, dedicata alla traduzione dei viaggi, allarga grandemente l'orizzonte, all'Oriente - con il *Devotissimo viaggio di Gerusalemme* di Jean Zulliard, prima in italiano (1587) e poi in francese (1608) - e al Nuovo Mondo, con le traduzioni delle *Crónicas de Indias* e del libro di Marco Polo. Domina la scena, per la rilevanza della ricezione, *Delle navigazioni et viaggi* del grande geografo e narratore Giovan Battista Ramusio.

Si può davvero parlare, e le varie sezioni del libro ne danno copiosa e avvincente dimostrazione, della costruzione di una cultura europea. In molte grandi città - Venezia, Parigi, Lione sono in primo piano - gli editori si specializzano nella stampa delle traduzioni, diffondendo trasversalmente opere nelle più diverse lingue a uso delle élites intellettuali e politiche. Le pretese egemoniche avanzate da una singola lingua, che pure non mancano, si rivelano obsolete in un così dinamico e pluralistico «sistema delle lingue», dove sia chi traduce sia chi legge si muove in una dimensione in cui le lingue sono due, e anche più di due.

EDITORIA NEW YORK/LONDON: «SHAKESPEARE'S RUINS AND MYTH OF ROMA» DI MARIA DEL SAPIO GARBERO, ROUTLEDGE

Lucrezia, Coriolano, rovine, parole: Del Sapio e lo Shakespeare romano

di VIOLA PAPETTI

Al verso 11 del sonetto 64 Shakespeare enuncia il grande tema: «Ruin Hath Taught Me Thus to Ruminare» («La rovina mi ha insegnato così a rimuginare», traduzione di A. Serpieri, 1998). Le rovine di Roma, i giganteschi frammenti risaliti dallo scavo in terra italiana o in-

glese, sono la traccia che Maria Del Sapio Garbero segue e orna di brillanti scoperte che arricchiscono il percorso ermeneutico. L'intreccio di altri saperi, di altri luoghi e tempi - l'archeologia, l'anatomia, l'antropologia, il Rinascimento italiano, il nuovo storicismo - giustificano questo speciale recupero: *Shakespeare's Ruins and Myth of Rome* (Routledge, serie «Anglo-Italian Renaissance Studies» a cura di Michele Mar-

rapodi, pp. 388, € 145,00). Con brevi presentazioni di John Gillies e Stephen Greenblatt, esauriente introduzione della stessa autrice, bibliografia e indice di autori e motivi. In apertura e chiusura illustrazioni di Igor Mitoraj, e altre di varie epoche.

Lo Shakespeare tribale ha inscenato il banchetto cannibalesco del *Titus Andronicus*, primo dei drammi «romani», celebrando la *translatio imperii*, la fine della Roma imperiale. Dalla

futura *Britannia* di William Camden prenderà le mosse la recente ricerca storicistica (Greenblatt, Adelman, James). Di più ampio respiro il poemetto *The Rape of Lucrece*, che in una dimenticata versione italiana serba il fascino del verso «pittorico»: «I suoi capelli, simili a fili d'oro, si trastullavano con il suo alito, oh casta lascivia, lasciava castità! Essi mostravano il trionfo della vita pur in una apparenza di morte, e l'ombra della morte nell'eclissi della vita. E l'una e l'altra nel suo sonno trovavano una tale armonia, come se tra di loro non vi fosse mai stata alcuna tenzone, e come se la vita visse nella morte e la morte nella vita» (G. Baldini, 1964). Secondo Del Sapio l'*ekph-*

*ra*sis di Lucrezia non è un saggio di anatomia, ma la personificazione della stessa *Anatomia*, «dea che si auto flagella e che flagella», i cui simboli nella nascente cultura moderna erano lo specchio e il coltello. Il suicidio compiuto dalla vittima è gesto patriarcale, ma anche atto

Da Titus Andronicus a Antonio e Cleopatra un denso saggio dell'anglista italiana emerita di Roma Tre

classici
commentati

EURIPIDE

«Povero Priamo, povera Troia, morti per niente!...» Una nuova traduzione (Davide Susanetti, Feltrinelli) dell'*Elena* di Euripide: che cercò di contrastare il Nulla con la leggerezza e l'ironia

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Helena und Menelaos*, 1816, Eutin (Germania), Großherzogliches Schloss Eutin

di BARBARA CASTIGLIONI

In *Dieci anni dopo* (1977) di C.S. Lewis, Menelao, dopo aver conquistato Troia, si trova davanti un'Elena con il volto grasso, i capelli grigi, le rughe sotto gli occhi: così diversa da quella che, nell'*Andromaca* di Euripide, riusciva immediatamente a riconquistarlo. Scrive Lewis: «due nazioni sulle spine per dieci inverni, tutto per una donna che non avrebbe comprato al mercato come domestica o balia ... Tutto per nulla». Questa vertigine del nulla, del vuoto, è il tema centrale dell'*Elena* di Euripide. Lo sa bene Davide Susanetti, che non a caso chiudeva proprio con Lewis il suo capitolo sull'*Elena*, in un bel libro di vari anni fa dedicato a Euripide (*Fra tragedia, mito e filosofia*, Carocci editore). Ora Susanetti esce con una nuova, coinvolgente introduzione e una traduzione, fluida ed efficace, dell'*Elena* (Feltrinelli «Universale Economica», pp. 224, € 9,00), in cui sceglie, a ragione, di conservare in più punti il testo tramandato dai codici e di adottare, in alcune sezioni, le felici congetture – sfuggite anche agli editori più recenti – del mai abbastanza compianto Carlo Di- no (si veda, ad esempio, la brillantissima proposta per la chiusa del secondo stasimo, ai vv. 1366-7).

Nell'*Elena*, rappresentata ad Atene nel 412 a.C., Euripide racconta che la vera Elena non è mai andata a Troia, ma è stata condotta per volere di Zeus in Egitto e protetta dal re, Proteo. Al suo posto, a Troia è stato inviato un *eidolon*, un fantasma. Proteo, però, è morto, e suo figlio Teoclimeno, come tutti gli uomini innamoratosi di Elena, vuole farne la sua sposa. Naufrago in Egitto dopo la vittoria a Troia, Menelao incontra la vera Elena, che, a differenza di quella di Lewis, è ancora – e sempre – la donna di un tempo. Menelao non si lascia incantare, perché non può credere che sia sua moglie, nonostante Elena tenti in ogni modo di persuaderlo («Gli dèi ti hanno creato una moglie fatta di etere» ... «E mi vuoi lasciare pertenermi una donna d'aria?»). A un certo punto, però, entra uno dei suoi servi, che ha assistito a un prodigio: l'*eidolon* è asceso al cielo, disculpando la 'vera' Elena.

Prima però di raccontare la dipartita del fantasma, che conquisterà finalmente lo sposo



Il fantasma Elena e la vanità della sofferenza

rituale di liberazione.

«Anatomizzare il corpo di un re. Conoscenza, cospirazione e spettralità nel *Giulio Cesare*» è il tema del terzo capitolo di questo libro che si vale anche della riflessione di antropologi culturali e di storici come Benjamin e Foucault. La compresenza e la ricchezza di «discorsi universali» fanno del teatro di Shakespeare «la spettrale ricostruzione delle concrete rovine, l'impellente senso di perdita e di crisi a loro congenito che rende problematica la percezione della realtà stessa» (traduzione mia). Le fonti storiche classiche – Livio, Tacito, Cicerone, Seneca, Plutarco, Ovidio – si presentano come congerie, frammenti, in ordine spezzato



Lucas van Leyden, *Suicidio di Lucrezia*, 1514 ca., Amsterdam, Rijksmuseum

e in se stesso intraducibile-incoerente in *Cymbeline*, sebbene secondo Robert Miola: «Roma sia presente ...» e definisca il nuovo spazio dell'antica Britannia.

Solo un altro corpo perturbante, quello di Coriolano, offre una ambigua ma potente variante che prepara la coppia eroica di Antonio e Cleopatra. Smemorato, stanco, una macchina di guerra, respinto dalla madre, Coriolano è «cosa di sangue». «Portentoso», attraente rappresentate della *virtus* romana, tuttavia «nel dramma di Shakespeare è piuttosto un corpo che si costruisce come oggetto riluttante a essere materia di scambio. Coriolano rimane indigeribile nell'affamato e vora-

ce contesto drammatico...» (traduzione mia). Generazioni e generazioni hanno calpestato Roma ed Egitto, le loro rovine sono ridotte in polvere. I due amanti sono ormai inconnoscibili, come nella scultura di Mitoraj: due tronchi che si fronteggiano, senza volto, in mostra permanente sullo sfondo delle rovine di Pompei. Ma la pietas shakespeareana ammantava le due morte, Lucrezia e Cleopatra, che hanno riscattato la vergogna pubblica con il suicidio. Ci riporta alla cronaca nera di oggi il suicidio della diciassettenne Alice Schembri, il 18 maggio 2017 ad Agrigento. «In rete c'è il video del mio stupro» (la Repubblica, 17 febbraio 2023).

dell'identità della sua sposa, il servo rivolto a Menelao esclama: «Hai sopportato infinite sofferenze per niente!», una battuta che è allo stesso tempo tragica e comica. La risposta di Menelao («Sono cose ormai passate. Vieni al punto», letteralmente: «lamenti fatti ormai antichi; cos'hai di nuovo da annunciarmi?») è sconcertante, perché sembra implicare che le sofferenze patite per Troia, che si rivelano a maggior ragione vane perché sono state vissute per un fantasma, sarebbero state inutili anche se avesse ritrovato l'Elena vera.

La vanità delle sofferenze, e in generale la *vanitas vanitatum* che fisserà in maniera indimenticabile il *Qoélet*, è uno dei temi principali sottesi all'intera tragedia: come conferma Menelao, apparente caricatura dell'eroe tragico coperto di stracci, ma in verità erede dello splendido, malinconico sovrano di Sparta dell'*Odisea*, che non riusciva a essere felice, nonostante la vittoria della guerra e la riconquista di Elena. Il Menelao di Euripide, dopo aver riconosciuto Elena, ripeterà: «Gli dèi ci hanno ingannato, abbiamo conquistato solo un'immagine fatta con una nuvola, e tanti sono morti per questo». Questa vanità delle sofferenze sarà riconosciuta anche da Teoclimeno, il quale, davanti allo stesso Menelao «travestito» da naufrago messaggero della sua morte per poter ottenere da lui tutto il necessario per celebrare il suo falso funerale e fuggire, in realtà, dall'Egitto, esclama: «Povero Priamo, povera Troia, morti per niente!». L'avverbio *máten* («invano») ricorre nella tragedia: vana è stata la guerra di Troia e le sofferenze patite per un fantasma; vano il desiderio di Teoclimeno per Elena; vano il vagabondaggio di Menelao, già predestinato alla vita eterna.

Ogni tentativo, ogni sforzo degli esseri umani per conoscere la verità, o perlomeno ricercare un significato, sembra suggerire Euripide, è destinato allo scacco. Un po' come il Faulkner delle *Palme Selvagge*, che scriverà di preferire il dolore al nulla, anche Euripide, non a caso «il più tragico dei poeti» secondo Aristotele, dà l'impressione di ricercare un senso che contrasti la vanità: l'ironia, la brillantezza della trama, l'apparente leggerezza dell'ambientazione esotica si alternano a versi come quelli del primo, meraviglioso stasimo («Cos'è dio? Che cosa non lo è? E che vi è in mezzo?»), o quelli del già citato servo di Menelao («com'è impenetrabile il divino! Cambia sempre forma e colore!», che mettono prepotentemente al centro il problema della natura degli dèi e del loro ruolo negli eventi della vita degli uomini).

Ma dov'è, sempre che ci sia, il senso di ogni cosa? Forse nella figlia di Proteo, la profetessa Teonoe, letteralmente «mente divi-

La moglie di Menelao in realtà non sarebbe mai andata a Troia: al suo posto fu inviato il simulacro

na», che sembra fondere la dottrina di Anassagora con riferimenti alla visione *post mortem* della religione egizia, a cominciare dal Libro dei Morti, «in cui il defunto che avesse affrontato vittoriosamente il viaggio notturno nell'oltretomba, dando prova dinanzi al tribunale infero di aver sempre osservato le norme della giustizia, poteva di nuovo uscire alla luce»? Giustizia, ordine e verità, sono, d'altronde, i valori che improntano i personaggi di Proteo e della stessa Teonoe: ma bastano davvero? O è forse nel secondo stasimo, il misterioso inno alla Madre degli dèi, divinità di origine asiatica il cui culto, per i tratti della possessione e del carattere orgiastico della musica presente nei riti, era associato in Grecia a quello di Dioniso? L'inno alla Madre, soggetta a fenomeni di sincretismo e identificata con Demetra, è stato spesso considerato estraneo alla tragedia, ma è l'archetipo dell'*anodos*, della risalita, e potrebbe rievocare proprio la storia di Elena, «rapita e condotta altrove, fino a quando non le è concesso di risalire da quegli Inferi che sono l'Egitto e tornare in Grecia», come avverrà alla fine della tragedia. Ma, proprio come nei misteri eleusini, prima di ritrovare la luce si deve «soggiornare nell'oscurità dell'angoscia e dello smarrimento».

Euripide, però, non rinuncia a gettare ombre, dubbi e scure allusioni, e, dopo aver descritto «la voce scura dei cimbali», le «foglie d'edera intrecciate», i «sacri tirsi», i «capelli ondegianti e scossi in onore di Dioniso» e «le notti di veglia consacrate alla Madre», conclude lo stasimo dell'apparente liberazione con versi ambigui, riferendosi a una possibile colpa, a un'inadempienza rituale di Elena («nella tua casa hai celebrato riti proibiti dalla legge divina») e aggiungendo: «dovresti saperlo, tu che hai passato ogni limite, e ti vantavi solo della tua bellezza»: un possibile riferimento, suggerisce Susanetti, ad Alcibiade, che per molte ragioni, *in primis* la sua straordinaria bellezza che stordiva chiunque incontrasse («della sua bellezza non è necessario parlare ... lo accompagnò sempre fiorente in ogni età della sua vita», ricorda Plutarco), era stato accostato a Elena. Alcibiade veniva paragonato apertamente a Elena dagli Ateniesi: come Elena aveva abbandonato Sparta e tradito Menelao, così Alcibiade non aveva avuto remore a passare dalla parte degli Spartani dopo la condanna per la scandalosa, presunta mutilazione delle sacre Erme e la profanazione proprio dei misteri di Eleusi. Al pari di Elena, Alcibiade ispirava sentimenti contrastanti: «il popolo lo desidera, lo odia, e lo vuole avere», scrive Aristofane nelle *Rane*: proprio come «la più meravigliosa, la più pericolosa della terra», come Hofmannsthal definirà Elena, sempre temuta e desiderata, odiata e vagheggiata; sempre carnefice, perché la sua bellezza ha provocato la guerra di Troia, ma anche vittima, perché non ha scelto di essere bella. Che sia volontaria e consapevole, o involontaria e forse inconsapevole, come nella misteriosa inadempienza rituale, la colpa di Elena – sembra suggerire Euripide – resta in fondo sempre la sua immortale, insostenibile bellezza.

personaggi
del novecento

LUSSU

La marchigiana Silvia Ballestra, legata a doppio filo alla scrittrice partigiana di ascendenza inglese, ne compone una intensa biografia colloquiale a scenario mobile: *La Sibilla* da Laterza

Ballestra si rispecchia ancora in Joyce

di MARGHERITA GHILARDI

Parare che a lanciare la sfida fosse stato proprio Roger Fry. Durante una delle molte discussioni che illuminarono la loro lunga amicizia, sprofondati in poltrona agli Omega Workshops o in piedi tra i torchi della Hogarth Press, le suggerì di mettere alla prova le sue teorie sulla biografia scrivendo quella di lui. Non si trattava di un compito facile se per Virginia Woolf, lo aveva spiegato in un articolo, è «la vita fittizia» ad apparirci «sempre più reale», quella «racchiusa nella personalità piuttosto che nell'azione». Per poterla catturare «l'immaginazione del biografo» dovrà utilizzare «l'arte del narratore», senza tuttavia spingersi tanto oltre da tradire la verità poiché perderebbe «entrambi i mondi»: non avrebbe l'aerea «libertà del romanzo» né la granitica «sostanza dei fatti».

Chissà se Gioconda Beatrice Salvadori Paleotti, più nota come Joyce Lussu, nome dell'infanzia e cognome del marito, fantasticò una conversazione come questa quando nel suo unico racconto poliziesco si divertì a mescolare tra i *bloomsheries* il pittore tardo-preraffaellita John Collier, suo prozio, deponendo con assoluta disinvoltura tra le mani di una giovane Woolf l'autobiografia di Margaret Collier Galletti, la sorella andata in sposa a un ufficiale marchigiano e sua nonna per parte materna. Si tratta in ogni caso di un implicito omaggio alla linea femminile inglese della famiglia, da cui Lussu sa di avere ereditato quello spirito anticonformista e avventuroso, quel carattere volitivo, autonomo, ribelle così scandalosi nell'Italia non solo ottocentesca e non solo pontificia. Né le parole di Virginia Woolf si direbbero troppo lontane, almeno nelle intenzioni, dal delicato equilibrio tra «personalità» e «azione», anche tra «libertà» e «sostanza» che Silvia Ballestra cerca nella costruzione del suo *La Sibilla Vita di Joyce Lussu* (Laterza «i Robinson/Lecture», pp. 237, € 18,00), biografia modulata secondo la sonorità mutevole del *reportage* più che intonata alla cadenza ferma del ritratto.

«Ripercorrere le sue tracce, rileggere di nuovo la sua storia, è come quando si



Gioconda Beatrice Salvadori Paleotti, alias Joyce Lussu (1912-1998) ritratta da giovane in Francia, e da vecchia

sale alla Sibilla, magari portandoci degli amici, e guardare da lassù quel magnifico paesaggio, antico, umano, ricco di acqua e vegetazione, solido e composito, mosso da venti gentili, operoso. Sapendo che un tempo, lì attorno, ci sono state per secoli centinaia di comunanze governate pacificamente da donne che hanno prodotto, tramandato e conservato saggezza e conoscenza, modi di vita alternativi e giusti per tutti» dichiara l'autrice, legata alla protagonista da una lontana parentela di ascendenza inglese oltre che da una profonda amicizia, in una

delle sequenze conclusive del testo. Nessuna frase potrebbe illuminare più chiaramente il significato del libro e insieme la sua architettura, il suo titolo in apparenza così arcano e i temi che lo innervano, incisi, anzi incarnati nella vita e perfino nel corpo della donna leggendaria che racconta. Joyce Lussu è la grande casa di San Tommaso annidata nell'abbraccio morbido del paesaggio marchigiano, dove Ballestra ventunenne arriva per la prima volta in una sera autunnale, ma è anche il gomito infinito delle strade che ha percorso, attraversando indomabile «fronti» e «frontiere» per tessere oltre ogni filo spinato magici legami. Acquista senso che l'ultimo romanzo della non di rado autobiografica Ballestra, il molto marchigiano e altrettanto familiare *La nuova stagione*, si apra con un'ascensione tra donne, anzi tra cugine, sul monte Sibilla.

Comincia del resto dentro lo scompartimento di un treno *La Sibilla*, dal finestrino l'autrice guarda il cielo della notte adriatica e in compagnia del lettore insegue a bordo di quel treno la vicenda prodigiosa già in parte narrata dalla stessa Lussu, per una sua esatta volontà testimoniale, in *Fronti e frontiere* (1945) e in *Portrait* (1988), *L'olivastro e l'innesto* (1981), *Il libro Perogno* (1982) e anche in *Tradurre poesia* (1994). Disegna per questo suo viaggio un tragitto poco lineare Ballestra, sceglie come partenza non la nascita di Joyce nel 1912, ma l'incontro con il futuro marito Emilio Lussu, da cui sarà segnata tutta la sua storia; la sintonia di coppia è nel volume un aspetto cardinale che affianca e non sovrasta il tema dell'emancipazione femminile.

Doppio è nella biografia anche l'itinerario che il lettore si trova ad affrontare: la spirale disegnata dai pensieri dell'autrice intorno alla stesura del suo libro, dentro la cui vicenda si rispecchia, diverge infatti dall'inquieto zigzagare della protagonista. Si allontanano sfrigolando via veloci sui binari i passi di Joyce bambina a Firenze e durante le vacanze nelle Marche, giovane donna in Africa, falsaria di passaporti nella Francia di Vichy e ardimentosa staffetta nell'Italia occupata, madre all'indomani della Liberazione, donna decisa a ritagliarsi un proprio spazio di disobbe-



La sintonia col marito Emilio affianca, senza sovrastarlo, il tema dell'emancipazione...

dienza nella Ricostruzione raggiungendo le zone più arretrate per parlare alle altre donne, «scrittrice con il suo messaggio» pronta a spingersi con il suo messaggio di pace dovunque si combatta ancora una guerra, eterna sovversiva in giro per il mondo alla ricerca dell'«attimo in cui si realizza l'utopia».

Silvia Ballestra ricostruisce la straordinaria protagonista e il frenetico mulinare di sfondi su cui si dispiega la sua vita utilizzando tutte le fonti edite disponibili, non ultimo il libro-intervista *Joyce L. Una vita contro* da lei stessa firmato nel 1996, due anni prima della morte di Lussu. Si mostra tuttavia ammirevolmente pudica nel ricordo; più volentieri sottolinea il debito contratto nel tempo della loro amicizia. Non è incidentale che la narratrice (una delle poche disposte in Italia a confrontarsi ancora con la realtà) adotti un linguaggio colloquiale e imprima al testo l'intonazione di un dialogo: il lettore deve capire e il testimone passare in nuove mani.

«Non credo di avere ucciso; credo di avere riportato in vita» scriveva Virginia Woolf appena conclusa la stesura di *Roger Fry*. Anche l'autrice di questa *Sibilla* potrebbe ora pensare la stessa cosa.

FRANCESCO PICCOLO, «LA BELLA CONFUSIONE», EINAUDI

Parlare di sé attraverso i miti del cinema: Piccolo nascosto tra Fellini e Visconti

di FRANCESCO BAUCIA

Come definire una tipologia di testi sempre più presenti nelle librerie, ossia i racconti della gestazione e realizzazione di film famosi? Per chi fosse in cerca di esempi, il mercato americano ne è ricco: basti pensare alla trilogia del Pulitzer Glenn Frankel su *Mezzogiorno di fuoco*, *Sentieri selvaggi* e *Un uomo da marciapiede*, o ancora il recente *A pistola lasciata, pigliami i canoli* di Mark Seal (in Italia per i tipi di Jimenez), apparso in occasione dei cinquant'anni dall'uscita del *Padrino*. Non mancano all'appello anche autori italiani, tra cui Piero Negri Scaglione che nel 2021 ha pubblicato con

Einaudi *Che hai fatto in tutti questi anni, su C'era una volta in America* di Sergio Leone.

Oltre lo specifico della comune materia cinematografica, la forma di questi testi è quella del «documentario narrativo», prendendo in prestito un'espressione utilizzata da Francesco Piccolo nel suo *La bella confusione* (Einaudi, pp. 285, € 20,00). Un libro, questo di Piccolo, imparentato con gli altri citati sopra, anche se con un focus più largo: non un solo film, ma in generale la rivalità tra Fellini e Visconti vista dalla prospettiva della lavorazione parallela di *8 e 1/2* e del *Gattopardo*, entrambi del 1963. Come leggere questa incursione nel documentario narrativo da parte di Piccolo, un *unicum* nella sua produ-

zione? Certo, l'autore è anche un noto sceneggiatore, e questo basterebbe forse a giustificare l'interesse cinematografico: ma sarebbe una spiegazione insoddisfacente.

La ragione che spinge Piccolo a raccontare i capolavori di Fellini e Visconti è invece il desiderio di riflettere sul peso dell'autobiografia nell'attività narrativa. «8 e 1/2 per me è stato scrivere letteratura. *Il Gattopardo* per me è stato scrivere cinema» dice Piccolo, e individua nei due film l'origine del proprio modo di integrare il racconto di sé nella scrittura letteraria e in quella cinematografica. Un modo che ha un merito e un metodo: la scelta dell'autofiction (per usare un termine di moda), ovvero della strategia attraverso cui l'autore

entra nei libri come personaggio e diventa parte di un racconto che ingloba il suo *making of*, si fonda sulla mossa di Fellini, che fa convergere invenzione e auto-denudamento in *8 e 1/2*; la facoltà di scrivere finzione, alla base di qualunque «ingaggio» cinematografico, non può fare invece a meno del metodo autobiografico usato da Visconti nel *Gattopardo* quando si è accorto che «*Don Fabrizio c'est moi*» - ossia trovare se stessi nei personaggi, raccontarli come se si parlasse di sé.

Nel libro, Piccolo cita *Yoga* di Emmanuel Carrère, stabilendo un curioso parallelo con *8 e 1/2*: entrambe le opere sono autofiction (fin qui siamo in superficie) ed entrambe parlano di vitalità, della «volontà strenua di stare bene». Ma più in generale, un parallelo potrebbe essere tracciato tra l'«autoanalisi» di Piccolo e la traiettoria dell'opera complessiva di Carrère: l'ingresso del narratore sulla scena del racconto diventa lo sbocco naturale della scrittura letteraria, la finzione pura è invece di-



La vicenda narrativa ruota sulla parallela lavorazione di «8 e 1/2» e «Il Gattopardo», entrambi del 1963

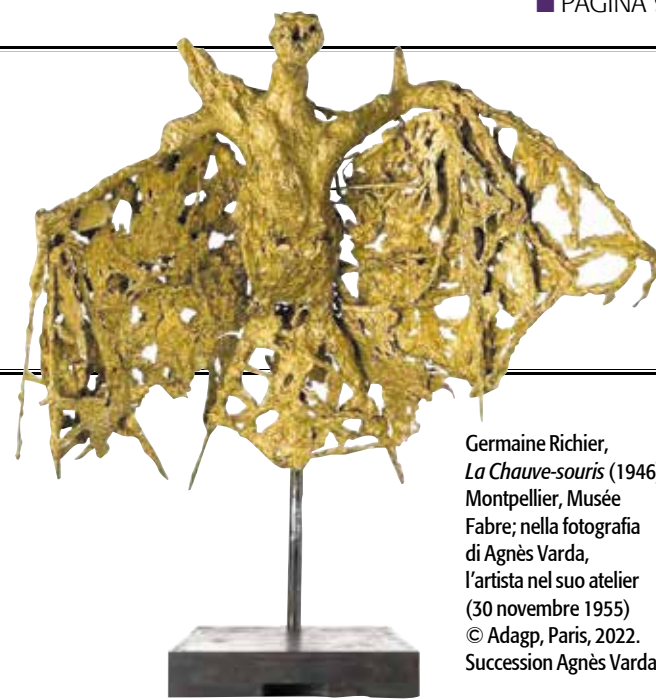
rottata verso quella cinematografica (ossia una scrittura che si pratica per lo più insieme ad altri o che spesso trae origine da libri, soggetti o idee altrui, ma che si può alimentare comunque di ossessioni private: come dimostrano ad esempio, per Carrère, la collaborazione alla serie televisiva *Les Revenants*, o il più recente adattamento di un *reportage* di Florence Aubenas nel film *Tra due mondi*).

Anche l'approdo al documentario narrativo è, forse, una convergenza inconscia di Piccolo con il percorso dell'omologo francese (non sono forse testi di questo tipo *L'avversario* e *Limonov*?). Ma parlare di cinema, per Piccolo, è soprattutto parlare di sé: «ho la sensazione che sto scrivendo un altro libro personale, che però ha fatto un giro più lungo». Non sarà, allora, che l'ondata di documentari narrativi cinematografici è una delle forme che il desiderio autobiografico di una generazione assume nascondendosi nel racconto dei propri miti cinefili?



a parigi, centre
pompidou

RICHIER



Germaine Richier,
La Chauve-souris (1946),
Montpellier, Musée
Fabre; nella fotografia
di Agnès Varda,
l'artista nel suo atelier
(30 novembre 1955)
© Adagp, Paris, 2022.
Succession Agnès Varda



Brassai dopo la visita all'atelier: «... l'impressione di entrare in questo mondo estraneo, come dopo la devastazione di un diluvio atomico»

ta della scultura, più che scultore-architetto. Ma agli occhi dei contemporanei ella incarna anche una visione tragica della storia postbellica, contemplando l'ignominia nazionista e il disastro nucleare. «L'uomo è corrotto nella sua stessa carne, la scultura nella sua materia». Dice bene Ariane Coulondre, curatrice oggi dell'ampia retrospettiva dedicata a Germaine Richier, con quasi duecento opere, tra sculture, incisioni, disegni e dipinti, al Centre Pompidou fino al 12 giugno (*Germaine Richier*, catalogo dell'esposizione con la partecipazione scientifica del Musée Fabre, pp. 304, ca. 330 illustrazioni, € 45,00).

Proveniente da una famiglia di mugnai e viticoltori del sud, Richier sceglie del tutto in autonomia la propria educazione, prima presso l'École de beaux-arts de Montpellier, con un allievo di Rodin, e poi a Parigi, nel 1926, dove è accettata nell'atelier di Bourdelle. Durante tutta la sua vita si confronta col ritratto. L'espressione dell'umano, e la tensione tra l'analisi del reale e la potenza dell'immaginazione, costituisce la grande linea di forza che attraversa la sua opera. Prima del conflitto mondiale la sua arte, ancora molto classica, incontra una certa attenzione internazionale. Ma è già dieci anni dopo la sua svolta creativa, nel 1955 a Londra, alla Hannover Gallery, che David Sylvester afferma: «Nessuno forse occupa un ruolo così centrale, così cruciale, nella scultura contemporanea come Germaine Richier». Rimane comunque il suo nome molto meno noto dei colleghi maschi, come Giacometti (lo ricordiamo, allievi entrambi di Bourdelle). Ci informa la Coulondre che proprio questi avrebbe imposto categoricamente al mercante d'arte Aimé Maeght di scegliere tra lui e Richier, la quale infatti rimarrà a lungo senza gallerista. E nondimeno è stata la prima artista donna esposta durante la sua vita al Musée national d'art moderne di Parigi, nel 1956.

Verso la fine del periodo belloco, dicevamo, la Richier opera in Svizzera una grande trasformazione nella sua opera, incorporando ad esempio nelle sculture dei pezzi d'albero raccolti nella foresta vallese. Realizza così il primo essere ibrido, dove la figura umana è mescolata al mondo vegetale. *L'Uomo-foresta*, piccolo offre uno dei rari esempi di modellino originale conservato dall'artista. I legni donano forma al torso e al braccio, e a una parte di gamba. Questo corpo così composito trova unità nel bronzo. Così come, nel 1946, l'artista persegue il tema della donna-insetto, ispirato dalla fauna della sua campagna natale

(quella di Provenza). La *Mantide* è rappresentata poggiata sulla coda, le zampe posteriori sul piedistallo, quelle anteriori con gli artigli ripiegati in avanti, e la testa triangolare. La parte umana si denota dai seni e dal fatto di avere quattro zampe e non sei. Ingrandita, la figura diviene ancora più dinamica nella sua diagonale, come pronta a saltare, e convincente nell'incarnare una femminilità sicura di sé.

Di ritorno a Parigi, tra il 1947 e il 1948, Richier realizza *Il Temporale*. L'opera è un'allegoria delle forze naturali e una nuova immagine dell'uomo. La sua materia tormentata e rugosa porta con sé il dramma postbellico. Il corpo massiccio è tratto dal modello italiano Antonio Nardone, che ha posato per molte altre opere dell'artista. L'anno successivo, nel 1948, Richier offre a *Il Temporale* un compagno, *L'Uragano*. Da questo momento le due opere sono mostrate sempre insieme. E a tal punto l'artista le considera viventi, da farne realizzare, in occasione della retrospettiva al Musée national d'art moderne, delle stele in granito, come a enfatizzarne anche la caducità.

Il fotografo Brassai così racconta l'incontro con queste due sculture nell'atelier: «Ho avuto l'impressione di entrare in questo mondo estraneo, come dopo la devastazione di un diluvio atomico. (...) Due figure monumentali scorticate, gli occhi disumanati, le braccia penzolanti, tremanti ancora di terrore, due scorticati vivi, scampati per miracolo a non si sa quale catastrofe».

In mostra viene presentato per la prima volta in un museo il *Cristo d'Assy*, opera realizzata nel 1950. È commissionata a Richier dal canonico Jean Devémy e pensata per essere collocata dietro l'altare maggiore della chiesa di Notre-Dame-de-Tout-Grâce, vero e proprio tempio dell'arte moderna nel territorio di Passy, in Alta Savoia. L'artista realizza un Cristo umilissimo, assoluto, che si protende in avanti come un ramo teso, secco, il cui bronzo brunito con le sue note dorate ci parla di spirito, mentre la materia tormentata ci ricorda il martirio. Richier lo definisce un «Cristo di terra, di legno e di convinimento», ma la sua rappresentazione è giudicata blasfema da gruppi cattolici tradizionalisti, e viene prima rimosso dalla chiesa, e poi ricollocato in una cappella laterale.

A difenderla vi è André Malraux, che lo indica «come il solo Cristo moderno davanti al quale si possa pregare». L'opera ritorna dietro l'altare maggiore solo nel 1969, dieci anni dopo la scomparsa dell'artista.

Le ibridazioni della lacerata

L'umano mischiato all'animale e al vegetale nelle sculture scabre, forate, incrostate di Germaine Richier: fra surrealista e informale, la sua ricerca è parallela a quella di Giacometti

di DAVIDE RACCA
PARIGI

«Ho dipinto una grande scacchiera con i colori che mi piacevano. È un gran lavoro che ha riempito di gioia il mio cuore», scrive nel 1959 la scultrice Germaine Richier qualche mese prima di morire. Arroccati su piedistalli che li porgono ad altezza di sguardo, cinque pezzi del gioco degli scacchi sono così liberamente interpretati dall'artista: il re, con la testa di lisca di pesce, ha in mano il com-

passo da scultore; la regina, dal volto di teschio bovino, leva in alto le braccia a guisa di rami; il folle ha gambe umane che sorreggono un corpo animale dotato di corna e di una piccola coda; il cavaliere ha la testa da ipocampo e il ventre forato; la torre poggia su tre piedi le sue eccentriche guglie.

Ultima opera maggiore dell'artista, la *Scacchiera*, grande è una sintesi felice della sua attività creativa, almeno dal secondo dopoguerra in poi. Infatti, l'azione metamorfosante dell'ingrandimento (a partire dalla piccola versione realizzata quattro anni prima); il tema del gioco (presente già in opere come *Diablo* e *Trottola*); l'epifania del fantastico; l'ibridazione dell'uma-

no con il mondo animale e vegetale; l'integrazione degli oggetti; l'animazione della scultura attraverso il colore; la libera disposizione degli elementi che suggerisce la mobilità nello spazio; tutto questo caratterizza l'opera di Richier che in Svizzera, nel 1945, anche grazie all'incontro con Marino Marini, decide di «voltare pagina».

Quando dopo l'esilio elvetico l'artista ritorna a Parigi, è Marini stesso a scrivere che «aveva cominciato a lacerarsi», riferendosi non solo all'aspetto fisico delle sculture, che divengono sempre più scabre, forate, incrostate; ma anche alludendo a una libera sperimentazione dei materiali che l'ha condotta a una grande inventività plastica. Nel-

la felice alleanza di intuizione e costruzione, di tensione tra la geometria interna e l'espressività di superficie, la sua opera si apre alla polisemia, alle interpretazioni aporetiche, come nel caso del *Diablo*, questa figura antropomorfa che gioca col suo filo e che ispira un senso sia ludico sia demoniaco. Il tema dell'ibrido, del doppio, dell'androgino, il rapporto dell'umano con l'organico e l'inorganico, ecco: il suo lavoro è stato quello di conciliare regni differenti all'interno di un'unica forma.

La dimensione fantastica proposta da Richier è accostata spesso al surrealismo. Michel Tapié la inserisce all'interno dell'esperienza informale. È considerata, come Arp, come Brancusi, poe-

riscooperate
nell'arte

PHILPOT

Glyn Philpot: in grande, *A Young Breton* (Guillaume Rolland), 1914, Londra, Tate Gallery; in piccolo: in alto, *Self-portrait*, 1908; in basso, *Balthazar* (Henry Thomas), part., 1929, collezione privata

di ROBERTO VALERIANI

Nel 1945 il filosofo e storico Gerald Heard scrisse una memoria del suo amico di gioventù Glyn Philpot, morto sette anni prima. La distanza temporale dal decesso concesse a Heard la possibilità di redigere delle righe ben ponderate e nello stesso tempo affettuose, nelle quali elogiò la laboriosità, l'ingegno poetico, l'eleganza dei modi del pittore, definendo la sua figura all'esordio, non senza malizia, come «la giovane promessa della vecchia guardia».

Philpot, in effetti, da giovane ebbe i modi di un vecchio maestro e morì come un artista d'avanguardia, un'avanguardia tutta sua se si vuole, che gli costò non poco in termini di fama e denaro. Tutto era iniziato con il successo riscosso nel 1910 esponendo *Manuelito, the circus boy*, la figura di un giovanotto in abiti da corridoio, in una complicata postura che sembra un passo di danza e uno sguardo malizioso. Se si considera lo scandalo provocato in quello stesso anno da Roger Fry con la sua mostra di Manet e dei post-impressionisti alle Grafton Galleries, *Manuelito*, opera di un abile ventiseienne, aveva il potere di tranquillizzare il pubblico offrendo una visione tradizionale della pittura di genere, seppure velata di un certo erotismo che all'epoca bastava far finta di ignorare.

Piacque tutto di quella tela: il caldo impasto di colori, l'espressività del soggetto, un certo senso del futile e del decorativo, e il plauso continuò quando fu portata alla Biennale di Venezia di quello stesso anno dove fu comprata dallo Stedelijk Museum di Amsterdam. L'approvazione di pubblico e critica garantì al pittore una clientela di alto livello nel genere più remunerativo, quello dei ritratti di membri dell'alta società, che esonevano le proprie effigi dipinte da Philpot accanto a quelle ancestrali, di van Dyck o di Reynolds, cui si accordavano perfettamente sia per la preziosità tecnica che per la fastosità del carattere. I ritratti femminili esprimevano i requisiti necessari di spirito e di eleganza dichiaratamente altezzosa, sempre attenti al rango della protagonista; quelli maschili sembravano invece respirare un sentimento più intenso e sensualmente partecipe che Philpot materializzò man mano in opere velatamente omoerotiche.

Alle prese con modelli professionali o con persone incontrate lungo i numerosi viaggi il pittore si liberò anche dei residui di convenienza sociale creando alcune fra le sue tele più famose in questo genere: *The Young Breton* (1914, Londra, Tate Gallery), *Skyscraper* (1925, Bath, Victoria Art Gallery), *Balthazar* (Henry Thomas, 1929, collezione privata) sono tre fra gli apici dei suoi studi sulla bellezza virile, realizzati con una ricchezza materica e cromatica degna dei prototipi antichi a cui faceva riferimento.

I suoi viaggi giovanili in Spagna gli avevano fatto scoprire Velázquez e Goya, poi Tiziano. Così era andato a Venezia e aveva studiato colori, gradazioni tonali, le velature dei grandi maestri del Cinquecento. In continente si invaghi anche dei soggetti mitologici o biblici e compose tele dai titoli aulici, gravide di ombre e luci in cui sembra citare a caso, con infallibile maestria, da Rembrandt a Gustave Moreau.

Si è scritto molto in tempi recenti sull'erotismo nell'arte di Philpot, e nel catalogo della mostra tenutasi un anno fa alla Pallant House Gallery di Chichester (West Sussex) lo scrittore Alan Hollinghurst ha sottolineato il disagio del pittore nel conciliare il proprio stile di vita e la propria sessualità coi principi del cattolicesimo a cui si era convertito nel 1906. Heard stesso non aveva mancato di accorgersene e nel suo scritto confessava di essersi allontanato dal vecchio amico proprio per la difficoltà di accettare il suo nuovo credo religioso.

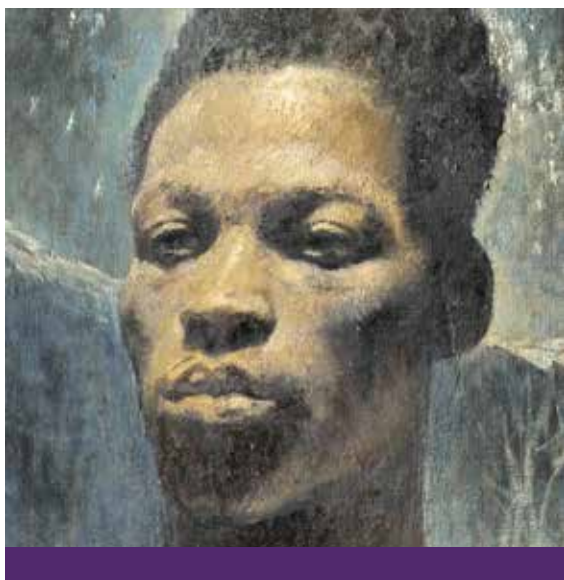
La vita di Philpot era divenuta quella di un artista molto ricco,



Velázquez, Goya e Tiziano
il suo pantheon. Recente
una mostra a Chichester

Velature veneziane e omoerotiche di un dandy cattolico

«Giovane promessa della vecchia guardia», Glyn Philpot si affermò nel 1910, in antitesi al post-impressionismo di Roger Fry. Specializzatosi nei ritratti dell'alta società, trovò la sua verità in quelli di bellezza virile



circondato dal plauso, forse affettato nei modi: come tutti i dandy (citando quel che scrisse Cyril Connolly, 1932, nel descrivere una corrente letteraria dell'epoca) detestava la borghesia, idolatrava l'aristocrazia e usava le classi inferiori come il proprio bordello». Salvo poi dipingere soggetti sacri con gran fervore, seppure deviandone l'iconografia: il *Riposo durante la Fuga in Egitto* (1922, Tate Britain) ha per coprotagonista un centauro; l'*Angelo annunciante* (1925, Brighton & Hove Museums) è solo, con un anemone in mano, e guarda verso lo spettatore che prende il posto della Vergine, assente.

Poi cambiò stile – non di punto in bianco ma per passi successivi abbandonando le tecniche che gli avevano garantito il successo e impelagandosi talvolta in soggetti sempre più complessi, tra il mitologico e il simbolico, in alcuni casi sottilmente morbosi ma sempre con una gran padronanza nel dise-

gno. *The Great God Pan* fu rifiutato nel 1933 all'esposizione annuale della Royal Academy per oscenità, e le commissioni andarono calando al punto da costringerlo a vendere la casa in campagna e a ridurre lo stile di vita.

In quegli stessi anni a ripristinarne la reputazione arrivò una commissione prestigiosa, la decorazione parietale dell'ambiente principale di Mulberry House, la casa londinese di Henry Mond e della moglie Gwen. La coppia faceva al suo caso: al centro della stanza, sopra il camino, avevano fatto inserire un rilievo in bronzo di Charles Sargeant Jagger dal titolo inequivocabile, *Scandal*, raffigurante un uomo e una donna nudi che si baciano fra gli sguardi oltraggiati di una piccola folla. Una dozzina di anni prima Mond, il ricco rampollo di un industriale titolato, si era schiantato in motocicletta davanti a una casa in cui vivevano lo scrittore Gilbert Cannan e la bella Gwen. Curato e assistito aveva poi sposato la fanciulla che aveva posto come condizione che Cannan rimanesse a vivere con loro. Coabitavano per due anni tutti e tre assieme, indifferenti allo scandalo di cui tutta Londra parlava e che divenne poi il titolo per il bassorilievo di Jagger.

All'epoca della decorazione di Mulberry House, Cannan, che Henry James aveva considerato fra le più promettenti speranze della letteratura inglese, era in manicomio ormai da più di un lustro e sembra che i Mond avessero voluto immortalare in quella coppia discinta e allacciata in un abbraccio zigzagante l'amico di un tempo. Philpot, per parte sua, rivestì il fondo delle pareti di una vernice argentata contro cui dipanò soggetti del mito classico in tonalità acquose contro un profilo che simula una selva di grattacieli. La casa venne bombardata durante la guerra ma a quanto pare la stanza sopravvisse al disastro. Ci volle il cambiamento del gusto per decretarne la fine. Dei dipinti diafani di Philpot restano vecchie foto e qualche bozzetto ma *Scandal*, dopo varie peripezie, è stato acquisito dal Victoria & Albert Museum, e i due amanti di bronzo brunito sono quello che resta di un interno che fece parlare la città.

Philpot morì improvvisamente nel 1937, dopo essere ritornato nel favore di critica e pubblico, tanto da ricevere l'omaggio di una messa da requiem nella cattedrale di Westminster. Il giorno successivo il suo compagno di gran parte della vita si uccise. Pian piano il pittore, però, venne dimenticato o al più considerato un fenomeno marginale difficilmente collocabile. La mostra dello scorso anno ha il merito non solo di averne ricostruito le vicende in un volume ben documentato ma anche di aver illustrato un gran numero di lavori dispersi in collezioni private, prima fra tutte quella del mecenate turco Ömer Koç, onnivoro raccoglitore di ceramiche e di arte contemporanea, che in un'intervista di qualche anno al *Financial Times* dichiarò: «I am interested in sex and death» – una frase che non avrebbe fatto alzare le sopracciglia al pittore.

a roma,
villa medici

ORIENT EXPRESS

Fotografia pubblicitaria dell'Orient Express per la promozione dei nuovi vagoni letto P (Pillepich), 1959, courtesy Accademia di Francia a Roma - Villa Medici. Rubrica: Orwell a Wallington, 1939

Memorabilia allegro-legato

La ricostruzione di «un mito moderno», dalle colorate etichette per i bagagli alle foto d'epoca, dalle attrattive letterarie alle 'fantasie' di Sarah Moon e Mathias Enard

di MANUELA DE LEONARDIS

«**M**olti e molti anni fa, quando andavo in Riviera o a Parigi, rimanevo affascinata alla vista dell'Orient-Express a Calais e desideravo ardentemente poterci salire. Adesso, è diventato un vecchio amico di famiglia, ma l'emozione non è mai del tutto scomparsa», scrive Agatha Christie Mallowan in *Viaggiare è il mio peccato*, specificando qualche riga più in là che si tratta del suo treno preferito. «Mi piace il suo tempo, attacca con un *Allegro* con furore ondeggiante e sferragliante, capace di sbatracchiarti da una parte all'altra nella sua folle furia di lasciare Calais e l'Occidente, per poi gradualmente diminuire in un *rallentando*, mentre marcia verso Oriente, fino a trasformarsi risolutamente in un *legato*».

La «signora del giallo» era così affascinata da questo mezzo di trasporto, il primo di una serie di treni di lusso internazionali di proprietà della Compagnie internationale des wagons-lits (CIWL) – ideato dall'ingegnere belga Georges Nagelmackers (appare con cilindro e bastone da passeggio nella foto di studio scattata da Paul Nadar nel 1898) –, da ambientarci interamente uno dei suoi gialli più popolari, *Assassinio sull'Orient Express* (1934). Dal libro sono state realizzate due trasposizioni cinematografiche: nel 1974 con la regia di Sidney Lumet e nel 2017 di Kenneth Branagh.

A questo treno leggendario, operativo dal 1883 al 1977, perfetta incarnazione dell'idea di un Oriente misterioso, sempre in bilico tra realtà e fantasia, lontano ma non irraggiungibile, è dedicata la mostra *ORIENT-EXPRESS & Cie. Itinerario di un mito moderno*, a cura di Eva Gravatay e Arthur Mettetal, coprodotta dal Fonds de dotation Orient-Express e dal festival Rencontres d'Arles, all'Accademia di Francia a Roma - Villa Medici fino al 21 maggio. Nel percorso espositivo s'intercettano, in parte sovrapposte, narrazioni diverse, attraverso gli oltre duecento pezzi che includono manifesti pubblicitari, coloratissime etichette per i bagagli, disegni di elementi tecnici e decorazioni (dai ganci e molle ai materassi imbottiti), fino agli orari e ai menù con la carta dei vini. Quanto alla documentazione del dietro le quinte, le fotografie inquadrano diverse fasi: la costruzione delle vetture negli stabilimenti francesi di Ayré e austriaci; i cuochi nelle cucine centralizzate della CIWL a Saint-Ouen, impegnati nella preparazione e nel confezionamento dei cibi, la lavanderia, l'ebanisteria, i piatti e le stoviglie del vagone-ristorante allineate nel foglio di provini a contatto.

Non mancano le foto pubblicitarie che promuovono, all'insegna del lusso, la modernità di strutture e ambienti. Senza tralasciare i momenti critici, di cui è testimone il fotografo statunitense Jack Birns che, nel 1950, viaggia per «Life» sul Simplon-Orient-Express da Londra a Istanbul. Dalla selezione delle trenta immagini pubblicate dalla rivista (Birns ne fece quasi due mila) trapela una certa «sciatteria» della compagnia causata dalla crisi nel periodo della guerra fredda.

In tempi recenti Sarah Moon ha viaggiato

nella tratta Parigi-Vienna-Budapest per realizzare, apposta per la mostra, *Un hiver* (2023). Un'opera suggestiva costituita da un film e da un diario, in cui il flusso temporale è accompagnato dalle note di Vivaldi, proiezione delle atmosfere oniriche tipiche della sua poetica. Di altre voci mescolate al brusio, al suono di ferraglia e al fischio della locomotiva è traccia nel docu-dramma in quattro episodi *L'Orient-Express un rêve d'Europe* (2023) di Mathias Enard, vincitore del premio Goncourt nel 2015 con il romanzo *Boussole*. Lo scrittore francese, che nel 2005-'06 è stato borsista a Villa Medici, continua a esplorare i punti d'incontro tra Oriente e Occidente proponendo una narrazione inedita ascoltabile passeggiando nello spazio espositivo di Villa Medici, oppure sull'app di France Culture.

Accanto a tante voci e volti anonimi, su quest'icona della strada ferrata hanno viaggiato anche numerose celebrità. Come dimenticare la bella Mata Hari? Quanto alle teste coronate salite in carrozza ricordiamo Leopoldo II del Belgio, Gustavo I di Svezia, Ferdinando di Bulgaria e la regina di bellezza Sophia Loren che nella foto di Jack Garofalo, in una scena del film *Pane, amore e fantasia* (1955) di Dino Risi, appare assopita sul sedile di velluto della carrozza dell'Étoile du Nord nella tratta Bruxelles-Parigi. Dall'archivio

della Fondazione FS Italiane proviene, poi, il nucleo di fotografie accompagnate dal filmato che documenta alcune edizioni di Canteuropa, un progetto di «tour su rotaia» nato nel '65 che portò la musica italiana (melodica e pop) in tournée per il Continente. In una foto del '72 vediamo Romina Power nel vagone adibito a *salon de coiffure* e in un'altra dello stesso anno Claudio Villa e Mino Reitano intenti a firmare autografi dal finestrino. In altre si riconoscono Domenico Modugno, Rita Pavone, Milva, Bobby Solo, Gianni Morandi.

L'atmosfera sembra piuttosto rilassata, diversamente da quella tesa che si respirava quando, molti anni prima, il treno – torniamo al Simplon-Orient-Express – fu bloccato per nove giorni a ottanta chilometri da Costantinopoli dall'eccezionale tempesta di neve e i passeggeri rimasero in balia della meteorologia, inermi di fronte al fato. La notizia del clamoroso accadimento finì anche sulla prima pagina de *L'Illustration*, il 23 febbraio 1929, con relative fotografie. Fu proprio questa vicenda la fonte d'ispirazione per Agatha Christie nella stesura del giallo con il detective Hercule Poirot a bordo del celebre treno.

Due anni prima della pubblicazione del giallo era uscito *Il treno d'Istanbul* di Graham Greene, definito dall'autore un «divertimento». Anche nelle pagine di questo «romanzo psicologico» si parla di bufera di neve e folate di vento freddo. A ogni fermata, da Ostenda a Istanbul, la trama si arricchisce di un nuovo personaggio e con lui di una diversa sensazione, di un sogno che si avvera per poi perdersi nell'oscurità. Negli scompartimenti dove gli uomini girano senza panciotto e le donne si abbandonano in «strane forme sui sedili, grossi seni ed esili cosce, esili seni e grosse cosce», nei vagoni-letto e nel vagone-ristorante tra bicchiere colorati di Borgogna e Chambertin, tazzine di caffè fumante e piatti odorosi di «vitello au Talleyrand», pollo ai ferri e pesce, si consumano drammi e amori. I pensieri scorrono al ritmo del treno che avanza: non c'è personaggio che non sia anestetizzato dalla solitudine, ossessionato dal passato che affiora, oppresso dal presente ignoto. Nel gioco della vita a vincere è il più forte, il senza cuore, il reprobato. Intanto l'Orient-Express procede sbuffando, arranca per poi accelerare.



■ VÍRIDE ■

Fiori rosa
sotto le bombe:
Orwell

Andrea Di Salvo

Nell'immagine prevalente dello scrittore tutto politico George Orwell spesso sfugge come egli trascorresse molto tempo con i fiori: un'attenzione che tradisce anche allorché deve allontanarsene. Come quando, nella Londra bombardata, rivolgendosi nel 1944 ai lettori del settimanale socialista *Tribune* chiede se conoscono il nome di quella «erbaccia che fa fiori rosa e cresce così abbondante» tra le macerie.

Nella sua vita di molti mestieri, poi di giornalista e saggista politico e di scrittore aveva, quando possibile, scelto di vivere in campagna, allestendo giardini. Due in particolare, come ci racconta la scrittrice e saggista Rebecca Solnit nel suo *Le rose di Orwell* (Ponte alle grazie, pp. 342, € 20,00), in questa rivisitazione che come confessa è anche un libro sulla rosa nelle sue molte



declinazioni ed è pure un libro di molte divagazioni su questioni come la politicizzazione della scienza, l'ossessione di Stalin di acclimatare limoni in Crimea, le implicazioni dell'imperialismo britannico e i benefici che ne avevano tratto le generazioni subito precedenti della famiglia Blair (il cognome di Orwell prima di assumere questo pseudonimo).

Il primo giardino, quello del cottage di Wallington, è nella campagna dell'Hertfordshire nel Sud dell'Inghilterra, dove Orwell era andato a vivere nell'aprile del 1936, raggiunto poco dopo da Londra da Eileen O'Shaughnessy che avrebbe poi sposato nella chiesa locale. Un giardino con animali allestito con rose a buon mercato – come precisa – e alberi da frutto, e di cui narra in dettagliatissimi diari domestici.

A Barnhill, il secondo e più ambizioso, dove, dopo la morte della moglie, dal 1946 tornò a seminare nel paesaggio ondulato il futuro in un orto con lupini, viole del pensiero, primule, rose, tulipani, alberi da frutto: una fattoria isolata non distante dalla costa orientale nell'isola di Jura, nelle Ebridi, di fronte alla Scozia. Luogo remoto in cui trascorse tutto il tempo che gli riusciva durante i suoi ultimi anni di vita. In uno degli andirivieni annota sul diario di esser passato, nei pressi di Newcastle,

sulla tomba di Eileen: dove «tutte le rose polyantha... sono radicate bene. Ho piantato aubrezia, mini phlox, sassifraga, un tipo di ginestra della Siria, un tipo di sempervivum, e mini dianthus. Le piante non erano in buonissime condizioni, ma pioveva e quindi dovrebbero attecchire».

L'osservazione diretta, gli incontri con il mondo materiale, l'attenzione al particolare, il rilievo anche sensoriale dell'esposizione, assumono una loro valenza politica, per farsi talvolta atti di resistenza. In un andirivieni di scala che dalla descrizione di un particolare albero di mele o di quello di tasso nel cimitero del Berkshire trascorre a questioni universali di riscatto e

prospettive di posterità, nelle opere di Orwell si incontrano spesso frasi che testimoniano la sua considerazione per la natura, i fiori e i piaceri della vita, il

giardino, che è anche un modo per radicarsi nel regno delle percezioni. Lo stesso, nei molti resoconti domestici – cronache e elenchi che perlopiù hanno a che vedere con le piante di cui si prendeva cura e i suoi animali, cose che aveva intenzione di acquistare e di fare – e nelle testimonianze dei contemporanei, stupiti di come conoscesse i nomi di tutte le piante. O ancora nei numerosi articoli in forma di inventario che, specialmente tra 1945 e 1946, quando nel maggio si trasferì a Jura per iniziare il romanzo che sarebbe poi stato pubblicato con il titolo *1984*, scrisse celebrando i piaceri e le consolazioni della vita di tutti i giorni – sulle cartoline e il loro assortimento; i tesori nei negozi di rigattiere; i nomi delle specialità culinarie inglesi; in lode, o difesa, del clima britannico o su come dev'essere servita una buona tazza di tè.

Per quanto ricordasse come l'ultima volta in cui nella rubrica che scriveva sul *Tribune*, avendo menzionato dei fiori, una signora indignata gli avesse scritto protestando «che i fiori sono borghesi», a chi gli rimproverava di esser sempre troppo critico, nel gennaio 1944 scrive: «a me piace tessere lodi, quando c'è qualcosa da lodare. E in questa occasione vorrei scrivere due righe in lode della Rosa di Woolworth»: quella anni prima piantata a Wallington.

alla carrara
di bergamo

CECCO DEL CARAVAGGIO

di STEFANO PIERGUIDI
BERGAMO

Un «Francesco garzone» è documentato in casa con Caravaggio nel 1605; nel 1619 a un processo Agostino Tassi ricordava che «in una (stanza della villa Montalto a Bagnaia, alla cui decorazione egli aveva lavorato sei anni prima) ce dormiva io e meco ci stava Cecco del Caravaggio»; in quello stesso momento (1619-'20) Piero Guicciardini pagava un altrimenti sconosciuto Francesco Boneri, detto in alcuni documenti «Francesco del Caravaggio», per una pala d'altare, rifiutata per ragioni non precisate; nel 1650 un pittore inglese in visita a Roma, Richard Symonds, annotava che nell'«Amore vincitore» del Merisi, oggi a Berlino e allora nella collezione Giustiniani, il maestro avrebbe ritratto «Checco del Caravaggio (...) his owne boy or servant ('someone' secondo la trascrizione più affidabile di Anne Brookes) that laid with him». Tutto qui; non sappiamo altro di Francesco Boneri alias Cecco del Caravaggio. Nessuna biografia contemporanea, nessuna tela firmata o datata, poche menzioni anche negli inventari dell'epoca.

Un po' come Georges de La Tour, Cecco del Caravaggio è un pittore che conosciamo grazie quasi unicamente all'acume dei conoscitori; nel caso del Boneri quel merito va soprattutto Longhi. Partendo dall'unica menzione a stampa del nome di Cecco in una fonte seicentesca, un sonetto latino di Silos (1673) dedicato alla *Cacciata dei mercanti dal tempio* di collezione Giustiniani (oggi a Berlino), egli nel 1943 riunì intorno a quel dipinto il nucleo fondamentale delle opere di Cecco, a partire dal conturbante e spavaldo omoerotico *Amore al fonte* di collezione privata (da leggersi in rapporto a quanto aveva scritto Symonds, che parlava di un rapporto anche sessuale tra il maestro e l'allievo), dal *Flautista* di Oxford, fino alla *Resurrezione* di Chicago. Quest'ultima difficilmente potrebbe viaggiare, ed è la grande assente alla mostra in corso (fino al 4 giugno, catalogo Skira) all'Accademia Carrara di Bergamo, *Cecco del Caravaggio. L'allievo modello*, a cura di Gianni Papi e di Maria Cristina Rodeschini, la direttrice del museo che continua così, dopo la mostra su Peterzano, nella sua intelligente politica di valorizzazione della tradizione artistica del territorio. È merito di Papi aver suggerito la possibilità che Boneri fosse bergamasco di nascita, intuizione che sembra ora confermata da vari elementi, in primis le ricerche archivistiche della sempre brava Francesca Curti. Sembra incredibile che nonostante la grande crescita delle nostre conoscenze sul Seicento romano, Cecco sia ancora una figura così sfuggente. Nel suo saggio Papi sottolinea ammirato l'«acume davvero rabdomantico» di Longhi, capace di ridare vita a quello che fino ad allora era solo un nome. Dopo sarebbe stata la volta di Luigi Salerno, che nel 1960 riferì a Cecco il cosiddetto *Fabbricante di strumenti musicali* di Apsley House e il *San Lorenzo* della Vallicella, e ancora di Sterling e Bologna, cui si devono le aggiunte delle tele finite a Varsavia e Bratislava. A parte (purtroppo) il già citato *Amore al fonte*, tutti o quasi gli altri pezzi forti, ovvero certi, del catalogo di Cecco si possono ora ammirare a Bergamo; e si tratta di un'occasione irripetibile.

Nel *mare magnum* della pittura caravaggesca, Cecco emerge con prepotenza, per una cifra stilistica tutta sua, perfettamente descritta da Papi: «Una pittura così votata all'iperrealismo si traduce in immagini forti, con una violenza compressa e intrinseca, con una sensualità programmaticamente ricercata nella nitidezza delle forme». Se per Caravaggio si parla a volte di azioni immobilizzate in un fermo immagi-



Francesco Boneri: ne sappiamo grazie solo all'acume dei conoscitori, in primis Roberto Longhi. La prepotenza della sua cifra stilistica in una mostra (la prima a lui dedicata) non priva di difetti

Flash implacabile di un allievo magico e macchinoso

Francesco Boneri detto Cecco del Caravaggio: in grande, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Berlino, Gemäldegalerie; in piccolo, *Fabbricante di strumenti musicali*, Londra, Apsley House

ne fotografico, per Cecco si deve evocare l'effetto di un flash implacabile, che esaspera tutto, spingendo l'iperrealismo a volte verso una sorta di realismo magico (il *Fabbricante di strumenti*), a volte verso uno strano ritorno a invenzioni complesse e macchinose, per nulla naturali (*Cacciata dei mercanti*). Questa cifra espressiva, mutevole ma sempre riconoscibile, sarebbe emersa anche con maggiore prepotenza se il percorso espositivo fosse stato più 'compresso e intrinseco', per dirla con Papi. Alcune proposte attributive lasciano infatti più che perplessi (penso ad esempio al *San Francesco* di collezione privata, che attesterebbe il linguaggio di un Cecco ormai lontano da Roma; ma anche a quello di Modena, più vicino forse al linguaggio gentile schiano; due tele, queste, che sembrano impossibili da ricondurre alla stessa mano), e più spesso si doveva almeno contemplare la possibilità che ci si trovi di fronte a copie da originali perduti: l'*Uomo con coniglio* della Granja de San Ildefonso non regge al confronto con la qualità altissima delle tele certamente autografe. La questione delle copie, si sa, è cruciale nel campo del caravaggismo, e anche una delle due versioni ridotte dell'*Amore al fonte* presenti in mostra non appare di qualità sostenuta.

In assenza di precisi appigli, ricostruire il percorso anche biografico di Boneri rimane impresa ardua, nella quale Papi si ci-



menta da solo, dichiarandolo: «Ne consegue che la ricostruzione dell'artista, per come ormai la conosciamo, è soprattutto responsabilità mia»; anche nel presente catalogo non c'è un dialogo con altri specialisti. In passato Papi, ormai il maggiore conoscitore del caravaggismo, ha messo a segno colpi memorabili (la ricostruzione del giovane Ribera; lo stesso collegamento della *Resurrezione* di Chicago ai documenti Guicciardini di cui si è detto), ma certe ipotesi critiche dovevano forse, in questa sede, rimanere confinate nel catalogo, piut-

tosto che illustrate nelle sale della mostra. Davvero Cecco fu a Napoli, molto presto, magari al seguito del Merisi (entrando in dialogo con Filippo Vitale)? E davvero tornò in patria, più tardi? Anche l'ultima sezione della mostra, quella sull'influenza ed eredità di Cecco, è al contempo illuminante e spiazzante. Innanzi tutto: Boneri, con ogni probabilità, doveva essere già morto nel 1642, ma l'attento Baglione non gli dedicò una biografia; perché? era stata ai suoi occhi una figura ininfluente? Cecco dovette essere in realtà a Roma una presenza forte per alcuni anni, e a lui guardò Juan Bautista Maino, ma la tela della Galerie Sarti di Parigi, presente a Bergamo, non è utile a supportare questa tesi. L'anonimo maestro battezzato da Papi come Monogrammista RG subì l'influenza di Cecco, ma a giudicare dai dipinti che gli sono riferiti, non sembra si trattasse di una figura rilevante nell'esaltante scena artistica dell'Urbe di quegli anni.

Non si poteva sottrarre la voce così caratteristica di Cecco alla polifonia del caravaggismo, ma una volta convocati a Bergamo anche Cavarozzi e Spadarino, Antiveduto e Finson (quest'ultimo, forse, ancora solo con una copia), rimane il rammarico per l'assenza di Gentileschi, che avrebbe permesso un confronto fra i panneggi superbi del *San Lorenzo* di Cecco e quelli del «più meraviglioso sarto e tessitore che mai abbia lavorato fra i pittori» (Longhi).

La sequenza della mostra della Carrara presenta in ogni caso tanti spunti di riflessione. Che costituiscono anche un invito a ripercorrere le sale dell'Accademia, appena riallestite in modo esemplare. Magari per verificare le ipotesi critiche di Papi circa, da una parte, il forte rapporto di Cecco con la pittura di Savoldo, ovvero di quel Cinquecento lombardo che nutrì prima di tutto lo stesso Caravaggio, e dall'altra di Evaristo Baschenis con quella proprio di Cecco, che lo specialista bergamasco di nature morte (1617-'77) avrebbe, chissà, potuto conoscere attraverso tele presenti allora sul territorio. O magari si tratta solo di quel *genius loci* che sempre Longhi aveva cercato di mettere a fuoco in una memorabile mostra del 1953, *I pittori della realtà in Lombardia*.

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

direttore edizioni digitali:
Matteo Bartocci
inserito a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

impaginazione:
Alessandra Barletta
ricerca iconografica:
il manifesto
redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma

Info: tel. 0668719549
0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it
raccolta dir. pubblicità:
tel. 0668719510-511

fax 0668719689
e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8 Roma
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina 278 x 420
1/2 pagina 278 x 199

1/4 di pagina 137 x 199
Piede di pagina 278 x 83
Quadrato 90 x 83
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
59 x 83
IV copertina
278 x 420

stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciarrara 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