

Inserto settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

10 settembre 2023
anno XIII - N° 35

2

Guadalupe Nettel,
racconti dal Messico;
il Cile di Rimsky
BAJANI, LAZZARATO

4

Noi esseri virtuali
non meno che reali:
le tesi di Chalmers
MAURIZIO FERRARIS

5

ROUSSEL
Esercizi combinatori:
«Il Doppio», dal 1897
PASQUALE DI PALMO

7

Ruolo delle donne,
Giulia Sissa e l'errore
della tradizione
OLIVIA GUARALDO

9

A Coira Kunstmuseum
le radici bregagliotte
di Alberto Giacometti
SIMONE SOLDINI

11

JULES LAFORGUE
Gli scritti d'arte
editi da Abscondita
CLAUDIO ZAMBIANCHI

La scrittrice messicana Cristina Rivera Garza racconta
il suo lavoro per rendere parlanti le voci sepolte negli archivi
delle istituzioni: oggi sarà al Festivalletteratura di Mantova



Testi rammendati con il filo degli affetti

di STEFANO TEDESCHI

Nel 2003 a Siviglia si riunirono, insieme a Roberto Bolaño, undici giovani promesse della letteratura latinoamericana, per parlare di un futuro che si annunciava promettente per tutti loro. Nella foto di gruppo che li ritrae c'è una sola donna, a testimonianza del fatto che all'inizio del nuovo millennio le lettere del continente non si erano ancora liberate di quella preponderanza maschile, che la portoricana Rosario Ferré aveva descritto in modo magistrale nel suo saggio *El coloquio de las perras* (1990). A distanza di vent'anni da quell'incontro, il percorso intellettuale più coerente e solido appartiene, di fatto, all'unica donna presente, la messicana Cristina Rivera Garza: nel 2003 aveva al suo attivo un'interessante raccolta di racconti e un primo folgorante romanzo d'esordio, *Nessuno mi vedrà piangere* (Volland, 2008); da allora si sono aggiunti altri sette romanzi, tra i quali risaltano gli ultimi due – *Autobiografía del algodón*, 2020 e *L'invincibile estate di Liliana* (Sur, 2023) – dedicati a una indagine sul passato della propria famiglia. Di anno in anno e di titolo in titolo, Cristina Rivera Garza ha saputo rinnovare più volte la propria scrittura, con un notevole lavoro sulla lingua, confermato anche dai suoi versi, appena riuniti in un volume unico.

Nelle sue pagine ha convocato personaggi letterari e non, fra i quali la sorella Liliana, vittima di un omicidio, nel 1990, quando aveva solo vent'anni, e la scrittrice argentina Alejandra Pizarnik. Dopo avere studiato in Messico e negli Stati Uniti, ha insegnato letteratura e scrittura creativa per molti anni in diverse università statunitensi, costruendo un'attività critica tra le più lucide del nuovo secolo, attenta sia alle relazioni tra la letteratura e la società messicana contemporanea che all'analisi di importanti scrittori del Ventesimo secolo, fra i quali Juan Rulfo. Al Festivalletteratura di Mantova parlerà oggi del suo ultimo romanzo, *L'invincibile estate di Liliana* (Sur, 2023) e del rapporto tra letteratura e memoria.

Nella sua traiettoria letteraria è sempre stato presente un rapporto speciale con gli archivi: quali contributi portano questi depositi di memorie al suo lavoro di scrittrice e di critica letteraria?

Il mio rapporto con gli archivi è un regalo che mi viene dalla mia formazione come storica. Ho fatto ricerca negli archivi istitu-

Cristina Rivera Garza
nel 2020 (courtesy
MacArthur Foundation)

zionali, attraverso i quali il potere si afferma e conserva memoria di sé, e ho imparato come sia possibile trovarvi anche pratiche linguistiche che hanno criticato quello stesso potere. Quando ho studiato gli archivi del manicomio della Castañeda, il primo ospedale psichiatrico messicano, accanto alla prospettiva dei medici che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si avviavano a diventare psichiatri, trovai le voci di coloro che non erano nemmeno considerati pazienti bensì «internati». Scoprii così una visione alternativa della medicina, del corpo, e in generale di Città del Messico. Col passare del tempo, mi sono dedicata a quelli che ho chiamato «archivi degli affetti», situati in luoghi estranei agli ambiti ufficiali, il cui sistema organizzativo rispetta le esigenze di famiglie o comunità specifiche.

In generale l'archivio rimanda a una idea di istituzione fredda, retta da regole rigide; ma da essi emergono nei suoi libri storie di dolore, che sembra aspettassero solo di essere riportate in vita. Come ha calibrato la sua scrittura in questi casi?

È opinione diffusa che gli archivi esprimano la prospettiva dei vincitori; ma chiunque li abbia consultati sa che giacciono nei loro molteplici strati voci alternative, esperienze cancellate, messe a tacere, nascoste, che sono ancora lì, perché è l'archivio stesso ad averne bisogno. È un circolo perverso: perché il potere si enunci come tale

ha bisogno di includere coloro che ha sconfitto. Attraverso queste esperienze di dolore, di sofferenza del corpo, sono riuscita a accedere a un linguaggio malleabile, potente e condiviso da tante discipline: dalla religione al diritto, alla medicina. La sfida risiede nella capacità di riattivare queste voci tacitate e portarle nel presente, non come una forma di nostalgia per ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, ma come segnali di qualcosa che è ancora latente, e può sempre saltare fuori. La studiosa statunitense Saidya Hartman, mentre cercava di indagare sulla propria genealogia tra gli schiavi portati a forza dall'Africa, in assenza di un archivio e di fronte alla perdita di tante esperienze conio un termine, «fabulazione critica», che indica la possibilità di colmare le lacune tra i documenti, di superare la porosità dell'archivio per attivare relazioni dinamiche con il passato: tutto questo è per me molto utile, e ha a che fare anche con la tensione tra ciò che è finzione e ciò che non lo è. Mi piace pensare a questo fenomeno come a un «genere ospite», che nei miei libri più recenti accoglie altri campi letterari per realizzare quella affabulazione critica di cui parla Hartman. Non solo questa pratica serve a riempire i vuoti degli archivi storici, ma permette anche di far incrociare i diversi generi per rendere possibile la riattivazione di una energia politica nel presente.

In questa ricerca ha un ruolo fondamentale il suo progetto di scrittura corale, che incrocia le voci venute dal passato: come riesce a dialogare con tutte le voci evocate nei suoi libri, e negli ultimi anni con quelle dei suoi antenati e di sua sorella, vittima di un omicidio?

Un'idea convenzionale di letteratura, ripetuta in molte scuole di scrittura, vuole che il testo non mostri le sue cuciture, bensì sembri emergere da se stesso, già completo. È un'idea che non condivido: la scrittura è fin dall'inizio una pratica plurale. Usiamo una lingua che non ci appartiene, che ci mette in relazione con altre comunità di parlanti: i nostri testi dovrebbero allora mostrare i loro punti di giuntura, le fonti plurali a cui attingono, in modo che chi scrive arrivi a un processo di *disappropriazione*, proprio il contrario di quanto avviene quando facciamo nostre quelle voci e le sfruttiamo, usando il concetto di *autore*. In *Nessuno mi vedrà piangere* ho inserito le cartelle delle malate che avevo consultato, e nel libro dedicato a mia sorella Liliana ho incluso l'archivio degli affetti che lei stessa ha costruito, in modo che ne venisse fuori un testo non *su* di lei ma *insieme* a lei. Non un libro sulla sua morte, ma soprattutto sulla sua vita. Ho incorporato nel testo le lettere di Liliana, le interviste ai suoi amici, le voci dei nostri genitori, facendone un libro corale che introietta linguaggi letterari e non.

La materialità del dolore si fa molto evidente nei suoi ultimi libri, legati strettamente alla storia del Messico: c'è un nesso evidente fra ciò che succede ai migranti in «Autobiografía del algodón», o ciò che accade a Liliana, e la società in cui vivono. Sono due libri che propongono un'idea di memoria radicata in qualcosa di molto concreto. Cosa significa per lei, oggi, ricordare quel passato?

Nella realtà storica si attivano forze, progetti, visioni che entrano in conflitto con il potere, e che continuano a esistere in modo sotterraneo, come il fossile di cui parla Walter Benjamin. Il processo che porta alla costruzione della memoria è profondamente personale, ma a me non interessano le testimonianze individuali quando si pretendono già complete. Mi attrae di più la serie di connessioni che si stabilisce quando qualcuno «dà conto di sé» implicando un «tu», come fa Judith Butler in *Critica della violenza etica*.

SEGUE A PAGINA 2-3

scrittrici
mexicane

NETTEL

Tra realismo e prosa visionaria,
l'infanzia e il rifiuto all'adattamento
sono al centro degli otto racconti
riuniti da Guadalupe Nettel
in *La vita altrove: da La Nuova Frontiera*

Pedro Coronel,
Donna al balcone,
1949

Un feroce inno alla metamorfosi per voci bianche

di ANDREA BAJANI

«L'infanzia non finisce tutta in una volta come avremmo voluto da bambini.

Rimane lì, rintanata e silenziosa nei nostri corpi maturi, poi appassiti, finché un bel giorno, dopo molti anni, quando crediamo che il carico di amarezza e di disperazione che portiamo sulle spalle ci abbia irrimediabilmente trasformato in adulti, ricompare con la rapidità e la potenza di un lampo: così la scrittrice messicana Guadalupe Nettel nell'incipit del suo più recente libro di racconti, *La vita altrove*, appena pubblicato nella traduzione di Federica Niola (La Nuova Frontiera, pp. 192, € 16,90). Sono parole che arrivano con la limpidezza e la perentorietà di una dichiarazione di poetica: dopo tre romanzi e due raccolte di racconti, Nettel scopre le carte, e dice ciò che non aveva mai esplicitato ma che si trovava seminato in ogni sua pagina: l'infanzia è il nodo.

Genitorialità sottratta

Sono molte le strategie letterarie per maneggiare l'infanzia. I bambini veri, per esempio, compaiono da protagonisti – tra gli otto testi di questa raccolta – soltanto in «La confraternita degli orfani», che mette al centro l'infanzia negata, o forse, meglio, la genitorialità sottratta, come un modo specifico di stare al mondo: un modo menomato e al contempo atomico, forte e fragilissimo. In «Albatri vaganti», il testo che nell'originale uscito da Anagrama

(«Los divagantes») dà il titolo al libro, è il sentimento dell'infanzia, più ancora della fattualità dell'essere bambini, a prendersi la scena. La parte della vita che spendiamo nell'infanzia è ciò che ci rende – con le parole di Nettel – «albatro» o inetti, adatti o meno a una esistenza funzionale.

Di Nettel conosciamo il lavoro da alcuni anni, grazie soprattutto alle edizioni della Nuova frontiera, determinante nel posizionarla tra le voci più libere e significative della letteratura sudamericana contemporanea, insieme a Samantha Schweblin, Valeria Luiselli, Alejandro Zambra, tra gli altri. La misura del suo scrivere resta quella del racconto, che solo a volte esonda fino a prendere il passo e il respiro della novella, come nella *Figlia unica*, il suo libro più recente o, per certi versi, in *Il corpo in cui sono na-*

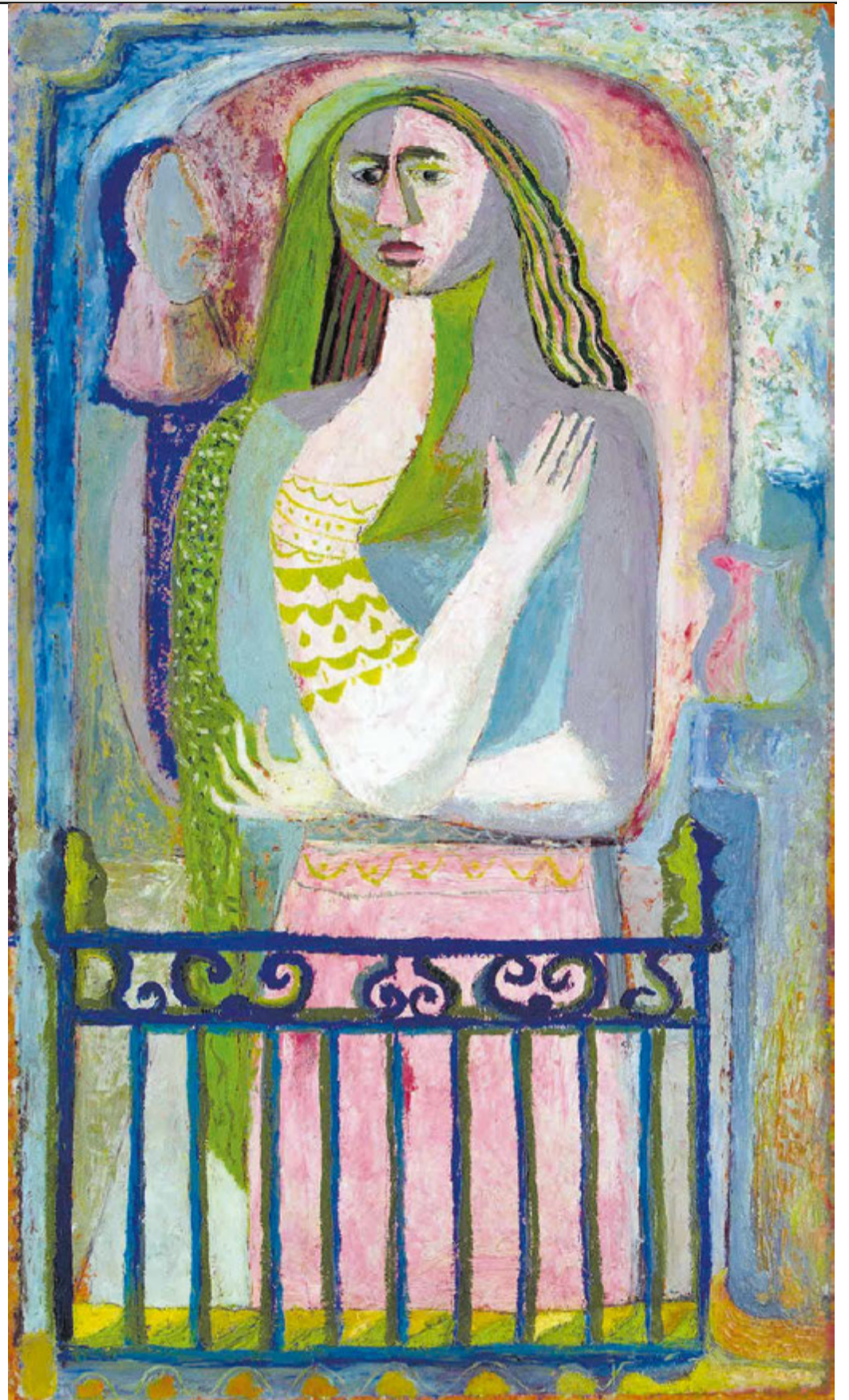
ta. Alcuni nuclei tematici tornano di libro in libro: il protagonismo degli animali, per esempio, nel *Bestiario sentimentale*, accanto alla fisiologia del corpo e ai labirinti misteriosi in cui si sviluppa la vita umana; ma un ruolo importante è anche riservato alle piante e più in generale all'universo vegetale, per esempio in *Petali* e in questo suo ultimo *La vita altrove*. Cosa interessa a Guadalupe Nettel degli anni che vanno dall'infanzia al tempo febbrile dell'adolescenza? Forse il fatto che sono ancora mobili, che precedono la fissità forzata dell'età adulta. I suoi orfani e i suoi albatro ricordano i bambini e i ragazzi non integrati della periferia francese che ha descritto nel suo memoir, *Il corpo in cui sono nata*. Dovunque, esseri sensibili che soffrono la vita oltremisura, e non a caso ne restano ai margini: sono i cosiddetti *strani*, i non conformi, gli albatro baudelariani, il cui sentire esasperato li rende paradossalmente non adattati alla vita associata, alle norme sociali.

Inesistente paradiso

Il loro destino, sia nella «Confraternita degli orfani» sia in «La vita altrove», consiste nel cercarsi e nel riconoscersi a vicenda – la voce narrante vedrà apparire e sparire Camilo come una barca tra i flutti nel mare degli anni – sempre alla ricerca di un altrove, ovvero di un inesistente paradiso, o comunque di un approdo che accolga chi è senza appartenenza. Ciò che interessa Nettel dell'infanzia non riguarda la supposta innocenza di questa età della vita, né il gioco. È piuttosto la radicalità, spesso feroce, a volte spietata, della tensio-

In «Albatri vaganti»
la voce narrante,
nel corso degli anni,
vede apparire e sparire
il suo amico Camilo

Ciò che all'autrice
interessa, dell'infanzia,
è la radicalità, a volte
spietata, della tensione
verso la sopravvivenza



ne verso la sopravvivenza. È la metamorfosi, che sulle sue pagine prende la forma di una prosa *naturale*, ovvero conforme alla natura, un organismo di parole in cui si alternano realismo e visionarietà.

L'araucaria malata del racconto «Un bosco sottoterra», il bonsai del giardino botanico

di «Petali», i pesci rossi o l'invasione di scarafaggi di *Bestiario sentimentale*, la nascita di Inés nella *Figlia unica*, gli albatro dispersi lungo il globo, non sono che espressioni della vita organica: l'infanzia è tra queste, e via via si chiarisce come Nettel la concepisce, una sorta di utopia distorta contenuta nella

metamorfosi continua della vita. Sembra una sorta di condanna al mutamento, al non trovare casa se non altrove rispetto al dove si è: in un corpo nuovo, anch'esso destinato a una forma provvisoria, all'essere quel che è solo per un po'. Questo, sembra dire Nettel, ci insegna- no i bambini.

Come dare conto del «noi»: incontro con Cristina Rivera Garza

TEDESCHI, DALLA COPERTINA

In realtà mi appassiona ancora di più «dare conto del noi», in quella relazione, sempre dinamica e conflittuale, tra la nostra intimità personale e le comunità all'interno delle quali viviamo. In questo senso condivido l'idea di memoria come pratica collettiva: non tanto uno sguardo verso il passato, quanto il processo comunitario che porta a evocare una presenza per riviverla

nel presente. Lo scrittore messicano José Revueltas, in un suo breve saggio scrive della domanda a cui tutti gli esseri umani dovrebbero rispondere, dal momento che occupano uno spazio sulla superficie della terra: perché siamo qui, cosa c'era prima di noi e che fine ha fatto quello che non c'è più. Qui la domanda diventa politica: ciò che non c'è più è stato raso al suolo, è stato espulso, ha deciso di andarsene? Revueltas non parla solo de-

gli esseri umani, ma anche delle piante, del territorio, e dice che tutto lascia un'impronta, e che alla fin fine noi mettiamo sempre i piedi su quelle impronte, che sono l'equivalente della memoria corporea, attiva, dinamica, capace di rivivificare le altre presenze intorno a noi, rendendole visibili e coinvolgenti.

Il suo ultimo libro di critica si intitola non a caso «Scritture geologiche»: cosa intende con questa espressione?

La geologia ci offre l'idea di un tempo profondo, di un passato e un presente che si stratificano nella terra, e possono essere paragonati a livelli diversi dell'esperienza, che vanno però de-sedimentati, fatti riemergere da stratificazioni anche molto profonde. In questo libro, il concetto di *disappropriazione*, che era legato alla scrittura, ai libri, ai modi in cui condividiamo l'esperienza, si è radicalizzato, per includere il territorio e lo spazio che abitiamo. Vorrei pensare alla terra come al nostro grande archivio comune, in cui il processo di sedimentazione provoca fra l'altro domande relative all'accumulazione dei beni della terra e alla giustizia nella loro suddivisione: in questo senso mi ritengo una materialista classica.

Il viaggio in Europa appartiene a una tradizione latinoamericana di lunga data. Lei da un anno circa vive a Barcellona: cosa significa per una scrittrice messicana del XXI secolo viaggiare e vivere in Europa in questo momento storico? Avevo sempre preferito il viaggio verticale, dal Messico agli Stati Uniti, dove ho trascorso più della metà della mia vita, scrivendo in spagnolo e in inglese. Ho resistito a lungo al viaggio orizzontale verso l'Europa, perché in passato era la norma: la migrazione letteraria si dirigeva fondamentalmente verso Barcellona e Madrid; in anni più recenti è invece arrivato negli Stati Uniti un gran numero di scrittori e scrittrici giovani che si sono affermati e integrati in

diversi centri accademici. Nel mio caso, la scelta di emigrare è dovuta alla asfissia e all'ostilità abbastanza evidente che si avverte nella vita quotidiana degli Stati Uniti, al razzismo esacerbato, al nazionalismo brutale. A Barcellona ho scoperto una comunità latinoamericana molto numerosa, attiva, accogliente, con progetti generosi e visionari, e la stessa cosa mi è successa a Berlino. Trovare queste molteplici esperienze in tutte le varietà linguistiche dello spagnolo, è stato molto incoraggiante. Mi sembra dia la possibilità di creare comunità «sporadiche», che si spostano da un luogo all'altro, collegandosi in modo strategico con il contesto che le accoglie.

scrittrici
cilene

RIMSKY

L'esilarante relazione tra un anziano padre e sua figlia viene sottoposta alla prova di un viaggio verso un altrove indefinito, mentre attorno a loro vorticano marginali quanto folgoranti vicende: *Yomurí*, da Edicola

di FRANCESCA LAZZARATO

Cynthia Rimsky, nata nel 1962 in una famiglia di ebrei ucraini emigrati in Cile, è stata una ragazza che, laureata in giornalismo all'Università di Santiago nei primi anni '80, si è vista rifiutare tutti i testi inviati a quotidiani e riviste, perché «troppo letterari», non proprio articoli e non del tutto racconti, inclassificabili nella forma come nel contenuto. Rifiuti providenziali, in un certo senso, perché Rimsky finì per convincersi che la sua strada era quella della letteratura, anche se imboccarla sembrava tutt'altro che facile: per molto tempo non le riuscì di concludere un solo racconto, finché non le capitò tra le mani i quaderni di viaggio di Walter Benjamin, la cui lettura le insegnò che «lo sguardo non è un dono: lo si costruisce. Lo sguardo coglie e trasforma ciò che si vede in un'altra cosa. Questo mi salvò, mi trasformò in scrittrice... Ho cominciato allora, e non mi sono fermata».

Alla nascita del suo primo libro, tuttavia, contribuì oltre a Benjamin anche un album scovato in un mercatino delle pulci, che conteneva le foto di una famiglia europea con il suo stesso cognome, ritratta nei medesimi luoghi dai quali provenivano i suoi nonni. Fu allora che Rimsky decise di partire alla ricerca delle proprie origini (il suo pellegrinaggio in Europa e in Medio Oriente durò più di un anno), per rendersi infine conto di quanto poco le importasse definirle, perché il vero punto d'arrivo non era la conquista di un'identità che sarebbe stata comunque incerta e sfocata, ma per l'appunto la scrittura di *Poste restante* (2001), che non sarebbe esatto considerare solo una cronaca di viaggio o un esercizio di *autofiction*.

Nuove costruzioni del senso

Costruito per frammenti, popolato di incontri, storie e personaggi che si incrociano, sorretto da un'immensa curiosità, fitto di immagini (non semplici illustrazioni, ma un vero e proprio testo parallelo), *Poste restante* mette le basi della narrativa di Rimsky e ne contiene già i temi principali: il viaggio come fonte di conoscenza e di nuovi punti di vista, l'incontro con l'altro, la necessità del dubbio, la memoria e il modo in cui agisce su ciascuno di noi e sul presente, concorrendo a una nuova costruzione del senso.

Pur restando fedele a queste linee portanti, l'autrice cilena ha lavorato in modo costante sulla forma, mescolando i generi (cronaca, romanzo, saggio) e concentrandosi su una scrittura evocativa e ricca di minuti dettagli, più che su trame ben strutturate – «La storia non è fuori dalla parola, le parole non sono un mezzo per raccontare una storia, la storia è la parola» – così da rendere ogni opera un pezzo unico, ma riconoscibilmente suo. Dal complesso e tragico *Ramal* (2011) a *Los perplejos* (2018), sorta di biografia immaginaria del filosofo ebreo Maimonide, a *Autostop per la rivoluzione* (Edicola 2022) che racconta il suo soggiorno in

Destinazioni sconosciute per viandanti vecchi e nuovi



Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, performance fotografata a Santiago, Cile, 1979

Nicaragua durante il conflitto con i Contras, è andata sperimentando differenti possibilità di «montaggio» del testo, finché *Il futuro è un posto strano* (Edicola 2021), rivisitazione degli anni '80 in Cile, ha segnato un'ulteriore svolta nel suo modo di raccontare. Scritto dopo il trasferimento in una zona rurale in provincia di Buenos Aires, quest'ultimo romanzo nasce come gli altri da un nucleo di esperienze personali, elaborate e trasformate fino a collocarle risolutamente nel territorio della finzione; ma a differenza dei precedenti dà ampio spazio all'invenzione pura, annunciando quello che la Cynthia Rimsky «argentina» (lettrice di César Aira e di Juan José Saer, di Lucio Mansilla e di Libertad Demitropulos) definisce un racconto di avventure: titolato *Yomurí* (traduzione di Silvia Falorni, Edicola edizioni, pp. 274, € 18,00), è stato giudicato dallo scrittore e critico messicano Emiliano Monge «angosciosamente divertente e paradossalmente luminoso», facendogli avvicinare l'autrice al Gospodinov di *Cronorifugio*.

In realtà non è semplice individuare quali siano le parentele e le influenze di Cynthia Rimsky, un caso unico all'interno della letteratura cilena, che appare insensibile alle richieste del cosiddetto mercato e ama sconcertare il lettore, invece di tenerlo per mano e soddisfarne le aspettative più prevedibili. Con *Yomurí* ci troviamo davanti a un primo capitolo da commedia brillante, che mette in scena con tocco leggero la vecchietta rovinosa di Kovacs, ex diplomatico e donnaiolo, espulso

dal domicilio coniugale da una terrificante quinta moglie e affidato alla figlia Eliza, perché lo ricoveri nella casa di riposo Villa K. (luogo di sinistra efficienza in cui anche respirare ha un prezzo, descritto con un umorismo tagliente).

La storia, però prende un'altra piega quando il padre convince Eliza ad accompagnarlo verso sud, in un luogo imprecisato dal nome incerto (*Yomurí*, o forse *Yomorí*), simile alla Araucania cilena o alla Patagonia argentina; ci ritroviamo così in piena *road novel*, mentre il viaggio dei Kovacs si intreccia a quello di un gruppo di indios decisi a riprendersi le terre avite, cui si è unita Cari, studentessa ventenne che ha appena scoperto di essere india per metà e vuole conoscere da vicino l'etnia rinnegata dal padre e allo stesso tempo, com'è inevitabile alla sua età, «trovare sé stessa».

Se Cari fa pensare a una parodia della Cynthia di *Poste restante* (ormai matura e non più convinta dell'importanza di identità e patrie), e se dietro gli indios alla con-

quista di *Yomurí* si intravedono i Mapuche e le loro occupazioni di terre, represse prima dalla dittatura e poi dai governi «democratici», Eliza e Kovacs ci forniscono una rappresentazione attendibile ed esilarante del rapporto padre-figlia e di una vecchietta intrepida, decisa a sfruttare fino in fondo il tempo che rimane. Intorno a loro, un'infinità di vicende secondarie, piccole scene folgoranti e frasi memorabili, finché le bizzarre peripezie virano improvvisamente verso un finale drammatico e stilizzato, che ha il ritmo folle e i colori surreali di un videogioco sanguinoso.

Un racconto sottilmente politico

Yomurí è un pezzo di bravura, un testo stranante, sottilmente politico e politicamente scorretto (perché «se dubiti, devi dubitare di tutto» dice Rimsky, cresciuta tra le certezze dell'ebraismo e quelle della militanza a sinistra): un testo che sottolinea la natura contraddittoria, enigmatica e confusa della realtà, mai compresa ma attentamente osservata da Eliza, nominata «veditrice a tempo pieno» dalla Principal Heredera, la donna saggia che guida il gruppo. Alla figlia di Kovacs – vera protagonista la cui voce, nonostante l'uso della terza persona, prevale su quella degli altri personaggi – è toccato infatti il ruolo di occhio onnivagante che deve vegliare sul rispetto delle norme. Solo che quelle norme nessuno glielie ha spiegate: lei non le conosce, e se le conoscesse forse non le capirebbe, esattamente come accade alla maggior parte di noi.

Qualche settimana fa lei è entrata nel Colegio Nacional de México, prima scrittrice a venire ammessa, cosa abbastanza sorprendente dal momento che in Messico ci sono state tante autrici eccellenti e alle origini della sua letteratura c'è una grandissima poetessa, Sor Juana Inés de la Cruz, cui è dedicato un premio letterario che lei ha vinto due volte. A distanza di quattro secoli, è una autrice che rivela ancora, secondo lei, energie nascoste e in grado di dialogare con giovani lettori attuali?

Nella storia della letteratura ci sono autori e autrici che invecchiano male perché i temi che affrontano e il loro linguaggio ci diventano estranei; ma Sor Juana non è certo fra questi. Chiuso si inte-

ressi alle questioni di genere, troverà in lei una buona interlocutrice: il suo *romance* sul rapporto tra donne e uomini può essere letto oggi con la stessa passione e lo stesso interesse del tempo in cui venne scritto. Ma Sor Juana, secondo la quale Aristotele avrebbe avuto pensieri molto diversi se fosse entrato in una cucina, puntava non solo alle verità astratte, che comunque aveva studiato in profondità, ma anche all'espressione dei saperi quotidiani, a ciò che Perce chiamava l'infra-ordinario. È un'autrice dotata di un pensiero critico che continua a comunicare in modo del tutto pertinente al nostro presente.

Nel finale drammatico e stilizzato, le peripezie da «road novel» virano verso i colori surreali di un videogioco sanguinoso

tecnofilosofi
australiani

CHALMERS

Fra i dubbi di Cartesio e le certezze di Bostrom, secondo il quale siamo più plausibilmente simulazioni che non umani veri e propri, una discussione delle tesi sostenute da David J. Chalmers in *Più realtà*, da Cortina

di MAURIZIO FERRARIS

Nel 1641, un anno prima che Pascal inventasse la calcolatrice, in un mondo in cui «virtuale» o «intelligenza artificiale» non dicevano niente a nessuno, e si sentiva piuttosto l'urgenza di dare una nuova fondazione al sapere liberandosi dai retaggi tradizionali della Scolastica e delle idee trasmesse per abitudine, Cartesio aveva messo in dubbio l'esistenza del mondo esterno. Prima dubitando dei sensi (dubbio naturale) poi ipotizzando un genio maligno che si diverte a darci informazioni sbagliate sulle principali verità logiche, matematiche e ontologiche (dubbio iperbolico). Non lo faceva per far sì che i lettori, dopo che aveva sciorinato tante audacie e ipotesi ingegnose, esclamassero «Wow!».

I suoi obiettivi erano seri e giudiziosi: superata la prova del dubbio, voleva rifondare il sapere, per raggiungere un nocciolo indubitabile, il Cogito, che pensa e dunque necessariamente esiste. Poi, considerando che il Cogito possiede la netta consapevolezza di essere limitato nel tempo, nello spazio e nelle facoltà, ne inferiva che deve esistere un essere infinito e dotato di ogni perfezione (altrimenti non ci sentiremmo tanto imperfetti), Dio, che si fa garante della certezza della nostra conoscenza.

Diversamente da Berkeley

Sebbene prenda avvio dal ragionamento di Cartesio, in *Più realtà* *I mondi virtuali e i problemi della filosofia* (Cortina, pp. 624, € 33,00) il filosofo australiano David J. Chalmers conserva l'obiettivo di dimostrare che le nostre esperienze sono in gran parte vere (anche se ci capita di sognare, di sbagliarci o di avere allucinazioni): siamo nel quadro di quella che chiama «tecnofilosofia», non una filosofia applicata alla tecnica, ma una filosofia ispirata dalla tecnica. Ora, se la tecnica oggi è essenzialmente informatica, capace di creare la realtà virtuale, l'idea di Chalmers è che la realtà virtuale, fatta di bit, è altrettanto reale di quella non virtuale, fatta di atomi (poi di molecole, poi di cellule...), e questo per il semplice motivo che tanto alla base dei bit quanto degli atomi ci sono degli stati quantici. Dunque, è reale tanto la pazzola che incontro, per mia disgrazia, nel mondo quanto quella in cui, per avventura, mi imbatto nel Metaverso.

Chalmers è anche sensibile all'argomento avanzato un decennio fa dal filosofo svedese Nick Bostrom nel suo *Superintelligenza* (Bollati Boringhieri), secondo cui, essendo la realtà virtuale molto più facile da produrre che non quella reale, è statisticamente più plausibile il fatto che noi siamo delle simulazioni di umani che non umani veri e propri (la simulazione ovviamente sarebbe dotata di antenati, parenti e amici simulati). La sola differenza rispetto a Bostrom, nella versione di Chalmers, è che mentre il primo ritiene che la probabilità che ognuno di noi sia una simulazione è del 99%, per il secondo cala al 25%. Potete credere all'uno, all'altro, o a nessuno dei due, ma vi prego di credere – oltre al fatto che, con probabilità maggiore o minore, ognuno di noi po-



L'insostenibile equivalenza tra reale e virtuale

trebbe essere fatto di bit e non di cellule – che quanto ho riassunto sin qui non è un romanzo di fantascienza, bensì la teoria di uno dei più affermati filosofi contemporanei, docente di filosofia e neuroscienze alla New York University. Quanto a Nick Bostrom, egli dirige il Future of Humanity Institute alla Università di Oxford.

Di per sé, la prospettiva di Chalmers, come lui stesso ammette, è molto vicina a quella di George Berkeley, il quale però credeva che esistessero soltanto idee, percepite dagli umani che ne sperimentavano l'efficacia attraverso l'esperienza sensibile, e

garantite nella loro esistenza (quando degli umani non le percepiscono, per esempio perché dormono o sono in un'altra stanza) dalla volontà di Dio in quanto ricettacolo di tutte le idee.

Una dottrina affascinante ma stravagante che ha avuto, in tempi più o meno recenti, solo due paladini: il filosofo italiano Giovanni Gentile, che prende avvio da Berkeley nella sua *Teoria generale dello spirito come atto puro* (1916) e il britannico John Foster in *The Case For Idealism* (1982). Entrambi, però, erano abbastanza coerenti da definire le loro teorie come idealiste, appunto perché in

Joe Tilson, *La vista*
da «I cinque sensi», 1968

entrambi i casi il mondo è fatto di idee.

Viceversa, tanto Bostrom quanto, e con maggiore determinazione, Chalmers, si proclamano realisti. Poiché Chalmers è australiano, dunque viene dal continente che nel Ventesimo secolo (una età che in filosofia è stata per lo più costruzionista, ossia idealista) è rimasto ostinatamente realista, si tratta per lui, in qualche modo, di tener fede a un vessillo nazionale, a un marchio di fabbrica. Ma si ha ragione di supporre che lo faccia per mera abitudine e quasi assecondando un meccanismo irreflesso, perché non c'è assolutamente nulla, nella sua *Più realtà* (*Reality+* nell'originale), che impedisca di intitolare il suo libro *Più idealità*, o magari *Premium Idealism* o *Technoidealism*.

È evidente, per tornare all'esempio fatto in partenza, che la pazzola fatta di bit non ha molto in comune, tranne la forma, con la pazzola fatta di cellule. A dire il vero, non è neppure chiaro come un bit potrebbe, per esempio, simulare un cattivo odore, né se la sim-pazzola (la pazzola simulata composta di bit) abbia bisogno di nutrirsi, e se il nutrimento consista in elettricità o in altro; se cresca, si riproduca, invecchi o muoia, caratteristiche salienti delle pazzole non simulate, ossia delle pazzole reali.

Chi paga per tutto ciò?

Ontologicamente inverosimile, la pazzola ideale (e non reale come tutto il resto, come pretende Chalmers) soggiace insomma alle stesse obiezioni che, tre secoli fa, Thomas Reid muoveva a Berkeley: se essere è essere percepito, e se ciò che percepiamo sono idee, come è possibile che l'ago pungo e l'idea dell'ago no? E se è vero che non ci costa molto pensare che il sole o le stelle, insomma cose molto lontane con cui abbiamo relazioni a distanza e non scambievoli, siano semplici idee che vengono percepite come sole e stelle dai nostri sensi, è nondimeno più difficile pensare lo stesso di parenti e amici. Davvero staremmo al capezzale di un parente malato se pensassimo che è soltanto una idea o – per riprendere il gergo di Chalmers – un *sim-zio* o un *sim-nonno*?

C'è poi un quesito che né Bostrom né Chalmers affrontano, e che pure dovrebbe risultare cruciale per dei filosofi realisti. Chi paga? Chi si prende la briga di trovare tutta l'energia necessaria a tenere in piedi il sim-edificio di una sim-realtà che, sebbene in proporzioni diverse, entrambi ritengono occupare uno spazio rilevante quando non predominante nel mondo? Chi ha installato le enormi centrali elettriche necessarie per generare tutti quei bit? Dove sono? Chi le amministra? Se sono semplicemente quelle già esistenti, come è possibile – allora – che degli otto miliardi e passa abitanti della terra, una parte dei quali, non dimentichiamolo, non è ancora inclusa nel Web, la maggioranza o un quarto siano simulazioni? Nell'idealismo di Berkeley, a produrre le idee pensava Dio onnipotente, e il problema era risolto alla radice, purché si ammettesse l'esistenza di Dio. Ma nella *più realtà* o *sim-realtà* di cui ci vengono descritte in piena serietà le caratteristiche nell'arco di 624 pagine non mi sembra di aver trovato risposta a questo interrogativo.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, «DAL MIELE ALLE CENERI», RIEDITO DAL SAGGIATORE

Scoprire la sintassi che sta alla base del pensiero simbolico: questa la sfida

di FABIO DEI

L'eredità più preziosa che Claude Lévi-Strauss ha lasciato alla cultura contemporanea consiste probabilmente nella

sua teoria del mito. Lontano dal rappresentare i prodotti di una sfrenata e bizzarra fantasia, i miti sono per lui frutto della rigorosa attività logica e classificatoria dell'intelletto: attività che funziona secondo un codice binario, come la programmazione cibernetica.

In forma narrativa, i miti arti-

colano sistemi di opposizioni logiche che non utilizzano segni astratti, bensì elementi concreti tratti dall'esperienza del mondo naturale e di quello sociale. Tra il 1964 e il 1971, l'antropologo francese ha sviluppato queste idee in una monumentale quadrilogia dedicata ai miti dei nativi amazzonici: *Dal miele alle ceneri*,

che Il Saggiatore oggi riedita (traduzione di Andrea Bonomi, pp. 580, € 32,00), è il secondo volume di questa imponente impresa. Nel primo, *Il crudo e il cotto*, la sua attenzione era centrata sulla classificazione dei cibi che si esprime attraverso i miti, e che rimanda in ultima istanza alla contrapposizione tra natura e cultura – cioè a una definizione della natura umana come intrinsecamente culturale, in contrapposizione alle entità naturali.

Nel secondo volume, il punto di partenza dell'analisi è il rapporto fra il miele e il tabacco: due quasi-cibi, sostanze che stanno «nei dintorni del pasto»

e attorno alla quali si organizza una incredibile gamma di determinazioni qualitative e formali, che Lévi-Strauss rincorre nelle infinite varianti dei miti amazzonici. La posta in gioco è la scoperta della sintassi basilare del pensiero simbolico: e dal momento che sono in gioco catene di trasformazioni logiche, tale sintassi può essere espressa in linguaggio matematico.

Da qui il frequente uso di notazioni algebriche per rappresentare la struttura dei miti: il che, insieme alle dettagliate descrizioni delle culture native, rende la lettura particolarmente impegnativa; sebbene il libro

richieda uno sforzo non comune per entrare nei suoi meccanismi, vale la pena affrontarlo, perché apre una prospettiva originale e potente nel mostrare che, in definitiva, non si parla solo di lontani gruppi nomadi di cacciatori e raccoglitori, ma anche di noi stessi.

Il «pensiero selvaggio» ci appartiene, eccome. È vero che oggi, più di mezzo secolo dopo, il meccanismo schiacciassimo dell'analisi strutturale ci appare viziato da molti problemi di metodo; tuttavia resta uno strumento di cui non possiamo ancora fare a meno in ogni tipo di analisi culturale.

Un caleidoscopio (gelido) di trovate



27 A truce bearer with his eyes blindfolded (an officer) escorted by two soldiers in uniforms different from his. No other people.



28 A man seated at a table on which a book is placed vertically: he is parting two of its uncut leaves so as to read a passage.

di PASQUALE DI PALMO

«**S**i sente, da qualche cosa di particolare, che si è fatto un capolavoro, che si è un prodigio; vi sono dei bambini prodigio che si sono rivelati a otto anni, io mi sono rivelato a diciannove anni. Ero eguale a Dante e a Shakespeare, sentivo quello che Victor Hugo vecchio sentì a settant'anni, quello che Napoleone sentì nel 1811, quello che Tannhäuser sognò su Venusberg; sentivo la gloria...». Queste esaltate considerazioni di Raymond Roussel (1877-1933) riguardano il senso di appagamento provato durante e dopo la stesura del romanzo in versi *La Doublure*, pubblicato nel 1897 da Alphonse Lemerre, l'editore dei parassiani che stamperà in seguito tutti i suoi titoli. Si tratta di un atipico poema composto di 5.586 alessandrini che antepone il seguente avviso: «Questo libro è un romanzo, bisogna iniziarlo dalla prima pagina e finirlo con l'ultima» (altrove consigliava i lettori, non abituati ai suoi funambolismi sintattici, di cominciare *Impressions d'Afrique* da pag. 212). Il testo viene ora ben tradotto per la prima volta in italiano da Marco Bruni in *Il doppio. Come ho scritto alcuni miei libri* (Castelvecchi, pp. 252, € 20,00), arricchito da una pregnante prefazione di Massimo Donà. Priva del testo originale a fronte, l'opera presenta anche il fondamentale saggio, uscito postumo, sempre da Lemerre, nel 1935, in cui l'autore svela le proprie tecniche compositive (la prima traduzione allestita, di Paola Decina Lombardi, figurava in calce a

La tecnica compositiva di «Il doppio. Come ho scritto alcuni miei libri» (Castelvecchi) sembra anticipare le sperimentazioni dell'OuLiPo e del Nouveau roman

Henri-Achille Zo, due delle illustrazioni per *Impressions d'Afrique*, di Raymond Roussel, 1932

Locus Solus, il volume da lei curato per Einaudi, collana «Letteratura», nel 1975).

L'insuccesso del libro d'esordio procurò a Roussel una crisi depressiva che si protrasse negli anni, come testimonia lo psichiatra Pierre Janet che ebbe in cura lo scrittore e che alterò, in *De l'angoisse à l'extase* (1926), la sua identità in quella di Martial Canterel, il protagonista di *Locus Solus*: «Martial, giovanotto nevropatico, timido, pieno di scrupoli, facilmente soggetto a depressioni, quando aveva diciannove anni, per cinque o sei mesi, presentò uno stato mentale che egli stesso giudica straordinario». La stesura della *Doublure* rappresenta tale catarsi creativa, così concepita dal medesimo autore: «Se avessi lasciato libere le mie carte, ne sarebbero usciti raggi di luce che sarebbero giunti fino in Cina».

La trama del romanzo, come in tutte le narrazioni di Roussel, non è facilmente ricostruibile, basandosi su avvenimenti frammentari, avulsi da ogni logica consequenziale, spesso di natura combinatoria, che rientrano nella sua maniera di sviluppare un assemblaggio compositivo che sembra anticipare, nonostante il conclamato misoneismo dello scrittore, le sperimentazioni dell'*OuLiPo* e del

nouveau roman. Nella *Doublure* viene descritto il rapporto tra Gaspard Lenoir, un attore sostituto che sembra adombrare la figura dello stesso scrittore, e Roberte de Blou, invaghita di un personaggio teatrale rappresentato dall'amico. John Ashbery precisa che «i loro incontri sono narrati come se François Coppée li avesse scritti sotto l'influenza di Alain Robbe-Grillet». Il motivo del doppio è richiamato in varie parti del libro, e il cognome di Roberte è l'anagramma di *Double*. D'altronde il termine «doublure» ha valenza polisemica, significando, come precisa il curatore nella postfazione, «sia "attore sostituto", come lo è Gaspard Lenoir, il protagonista del romanzo, sia "fodera" (...). Letteralmente *doublure*, participio futuro di *double*, vuol dire doppiatura». Indicativa al riguardo la lettura che ne dà Foucault che utilizza il vocabolo *dedoublement*, «sdoppiamento», idealmente contrapposto a *plis*, «piega», che Deleuze adoperò a proposito dello stesso Foucault.

La vicenda risulta sbilanciata verso la descrizione minuziosa del carnevale di Nizza, cui partecipano Gaspard e Roberte, che occupa tre quarti del libro, ovvero 211 pagine sulle 318 di cui si compone l'edizione origina-

le, confermando la tendenza agli «ingrandimenti giganteschi di minuscoli dettagli» già rilevata da Robbe-Grillet. In quest'ambito l'autore, mantenendo l'esatta topografia relativa ai festeggiamenti tenutisi nel 1890, rovescia l'itinerario intrapreso dal corteo di carri e maschere. Alcuni studiosi hanno proposto un dettagliato inventario comparandolo con quello immaginato da Roussel e arricchendolo al contempo di ogni possibile variante combinatoria.

Roussel teorizzò, in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, definito da Michel Leiris il suo «testamento letterario», la particolare tecnica del *procédé* di sua invenzione che prevedeva di scegliere «due parole quasi simili (sul tipo di metagrammi). Per esempio *billard* (biliardo) e *pillard* (predone)» alle quali venivano aggiunte parole analoghe «ma prese in due sensi differenti» in modo da ottenere «due frasi quasi identiche». Tali frasi dovevano contrassegnare l'incipit e l'explicit di un determinato testo (oltre a *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus*, si citano anche i testi teatrali *L'Etoile au front* e *La Poussière de soleils*), passando attraverso una progressione di complicati *escamotages* sui doppi sensi e in parte contraddicendo una sua sentenza lapidaria: «Chez moi l'imagination est tout».

Questi sconcertanti, a tratti sgangherati congegni narrativi, «questo gelido caleidoscopio di trovate», come lo ha felicemente definito Giovanni Macchia, rinviano a un'afabulazione fondata perlopiù su dinamiche che prescindono da qualsivoglia richiamo a situazioni reali o contingenti («bisogna che l'opera non abbia nulla di reale, non rispecchi il mondo reale o il mondo dello spirito, solo combinazioni esclusivamente immaginarie» asseriva il summenzionato Janet). Non è un caso che l'autore manifestasse un'incondizionata ammirazione per l'opera di Verne e Flammarion, rovesciando la fruibilità dei loro procedimenti narrativi in imperscrutabili congegni a orologeria strappati a una scrittura che sembra esautorare sé stessa, avvolgendosi a spirale come la *gidouille* che campeggia sul ventre di *Ubu roi*. Ci si accontenta della gratuità di un atto creativo teso a valorizzarne l'aspetto manuale, artigianale, in contrapposizione con la serialità dell'opera d'arte sulla quale, di lì a poco, congetturerà Benjamin. È paradossale che proprio Roussel asserisse di trovare oscuri gli approdi dei surrealisti che cercarono di anettere l'autore di *Locus Solus* all'interno del loro movimento, sostenendo con trasporto i suoi non troppo apprezzati spettacoli teatrali. Breton lo accoglie nella sua *Antologia dello humour nero*, tra i modelli iconoclastici di Jarry e Picabia, indicando che «Roussel è, con Lautréamont, il più grande ipnotizzatore dell'epoca moderna».

Si pensi all'importanza che rivestì per le avanguardie storiche il concetto di *machine célibataire*, tratto dal *Locus Solus*, che presenta sorprendenti analogie con la *machine à décerver* di Jarry e che influenzò in maniera decisiva l'allestimento del Grande Vetro di Duchamp (si rimanda per approfondimenti allo storico catalogo *Le macchine celibi*, curato da Michel Carrouges). Non c'era d'altronde alcun intento dissacratorio nelle intenzioni di Roussel né tanto meno il presupposto di indagare, sulla falsariga della scoperta freudiana, l'universo onirico o dell'inconscio. Il *procédé* teorizzato da Roussel ha tratti fortemente differenziati rispetto all'automatismo surrealista, nonostante la casualità sia riscontrabile in entrambi i metodi. Romanzi, poemi, *pièces* teatrali si basano sull'equivoco di misurarsi dialetticamente con un mondo scientifico (o parascientifico) a lui precluso. Viene scartato tutto ciò che risulta essenziale, eccettuata la compromissione con il «linguaggio del linguaggio» (Foucault) che, spesso, provoca un'involontaria comicità. È bandita qualsiasi verosimiglianza nell'exkursus narrativo di Roussel, contrassegnato da una congerie inattendibile di macchinazioni e automi che attinge «indifferentemente al romanzo nero e sentimentale, al racconto poliziesco, alla fantascienza, al Grand-Guignol: senza trascurare la forma di tutte più fortunata, il fatto di cronaca registrato nelle pagine dei quotidiani», come precisa Gian Carlo Roscioni.

Risulta perciò polemicamente inattuata la *boutade* di Éluard: «Possa Raymond Roussel continuare a indicarci tutto quello che non è stato».

classici
latini

CICERONE

Le libertà della Roma repubblicana muoiono simbolicamente col suicidio di Catone: Cicerone, che perde anche la figlia, compone il più sofferto dei suoi scritti filosofici, gli *Academica* (in Bur)

Gioacchino Assereto,
La morte di Catone,
1640 ca., Genova, Musei
di Strada Nuova - Palazzo
Bianco

di DANIELE VENTRE

Degli *Academica*, il più sofferto scritto filosofico di Cicerone, non si è avuta in tempi recenti una traduzione italiana adatta a un pubblico non specialistico: questo fa della versione di Daniele Di Rienzo (BUR «classici greci e latini», testo latino a fronte, pp. 269, € 12,00), un libro prezioso.

Gli *Academica*, apparsi due anni prima della morte violenta dell'oratore per mano dei sicari di Antonio, non sono un testo facile, né per il latinista, né per il lettore comune. A renderne tutt'altro che agevole la fruizione intervengono due fattori: anzitutto le tracce delle due redazioni, gli *Academica priora* e gli *Academica posteriora*, ci giungono frammentarie, con tutto quel che ne deriva sul piano testuale; ancora più rilevante è la difficoltà intrinseca dei loro contenuti filosofici, e dei connessi problemi di lingua e stile.

È noto fino a che punto la vicenda biografica dell'ultimo Cicerone sia dominata da un'atmosfera cupa, dovuta a un incontro luttuoso di circostanze storiche e vicende personali. Nel 46 a.C., con Cesare che ha stroncato la resistenza dei pompeiani a Tapso, la guerra civile si avvia alla sua conclusione: la definitiva resa dei conti si sarebbe avuta l'anno dopo, a Munda, ma in ogni caso la formula politica della *libertas* repubblicana aveva di fatto cessato di esistere, dopo la morte, avvenuta il 12 aprile, di Catone Minore, che con il suicidio a Utica aveva scelto una forma estrema di asserzione di stoica coerenza e dissenso politico. Sempre nel 46, Cicerone aveva tenuto una condotta non limpida, divorziando dalla sua prima moglie, Terenzia, per poi sposare, per mero interesse economico, la sua giovane pupilla Publi-

lia. L'anno successivo, il 45, fusegnato dalla perdita dell'amatissima figlia Tullia, morta di parto, a cui era seguita la fine del fallimentare e chiacchierato matrimonio con Publilia, durato appena sette mesi.

È in tale contesto che matura, fra altre opere filosofiche, gli *Academica* preceduti di poco dall'*Hortensius*, il dialogo di avvio alla vita filosofica che avrebbe influenzato, in età tardo-antica, Agostino di Ippona. Dell'anti-

co risultato della loro complessa genesi è rimasto solo un ampio lacerto del libro intitolato a Varrone Reatino, seguito da altri trentasei frammenti, e dal libro intitolato a Lucullo.

Su un testo così tormentato dal punto di vista della costituzione critico-filologica e così complesso sul piano della lingua, Di Rienzo ha condotto un'operazione traduttiva di altissimo profilo. Se anche a valle dell'evoluzione culturale, non

sempre lineare, di questo primo quarto di ventunesimo secolo è pur sempre viva l'idea che tradurre è un po' rivivere, oltre che far rivivere, l'opera letteraria, nel rendere i contenuti degli *Academica* Di Rienzo è riuscito in gran parte a ripercorrere in italiano l'arduo cammino che Cicerone stesso dovette intraprendere nel restituire, in latino, i concetti filosofici greci, con le loro distinzioni e suddistinzioni, ponendo così in essere i fondamen-

ti della terminologia filosofica delle moderne lingue europee. Accompagnano la traduzione un corredo di note esplicative, una lucida introduzione sulle diverse fasi che l'opera attraversò nel suo comporsi nella mente dell'autore, e un limpido riassunto tematico delle parti superstiti, permettendo a chi l'approccia di superare gli ostacoli iniziali che altrimenti scoraggierebbero la lettura.

Ma perché avvicinarsi a un te-

sto in apparenza così remoto dalla prassi del vivere quotidiano? La risposta è nella stessa personalità letteraria e politica dell'autore, e addirittura nelle pieghe della sua vicenda terrena. Quando gli *Academica* furono composti, Roma viveva gli ultimi velenosi colpi di coda della seconda grande guerra civile. L'ascesa di Cesare, che nel 44 a.C. sarebbe culminata con la dittatura perpetua, immetteva lo Stato e il popolo romano in quella che, parafrasando la distopia neo-lingua tardo-moderna, potremmo definire l'epoca della post-*libertas*: una fase di asserzioni estreme (fino al suicidio per dissenso, come nel caso ricordato di Catone l'Uticense) e di pieni poteri ammantati di anomalie e ambiguità costituzionali e giuridiche, e coronati da apoteosi solo formalmente *post mortem*. Cicerone coltiva negli *Academica* «l'arte del dubbio» (non è casuale il sotto-titolo posto in testa al libro) al preciso scopo di additare un'alternativa che non è solo dialettica e logica, ma antropologica ed esistenziale: uno spazio intellettuale in cui i criteri sono tanto più nitidi e privi di sbavature, quanto più profonda è al contempo la coscienza dell'incertezza delle umane conoscenze e nature. Il medio platonismo, a cui Cicerone risale, è una filosofia di ragioni certe sul metodo, a illuminare di discorsi plausibili un mondo di paradossi e di incertezze, in cui i giudizi e le asserzioni vincolanti appartengono solo al regno ostentativo di un potere tanto più dispotico quanto più è senza limiti e dunque, in definitiva, senza legge e sanzione legittima.

Questa lezione gli *Academica* trasmettono a noi, uomini nell'epoca della post-verità, come antidoto agli slogan urlati dalle tribune unilaterali della post-democrazia: tanto più vitale è perciò leggerli, e fruirli in una traduzione limpida.

Esercitare l'arte del dubbio all'epoca della post-verità



L'oratore additava un'alternativa logica ed esistenziale: alla vigilia dell'ascesa cesariana allo Stato

La traduzione di Daniele Di Rienzo rende fruibile anche al non-specialista un testo assai ostico

«GLI «SCARTAFACCI» DEGLI SCRITTORI», A CURA DI CHRISTIAN DEL VENTO E PIERRE MUSITELLI, CAROCCI EDITORE

Da Petrarca a Manzoni, un'avventura nei testi inseguendo autografi e varianti

di MARIO MANCINI

Nel giugno 1783 Vittorio Alfieri, che stava effettuando un lungo viaggio attraverso l'Italia e l'Europa per promuovere la recente edizione delle sue tragedie, fece una sosta a Ferrara e visitò non solo la casa e la tomba di Ariosto, ma consultò anche i manoscritti del *Furioso* conservati nella Biblioteca comunale. E volle trascrivere su un esemplare in sedi-

cesimo del poema che aveva con sé alcune stanze, annotando accuratamente anche le modifiche apportate dall'autore. Con questo episodio, che testimonia un vivace e sorprendente interesse per le varianti d'autore, si apre *Gli «scartafacci» degli scrittori* *I sentieri della creazione letteraria in Italia* (secc. XIV-XIX) a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli (Carocci editore, pp. 378, € 35,00). Nella prima parte due densi saggi, di Del Vento e di Paola Italia, ricostruiscono l'avventurosa sto-

ria della critica delle varianti, che il severo diniego di Benedetto Croce bollò come critica degli «scartafacci». Segue, nella seconda parte, una ricchissima serie di interventi che, attraverso l'analisi degli autografi e la fenomenologia delle varianti, mostrano come il «rapporto di scrittura» fra l'autore e il proprio testo possa essere decisivo per l'interpretazione. Sono presi in considerazione il «Codice degli abbozzi» di Petrarca (Alessandro Panchieri), gli Zibaldoni di Boccaccio

(Claude Cazalé Bérard), Ariosto (Simone Albonico), la libreria di Tasso (Franco Tomasi), le carte di Marino (Clizia Carminati), e, per il Sette-Ottocento, il carteggio di Pietro e Alessandro Verri (Musitelli), la *Vita di Alfieri* (Monica Zanardo), i *Canti* di Leopardi (Margherita Centenari), i *Promessi sposi* (Giulia Raboni). Chiude il volume un'intervista a Gianni Francioni, editore dei «testi in movimento» di Beccaria e di Gramsci.

Nel saggio iniziale Del Vento, illuminando gli albori della critica delle varianti, mette opportunamente in primo piano il Codice Vat. lat. 3196, noto come «Codice degli abbozzi», dove sono conservate le mutazioni di Petrarca nell'elaborazione del *Canzoniere*. La pubblicazione del codice, per opera di Federico Ubaldini, nel 1642, su base

diplomatico-topografica, con l'uso di sofisticati artifici tipografici, segnò un momento fondamentale. Ma già nel Cinquecento Pietro Bembo, con le *Prose della volgar lingua*, avviava una sorta di «filologia d'autore»: celebre è la sua analisi delle varianti del sonetto proemiale del *Canzoniere*, *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono*.

Nei saggi della seconda parte del libro l'analisi si confronta con una pluralità di forme tra loro connesse: le diverse versioni a stampa della stessa opera, la stratificazione delle varianti conservata negli «scartafacci», le note marginali apportate nelle opere possedute dagli autori, l'archivio dove l'autore raccoglie i suoi materiali e i suoi pensieri. Per Petrarca è straordinario il significato del «Codice degli abbozzi», che

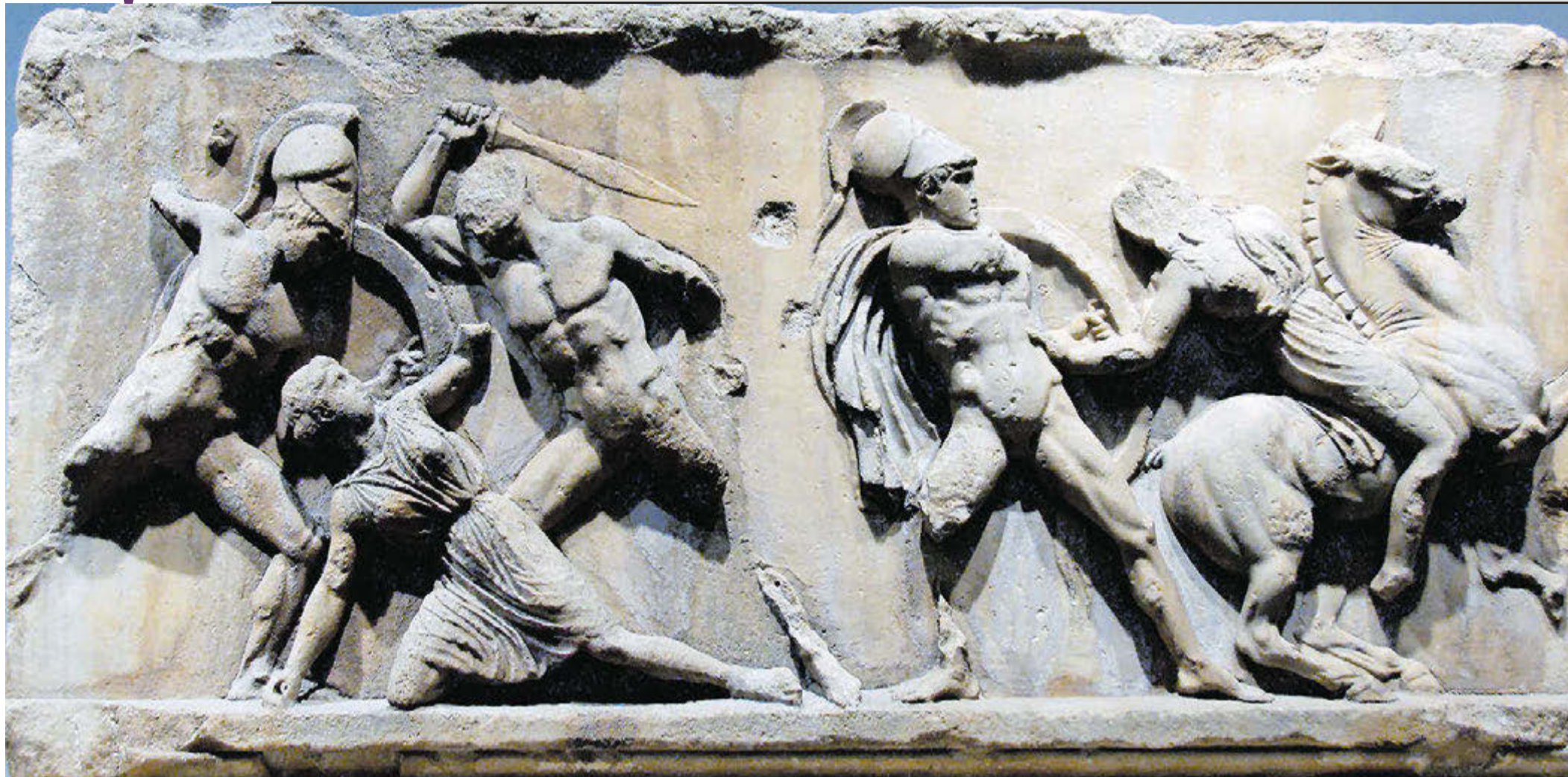
ci permette di cogliere le ragioni e i principi strutturanti del *Canzoniere*, in particolare attraverso le annotazioni che riferiscono tempi e occasioni e ragioni della genesi dei testi e delle loro varianti. È per l'autore uno strumento di lavoro per ripensare il rapporto con la propria opera – questo codice e le pergamene del *Canzoniere* viaggiano insieme nel bagaglio del poeta – nel quadro delle trasformazioni del progetto complessivo e della stessa costruzione dell'«Io poetico». Vertiginoso è il recupero di *Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge*, prima scartato con un marcato tratto diagonale, e anni dopo, con mutato sentimento, felicemente ripreso. C'è uno stretto legame tra la soluzione esperita dall'Ubaldini per il *Canzoniere* e i *Frammenti autografi dell'Or-*

«l'errore di aristotele»

SISSA

Obbedire al maschio, essere mogli docili e fedeli, secondo natura... Quel che diceva Aristotele sulle donne si ritrova, quasi immutato, in Rousseau: un saggio vibrante di Giulia Sissa, tradotto da Carocci editore

Amazonomachia, part., dal fregio del Mausoleo di Alicarnasso, IV sec. a.C., Londra, The British Museum



Inferiorità femminile? Una costruzione

di OLIVIA GUARALDO

Diceva Thomas Hobbes che «gli Stati sono istituiti dai padri e non dalle madri di famiglia». Pur ammettendo – unico fra i pensatori moderni – una naturale uguaglianza fra i sessi in termini di forza e intelligenza, il filosofo inglese constatava, con il suo solito realismo, che a comandare sono sempre stati gli uomini. Inutile girarci intorno, il potere ha sempre avuto e sempre avrà una connotazione essenzialmente maschile, ci ricorda Hobbes. Sarebbe perciò irrealistico pensare che il sapere che l'Occidente ha prodotto sul potere non sia maschilista o patriarcale, come si dice in un gergo ormai desueto. Si tratta di rapporti di forza, direbbe Foucault sul-

la scorta di Nietzsche. I maschi hanno sempre comandato, ergo i maschi hanno pure dettato le regole di trasmissione di un sapere che sistematizza i termini di quel comandare.

Da Aristotele a Rousseau, senza soluzione di continuità, si afferma in esso quanto segue: il maschio è il soggetto adatto a decidere, comandare, governare; la femmina a obbedire. I discorsi in cui quel sapere si formulava non si presentavano come proclami ideologici o pamphlet polemici, non erano insomma libri autoprodotti. Erano, al contrario, autorevoli esiti del sapere dotto, legittimo, universale. Hanno configurato una tradizione, la cui efficacia ancora si riverbera nella nostra sgangherata contemporaneità. Per fortuna un po' scalfita, l'efficacia di quella tradizione, dal lento mutamento dei rapporti di

forza. Gli studi femministi, negli ultimi decenni, sono divenuti parte essenziale di tale mutamento, producendo un sapere che ha finalmente demistificato la pretesa di validità universale della tradizione.

Il libro di Giulia Sissa *L'errore di Aristotele Donne potenti, donne possibili, dai Greci a noi* (Carocci editore «Sfere», pp. 375, € 29,00), prosegue con grande capacità analitica dei testi antichi e moderni, l'opera di demistificazione. Anzi, oltre a farci scoprire un Aristotele meno conosciuto – quasi divertente – ne traccia l'ininterrotta influenza nella cultura europea medievale e moderna, attraverso la sua canonizzazione da parte del cristianesimo, la sua rielaborazione da parte dei pensatori moderni, tutti – o quasi – ancora del suo parere per quanto riguarda le donne. Ciò che Aristote-

tele disse sulle donne, ad esempio ritorna, quasi immutato, nel moderno Rousseau, il quale afferma che esse, per natura, devono obbedire al maschio, essere mogli docili e fedeli, perché così la natura vuole.

Nel percorrere analiticamente una simile continuità, il libro di Sissa fa emergere con chiarezza una cosa che a noi oggi pare davvero straordinaria, persino divertente se non fosse stata così influente: le autorevoli e spazionate trattazioni della differenza fra i sessi si presentano nella storia del sapere come oggettive e scientifiche, senza che mai a nessuno dei dotti compilatori – Aristotele, Epitteto, Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Rousseau, solo per fare alcuni nomi di autori che Sissa analizza con grande acume – venisse in mente di essere un po' di parte. Nessuna donna entrò mai

nei dibattiti sulla 'natura' femminile, sarà per questo che tale natura è descritta sempre in termini passivi, subordinati, infidi e inaffidabili?

Come a dire, ogni produzione di sapere ha al suo interno una specifica dimensione di potere. Il libro di Sissa ci conduce in un appassionante viaggio nella costruzione del regime di verità patriarcale, nella fase del suo stabilizzarsi scientifico. Se

Dai greci ai moderni, la costituzione «epistemica» del durevole regime di verità patriarcale

oggi siamo, a detta di molte autorevoli pensatrici femministe, alla fine del patriarcato – di cui i femminicidi, gli stupri sarebbero i feroci colpi di coda – l'epoca di Aristotele fu invece la fase in cui il sapere maschile sul mondo – e soprattutto sulle donne – divenne *episteme*, scienza. Tale *episteme*, inutile dirlo, deve ad Aristotele – il grande sistematizzatore del sapere greco antico – la sua fortuna. Giulia Sissa ci racconta la costruzione epistemica dell'inferiorità femminile, e la racconta attraverso una minuziosa analisi dei testi. Del resto, nonostante Aristotele fosse, come detto, un sistematizzatore, un elencatore, egli si rivelò anche uno straordinario fornitore di immagini, di metafore, di modi di pensare che restituiscono, attraverso una interessante «logica del concreto», che la differenza sessuale si dà nei corpi, per natura. Ci sono delle specifiche disposizioni fisiche che determinano le posizioni politiche: la passionalità, l'esuberanza, in una parola la virtù politica antica per eccellenza, *l'andreaia*, è sinonimo di virilità, di ciò che per natura caratterizza gli uomini (*aner*). E tale natura immediatamente determina la cultura: gli uomini hanno il sangue caldo, ma proprio per questo sono coraggiosi, risoluti, adatti a governare. Le donne, invece, pur essendo intelligenti, hanno una «complessione fredda» – non sono stupide ma molli, incapaci di decidere, «superflue, inutili, pericolose. Sono un ostacolo nella lotta come nell'arena politica». Anatomia e fisiologia decidono insomma delle sorti politiche delle donne (e degli uomini). Guarda un po', la differenza sessuale! Perché essa gode di così poca stima oggi? Perché viene accusata di essere 'essenzialista',

lando furioso con cui Santorre Debenedetti, nel 1937, rappresentò la situazione di importanti autografi aristoteschi. Debenedetti, adottando un criterio fondamentalmente «mimetico», che si sforzava di riprodurre l'aspetto del manoscritto, riuscì agevolmente a dar conto delle correzioni e a interpretarle.

Lo studio dell'archivio di uno scrittore può essere uno strumento prezioso per entrare nel cuore della sua opera. Gli Zibaldoni di Boccaccio – i due della Laurenziana e quello Magliabechiano – non sono una biblioteca passiva, ma piuttosto un complesso laboratorio: l'autore riprenderà spesso nelle sue opere, citando e commentando, i testi di cui è stato a suo tempo interessato e appassionato copista. Così l'analisi delle

postille di molti volumi conservati nella biblioteca di Torquato Tasso ci permette di illustrare come dalla lettura si passi a un'annotazione marginale, per giungere poi all'inserimento della singola tessera del testo postillato all'interno di una poesia o di una prosa. È un personalissimo «strumento di navigazione», come mostrano, in modo esemplare, le numerose postille alle *Enneadi* di Plotino. Diversamente, gli autografi del Marino, che rivelano un'attenzione quasi maniacale al testo e alla sua riscrittura, sono un'arma strategica di autopromozione presso potenti mecenati e, insieme, documenti del modo con cui l'autore disegna la propria brillante figura di letterato. Molto particolare è il caso del carteggio di Pietro e Alessandro Verri, che non solo docu-

menta la genesi delle loro opere dalla concezione alla pubblicazione, ma è parte integrante – almeno fino a quando durò la loro sintonia – del processo stesso di creazione, e della *Vita* di Alfieri: nella prima redazione delle fasi della propria «conversione letteraria» l'autore è propenso a verificare oggettivamente quanto narra, nella seconda redazione, invece, con un minuzioso lavoro di regia, riassume audacemente, senza curarsi delle contraddizioni, l'architettura complessiva.

Da sempre sono stati in primo piano, nella tradizione filologica italiana, Leopardi e Manzoni. La fenomenologia degli autografi dei *Canti* fu fissata nella splendida edizione di Francesco Moroncini (1927), che, a partire dall'edizione Starita del 1835, segnalava, con l'impiego

di fini accorgimenti diacritici (corsivi, neretti, spaziature, riquadri), tutte le varianti recate da manoscritti e da stampe antecedenti. Il suo esempio non rimase isolato, e seguirono le edizioni di Emilio Peruzzi ('81), di Domenico De Robertis ('84), di Franco Gavazzeni (2006). In campo critico le correzioni di *A Silvia* suscitarono il famoso dibattito De Robertis-Contini: valore delle singole correzioni o «sistema»? Nel saggio sui *Promessi sposi* si mette l'accento sulla «Seconda minuta» (1823-1827), che non deve essere solo un deposito di varianti da confinare nell'apparato della Ventisettana, ma merita uno spazio editoriale autonomo, come *work in progress*, e sul problematico rapporto storia-invenzione, che si conclude con la radicale revisione anche della *Colonna infame*.

Protagonista assoluto di questa svolta cruciale di portata europea è Gianfranco Contini, con i suoi grandi saggi su Ariosto, Dante, Petrarca, Leopardi, Proust. Come ricorda Paola Italia nel suo intervento, *Alle origini della "critica degli scartafacci"*, Contini si riallaccia alla filosofia di Mallarmé-Valéry – la poesia non è un «dato», ma un «farsi» – e si ispira anche alla grande mostra parigina del 1937 sulle varianti d'autore. Una serrata e illuminante analisi del manoscritto della *Critica degli scartafacci*, con cui Contini risponde, nel 1948, alle dure riserve della corte crociana, mette poi bene in luce la complessità della sua posizione: una misurata fedeltà a Croce, e l'orgogliosa rivendicazione di una filologia che non è solo ecdotica, ma critica e interpretazione.

SEGU E A PAGINA 8

storie
del novecento

RUSSIA

Pallone e politica dall'impero zarista all'Urss di Jašin

Il portiere! prototipo dell'eroe bolscevico... L'arte del calcio sovietico di Carles Viñas (il Saggiatore), a dispetto del titolo, ricostruisce «dall'inizio» il rapporto tra sport e società russa

di FRANCESCO BAUCIA

L'uomo sovietico, secondo Trockij, doveva sopravvivere l'*Homo sapiens*, non solo emendandone l'individualismo, ma guarendo la sua pigrizia, anche con l'attività fisica. Se però è vero che, tra tutti gli sport, il calcio ci riconnette con «la preistoria dei nostri movimenti» – poiché esclude dal gioco le mani e le braccia, gli arti più «teoretici», secondo Vladimir Dimitrijevic – allora sembra quanto di più distante dalla tensione al futuro propria del comunismo. Eppure, la storia testimonia che un abbraccio tra la disciplina «sistemizzata» da Thomas Arnold, all'università di Rugby, nella prima metà dell'Ottocento e la dottrina politica elaborata da Marx ed Engels nello stesso giro d'anni, c'è stato, eccome.

Negli albi è certificato da due eventi simbolici: la vittoria dell'Urss ai campionati europei del 1960, in piena Guerra fredda, e il Pallone d'oro assegnato al suo portiere Lev Jašin (trionfi a cui aveva fatto da *ouverture* la medaglia d'oro olimpica a Melbourne 1956). È noto che, a oggi, Jašin è l'unico portiere premiato con il riconoscimento di «France Football», e forse non è un caso che venisse da oltre cortina: nell'Occidente dell'egoismo capitalista è l'attaccante o

l'inventore di gioco a mettersi in luce, mentre nel mondo sovietico l'eroe è il portiere: baluardo del socialismo, «ultima difesa» contro gli inganni delle società borghesi.

Eppure, le cose non sono così semplici. Lo dimostra *L'arte del calcio sovietico* (il Saggiatore, traduzione di Simone Cattaneo, pp. 186, € 16,00), libro dal titolo italiano un po' fuorviante, che ammicca ai lettori di Osvaldo Soriano ed Eduardo Galeano, o a quelli di Dimitrijevic (fondatore delle edizioni *L'Age d'Homme* e cultore dello sport; sua la raccolta di divagazioni e memorie apparse nel 2000 da Adelphi con il titolo *La vita è un pallone rotondo*). Il volume di Carles Viñas – storico dell'Università di Barcellona attento ai rapporti tra sport e società – è invece tutt'altro che una fantasmagoria letteraria sul calcio nella Russia comunista, come si potrebbe essere indotti a pensare. Si tratta, al contrario, di una documentata ricostruzione dei suoi esordi tra la fine dell'epoca zarista e il consolidarsi del regime sovietico negli anni venti. Per arrivare a Jašin e alla finale di Parigi del 1960 c'è un balzo di tre decenni che il libro abbozza soltanto, nell'epilogo. È però proprio nelle ultime pagine che Viñas disegna il profilo del portiere come prototipo dell'eroe sovietico: una figura che, retrospettivamente, ci aiuta a capire le origini dello sport alla fine del secolo precedente. Soprattutto se si pensa a quan-

to, sull'*allure* del portiere, scriveva un grande russo che di bolscevismo non voleva neanche sentir parlare: Vladimir Nabokov. Per lui, l'estremo difensore è l'«aquila solitaria, l'uomo del mistero» che si distingue nel vestiario dai compagni e che in seduzione «gareggia con il matador e con l'asso dell'aeronautica». Nabokov, di famiglia liberale, agiata e anglofila, difendeva la porta a Cambridge, durante gli studi al Trinity College, dopo aver passato notti insonni a comporre versi (così scrive nell'autobiografia). Il suo ambiente di provenienza rappresenta l'esempio perfetto di quello strato sociale della popolazione russa in cui, in un primo momento, attecchì il gioco del calcio. Con la concessione all'ingresso di capitali stranieri, il regime zarista, alla fine dell'Ottocento, sperava di modernizzare l'economia: portatori di innovazione, non soltanto nel campo dell'industria, furono soprattutto colonie di inglesi (provenienti in gran parte dal Lancashire e tifosi del leggendario *Balckburn Rovers*), che diffusero lo sport. Da pratica circoscritta ai club elitari delle città (San Pietroburgo in particolare), a moda che suscitava le diffidenze del clero ortodosso, il calcio fu introdotto nelle fabbriche dove gli inglesi lavoravano come dirigenti per un preciso progetto: guarire i lavoratori dall'alto e distrarli dall'attivismo politico e dalla sedizione. Tale progetto naufragò, perché l'alcol



Poster sovietico di un incontro di calcio, 1929

continuò a essere consumato anche a bordo campo e l'aggregazione sportiva favorì la solidarietà di classe tra gli operai, ma quel che è certo è che il calcio mise le radici nel popolo.

Già in questa fase emergeva la domanda a cui il potere, sia zarista che sovietico, cercò poi sempre con inquietudine di trovare una risposta: il calcio è uno strumento adattabile a strategie politiche e militari (un *mascherato* allenamento alla battaglia, o alla lotta di classe) o una forza di dissoluzione? A differenza di molti bolscevichi, per esempio, Lenin aveva praticato diversi sport e li apprezzava, anche quelli competitivi come il calcio (ma il suo favorito erano gli scacchi): ne intuiva il potere emancipatorio, auspicando la partecipazione delle donne in vista di un orizzonte di eguaglianza tra i sessi. Negli anni venti, tra la classe dirigente sovietica, si accese un dibattito tra due concezioni dello

sport – l'igienista e la *proletkultista* – che aveva al centro proprio l'idea di competitività e di rifondazione della cultura proletaria: l'intransigenza *proletkultista* verso gli sport borghesi ne uscì sconfitta (anche se non mancarono persecuzioni di esponenti dell'uno e dell'altro schieramento), e i vertici della politica sovietica si attestarono su una posizione di arcigno realismo. La *fizkultura* (l'educazione fisica promossa dallo Stato, con il calcio come punta di diamante) era preparazione permanente alla guerra e all'efficienza industriale, e la nazionalistica sovietica il primo strumento per spezzare l'isolamento diplomatico del Paese dopo la Guerra civile. Poco importava che, davanti a una facciata di specchiato dilettantismo (poiché il professionismo sportivo era proibito), le squadre intavolassero un mercato nero di giocatori non troppo diverso da quello delle odiate nazioni capi-

taliste. E che, sugli spalti, i tifosi si accendessero contro il *Cska* (la squadra dell'esercito) e soprattutto contro la *Dinamo Mosca* – la «spazzatura» (*musor*) nel gergo dei piccoli criminali: la squadra della polizia e del ministero dell'Interno voluta dall'inquisitore *Dzerzhinskij*, e prediletta dalla *nomenklatura*.

In *Intransigenze*, Nabokov racconta che l'ultima volta in cui giocò in porta era ormai un esule in Germania. Si risvegliò in infermeria, dopo aver ricevuto un colpo alla testa durante un'azione, con il pallone ancora stretto saldamente al corpo. Quell'abbraccio – ripensando alla ricostruzione storica di Viñas e, all'estremo opposto, all'esperienza corrente di uno sport ultracapitalista, dominato dalla finanza – ci appare come il simbolo della resistenza del calcio a ogni uso politico, o piuttosto come il segno della sua velenosa complicità con qualsiasi sistema di potere?

GIULIA SISSA, «L'ERRORE DI ARISTOTELE. DONNE POTENTI, DONNE POSSIBILI, DAI GRECI A NOI», CAROCCI EDITORE

Giocasta, Etra, Antigone... Quei modelli antichi alternativi al potere maschile

SEGUE GUARALDO DA PAGINA 7

biologista, escludente? Forse perché, come si evince da questo bellissimo libro, ne abbiamo sempre avuto a disposizione una versione patriarcale, maschile, androcentrica. Una lettura dell'anatomia e della fisiologia tutta a vantaggio di chi, in effetti, ne scriveva, ovvero i maschi. Quando si dice i rapporti di forza.

Eppure, la cultura greco-antica, oltre Aristotele, nella sua straordinaria complessità e ric-

chezza, ci tramanda anche dell'altro, non è solo sistematizzazione patriarcale della «natura». Figure di donne forti e risolte, capaci di decidere e di agire, di consigliare e temperare gli eccessi passionali di maschi molto caldi, o di incitare all'azione giusta maschi indecisi, fanno da contraltare alla narrazione fisiologica di Aristotele, nel teatro, nella storiografia, nella poesia. Giocasta delle *Fenicie*, Etra nelle *Supplici*, Antigone, sono donne che divergono dagli schemi patriarcali e mostrano, agli

ateniesi che andavano a teatro, come a noi oggi, le possibilità della potenza femminile. Le narrazioni alternative, le letture *possibili* del femminile, i percorsi di libertà che le donne possono compiere, oltre gli stereotipi prodotti dall'episteme fisiologico-politica, iniziano già all'epoca dello stabilizzarsi di quell'episteme, di quel sapere che invece vuole irrigidire la differenza sessuale in una gerarchia. Il libro di Giulia Sissa argutamente combatte, con sapienza e ironia, quell'irrigidimento,

dando ampio spazio alle potenzialità alternative di narrazioni del femminile.

Agli antipodi di Aristotele c'è, infine, come argomento la studiosa negli ultimi due capitoli del libro, la luce della modernità, accesa innanzitutto dal pensatore seicentesco Poulain de la Barre, che per primo prende sul serio l'uguaglianza naturale di tutti gli esseri umani, insistendo sulla non naturalità di una inferiorità delle donne. Chi la predica è vittima del proprio pregiudizio – di uomo – o si ferma a semplici apparenze. Dopo di lui, un altro pensatore divergente è il marchese de Condorcet, che in epoca rivoluzionaria sostiene – isolato – la causa del diritto di cittadinanza alle donne, in virtù del fatto che non c'è in natura una

inferiorità femminile. Si tratta, anche qui, solo di pregiudizio. Infatti, afferma Condorcet, i diritti scaturiscono esclusivamente dal fatto che gli esseri umani sono «esseri sensibili capaci di acquisire idee morali e ragionare su di esse». È solo frutto di pregiudizio affermare che le donne possano essere escluse da questa definizione universale, che siano incapaci di imparare, ragionare, decidere. La loro inferiorità non è per natura, ma è il prodotto di una specifica cultura, che le priva di adeguata educazione, come afferma, nello stesso periodo, Mary Wollstonecraft.

Insomma, solo poche voci maschili sostengono la causa delle donne, nella lunga storia della loro universale inferiorizzazione. Eppure a esse – e all'a-

pertura moderna che inaugura – Sissa affida quella che lei chiama una «nota di ottimismo». Non ci sarà però speranza per il genere umano se la mascolinità non si sottoporrà a una demistificazione, uguale e contraria a quella che le donne hanno faticosamente intrapreso per sottrarsi alla presa invalidante della tradizione. È necessario, scrive Sissa, che anche il corpo maschile di cui Aristotele ci parla, «che si vuole onnipotente, quella virilità che crede che tutto sia permesso, quella soggettività per cui tutto dev'essere fattibile» venga messo in discussione. «Spostare lo sguardo critico su quel corpo vissuto al maschile non corrisponde a ciò che viene chiamato essenzialismo. Il corpo è una sfida, la si può raccogliere in modi diversi».



GIACOMETTI

Nel museo del Canton Grigioni, la mostra indaga a fondo le radici familiari (la madre!) e ambientali (i crepacci della Val Bregaglia) delle scelte radicali di Alberto

di SIMONE SOLDINI
COIRA (CANTON GRIGIONI)

I primi passi del predestinato

Passati sotto uno spettacolare arco naturale creato da due speroni di roccia, in un attimo si entra nel villaggio di Stampa, in Val Bregaglia. Alla fine del paese, sulla destra, tutta in legno con un vasto ballatoio – tronchi di un marrone scuro impilati e grandi piode di beola a tetto – ci si trova di fronte a una costruzione rustica, di antica tradizione. È posta proprio sul ciglio della strada e non si può fare a meno di notarla. In quella casa comincia e finisce la vita di uno dei protagonisti dell'arte del Novecento, Alberto Giacometti. Montagne incombenti, dalle creste frastagliate, appuntite, innervate in ogni punto da profondi crepacci, segneranno – e non è retorica – la sua arte. Ancora nel '57 scriverà a sua madre di preferire per il suo rientro in valle da Parigi l'autunno, «nel periodo delle ombre lunghe».

Partito per la capitale francese nel gennaio del '22, destinazione i corsi all'Académie de la Grande Chaumière con Antoine Bourdelle, lì troverà il suo humus. Ma a Stampa, nella sua valle, tornerà ogni anno, salvo durante la guerra, calamitato dagli affetti famigliari, dal paesaggio che visceralmente teneva dentro di sé. Il legame di Alberto con la cerchia famigliare rimarrà saldissimo, indissolubile fino alla fine.

Racconta in un'intervista l'amico Eberhard Kornfeld – gallerista, collezionista, studioso veramente unico, cui i curatori della mostra *Alberto Giacometti. Ritratto dell'artista da giovane*, fino al 19 novembre al Bündner Kunstmuseum Chur (Coira), dedicano un sentito omaggio a pochi mesi dalla scomparsa – di aver conosciuto Giacometti a Berna nel '48, in occasione di una mostra di scultori svizzeri parigini: «mi lasciò senza parole vedere come la madre Annetta indicasse senza discussioni il posto esatto dove il figlio doveva collocare le sue opere». Come è poi lo stesso Alberto ad ammettere, la madre Annetta era «l'unica autorità che avesse mai riconosciuto». Una delle opere totem della mostra è senz'altro il dipinto del padre di Alberto, Giovanni, del 1923 (mal riprodotto in catalogo), in cui ritrae il figlio modellare il volto della madre. Alberto osserva a pochi centimetri di distanza il volto di Annetta; immediatamente colpisce l'intensità del suo sguardo. È un dipinto che dice molto sui legami fortissimi, sui pensieri telepatici tra madre e figlio, ma molto anche su quello che diventerà l'artista maturo, quell'indagine continua di fronte all'oggetto condotta fino al limite della sua autodistruzione, quel voler «saper vedere», come scrive nel suo bel saggio Paul Müller.

«Ecco il tipetto, pesa 3,2 chili!», annuncia Giovanni agli amici Oscar Miller e Cuno Amiet alla nascita del primogenito Alberto. Inevitabilmente un predestinato. L'ambiente famigliare non poteva essere più favorevole per coltivare lo studio e l'arte. La madre Annetta, figlia di un maestro di paese, è donna colta e sensibile; Giovanni, il padre, uno dei maggiori pittori svizzeri a cavallo del secolo, amico di Amiet e di Ferdinand Hodler, padrini rispettivamente di Alberto e del fratello Bruno. Sopra il passo del Maloja si sente ancora la presenza di Giovanni Segantini, per tanti aspetti il maestro sia di Giovanni Giacometti che di Cuno Amiet. Dai materiali in mostra si può seguire fin dal suo stato embrionale (*Paesaggio* del 1910, a soli 9 anni) la formazione di Alberto bambino e poi ragazzo alle soglie della maturità, sempre seguito con la massima dedizione dai genitori. Alberto nasce nel 1901, e fino alla sua partenza per Parigi nel 1922 vivrà del confronto continuo con il meglio dell'arte svizzera del tempo. In mostra uno schizzo di Amiet descrive a meraviglia la cura con cui Alberto viene seguito dal padre: li ritrae di spalle proprio nel suo studio; Giovanni tiene affettuosamente stretto a sé Alberto mentre entrambi osservano le opere del padrino.

Amiet e Giovanni, artisti d'avanguardia che hanno fatto tesoro delle loro esperienze parigine e monacensi, e che nel 1907 s'imbarcano insieme in un lungo viaggio per non perdersi la prima retrospettiva de-



Il padre Giovanni e il padrino Cuno Amiet, notevoli pittori di transizione, sorvegliano il manifestarsi, dall'infanzia a Parigi, di un nuovo «saper vedere»

In alto, Giovanni Giacometti, *Lo scultore. Annetta e Alberto*, 1923; a fianco, Alberto Giacometti, *Autoritratto*, 1922, entrambe le opere a Zurigo, Kunsthaus



dicata a Cézanne. Da questo ambiente così stimolante, dagli orizzonti aperti, Alberto trae continuo beneficio. Dopo gli anni liceali trascorsi nella ferrea disciplina del collegio di Schiers, nel '21 parte per un lungo soggiorno in Italia. Sollecitato dal padre, si era già appassionato all'esercizio di copiare dai libri i capolavori dell'arte antica. Venezia, Firenze, Assisi, Roma, Napoli con Paestum e Pompei, Giacometti visita senza sosta e assorbe; incuriosisce il fatto che dai Musei Vaticani non sia attratto dalla scultura greco-romana, bensì da quella egizia, lasciata lì un po' in disparte. Un segnale premonitore.

La mostra è animata principalmente dal confronto tra le opere di Giovanni e Al-

berto; ma non solo, se pensiamo alla serie di ritratti, decisivi nel suo percorso, che Alberto dedica alla figura paterna, sottomettendone la forma triangolare del viso ad ogni sorta di sperimentazione. «Mio padre era un uomo gentile, molto, molto gentile», scrive nel '53. E come non associare queste parole alla luminosità celeste che fa da sfondo ai ritratti del padre dipinti tra il 1932 e il '33 poco prima che morisse? Sarà lui a occuparsi di persona della prima retrospettiva sull'opera di Giovanni al Kunsthaus di Zurigo (1934). Solerte nel seguire lo sbocciare dell'artista, la mostra documenta momento dopo momento la crescita del giovane artista; dapprima, quando ragazzino dipinge accanto al padre gli stessi motivi, poi con l'andar del tempo quando se ne distacca, si allontana gradualmente dalla tecnica postimpressionista, segnata da un cromatismo brillante, da una serenità di fondo che è l'anima della pittura di Giovanni (si pensi allo splendido *Pendio al sole con capre e pecore* del Museo di Coira).

Alberto è di un'altra pasta e soprattutto di un'altra generazione. S'impone la struttura, dal '18 prendono vieppiù solidità le montagne, si addensano le zone d'ombra. Come se avesse preso in mano una lente, la sua attenzione si focalizza sempre più su un punto (la punta di un naso è il deserto del Sahara) e i crepacci delle cime diventano un reticolo di segni aspri. Il *Piz Corvatsch* del 1921-'23 sembrerebbe per la sua monumentalità un omaggio a Ferdinand Hodler, mentre l'*Autoritratto* del '23, frontale, roccioso, compatto, segnala la svolta. Nel '22 è la decisione di concentrarsi sulla scultura. Dopo un fallito tentativo a Ginevra, si trasferisce per la formazione a Parigi. In una lettera del '23 riferisce al padre su uno scambio di opinioni avuto con Bourdelle. Il maestro non capisce perché egli voglia fare emergere «la bellezza del modello» che considera secondaria. L'allievo è invece dell'avviso contrario. Immediata la risposta del padre a sostegno della tesi del figlio: «È artista colui che sa vedere. E studiare l'arte vuol dire imparare a vedere. Ora Ingres dice che per imparare a vedere la natura è necessario studiare gli antichi. Ha ragione».

Un autoritratto in gesso del '25, di una tale sintesi che fa pensare alla scultura romanica, conclude l'esposizione e segna un ulteriore salto; svolta che ne preannuncerà tante altre in una ricerca inquieta, mai soddisfatta.

La mostra non è ammaliante, ma intrigante sì. Nelle mani di due ferrati studiosi ricostruisce con dovizia e varietà di documenti – la prima, credo, in modo così approfondito – la genesi dell'artista bregagliotto; poi di certo non lascia indifferenti sentire in ogni lettera, in ogni fotografia, nelle opere, quei legami di profondo affetto grazie ai quali la famiglia Giacometti aveva creato il proprio cerchio magico.

belle
époque

DE BÉHAGUE

Jean-David Jumeau-Lafond ricostruisce magistralmente per Flammarion la vita di Martine de Béhague, contessa di Béarn, che fuggì misticamente fra le gemme, Bisanzio, i re di Francia...

Una delle vetrine allestite dalla contessa de Béarn nell'Hôtel de Béhague a Parigi. In piccolo, Jean Dampst, *Comtesse de Béarn*, 1897, Parigi, d'Orsay; Hans Hoffmann (attrib.), *d'après* Albrecht Dürer, *Granchio morto*, coll. priv.

di GIORGIO VILLANI

Collezionista, mecenate, viaggiatrice, Martine de Béhague, contessa di Béarn, fu una delle personalità più eminenti del suo tempo, come emerge dal lavoro esemplare di Jean-David Jumeau-Lafond *Martine de Béhague Une esthète à la Belle Époque* (pref. Valentine de Ganay, Flammarion, pp. 240, € 59,00). Un solo difetto: l'aver troppo isolato, per devozione al soggetto, l'eccezionalità del carattere della contessa, piuttosto che interpretarlo come tipico prodotto di un'epoca. Ché, se il temperamento personale poté predisporre la contessa verso il misticismo idealista, questa condizione era ai suoi tempi diffusa non meno della malinconia presso la generazione romantica. Perfettamente incastonata nel suo milieu al punto da poterlo esprimere con una vivacità ineguagliabile, ella fu un *enfant du siècle*... ma del secolo di Huysmans. E vien da pensare che Taine, nella sua concezione meccanica dei rapporti fra cultura e ambiente, avrebbe trovato in lei una perfetta verifica delle sue idee.

Certo, dopo la delusione del matrimonio, ella dovette sentire d'una maniera sinceramente platonica molti dei suoi rapporti, ma non più di quella sua contemporanea, la baronessa Deslandes, che una volta disse al suo consorte, mentre lo ammirava nudo nella vasca da bagno: «Vous seriez parfaitement beau sans cette petite chose que vous avez là...». Come molti, trovò una compensazione nell'arte, senza, però, che questa fosse una soluzione affatto originale. La sua amica, Elisabeth de Gramont, duchessa di Clermont-Tonnerre, non la pensava molto diversamente quando affermava che «il vero collezionista è colui che cerca di soddisfare un bisogno complesso, cerebrale e sensuale assieme», fintantoché «i begli oggetti che ci circondano distraggono dall'idea della morte e donano allo spirito il sentimento dell'eternità attraverso il passato». L'arte consola della paura della fine e del vuoto sentimentale, così la pensava anche Edmond de Goncourt che, nell'introduzione a *La maison d'un artiste*, notava come, ridimensionato il posto della donna nel pensiero maschile, l'interesse di molti uomini si fosse «in gran parte riversato su oggetti belli e inanimati, la passione per i quali acquista un po' la natura e il carattere dell'amore». Ora, di questo «piacere solitario al quale si abbandona tutta la nazione» e che appunto «deve il suo sviluppo al vuoto, al tedio del cuore» non era forse preda anche la contessa di Béarn per la quale, scrive Jumeau-Lafond, «all'amore degli esseri si sostituirà ben presto, in una certa qual maniera, l'amore dell'arte e della bellezza sotto



gote e gioielli longobardi: una visione quantomeno sincretica dell'Impero d'Oriente, ma non più fantasiosa di quelle che potevano leggersi in quegli stessi anni nei romanzi di Jean Lombard o da Paul Adam.

Ma la curiosità della contessa di Béarn non si esaurisce nella costruzione di questa falotica dimora. No, una smania di viaggiare la prende: forse vorrebbe far propri quei versi del Keats «Much I travelled in the realms of gold». Dai cantieri David & William Henderson and Company si fa costruire nel 1903 una nave, alla quale dà un nome eloquente: Nirvana. Su questo battello volge a Istanbul, poi in Grecia e in Libano; in una seconda crociera raggiunge l'Asia, passando per l'Egitto e spingendosi fino al Giappone. Non si tratta naturalmente di semplici viaggi, ma di pellegrinaggi artistici: a Pechino compera un gran numero di vasi e di pitture; a Nanchino visita la città vecchia, trovandola «commovente per lo splendore decaduto ma incancellabile», mentre a Kyoto rimane impressionata dalle opere d'arte custodite nel palazzo di Honmaru.

Intanto, sulla terraferma, sotto i suoi ordini viene restaurato il castello di Fleury, che aveva ospitato Luigi XIII e Richelieu (la fissazione per la Francia dei re è un'altra delle passioni che la contessa, collezionista di Watteau e di Fragonard, condivide col suo secolo), e l'Hôtel de Sully, una nobile costruzione seicentesca butterata da incrostazioni moderne. È in questi luoghi che finisce i suoi giorni? Tutt'altro. Il nuovo vento dell'arte primitiva soffia impetuoso sul vecchio mondo, lacera le vetuste tappezzerie Luigi XV, rovescia la porcellane di Meissen, disperde la polvere di Bisanzio. *L'Empire à la fin de la décadence* invoca la vitalità del sangue barbaro. La de Béhague acquista una proprietà nella penisola di Giens a Hyères, arredandola di numerosi oggetti d'arte tribale. È il medesimo gusto di Gauguin, del quale possiede un acquarello, *Couple assis vu de dos*, e del Picasso del periodo africano. Le mura ostentano una vasta animaleria, con dipinti di Anna Morstadt e di John Swan, sulle mensole e nelle vetrine pendagli maori e pettorali provenienti dall'Isola di Pasqua. Nemmeno La Polynésie, questo il nome della villa, fu una creazione unica, se non per finezza e per gusto. Inimitabilità di grado, dunque, e non di genere, se uno dei pezzi più particolari della collezione, il pettorale Rei Miro, si può oggi ammirare al Centre Pompidou sul «mur André Breton».

Pellegrinaggi estetistici di una figlia di Huysmans



tutte le sue forme come vocazione salvifica?»

Affascinata dal Medioevo languido di Burne-Jones (e non si può dubitare che, durante la sua visita al Cimitero accattolico di Roma, ella abbia indugiato sulla tomba dell'autore de *La*

belle Dame sans merci nella posa pensierosa in cui venne scolpita da Jean Dampst), acquista una squisita statuina in bronzo, avorio, opale e diamanti, sempre del Dampst, *Le Chevalier et la féé Mélusine* e la destina alla Sala del cavaliere, uno studiolo

ricavato durante i vigorosi lavori di rinnovamento del palazzo di famiglia, rue Saint-Dominique. Il suo interesse per lo spiritualismo medievale si accompagna, come in de Gourmont, alla passione per le gemme e per le loro misteriose implicazioni («amo molto le opali», confessa, «di tutte le pietre che conosco sono quelle più curiose e dai riflessi più vivaci. Che importa la sfortuna di cui sono portatrici? Si può essere infelici senza opali») e, *ça va sans dire*, alla fascinazione per Bisanzio. Bizantino fu, infatti, il più stupefacente degli ambienti della casa, predisposto da Martine de Béhague per accogliere, mercé alcuni innovativi accorgimenti tecnici di Mariano Fortuny, la *Gesamtkunstwerk* o opera d'arte totale (non era, d'altra parte, anche il suo modello originale, il Festspielhaus di Bayreuth, nato dal capriccio d'un loclupetato esteta, Ludwig II di Baviera?). D'Annunzio, che aveva auspicato una simile rinascita teatrale ne *Il fuoco*, ne è entusiasta, Robert de Montesquiou canzonatorio: «Hélas! Elle a du

moins su rendre compatibles/ la prière et la danse, en logeant le Bon Dieu/ Et Thespis à la même enseigne en un lieu/ Dont on ne sait s'il est le théâtre ou l'Église».

Come appariva ai visitatori? «Le mura sono rivestite di differenti sfumature d'oro matto e una luce diffusa, giocando con questi effetti, intensifica il carattere sacerdotale del luogo. La volta è parata d'un velluto color paglia. Dal soffitto scendono drappi di seta e antiche stoffe che hanno una funzione decorativa e acustica insieme. Un vasto numero di tappeti persiani è disposto sul pavimento o fa mostra di sé da balconi e parapetti, di modo che l'ambiente ne acquista un fasto e un'opulenza orientali». Un che di vago e spirituale conferiva unità a una sala nella quale il *Compianto sul corpo di Cristo* di Gérard David, la *Visione di San Bernardo della Vergine* e del *Bambino* di Simon Marmion o ancora una *Vergine* e il *Bambino in una chiesa*, copia da Van Eyck, convivevano con avori e calici di Costantinopoli, fibule o stro-

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Andrea Fabozzi
insetto a cura di
Roberto Andreotti

Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargoni, 8 00153 - Roma
Info: tel. 0668719549 0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:

<http://www.ilmanifesto.it>
impaginazione:
il manifesto
ricerca iconografica:
il manifesto
raccolta dir. 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:
Piazza Risorgimento 14
00192 Roma
tel. 0639745482

gli scritti d'arte,
abscondita

LAFORGUE

Rispetto alla grande tradizione francese
ottocentesca (Baudelaire, Huysmans...),
l'approccio al visivo di Jules Laforgue
è più teorico, astratto: e vede nell'occhio
impressionista l'apice di un'evoluzione



di CLAUDIO ZAMBIANCHI

Un'idea del prestigio di cui godeva Jules Laforgue presso l'avanguardia francese dei primi del Novecento la si può avere dal fatto che una sua poesia, dedicata, come tante altre, alla luna (*Encore à cet astre*), avesse ispirato nel 1911 a Marcel Duchamp un disegno, servito poi come punto di partenza per uno dei quadri simbolo dell'arte moderna, il *Nu descendant un escalier no 2*. L'artista era attratto dai testi di questo singolare simbolista, squattrinato e inconcludente, nato a Montevideo nel 1860 e morto nel 1887 a Parigi, pochi giorni dopo avere compiuto i ventisette anni, il cui unico mestiere di una qualche durata, accanto alla poco redditizia attività letteraria, fu quello di leggere gli articoli di stampa francesi all'imperatrice Augusta di Germania, moglie di Guglielmo II, professione che svolse fra il 1881 e il 1886 e abbandonò per sposare l'inglese Leah Lee, sopravvissutagli soltanto un anno. Benché i suoi rapporti con l'imperatrice fossero cordiali, Laforgue fu lieto di lasciare il gelo degli inverni berlinesi, per ritrovarsi nel non molto più clemente clima parigino, costretto a chiedere soldi in prestito ad amici e conoscenti, fra i quali il «benedettino-dandy di rue de Monceau», Charles Ephrussi, nel cui studio all'inizio del 1881 Laforgue, poco più che ventenne, aveva trovato un primo impiego come segretario, ruolo che quindici anni dopo ricopri Marcel Proust.

Nello studio di Ephrussi, storico, critico e mercante d'arte, nato a Odessa nel 1849, prima collaboratore e più tardi editore della «Gazette des Beaux-Arts», Laforgue, studente svogliato al punto di farsi bocciare alla maturità, aveva avuto l'occasione di ampliare le sue conoscenze sull'arte moderna. Quando nel dicembre del 1881 a Berlino è in trepida attesa del libro su Albrecht Dürer del suo antico mentore, per recensirlo poi sulla «Gazette des Beaux-Arts», gli scrive: «Ogni riga del vostro bel libro mi farebbe tornare alla mente tanti ricordi. Soprattutto le ore passate a lavorare, soli nella vostra stanza, dove esplodeva la nota co-

Il poeta della Luna nella nuova frontiera dello sguardo



lorata di una poltrona gialla. E gli impressionisti: due ventagli di Pissarro (...), i meli in fiore di Monet arrampicati su una collina e la donna selvaggia e spettinata di Renoir». E continua rammentando i quadri di Berthe Morisot, Mary Cassatt, Edgar Degas, Édouard Manet e Alfred Sisley che ornavano quelle pareti.

Era stato Ephrussi, per tramite di Carl Bernstein, suo cugino e collezionista d'arte, ad aiutare il giovane poeta a trovare il la-

voro di lettore alla corte di Berlino. L'impressionismo e l'arte tedesca, la cui conoscenza matura in Laforgue negli anni trascorsi in Germania, sono i due fuochi principali del libro *L'impressionismo e altri scritti*, pubblicato da Abscondita per la cura di Alessandro Del Puppo (pp 123, € 14,00). Il libro raccoglie gli scritti di critica d'arte inediti in vita di Laforgue, egli stesso un bravo disegnatore che aveva studiato con Henri Lehmann negli stessi anni di Georges Seurat. Se dei testi letterari di Laforgue abbiamo in larga parte versioni licenziate dall'autore, il destino degli scritti di critica d'arte è diverso. Gli articoli pubblicati - tutti, tranne uno, sulla «Gazette des Beaux-Arts» o sul supplemento della rivista, «La chronique des arts et de la curiosité» - furono spesso vittima di un passaggio del capo della redazione, Louis Gonse, da cui uscirono parecchio alterati. A tal punto che, in una lettera all'amico Charles Henry, Laforgue gli consigliava di risparmiarsi la lettura dell'articolo su Adolf Menzel, pubblicato sulla «Gazette des Beaux-Arts» nel 1884, perché il caporedattore lo aveva talmente rimaneggiato da falsarne il senso. Se l'intervento di Gonse sull'articolo è riconoscibile in un'interpolazione chauvinista, il resto sembra di mano dell'autore e rivela un genuino interesse nei confronti

Claude Monet,
Mer agitée à Etretat,
1883, Lione, Musée
des Beaux-Arts;
in piccolo, ritratto
di Jules Laforgue
inciso da Felix Vallotton
per *Le Livre
des masques* (1898)
di Remy de Gourmont

del maggior artista tedesco della seconda metà dell'Ottocento, antesignano, in gioventù, della pittura della vita moderna. Smaltiti, almeno in parte, i veleni della guerra franco-prussiana, all'alba degli anni ottanta i francesi avevano cominciato a riconoscere la grandezza di Menzel: prima di Laforgue sulla «Gazette des Beaux-Arts» del 1880 Edmond Duranty aveva già individuato, con formula felice, una «nevrosi del vero» nell'attenzione ossessiva con cui il pittore guardava la realtà.

Se Laforgue ammirava la proiezione sul mondo di Menzel e l'infinita mutevolezza del suo sguardo, gli altri due artisti di cultura germanica che il poeta preferiva, Arnold Böcklin e Max Klinger, non erano realisti, ma pittori dell'immaginario. Del primo Laforgue ammirava la capacità di restituire il sovrannaturale con «impeccabile» naturalismo; nei quadri e soprattutto nelle acqueforti del secondo, nato tre anni prima di Laforgue e con il quale vi fu anche per qualche tempo un'amicizia, apprezzava invece l'esercizio dell'immaginazione e la sensibilità eccentrica. Le preferenze per Menzel, Böcklin e Klinger mostrano un gusto sicuro, aperto e non dogmatico, ben orientato nell'ambito di una cultura visiva, quella tedesca, che Laforgue vede condizionata da una qualità «letteraria» opposta alla sensibilità «ottica» dei francesi.

Questo, in breve, lo sfondo su cui valutare i due scritti maggiori pubblicati nel libro di Abscondita, inediti alla morte dell'artista e pubblicati soltanto negli anni successivi. Il primo era stato scritto in occasione di una mostra di opere impressioniste, tenutasi nel 1883 presso la galleria di Fritz Gurlitt a Berlino, comprendente dipinti provenienti dalla galleria Durand-Ruel di Parigi e arricchita da quadri della collezione Bernstein. Il testo sull'arte tedesca era stato invece concepito come vasta premessa teorico-critica a uno studio più ampio sull'argomento che non vide mai la luce. I due scritti, compiuti e privi di rettifiche apportate da capiredattori ostili, hanno vocazione essenzialmente estetico-filosofica: pochi i nomi, scarsa l'analisi formale, assenti gli aneddoti... Costituiscono piuttosto il tentativo di mettere a fuoco i caratteri specifici dell'arte moderna rispettivamente in Francia e in Germania.

Nel saggio sull'impressionismo, il più noto testo di critica d'arte di Laforgue e che ebbe una vasta eco, anche italiana (di cui parla Del Puppo nella postfazione), l'autore sottolinea quanto l'occhio impressionista fosse libero dal vincolo dei tre cardini su cui poggiava l'idea del bello assoluto tradizionale: disegno, prospettiva e illuminazione d'atelier. Più che primitivo o ingenuo, e qui sta forse la novità del saggio, secondo Laforgue l'occhio impressionista costituisce lo stadio di evoluzione «più avanzato» dello sguardo, capace di cogliere e restituire «le combinazioni di sfumature più complicate che si conoscano». Nell'argomentazione l'autore si serve di un insieme vasto e idiosincratico di fonti, dall'estetica di Hypolite Taine, i cui corsi aveva seguito all'École des Beaux-Arts, all'evoluzionismo darwiniano, alla filosofia dell'inconscio di Eduard von Hartmann, alle scienze esatte, passione, quest'ultima, condivisa con l'amico Charles Henry, di cui aveva recensito la *Introduction à une esthétique scientifique* (1885), testo fondamentale per Seurat.

Nel saggio sull'arte tedesca Laforgue torna sul tema dell'evoluzione dell'occhio in quella cultura, il cui genio artistico, secondo l'autore, si esprimeva più nella musica che nell'arte visiva: in Germania l'occhio si trovava in uno stadio di evoluzione meno avanzato dell'orecchio e prima che i valori potessero riallinearsi, «molta acqua della Sprea» doveva passare «sotto i ponti».

I due scritti, affiorati fortunatamente in tatti fra le note sparse dedicate all'arte da Laforgue, vanno controcorrente rispetto alla tradizione della critica d'arte ottocentesca di scrittori e poeti come Gautier, Zola, Baudelaire, o Huysmans, basata su un intenso corpo a corpo con le opere e le personalità degli artisti. Laforgue guarda altrove: alla teoria e all'evoluzione dello sguardo. La sua critica è, in una parola, più astratta, a momenti ardua, ma capace di battere con coraggio territori inesplorati.

a ny, brooklyn
museum

AFRICA FASHION

A partire dalle realizzazioni pionieristiche del ghanese Kofi Ansah, del maliano Chris Seydou e della nigeriana 'Shade', la moda africana nella continuità conflittuale tradizione-contemporaneità



Chasing Evil' collection, IAMISIGO, 2020, foto Maganga Mwangogo; Piet Mondrian, Foresta (Studio di alberi), 1912

più giovani Zanele Muholi, Victor Omar Diop, Athi-Patra Ruga, Lakin Ogunbanwo, Daniel Obasi, Sarah Waiswa, Trevor Stuurman, Victoire Douniama. Uno sguardo che intercetta musica e letteratura (da *The Promised Land* di Grace Ogot all'*Opera poetica* di Léopold Sédar Senghor) raccontando l'«africanità» sin dalle quattro edizioni del Festival mondial des arts nègres (FESMAN) organizzato tra gli anni sessanta e settanta a Dakar, Algeri, Kinshasa e Lagos. All'appuntamento inaugurale, nell'aprile '66, nelle tre settimane in cui si svolsero ininterrottamente performance musicali, teatrali, mostre d'arte e simposi accademici, giunsero nella capitale del Senegal oltre 25mila ospiti internazionali, tra cui il drammaturgo nigeriano Wole Soyinka, il pittore sudanese Ibrahim El-Salahi, il poeta e politico martinicano Aimé Césaire e poi Alain Locke, Duke Ellington, Miriam Makeba e Joséphine Baker. Per il presidente Senghor che lo tenne a battesimo (con il sostegno dell'UNESCO) focalizzare l'attenzione sul significato di «arte nera» fu l'occasione per promuovere non solo un senso di solidarietà globale tra gli artisti neri, ma il riconoscimento di una cultura che si emancipava dal colonialismo.

Furono organizzate anche sfilate di moda di stilisti africani e afroamericani che fecero dello «stile africano» un trend per l'industria internazionale. Il bellissimo *grand boubou* di organza verde con fiori ricamati d'argento appartenuto a Lalage Bown ne è un esempio: l'educatrice femminista inglese, autrice di *Two Centuries of African English* (1973), lo commissionò proprio nel '66 a un sarto di Dakar e lo sfoggiò in diverse cerimonie. Un abito femminile e maschile di uso quotidiano, quindi, che veniva trasformato in indumento da grandi occasioni fuori dai confini locali. Il processo di trasformazione della moda africana vede spesso l'impiego di tessuti come il coloratissimo *wax print*, frutto di ibridazioni storico-culturali, utilizzato anche dall'artista anglo-nigeriano Yinka Shonibare: in mostra è esposta *Skipping Girl*, parte dell'installazione *Mother and Father Worked So Hard So I Can Play*, (2009). «Il contesto della creazione del *wax*, la sua popolarità da più di un secolo e la sua internazionalizzazione ne fanno un ricco crogiolo d'incontri fra culture – non privo di rapporti di dominazione. È forse per questo che sempre più artisti ricorrono al *wax* come mezzo di espressione. Servendosi di questa stoffa colorata attraverso una messa in scena poetica di apparente leggerezza cercano di rivelare le sfide politiche ed economiche che governano il suo destino», scrive Anne Grosfilly in *Wax & Co. Antologia dei tessuti stampati d'Africa* (L'ippocampo, 2018).

Tra i tessuti più tradizionali vanno annoverati il *kente*, realizzato in Ghana dalle genti di etnia Akan unendo strisce di stoffe intrecciate e l'*adire* dal caratteristico color indaco che nella lingua degli Yoruba vuol dire «legare» e «tingere»: le tre tecniche principali con cui viene realizzato (*omiko*, *alabere* e *eleko*) impiegano elementi naturali come chicchi di mais, rafia, pasta di manioca, piume di pollo, *calabash*.

Tra «afrotopia» (prendendo in prestito il titolo del saggio di Felwine Sarr) e «global Africa», in uno scenario dell'immaginazione che offre stimolanti declinazioni per l'attivazione di nuove visioni legate al superamento dei limiti di genere con un approccio più sostenibile, arriviamo alla moda contemporanea. Accanto alle sofisticate creazioni delle egiziane Aya e Mounaz Raouf, ad esempio, ecco gli abiti del nigeriano Bubu Ogisi (fondatore del brand IAMISIGO), il sudanese Rich Mnisi con la sua collezione PRIDE o Ibrahim Kamara che ha sfidato le nozioni convenzionali della mascolinità *black*. È fondamentale, però, ricordare il lavoro pionieristico di Kofi Ansah (1951-2014), *enfant terrible* della moda ghanese, del maliano Chris Seydou (1949-'94) e della nigeriana Folasade 'Shade' Thomas-Fahm (1933), che è stata la prima donna ad aprire una boutique a Lagos dopo aver studiato moda al Saint Martin's School of Art di Londra.

Fin dagli anni sessanta 'Shade' ha impiegato tessuti della tradizione Yoruba per realizzare i suoi modelli originali in cui mette «uno stile contro l'altro», magari una gonna di taglio occidentale con l'*iro*, «stili che hanno entrambi qualcosa da imparare l'uno dall'altro».

■ VÍRIDE ■

Simard,
l'albero
è un reticolo

“
Andrea Di Salvo
”

Per quanto nelle culture di molti popoli indigeni la foresta sia da sempre pensata come somma di alberi persone, che seppur di nazioni diverse cooperano in pace per una buona sorte condivisa, soltanto da pochi decenni si è arrivati a intravedere, scientificamente, una loro vita sociale fatta di connessioni e dialoghi a partire da una capacità specifica di percepire l'esterno e relazionarsi tra loro. A lungo si è ritenuto invece che essi interagissero attraverso la competizione e per la luce e le risorse e che soltanto questa dialettica, cruciale per la selezione naturale, plasmasse le foreste in una logica evolutiva.

Ancora a fine anni novanta non era chiara l'importanza che anche la cooperazione svolgeva nelle foreste. Che si andavano invece rivelando pervase da centinaia di chilometri di micorrize, reti sotterranee di radici in simbiosi con funghi. Un reticolo di collegamento tra alberi, anche di specie diverse, non più individui isolati, ma in una interdipendente costellazione, con snodi e connessioni, a far da tramite per lo scambio di messaggi – avvisi di allerta – e sostanze nutrienti. Di questa rivoluzione dello sguardo rivolto al sottosuolo e del suo travagliato procedere per via di intuizioni, vicoli ciechi e centinaia di sperimentazioni, ci racconta Suzanne Simard, nel suo *L'albero madre* (Mondadori, pp. 447, € 24,00). Scartando tra gustosi episodi di una biografia esistenziale-scientifica e puntuale descrizione di ipotesi indiziarie e articolati esperimenti, l'autrice, affermata ecologa forestale all'Università della British Columbia, in Canada, ma a lungo, anche per origine familiare, partecipe del mondo forestale, racconta del modo in cui si fa ormai chiaro come gli alberi, correlandosi e condividendo energia e risorse, nonché adattando i propri comportamenti al funzionamento della comunità, nel mantenerla

prospera perseguono propri egoistici interessi. Impegnata fin da giovanissima nel lavoro stagionale come taglialegna, Suzanne fu a lungo ricercatrice critica presso il servizio forestale, che, se da un lato in quegli anni cominciava a riconoscere il ruolo della biodiversità in foresta, dall'altro, sulla scia indicata dalla rivoluzione verde in agricoltura, propendeva per politiche intese al profitto, sostenendo che una più rapida crescita degli alberi da taglio prevedeva l'abbattimento

delle latifoglie autoctone, colpevoli di sottrarre risorse ai pini con i quali convivevano. Dalla sega trasversale, al giratronchi per rotolarli nei canali, la Simard passerà alle

sonde a neutroni o agli analizzatori a infrarossi per misurare livelli e quantità di acqua presenti nel terreno, pressione idrostatica dello xilema quantità di luce, tasso di crescita, presenza di azoto. Tra maternità, malattie, separazioni, e ancora indagini, conferenze, documentari, sullo sfondo delle grandi proteste contro i disboscamenti, ecco, nell'agosto del 1997, la pubblicazione su «Nature» del seminale articolo proposto come storia di copertina che, con efficace, tempestiva sintesi, evoca un inedito *wood-wide-web*. Per arrivare poi alla definizione del concetto di Albero madre, elemento di snodo di quelle reti forestali ctonie, in grado di distinguere tra consanguinei ed estranei, e favorire tuttavia l'intera comunità dove peraltro cresce la loro prole. Aiutando le giovani piante a inserirsi nel giardino fungino dei più anziani, vivendo, magari persino per decenni, nella loro ombra e trasferendo risorse agli altri individui nella fase terminale della propria vita. Il tutto in un più ampio quadro di interazioni. Un dare-avere a doppio senso, diverso magari con l'avanzare delle stagioni, verso un equilibrio a lungo termine, riflesso come idea di fondo perfino nel film *Avatar* del 2009.



Tessuti colore, ibridazioni post-coloniali

di MANUELA DE LEONARDIS
NEW YORK

«**S**aguuga sathi bega nantsi Pata Pata», canta Miriam Makeba nella canzone che dà il titolo all'album del 1967: «Pata Pata è il nome di un ballo che facciamo in strada a Johannesburg. E tutti iniziano a muoversi non appena Pata Pata inizia a suonare – *whoop. Saguuga sathi bega nantsi Pata Pata*». Se la cantante e attivista sudafricana era stata soprannominata «Mama Africa», il rivoluzionario musicista nigeriano Fela Kuti (anche lui attivista politico: finì in carcere più volte nel suo paese per aver denunciato la corruzione), fondatore dell'«afrobeat», era «The Black President». In Africa la musica è strettamente connessa con la politica (Hugh Masekela, Sonny Okosun, King Sunny Adé & his African Beats, Manu Dibango solo per citare alcuni musicisti) nonché con la moda. Basti pensare a Prince Nico Mbarga che con i suoi *outfit* (pantaloni a zampa d'elefante e stivali con la zeppa) influenzò tantissimi giovani, incluso il fotografo in *tableaux vivants* Samuel Fosso. Tornando a «Mama Africa», è lei

che nel '94 acquistò dal *couturier* Pathé'O (a cui è dedicato il libro *Pathé'O*, pubblicato da Edition Patrick Frey nel 2023) quattro camicie che donò a Nelson Mandela, il quale ne indossò una dal design «vibrante» durante un viaggio ufficiale a Parigi.

Il volto del leader, come prima di lui quello del ghanese Kwame Nkrumah e, altra faccia della medaglia, del dispotico Mobutu campeggia sui tessuti celebrativi e propagandistici creati dall'industria tessile all'insegna dello slogan «freedom and justice». Indossare un abito cucito con un tessuto dal determinato *pattern* ha un significato che va oltre l'apparenza: sottolinea l'identità e l'appartenenza a uno status sociale, religioso, politico. La mostra *Africa Fashion*, ideata dal V&A Museum di Londra e organizzata da Ernestine White-Mifetu e Annissa Malvoisin, Catherine Futter, Matthew Yokobosky e Rhea Starkm al Brooklyn Museum di New York (fino al 22 ottobre), parte proprio da questa considerazione, analizzando il legame tra la moda e i paradigmi postcoloniali in relazione alle arti visive, soprattutto al linguaggio fotografico non solo come pura documentazione, con le opere di Seydou Keita, Malick Sidibé, Hamidou Maiga, studio Z.J.S. Ndimande & Son, Lazar Mansouri, J.D. Okhai Ojeikere, James Barnor, Kwame Brathwaite, Hassan Hajjaj e dei