

Inserto settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

17 novembre 2024
anno XIV - N° 45

2

Varlam Shalamov,
ideali e lavori forzati;
Stepanova, versi liberi
FERRETTI, CARAMITTI

4

Nagib Mahfuz,
fra interni e imperativi
La Trilogia del Cairo
VERMONDO BRUGNATELLI

5

GIOVANNI RABONI
Tutto il teatro, scritto
e tradotto: un Oscar
NICCOLÒ SCAFFAI

7

Wodehouse, la serie
Jeeves-Bertie: humor
e conflitto linguistico
VIOLA PAPETTI

9

Gustave Caillebotte,
pittore collezionista:
a Parigi, d'Orsay
DAVIDE RACCA

11

ROMA, SCUDERIE
La stella di Guercino
negli anni Ludovisi
STEFANO PIERGUIDI

Su uno sfondo politico precario, Jenny Erpenbeck mette in scena il girovagare confuso di due amanti inconsapevoli di quanto li circonda, tra caffè, letti, sogni, ricatti: «Kairos», da Sellerio



Ddr e vaghi amori, un duplice disfarsi

di ROBERTA ASCARELLI

In una lingua di una semplicità disarmante, che insegue ricordi, passi, abbracci, geografie urbane, e che, dopo qualche pagina rischia di sfarsi in un balbettio ingenuo, il romanzo di Jenny Erpenbeck, *Kairos* (Sellerio, pp. 362, € 18,00) che ha appena vinto (insieme al traduttore Michael Hofmann) l'International Booker Prize, avvicina tra le strade di Berlino est due anime perse, Hans e Katharina, e le trascina in un legame amoroso all'apparenza perfetto: «Faccia a faccia con quest'uomo che durante la cena le siede di fronte (...) lei capisce: adesso è cominciata la vita, per la quale tutto il resto è stato solo propedeutico».

In realtà molte cose li separano: per lui, trenta anni di differenza, il legame pregresso con una moglie e un figlio, un disorientamento che lo porta a consumare sbadatamente i giorni. Per lei, con i suoi diciannove anni, la ricerca incerta e infantile del suo posto nel mondo. Ma, malgrado tutto, è *Kairos*, l'inafferrabile dio del momento felice che, possente, assicura ai due protagonisti un radicale e inaspettato cambiamento.

Jenny Erpenbeck descrive, all'inizio del romanzo, un incontro leggero e irresistibile in una quotidianità tedesco orientale vis-

ta senza ironia e senza pathos. Vite sfuggenti e rotolanti tra baci, illusioni e caffè.

Nell'andirivieni tra case e sentimenti, con esibite, quanto modeste, trasgressioni e piccole pedagogie che uniscono lo scrittore affermato e stanco alla giovanissima amante in cerca di una vocazione (e di un lavoro), si confrontano le generazioni e le storie da un paese difficile: da giovanissimo, Hans ha conosciuto il regime, mentre Katharina appartiene a coloro che possono vantare – come disse Helmut Kohl – la «grazia della nascita tardiva».

I tormenti di Hans da giovane

Qualcosa di ciò che emerge della vita di lui evoca gli infiniti lutti del passato e la presenza imminente della morte. Si allude alla famiglia nazista, alla gioventù hitleriana; poi, la adesione convinta alla nuova Germania, quella che dichiarava di aver ripudiato il fascismo e forgiava nuovi tedeschi, redenti da ogni colpa e proiettati verso un futuro che non poteva che essere felice. Ma gli ideali sbiadiscono, e Hans, dopo essere transitato per la Stasi, avere ottenuto successi e libertà da intellettuale ben lineato, finisce per accontentarsi di una vita accudita e privilegiata, di erotismi volatili, di trasmissioni musicali per la radio nazionale e di una vena creativa probabil-

Fotografia
di Espen Eichhoefer/
OSTKREUZ/contrasto

mente già prosciugata. Anche Katharina gode dei privilegi che le vengono da una famiglia di intellettuali, comunisti da sempre, impegnati quanto basta per permetterle di cambiare progetti e sogni.

Tra lacrime e viaggi, tradimenti e abbandoni, mentre il matrimonio di lui sembra resistere a tutto, la storia lentamente si consuma: lui diventa violento, punisce la ragazza e la umilia per un breve tradimento, poi cerca di rieducarla alla sottomissione con una ossessività crescente e crudele che mette il lettore a dura prova, pagina dopo pagina. Lei soffre, accetta, si consola con tentativi di imbastire altri rapporti, poi comincia lentamente a sottrarsi. «La relazione si fa in gran parte un melodramma» – commenta lo scrittore Boria Sax: Katharina sembra assurdamente ingenua e innocente, mentre Hans è irrimediabilmente corrotto. Katharina è abbastanza interessante ma non credibile; Hans è del tut-

to credibile ma di scarso interesse.

Ciò che resta è una scatola piena di biglietti, appunti, lettere spedite al fermo posta, o anche scovate per caso, che ricostruiscono, dopo la sua morte, la storia di Hans, grande e pensosa metafora della scrittura che procede per frammenti, in un confuso universo emotivo in cui ogni sentimento sembra destinato a una inevitabile dilapidazione. Docile ai cambi di stile e di registro, la traduzione italiana di Ada Vigliani è esemplare nella sua disposizione a seguire la scrittrice nella apatia e nel pathos, tra le parole quotidiane e quelle che, fin troppo raffinate, giungono quasi per protesta scalfendo la banalità di una vita appannata. Senza eroismi e senza proclami, l'aggroviata storia di Hans e Katharina incontra, con una vaghezza che, tuttavia, coinvolge, la storia tedesca. La crisi della Repubblica Democratica segue i due amanti come un'ombra silenziosa: il disfarsi della loro relazione si accompagna allo sfaldarsi dello Stato, regalando uno sfondo precario, ma carico di interrogativi, anche drammatici, al girovagare confuso e, a tratti, insensato dei protagonisti: tra caffè, letti, stanze, sogni, ricatti e impotenze. «La fine del sistema che conoscevo, in cui sono cresciuta, mi ha spinto a scrivere» – ha commentato Jenny Erpenbeck – confessando di aver vissuto quel radicale cambiamento «senza esserne davvero consapevole». Anche i protagonisti di *Kairos* non sembrano rendersi conto: non leggono i giornali, né abbozzano qualche riflessione. Subiscono gli eventi: non li troveremo tra i manifestanti a forzare steccati e confini, né sarà possibile registrare i loro progetti sulla prospettiva di una nuova, ideale Repubblica, collocata tra Est e Ovest, passato e futuro.

Riferimenti poco sentiti

Come Hans Castorp, il protagonista della *Montagna magica* di Thomas Mann, il nostro Hans non intende spingersi al di là del perimetro disegnato dal suo vivere oppresso: la casa, lo studio di registrazione, il pellegrinaggio tra i ritrovi consueti o gli incontri con gli esausti scrittori di una paludata Goethe Gesellschaft. Così, Katharina, arrivata a Colonia per una eccezionale visita alla nonna, rimane impermeabile al 'sogno' occidentale, non apprezza nulla e neppure immagina di rimanere. Solo la loro età sembra avere effetto sulla vita dei due amanti: Hans, come tanti intellettuali dopo il 1989, perderà il lavoro, la fede, e infine, la vita. Katharina è invece pronta per un nuovo inizio; basta che sia il più possibile uguale al passato: «Non sarà mai più come oggi, pensa Hans. D'ora in avanti sarà così per sempre, pensa Katharina», che ha paura di essere estromessa, di venire cacciata, di ritrovarsi costretta a trovare definitivamente la sua strada. «È un gioco che gioca con se stessa, e ciò che la impaurisce porta il suo stesso nome».

Traspare in queste pagine tutta la porosità di quel progetto orientale che aveva coinvolto, a partecipazione variabile, grandi scrittori, da Heiner Müller a Bertolt Brecht, autori che Erpenbeck ricorda nel romanzo con l'ammirata distanza con cui si scorre un elenco nobiliare. È comunque un progetto che lei non sembra aver condiviso, né criticato, assorbito dalla costruzione asomatica del futuro, fino ad approdare da regista apprezzata alla fantasmagoria dell'opera lirica e, quindi, a una variegata, spesso spiazzante opera letteraria, che – virtuosa – dà valore ai marginali, idealizza la accoglienza e rifiuta con rigore ogni forma di sfruttamento.

Della crisi epocale di quegli anni nulla sembra rimanere. Né viene seminato tra le pagine qualcosa della Germania che conosciamo, sbalzata tra abissi e sogni, alla ricerca di chiavi radicali per comprendere un mondo che cambia e una modernità con la quale, nonostante tutto, non riesce a conciliarsi.

L'International Booker premia un romanzo in cui il passato del protagonista maschile è una metafora della scrittura per frammenti

unione
sovietica

SALAMOV

Una galleria di ideali riferimenti letterari,
poi gli arresti, i lavori forzati, l'impiego
come infermiere, fino alla liberazione,
e al ritorno alla «normalità» nell'Urss del '54:
Tra le bestie la più feroce è l'uomo, Adelphi

Foto segnaletica
di Varlam Šalamov,
scattata nel palazzo
della Lubjanka a Mosca
negli uffici della polizia
segreta dell'Urss, 1929

Il dito nella piaga dell'anima russa: lampi a fare luce sulle novelle

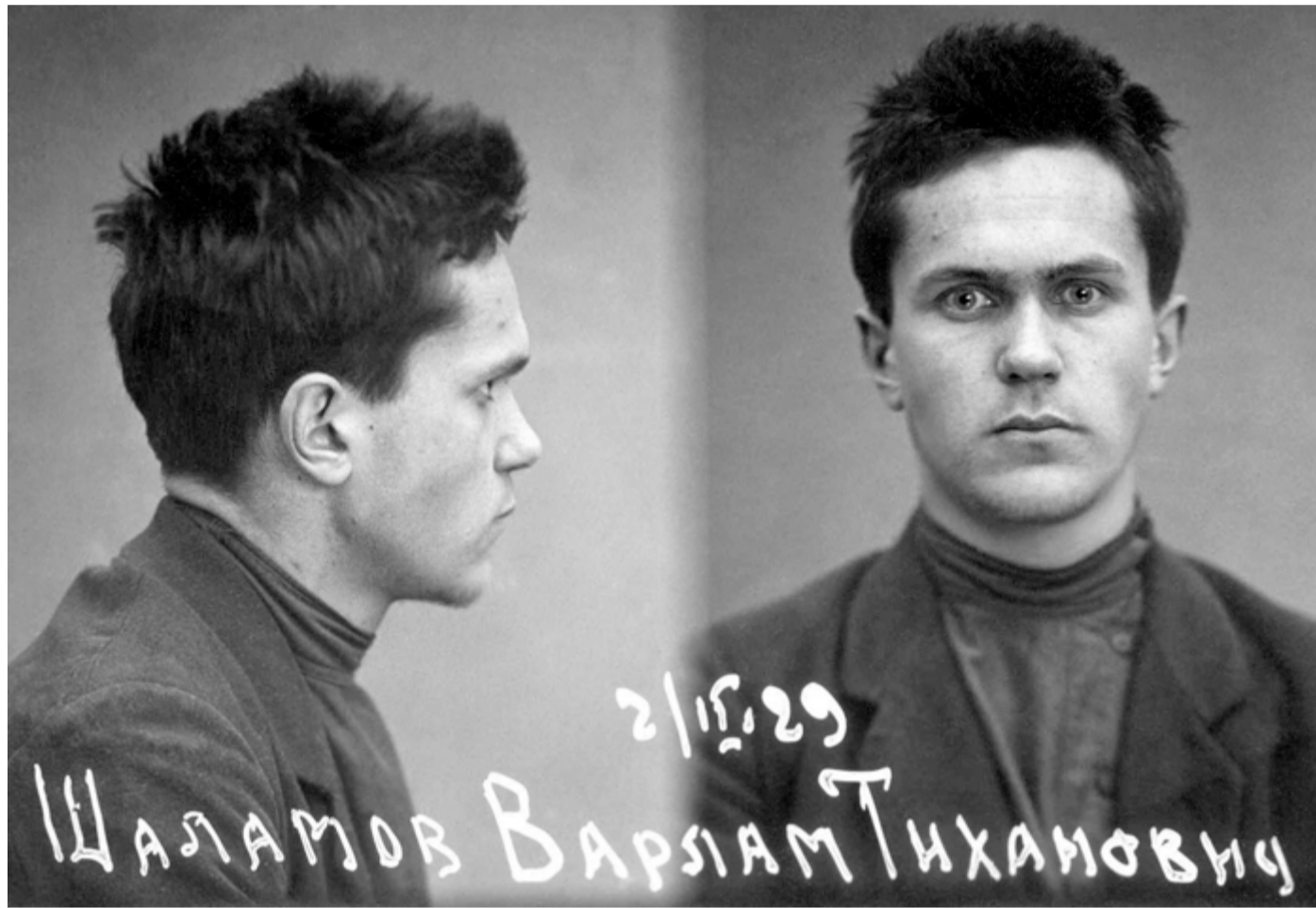
di PAOLA FERRETTI

avere dalla memoria i più malconci brandelli del proprio passato e riassettarli perché restituiscano luoghi, circostanze, fisionomie di un'esistenza segnata da diciassette anni di gulag. Interrogando il corpo, soprattutto, per secernere le sensazioni di allora e i segni che quell'esperienza vi ha lasciato, ciò che si preserva e ciò che l'istinto di sopravvivenza consegna all'oblio. Stese a più riprese tra gli anni Sessanta e Settanta, le prose autobiografiche dell'autore dei *Racconti di Kolyma* sono per lo più incentrate proprio sulla vita nei luoghi di deportazione intorno al fiume Kolyma, tra i ghiacci del Circolo Polare. I ricordi di Varlam Šalamov – alcuni brani dei quali sono già noti al lettore italiano – vengono ora pubblicati da Adelphi in un volume intitolato *Tra le bestie la più feroce è l'uomo* (traduzione di Claudia Zonghetti, pp. 468, €24,00), tralasciati a partire dalle due edizioni di *Vospominanija* curate da Irina Sirotinskaja rispettivamente nel 2001 e 2004.

I confini del sopportabile

Ripercorriamo qui, in un ordine non sempre lineare, tutte le micidiali tappe del calvario di Šalamov: gli arresti, i trasferimenti, i lavori forzati e gli inasprimenti della reclusione, infine il lavoro come infermiere e la liberazione, con tutti i problemi del ritorno alla «normalità» nell'Urss del 1954. Un destino, quello dell'internamento, che negli anni Trenta e Quaranta riguarda milioni di cittadini russi: «Tutti furono mandati a spingere carriole: chirurghi ed economisti, ragionieri e psichiatri, fisici e metafisici, membri di organizzazioni clandestine prerivoluzionarie e gente del Komsozol», oltre naturalmente a una nutrita schiera di letterati.

Attraversato da imperscrutabili asserzioni autoconservative, il flusso dei ricordi registra quasi con inerzia la compresenza, in ogni essere umano, di coraggio e malvagità, dignità e abiezione, ripartite in quote variabili. E ribadisce la necessità di non dimenticare, di parlarne, perché «tutto questo potrebbe ripetersi», come leggiamo nella *Novella infilata a forza*, datata 1972, che chiude il volume. Nel corpo a corpo tra regime sovietico e internati, il lager stritola la coscienza, affischiata nelle spire di fame, freddo, fatica, percosse. Šalamov mette il dito nella piaga dell'anima russa, con la sua «tendenza incontrollabile alla delazione, alla lamentela», e riporta alla luce una minutaglia di casi, momenti, dialoghi e forme di tortura fisica e mentale. Esplora i confini del sopportabile, una volta che i bisogni primari



sono ridotti all'osso, quando il sonno è indistinguibile dalla veglia e le coperte tanto lise da diventare trasparenti.

Racconta di come si diventa relitti umani – *dochodjaga* che tutti scansano e picchiano – tra casi di cannibalism, necrografia e autolesionismo; ricorda le aringhe come sola riserva di proteine e il rivoltante «estratto vitaminico» di aghi di pino che non salva da scorbuto e pellagra. Ma narra anche di come ci si rialza, in quel «decimo girone dell'Inferno»: le pagine sul suo risveglio dei sensi, inaspettate, esaltanti, coinvolgono da vicino il lettore nel processo di rinascita del corpo (mentre una volta tornato libero sarà una biblioteca a restituire alla vita anche la sua anima).

Senza mai nascondere l'orgoglio di essere sopravvissuto a quella prova pur avendo deciso fin dal 1937 che non sarebbe mai diventato caposquadra, «perché il caposquadra di un lager è un assassino»: dispone inevitabilmente della vita e della morte di altre persone.

Quasi ad allestire una cornice memorialistica complessiva per i *Racconti di Kolyma* – una narrazione che era fatta di episodi staccati – l'autore si riconnette più volte a quei testi, puntelli nella trama dissestata della sua vita, irrobustendo così di risvolti storico-biografici un numero cospicuo di singole novelle, di volta in volta richiamate (da *Il discendente del decabrista* a *Kant*, da *Le bacche* a *Il pacco da casa* a molte altre): lampi aggiuntivi

di verità per una prosa già tutt'altro che finzionale.

A dominare in tutta la prima parte del volume è invece la ricostruzione degli anni Venti a Mosca, per riacciuffare «il filo letterario del suo destino», un destino di poeta e scrittore. La galleria di figure degne di essere ricordate si snoda inarresta-

bile: sfilano Šklovskij, «l'oratore più arguto» in assoluto, nei dibattiti letterari; Pil'njak – «il più grande scrittore» di quel decennio – con la sua ricerca di «nuove vie per la prosa»; Sobol' che nel '26 si spara un colpo all'addome, senza essersi mai ripreso dalla folata di scirocco che a Capri gli aveva fatto volar via il manoscritto col romanzo della sua vita; Grin con la sua vita scandita dalle stagioni (in primavera arrivava dalla Crimea, «consegnava il nuovo libro, firmava il contratto, incassava l'anticipo e ripartiva, tenendosi alla larga dagli altri scrittori»); Babel' protagonista della stagione di trionfi che segue l'uscita dell'*Armata a cavallo*.

E moltissimi altri (sorprende lo schietto ritratto di Majakov-

skij): una quantità incredibile di nomi, voci, dispute che – prese tutte insieme – ricompongono il tessuto di una decade febbrile, ineguagliabile. Pagine in cui ciò che conta è il tentativo di comprendere «a posteriori» quel tempo, perché «se ti arrestano da ragazzo, esci che sei ragazzo», sostiene Šalamov: «quali prove sarebbero toccate a ognuno di noi, negli anni Venti non avremmo saputo prevederlo. Insieme ai miei amici, ho passato notti su notti a camminare 'per le vie storte di Mosca' cercando di capire quegli anni e di ritagliarmi un posto. Noi non volevamo solo recitare poesie. Noi volevamo fare, noi volevamo vivere». «Volevamo che ci spiegassero a cosa serviva la poesia nella vita».

Il mito Pasternak

Nella parte conclusiva del volume, che raduna un nucleo di ritratti di letterati e critici conosciuti personalmente, spicca la trascrizione degli interventi a una *Serata in memoria di Mandel'stam* tenutasi nel 1956, cui prese parte lui stesso. E poi si impone la sezione su Pasternak: se il suo fantasma aleggia su tutti questi scritti, disseminato in molteplici frammenti, è qui che si riversa la compagine più compatta di memorie. Dopo uno scambio epistolare ancora da deportato, Šalamov incontra per la prima volta il proprio mito indiscusso, il poeta di cui «aveva cara ogni parola», a cui era legato il suo stesso desiderio di dedicarsi alla letteratura, nel 1953, in quella Mosca in cui mancava da diciassette anni; torna più volte in visita da lui a Peredelkino, assiste al suo funerale il primo giugno del 1960.

Non si limita a riportare alcune delle mille conversazioni intrattenute con Pasternak, le inestimabili perle del poeta depositate nella sua memoria (come quando viene a sapere che nei piani originari Zivago – un nome di cui apprende l'origine cristologica – avrebbe dovuto perire in un lager, o che il nome di Lara è un tributo a Larisa Rejsner, incantevole creatura scomparsa prematuramente): Šalamov racconta come ha cercato di spiegare al suo interlocutore, a colui che era stato «la coscienza della sua generazione, l'erede di Lev Tolstoj», cosa egli rappresentava per i detenuti ai lavori forzati: «l'ultima fune a cui ci si aggrappava per restare in vita».

«RUSSO LINGUA NON MATERNA», DA SERI EDITORE

L'esilio linguistico di Pavel Arsen'ev, poeta di un surreale «ready-written»

di VALENTINA PARISI

Destinato a interrompere gli automatismi della percezione abituale della realtà e a trasmettere al lettore una sensazione di irrimediabile spaesamento, il linguaggio poetico – scrive Viktor Šklovskij in *Teoria della prosa*, è sempre e comunque «una lingua straniera». Proprio al teorico formalista si ri-

collega – grazie al suo retroterra di studioso dell'avanguardia sovietica degli anni Venti – Pavel Arsen'ev per tratteggiare quella strategia di ripensamento della parola poetica che, a suo dire, appare oggi come l'unica strada percorribile per resistere al drammatico «crac della valuta linguistica russa sul mercato internazionale», in seguito all'invasione dell'Ucraina.

Più sorprendente (e ammirevole) è la radicalità con cui il poeta

pietroburghese (che ora vive a Marsiglia) pratica la sua politica di auto-distanziamento dal contesto linguistico in cui è stato «gettato» alla nascita. In *Russo lingua non materna* (traduzione di Cecilia Martino e Marco Sabbatini, Seri editore, pp. 183, €15,00) Arsen'ev rilegge la sua biografia artistica ponendola interamente sotto il segno dello straniamento. Più che una conseguenza del distacco fisico dal paese d'origine (che l'autore ritiene ormai de-

finitivo) la ri-concettualizzazione del russo come lingua «non madre» è una postura intellettuale radicata in una miriade di dettagli esistenziali che, retrospettivamente, si tingono di una sorta di ironica fatalità.

Arsen'ev fa risalire le origini del proprio esilio linguistico a una bizzarra dicitura che campeggia sul suo diploma di laurea, dove lo si diceva specializzato in «russo lingua non materna», ovvero abilitato a insegnare a studenti che, originari di una delle tante repubbliche ex sovietiche, possedevano già una conoscenza di base del russo, pur non essendone parlanti nativi. Le illogiche formulazioni della burocrazia trasformavano dunque Arsen'ev, allora ventiduenne, in esperto di una paradossale va-

riante non materna della propria madrelingua. Ancora più significativo, ai fini della sua successiva auto-mitopoiesi, è il fatto che una simile qualifica (peraltro da lui mai sfruttata professionalmente) fosse stata conseguita a Pietroburgo presso l'università pedagogica intitolata ad Aleksandr Herzen, scrittore-rivoluzionario che, come commenta l'autore nella prefazione, «anche quando si trovava ormai in Europa, non smise mai di intrattenere rapporti interessanti con la lingua russa, materna-non più materna».

Proprio sulle orme di Herzen, «primo emigrato politico della tradizione russa», Arsen'ev colloca il proprio alter ego: è infatti a Ginevra, città in cui l'intellettuale anti-zarista



russia
XXI secolo

STEPANOVA

Poemetto di ascendenza modernista,
Sacro inverno 20-21 è una galleria
di micronarrazioni, in cui la poetessa
sperimenta il verso libero, desueto
nella tradizione russa: da Bompiani

Evgenij Dybskij,
Numero 25 dalla serie
«Alarming Space», 1990

di MARIO CARAMITTI

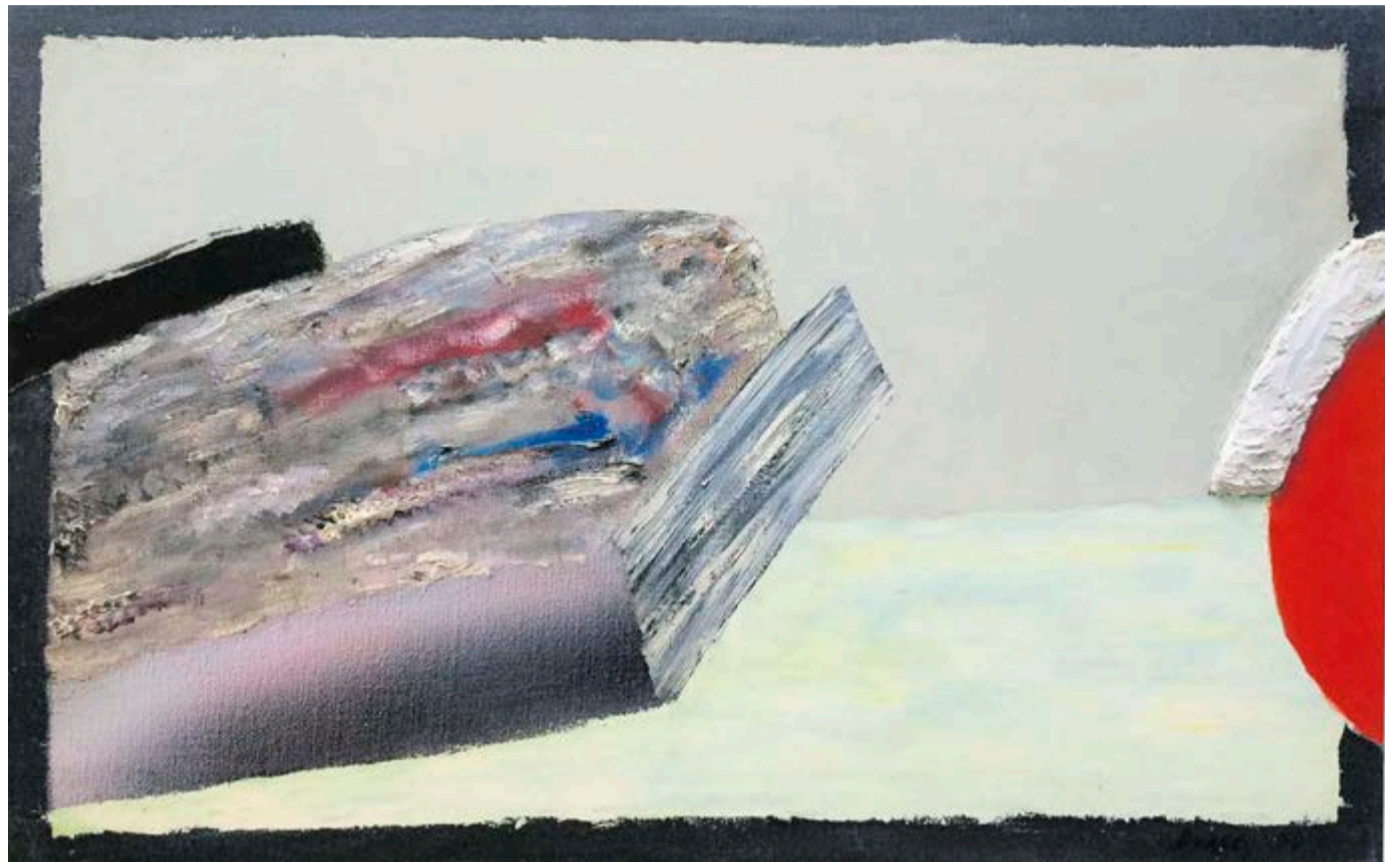
Un esilio diverso da tutti gli altri, l'esilio nelle nostre case, nel nostro tempo individuale, nelle nostre menti, ha segnato l'epoca del covid. Da quei giorni del *Sacro inverno 20/21*, (traduzione di Daniela Liberti, Bompiani, pp. 133, € 18,00) si dipanano i fili di tanti altri esili - di Ovidio a Tomi, sul Mar Nero, in primis - attorno ai quali Marija Stepanova, voce di assoluto prestigio della poesia russa contemporanea, traccia un vorticoso reticolo intertestuale, che assume forma di poema.

Punto d'approdo, largamente presumibile dal tessuto dei versi, è però un ulteriore esodo, quello dell'autrice stessa, imposto l'inverno successivo dalla tragica invasione russa dell'Ucraina. Stepanova, nota al pubblico italiano per il romanzo *In memoria della memoria*, per una raccolta di versi e un altro poema, *La guerra delle belve e degli animali*, dedicato proprio ai prodrumi del conflitto, sente già nei giorni del confinamento l'invivibilità del presente, «un tempo post-catastrofico, ma prima della catastrofe», generato, tramite scorie e defecazione, da parole, pensieri e immagini del passato e del futuro che - nei suoi versi - copulano in una colombaia in cima a un paio fissato al centro della terra.

Echi globali

L'immagine, coronata per le sottostanti bocche dei testimoni da un durissimo «torna a casa e digerisci/ il tempo presente», è un apocrifo autoriale attribuito a Petronio, perfetta illustrazione del caleidoscopico meccanismo genetico del testo: la parola altrui è acquisita tale e quale, oppure rielaborata, stilizzata, sfacciatamente attualizzata o semplicemente mistificata.

Così Dante vede fluttuare i traditori sotto il Cocito come pesci dalle scaglie di parole gelate, un esploratore dell'articolo del XIV secolo, frutto della fantasia di primo grado di Joseph Addison, ascolta solo al disgielo le parole che gli si erano ghiacciate sulla punta della lingua (e Leonardo nei suoi taccuini registerebbe lo stesso fenomeno sull'Etna), il piccolo Kay di Andersen sfida poco convinto il rebus della Regina delle nevi, reincarnata nelle vesti di quinta stagione, l'inverno eterno, protagonista eponimo e trasversale.



Enciclopedia del gelo, ogni sintagma una scintilla

Insomma, siamo di fronte a una sterminata, autenticamente polifonica variazione sul tema del gelo e del logos, un'enciclopedia poetica del freddo in ogni implicazione semiotica. Però - e qui sta l'autentico incantesimo - il lettore fatica ad accorgersene, tanto il sentimento indotto dalle distese di neve sotto coprifuoco, intaccate solo dagli zoccoli dei fauni, sa divenire universale, camaleontico, muta di stile e di ritmo con così sapiente disinvoltura da dare l'impressione che si stia parlando di tutt'altro (e di tutto).

Il poemetto d'ascendenza modernista è una forma dagli evidenti echi globali, ma particolarmente in voga in Russia, dove spesso, come qui, assume le vesti di una silloge monotematica, una galleria di micronarrazioni discontinue ma con costante rielaborazione di specifici motivi.

Stepanova è da un paio di decenni magistrale interprete del genere, in particolare in chiave gotico-pulp, e con *Sacro inverno* sperimenta per la prima volta il verso libero, ancora desueto nella tradizione russa, ma proprio per questo duttile all'estremo a raccogliere quelle altrui, poliedrico per essenza. Unità, coerenza e indubbia capacità d'avvincere sono conferite però al testo dalla linea principale, l'esilio di Ovidio

La grandezza poetica di Marija Stepanova sta nel suo traslucido metamorfismo, intimo e mai saccente

nel Ponto, interpolato come incalzante refrain a tutte le altre tematiche, immediatamente riconoscibile per un particolare senso d'intimità e freschezza.

Ovidio è scorato, incupito, appena bisbetico, infinitamente autoironico come detta l'assiomma dell'umorismo russo. La morsa congiunta dell'inverno inestinguibile e dei geti e sarmati che lo circondano, un po' come Gulliver a Lilliput, smorza ogni impeto residuale, e ne esce un vate orfano del Parnaso ma tanto più umano, pronto a spazzare la neve dalla porta e a ammettere che «girare in brache di pelle è una vergogna, ma si sta più caldi». Ecco allora, mentre la nostalgia lo attanaglia, cimentarsi comunque con le barbare lingue locali, coccolare i suoi versi come pargoletti, come unico legame identitario, «tipo, dove sono io - là è Roma, e la neve - puro

marmo», pronto a mandare nell'Urbe una versione sarmatica delle *Heroides* o un'abboracciata cosmogonia pseudogetica da mettere in vendita in un negozio di merci coloniali.

È la quintessenza della poetica di Stepanova che s'incarna in un inestricabile rimescolamento di ruoli e testi: Ovidio si ibrida con Tu Fu, poeta cinese dell'VIII secolo in disgrazia presso l'imperatore, ma filtrato attraverso una raffinata versione inglese di Kenneth Rexhort, e con Mandel'stam esule a Voronež, a sua volta costantemente ispirato dai Fasti e da tutto l'immaginario di Ovidio nel Ponto.

Delle epistole ovidiane delle eroine tradite aveva dato vigorose versioni già Marina Cvetaeva, ed è lei che andrà letta sotto traccia in tutta la smagliante ultima parte del libro: Didone definisce Enea profugo straccione e im-

agina i loro amplessi in una delle barche bucate che solcano il Mediterraneo; una meravigliosa Penelope fa e disfa ogni notte la tela delle avventure del marito, con il desiderio neanche troppo occulto di posporre il ritorno; Onfale - più fedelmente all'originale - impone a Ercole una divertentissima schiavitù *en travesti*, ironizzando sui nuovi stereotipi gender.

In tutto il testo, ma con frequenza crescente, sono sparse allusioni alla natura sincretica dell'oppressione passata e presente della Russia, dove l'arcipelago dei gulag solzenicyniano si sovrappone all'odierna federazione, la nazione come prigioniera fa il paio con le mire di espansione territoriale, e tutti questi motivi convergono in uno dei brani prefinali, lo straziante dialogo intimo tra due detenute (proiezioni astratte, forse, di Stepanova e Cvetaeva), i cui confini evanescenti - sono due, ma possono essere anche una sdoppiata, donne e anche angeli asessuati - si stemperano nella fluidità assoluta dei confini: dell'Urss/Russia e dell'Occidente, dei mondi dei vivi e dei morti, della fisicità carnale e della metafisica.

Il lettore accolto nel testo

La grandezza della poesia di Stepanova è tutta in questo costante, intimo ma traslucido metamorfismo, endemico ma mai ostentato e mai saccente. Le rende ragione Daniela Liberti con una versione agile e disinvolta, in giusto equilibrio tra fedeltà e reinvenzione, magari solo un po' timida nell'esplicitare il senso profondo, che resta talvolta confinato nelle note. Risuona però pienamente anche in italiano l'intera gamma dei procedimenti autoriale, primo fra tutti l'accoglienza del lettore nel testo, la sua cooptazione in qualità di narratore, comune detentore della memoria poetica, in altri poemi persino protagonista medio statistico. Non meno cruciale è il rimescolamento continuo e l'alternanza dei piani temporali e tematici, senza che venga meno una cifra stilistico-intonativa sempre caratteristica e riconoscibile; base, però, del sortilegio è sempre lo scintillio del singolo sintagma, l'intensità del singolo nesso, che fa di ogni verso insieme promessa e inganno: «E il gelo a me: ancora scrivi, stolto?/ Scrivi, scrivi, pure. E io, facciamo un patto:/ se lascerò la letteratura, te ne andrai via per sempre?».



pubblicò a partire dal 1869 il giornale «Kolokol», che per caso il poeta si è ritrovato dopo la partenza dalla Russia a frequentare i corsi di dottorato.

Già da questi fugaci accenni è evidente la scaltrita autoironia con cui Arsen'ev ha saputo rileggere la propria traiettoria esistenziale, dipingendosi come una sorta di predestinato all'em-

grazione. Esiti differenti sarebbero stati d'altronde improbabili, visto il suo nutrito curriculum di attivista anti-putiniano, risalente alle proteste del 2011-2012; ma già nel decennio precedente, nell'ambito del «Laboratorio di azionismo poetico» fondato insieme a Roman Osminkin e a Dina Gatina, Arsen'ev aveva dato vita a una serie di performance e di interventi nello spazio pubblico pirotburghese che si richiamavano ecletticamente tanto all'underground sovietico (e soprattutto al concettualismo moscovita) quanto al lettrismo e al situazionismo francesi. Questa ricerca di un effetto spiazzante attraverso il programmatico détournement di elementi insiti nell'ambiente urbano trova un corri-

spondente verbale nella sua poesia, dove pratica il cosiddetto ready-written. Qui, enunciati della realtà più prosastica, prelevati e distanziati dal loro contesto abituale, vengono investiti di una funzione poetica, assumendo una inattesa valenza surreale. È il caso del componimento che dà il titolo alla raccolta, dove il testo del diploma di laurea dell'autore, trascritto integralmente e scandito in versi, grazie all'inserimento di note esplicative, si trasforma in una sorta di libello indirizzato contro le istituzioni accademiche e le aspirazioni coloniali implicite nei programmi di insegnamento delle lingue. Analogamente *Pushkin* - testo fondato sulla giustapposizione di deliranti commenti rinvenuti in rete a margine di

una «provocatoria mostra di arte contemporanea» (così recita il sottotitolo) - eleva a «fatto letterario» l'*hate speech*, rendendone visibile l'assoluta, ammorbante pervasività attuale. Arsen'ev sembra perseguirvi la produzione di veri e propri «oggetti poetici», auspicabilmente capaci di «infrangere il vetro contro cui vengono scagliati», come suggeriva negli anni Trenta il poeta Daniil Charms, da lui a breve vittima delle repressioni staliniane.

A questo tentativo di conferire ai propri versi una forza non solo illocutiva, ma anche perlocutiva, si accompagnano in *Russo lingua non materna* tonalità se non più sommesse, quantomeno improntate a riflessioni amaramente sarcastiche. Un esito certo non impreveduto, conside-

rando l'involuzione della situazione politica in Russia. Se qualche anno fa Arsen'ev, dottorando a Ginevra, poteva ancora rileggere scherzosamente le affermazioni degli emigrati russi giunti a Parigi all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, dichiarando al contrario di loro di non essere «in missione» in Occidente, bensì «in tesi», ora la sua posizione, così come quella di molti altri relokanty («ricollocati») all'estero, a seguito dell'invasione dell'Ucraina, sembra aver acquisito una chiara, quanto dolorosa, irreparabilità. Riconoscendosi autore di libri che - come questo - sono usciti esclusivamente oltre confine, dove l'originale russo è relegato malinconicamente al ruolo di «testo a fronte», Arsen'ev non può non inter-

rogarsi sui destini della sua lingua madre e matrigna, destinata in Europa a improvvidi tentativi di cancellazione dall'alto e ad altri, ben più interessanti esperimenti di meticciamiento dal basso, là dove a parlarla sono per le strade, nei giardini pubblici o davanti agli asili russi, bielorusi o ucraini russofoni scaraventati dalla guerra o dalla repressione politica altrove.

Protagonisti di una lirica che, con grande approssimazione, potrebbe dirsi perfino amorosa: «ti ho scrutata / e mi sono decifrato / e ho pensato che forse / non dovremmo innamorarci / una storia tra una deejay di kiev / e un agente straniero di pietrogrado», / i personaggi si trovano / in circostanze inaspettate / scongiato ai giovani lettori».

scrittori
egiziani

MAHFUZ

Il primo volume dal ciclo romanzesco dedicato al Cairo e alla sua storia: padri e figli (solo loro) partecipano agli eventi che scuotono l'Egitto dopo il 1918. Tra i due palazzi, da Crocetti

David Hockney,
Grande piramide di Giza
con testa di Tebe, 1963

di VERMONDO BRUGNATELLI

La lingua araba conserva ancora oggi l'uso del «duale», una categoria presente in lingue antiche come il greco classico o il sanscrito, ma perlopiù ignota a gran parte delle lingue moderne. Proprio con un duale si presenta, nel titolo, il primo atto della saga familiare di Nagib Mahfuz, nota come la «trilogia del Cairo», che Crocetti ripropone (nella storica traduzione di Clelia Sarnelli Cerqua, riveduta da Francesca Prevedello, pp. 540, € 25,00) con il titolo *Tra i due palazzi*, in originale *Bayn al Qasrayn*, nome di uno dei vicoli della città antica del Cairo, dove lo scrittore egiziano ambienta il romanzo. La dualità vi si manifesta in primo luogo nella contrapposizione tra la secolare tradizione, incarnata dal rigido capofamiglia, Ahmad Abd al-Gawwad, e i tempi nuovi che incalzano e dall'esterno minacciano, fino a distruggerle, certezze ritenute immutabili. Ma per il lettore moderno, il dualismo più appariscente è tra l'interno e l'esterno della casa, due spazi che sembrano monadi rette da leggi sostanzialmente indipendenti. Secondo la tradizione, rigorosamente imposta dal *sayyid* («signore») a tutti i membri della famiglia, il mondo è nettamente diviso tra l'universo delle donne, che non possono uscire neppure per far visita alla vicina moschea o per andare a scuola, e il mondo esterno, di libero accesso per gli uomini, cui tutto è permesso, purché si ottenga il beneplacito del capofamiglia.

Sottile precisione drammaturgica

Così, mentre padre e figli seguono gli eventi politici che scuotono l'Egitto alla fine della prima guerra mondiale, e ne restano variamente implicati, le donne di casa percepiscono solo ciò che trapela dai discorsi maschili, soffrendone i riflessi che toccano i famigliari. Emblematica l'ingenua invocazione della madre, Amina: «Mio Dio, te ne prego, veglia sul mio signore, i miei figli, mia madre, Yasin e poi su tutti, musulmani, cristiani e persino inglesi, ma, oh mio Dio, caccia questi ultimi dal nostro paese per far piacere a Fahmi che non li ama!».

Esplorata con sottile precisione, un'altra notevole antinomia riguarda l'animo dello stesso *sayyid*, in cui si fronteggiano due nature a prima vista incompatibili: da una parte, il comportamento rigidamente controllato, estremamente severo e dignitoso nell'ambito familiare, dall'altro l'atteggiamento spontaneo, la giovialità e il gusto per i piaceri (in particolare quelli «proibiti») che manifesta nella cerchia delle sue amicizie. «Questi istinti li confondeva tutti nel suo animo, sereno e fiducioso, senza darsi pena alcuna di porli in armonia. Non sentiva il bisogno di rifarsi alla logica per giustificargli». Quando scoprirà che il figlio Fahmi, disattendendo i suoi ordini, si è esposto ai pericoli partecipando attivamente al movimento nazionalista per l'indipendenza – per il quale peraltro anch'egli parteggiava in cuor suo – una lotta tra sentimenti contrapposti esploderà nel suo animo: «Ha disobbedito alla tua parola, ma ha obbedito al tuo cuore... Che fare adesso? Il mio cuore desidera concedergli il perdono ma temo che, dopo di ciò, Fahmi terrà in scarsa considerazione il disobbedirmi!».

Nella scrittura di Mahfuz, i frequenti dialoghi interiori permettono di seguire nei minuti dettagli l'accavallarsi dei sentimenti dei singoli personaggi, consentendo al lettore di penetrare nelle pieghe, a

Tra sottomissione e disobbedienza: addio vecchio mondo

volte molto sottili, della complessa rete di rapporti tra i protagonisti, sospesi tra rituali estremamente formalizzati e necessità di dare sfogo ai propri impulsi e alle proprie emozioni.

Dopo l'abbandono dello stile faraonico, che aveva riversato nei suoi primi assaggi di scrittura, e il passaggio alla descrizione di ambienti e personaggi ispirati alla realtà contemporanea del Cairo, Mahfuz adotta per questo romanzo uno stile lineare, presentando gli eventi in successione ordinata, come il fluire di un grande fiume che trasporta il lettore a esplorare i territori attraversati con studiata lentezza. In effetti, *Tra i due palazzi* coincide con la piena maturità dell'autore, che pur nell'apparente

sua semplicità estetica, evidenzia la propria maestria nel fondere, con studiata naturalezza, introspezione dei personaggi e descrizione di ambienti e squarci di vita quotidiana, colta non solo nella varietà dei mestieri e delle situazioni sociali, ma anche nelle conseguenze che sui singoli hanno, di volta in volta, gli eventi di quel momento storico, in Egitto.

Nessuna delle correnti alle quali si è cercato di far risalire la scrittura di Mahfuz è in grado di accoglierla davvero, e anche se nella letteratura araba l'elemento narrativo è rappresentato da vari generi – il più noto è quello delle *maqamât* – il romanzo essendo una forma di origine europea, è ovvia – e infatti evidente – l'influenza dei grandi intrecci ottocenteschi, e in particolare, nella *Trilogia*, gli echi veristi. Nel discorso di accettazione del Nobel, nel 1988, lo scrittore egiziano si professò figlio di due civiltà, quella ormai remota dei faraoni e quella, anch'essa assai antica, del mondo islamico. La prima è difficile da ravvisare nel romanzo, salvo forse, subliminalmente, quando con l'uso del termine *ah-*

ram al-banadiq, «le piramidi dei fucili» per designare i fucili ammonticchiati a quattro a quattro dagli inglesi che occupano i vicoli, Mahfuz applica alle armi moderne, che consacrano il potere dei nuovi dominatori del paese, il simbolo dell'antica civiltà. La tradizione arabo-islamica, invece, pur dovendo fare i conti con un genere letterario d'importazione, è nettamente percepibile nel gusto dell'*adab*, il bello scrivere che percorre tutta l'opera, allo scopo di suscitare interesse e piacere nel lettore. Nelle descrizioni, balza all'occhio il frequente ricorso a immagini e metafore, soprattutto naturali: «i dispiaceri proliferavano come insetti in uno stagno»; «i suoi buoni sentimenti nascosti riaffiorarono allo stesso modo in cui l'acqua dolce fa germogliare il verde dai semi giacenti sotto terra», e così via. E i monologhi interiori, che si alternano ai momenti descrittivi, non sono solo funzionali a descrivere le psicologie dei singoli attori, ma consentono anche e soprattutto di evincere il complesso di norme sociali del tempo che ne condizionavano i comportamenti.

Nel groviglio di regole non scritte che a volte paralizzano l'agire dei singoli, il denominatore comune è l'antinomia tra sottomissione e disobbedienza. Nell'islam, l'accettazione delle gerarchie e anche delle ingiustizie, è considerata la suprema virtù, mentre ogni «disobbedienza» equivale al «peccato».

L'angusto orizzonte dei precetti

Emblematiche, nei pensieri dei personaggi femminili, le giustificazioni addotte per accettare la condizione di oggetti nelle mani della parentela maschile: aspettando il rientro, a notte fonda, del marito reduce dai bagordi, Amina «doveva attenersi a una rigorosa obbedienza, e quindi obbedire... ben presto biasimare le uscite del marito le ripugnò, fin nell'intimo del cuore»; «non un solo giorno aveva deplorato la sottomissione e il benessere di cui si era sempre accontentata».

L'orizzonte ristretto della casa, bolla isolata dal mondo, priva di riferimenti culturali persino rispetto alla religione, che viene ridotta a una serie di pratiche superstiziose e formule scaramantiche, non consente altre aspirazioni, non solo alla madre ma anche alle figlie, compresa Khadiga, la più intelligente e dotata, che finirà, come la sorella Aisha, nel compiere il suo destino con il matrimonio e nella maternità.

La desolante assenza di qualunque prospettiva di cambiamento, culminata nella drammatica fine di Fahmi, l'universitario brillante dal quale sarebbe stato lecito attendersi un'apertura al mondo del XX secolo, sembra riflettere quel pessimismo di fondo dell'autore sul quale in molti – tra critici e biografi – si sono attardati. A conclusione del discorso di accettazione del Nobel, peraltro, Mahfuz aveva citato il grande poeta Abul-'Alâ' Al-Ma'arri – anch'egli tacciato di umori leopardiani – dichiarando di essere «impegnato (*multazim*) a favore dell'ottimismo fino alla fine». Di certo, nonostante l'austerità del contesto culturale e la drammaticità degli eventi narrati, che impongono di soffocare ogni espressione esteriore dei sentimenti, nel romanzo compaiono con insospettata frequenza il sostantivo *hibb*, «l'amore» e il relativo verbo *habba* «amare, desiderare, volere», che a dispetto dei drammi e della desolazione di questo e altri successivi romanzi, sembrerebbero lasciar trasparire, sebbene tra le righe, una traccia di quell'ottimismo della volontà per il quale Mahfuz si era detto impegnato.

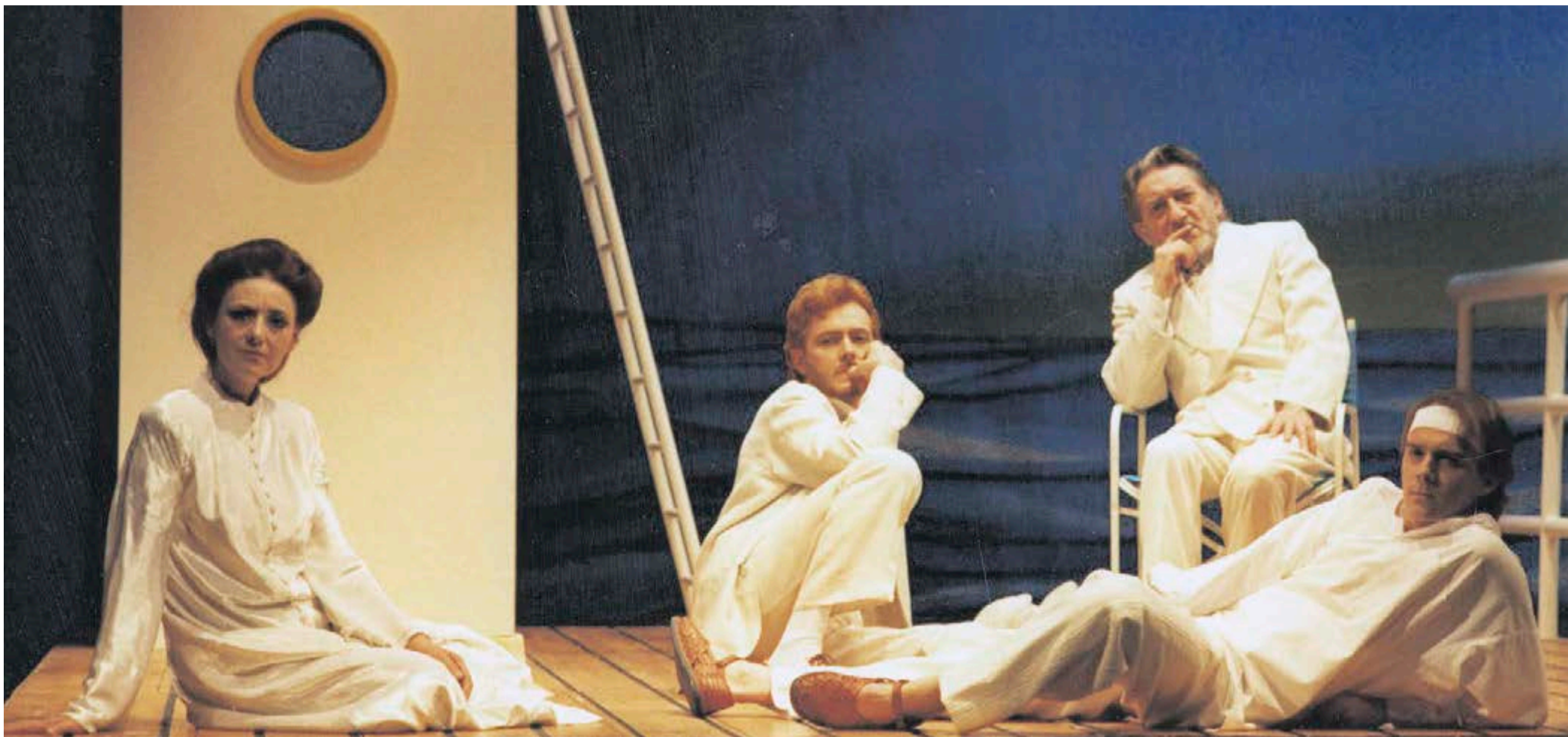
Abbandonato lo stile faraonico dei primi assaggi narrativi, i fatti di questa saga familiare sono descritti in una successione ordinata



negli oscar
«baobab»

RABONI

Cooperativa Teatro
Franco Parenti, 1988,
Cantico di Mezzogiorno
di Paul Claudel.
Traduzione: Giovanni
Raboni e Andrée Ruth
Shammah; regia:
Andrée Ruth Shammah;
scene e costumi:
Ettore Sottsass



di NICCOLÒ SCAFFAI

Non è possibile concepire una storia della poesia – o meglio, del genere lirico – che non sia una pura astrazione, o una vicenda di sole forme svincolate da intenzioni e valori. Per questo, alcune delle più influenti antologie (per il Novecento, quelle di Fortini e di Mengaldo per esempio) non tendono a disegnare un percorso lineare, ma a delimitare uno spazio più vario e discontinuo, abitato non dalla ‘poesia’ ma dalle esperienze dei singoli poeti, con le loro affinità o divergenze. Tuttavia, anche un panorama di soli ‘poeti’ è una rappresentazione stilizzata, che non aderisce se non in parte alla realtà della scrittura. Moltissimi autori e autrici di poesia hanno praticato e incrociato altri generi (narrativa, saggio, teatro) e arti (tra queste, nel Novecento, anche il cinema). Di fatto la poesia, anche quella lirica, è stata spesso una forma di dialettica con altre espressioni: non solo perché, come sosteneva Montale, la poesia nasce spesso dal «semezzato» della prosa, ma anche perché un’opera in versi comprende facilmente testi che lirici non sono: composizioni o traduzioni teatrali, ad esempio.

È il caso di Giovanni Raboni, di cui è uscita da poco un’imponente raccolta di opere e scritti legati al genere drammatico: *Teatro Testi e traduzioni*, a cura di Massimo Natale (Mondadori «Oscar Moderni Baobab», pp. LVIII-1266, € 30,00). Il volume include in particolare le due opere teatrali di Raboni, *Rappresentazione della Croce* (2000) e *Alceste o La recita dell’esilio* (2002, messa in scena nel 2004), presenti anche nel «Meridiano» dell’*Opera poetica*, curato da Rodolfo Zucco nel 2006. A queste opere originali, si aggiungono quattordici versioni raboniane di altrettanti capolavori teatrali antichi e moderni, raggruppate e disposte per autore e non in ordine cronologico. Cioè perché

Teatro e poesia, dialettica civile

«*Rappresentazione della Croce*», «*Alceste*»,
14 versioni dei classici: il Raboni drammatico
(Eliot il suo modello) a cura di Massimo Natale

sezioni più ampie, in particolare le prime due, dedicate ai classici del teatro francese, corrispondono a altrettante ‘monografie’ indirette o ‘arcipelaghi’, come li definisce il curatore: si va da Molière (*Don Giovanni* e *La scuola delle mogli*) a Racine (due versioni della *Fedra*, rispettivamente del 1984 e 1989; *Berenice* e *Atalia*; un frammento dell’*Esther*, vv. 1-141); da Maeterlinck (*La morte di Tintagiles*, di cui Raboni volge in italiano una riduzione per lo spettacolo *Macchina dell’amore e della morte* di Tadeusz Kantor) a Claudel (*Cantico di Mezzogiorno* e *Il cammino della croce*); da Hugo (il *Ruy Blas*, pubblicato da Einaudi nel ’96) a Marivaux (*Le false confidenze*); da Sofocle (*l’Antigone*, anche questa già nell’*Opera poetica*) a Eliot (*Assassinio nella cattedrale*). Ultimo è *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, la cui traduzione era rimasta finora inedita, affidata a un manoscritto nell’archivio di Raboni, e naturalmente mai portata in scena.

Il volume è completato dalle notizie sui testi e da un’appendice di autocommenti molto utile per collocare e interpreta-

re la lunga relazione dell’autore con il teatro. Anzi, con la forma del dramma, che incide fin dall’inizio sulla sua poesia; la confidenza teatrale di Raboni, infatti, dipende da un’originaria adesione a strutture e valori ricavati dal dialogo drammatico. In questo senso, per riprendere le questioni che ponevano in apertura, l’esperienza di Raboni ha un rilievo specifico nella dialettica novecentesca tra la lirica e le altre forme. Non si tratta solo della pratica concomitante di due generi, né di uno scambio o incrocio di forme; si direbbe invece che per Raboni la lirica sia nata da una radice drammatica, riscoperta in seguito e fatta germogliare nella scrittura per il teatro. O almeno è questa una delle linee d’evoluzione che il lettore può riconoscere e seguire attraverso il volume, che culmina nei paratesti in appendice a cui si accennava. Ne fa parte anche un’intervista del 2001 in cui il poeta, rispondendo alle domande di Daniele Piccini su *Rappresentazione della Croce*, osserva: «Tenga conto che ero partito da questo tema cinquant’anni fa,

con la scrittura delle poesie sulla Passione intitolate *Gesta Romanorum*. Collego quelle mie scritture giovanili a una ispirazione figurativa, quella della scultura romana. (...) Scrivendo la *Rappresentazione* ho avuto una grande impressione di circolarità, come se fossi riuscito a inglobare tutto quanto ho fatto finora, a chiudere un percorso». La corrispondenza fra *Rappresentazione* e *Gesta* è in effetti evidente, a cominciare dalla struttura in quadri o stazioni, che ricordano appunto la forma della sacra rappresentazione (o un’evangelica *Spoon River*).

Ma le figure dei Vangeli persistono anche nella poesia matura di Raboni, continuano a intensificarne il senso e disegnarne la struttura etico-civile; per esempio nei versi di *L’alibi del morto*, in cui il personaggio di ‘Giuda’ allude (per anagramma) al gestore di Milano, Marcello Guida, implicato nella vicenda della morte di Giuseppe Pinelli. Lo straniamento temporale, ispirato come diremo dal modello decisivo di Eliot, fa reagire il passato con il presente, riducendo la distanza cronologi-

ca per mezzo di una simmetria di tipo assiologico. È appunto nei valori, e in particolare in quella religione civile di cui è pervasa l’opera raboniana, che si individua un altro nesso tra la *Rappresentazione* e i primi versi; è «ben vivo, in Raboni» scrive Natale nell’introduzione «il ruolo del teatro quale istituzione fondante per il vivere civile, antichissimo punto di riferimento della polis – anzitutto della sua Milano – e di chi la abita».

Un’altra corrispondenza è quella che si sviluppa all’insegna del *Don Giovanni*; la traduzione da Molière è l’esempio migliore, scrive ancora il curatore, «di un incontro – quello fra un’opera e il suo traduttore – che non può che apparirci naturale», visto che proprio dal ‘macrotesto’ dongiovanesco Raboni attinge il titolo mozartiano della sua prima plaquette, *Il catalogo è questo* (1961). Una delle qualità che giustificano il progetto e la confezione di un volume di tanta mole, in parte sovrapposto alla *summa* del «Meridiano», consiste proprio nell’offerta di queste prospettive di lunga durata, che attraversano i generi e le epoche letterarie ripercorse da Raboni nell’arco della sua poesia. La diacronia dell’itinerario teatrale di Raboni fa emergere però anche la vocazione sincronica dell’autore; come osserva giustamente Natale, il «traduttore e uomo di teatro» è dotato di un’«estrema duttilità», di una «capacità di sintonizzarsi (...) su testi e momenti del tutto diversi fra loro». An-

che in questa propensione per la simultaneità Raboni si lascia accostare a Eliot, nel cui segno – come si accennava – si svolge un lungo tratto della poesia e s’inscrivono l’idea e la pratica raboniana del teatro. «Poeta che io venero», così Raboni definisce Eliot, in un intervento tenuto all’Università Cattolica di Brescia nel 2003 su *Alceste o la recita dell’esilio*; la traduzione di *Murder in the Cathedral*, rappresentato al Teatro Biondo di Palermo in quello stesso anno, chiude emblematicamente la serie dei testi editi nel volume e rende tangibile quella venerazione. Ma nei confronti di Eliot, in particolare di *Cocktail Party*, Raboni dichiara un debito ancora maggiore: vi riconosce il modello che lo ha ispirato a comporre per il teatro scrivendo in versi anziché in prosa. Il teatro in versi infatti, afferma ancora nella conferenza del 2003, non è «soltanto una grande possibilità messa a frutto nel secolo scorso» ma anche «una delle poche possibilità future per la sopravvivenza del teatro. Se ci pensiamo, gran parte del teatro del Novecento è in versi: una cosa su cui forse non si riflette mai abbastanza; persino il teatro italiano recente, da Pasolini a Testori, è in versi. Ci sarà una ragione. Per me il maestro all’origine di tutto questo è Eliot». Un maestro che incide anche nelle scelte stilistiche, per esempio nella modulazione dei metri adottati nell’*Alceste*, in cui il passaggio dall’endecasillabo ad altre misure, come il novenario e il settenario, vuole assecondare la prosodia del parlato. Questo avviene non per addomesticare il contenuto tragico dell’opera, ma per calarlo nell’esperienza che, muovendo dalla dimensione del mito, raggiunge la Storia contemporanea e la politica. A conferma del presupposto civile del teatro raboniano: «Ho cercato di disseminare vari indizi», commenta l’autore illustrando i temi di *Alceste*, «ma sullo sfondo di una persecuzione storica, di un destino che è il destino di una violenza storica, di una violenza politica».

ideologia
lessicale

RAZZA

Contro l'aberrazione nazista, il grande filologo ebreo viennese Spitzer rilanciò l'etimologia spirituale *ratio*; ma Contini scovò, con arguzia etica, quella equina (*haraz*): Lino Leonardi, *Razza* (il Mulino)

George Stubbs,
Cavalle e puledri,
1764-1765,
Londra-New York,
Dickinson Gallery



Origine e storia di una parola maledetta

di SPERANZA CERULLO

Per alcuni mesi, all'indomani della caduta del nazifascismo e della proclamazione della Repubblica italiana nel giugno del 1946, l'Assemblea Costituente discusse un dettaglio spinoso del testo di quello che sarebbe diventato l'articolo 3 della Costituzione. Nel nitore della sua formulazione, la parola *razza* fu percepita da qualcuno come una macchia, un relitto ripugnante di quell'ideologia di regime che aveva condotto alla deportazione degli ebrei e allo sterminio: perché non usare *stirpe* al posto di *razza*, «lasciando quest'ultima ai cani e ai cavalli»? La parola «maledetta» – così la definì Meuccio Ruini, che presiedeva la Commissione dei 75 – non venne tuttavia sostituita, prevalendo la volontà di non ignorarla, oggi diremmo di non dimenticarla, perché fosse chiaramente espressa la sua condanna e con essa quella delle aberrazioni della politica razziale fascista.

Anegarla, quella parola, e anzi a svuotarla di senso, è intervenuta negli ultimi decenni la comunità scientifica dei genetisti, dimostrando che non esiste nessuna realtà biologica riconoscibile nel DNA umano identificabile come «razza». Una verità che risponde al passato ma anche ai suoi rigurgiti ciclici: perché è proprio su una presunta identità biologica, genetica, che il razzismo nazifascista ha fondato l'idea di una razza umana superiore e di razze umane inferiori, raccogliendo la teorizzazione discriminatoria sull'identità di razza che si era fatta spazio in Europa nel corso del XIX secolo. Il caso ha voluto che di questo pestilenziale guscio vuoto, di questa parola senza sostanza ma tut-

tora caricata di un potere abnorme, per lungo tempo sia rimasta incerta l'etimologia, l'origine che aggancia le parole alla loro realtà più remota, dove il linguaggio sembra scaturire direttamente dalla materialità delle cose. La storia della sua avventurosa ricostruzione, che iniziata negli ultimi decenni dell'Ottocento ha attraversato buona parte del Novecento, ha finito così per intrecciarsi alla storia della sua manipolazione al servizio della propaganda razziale, ma anche alle vicende, scientifiche e umane, dei celebri linguisti che vi si sono confrontati.

A raccontarla, riuscendo nella difficile impresa di restituire una puntuale documentazione linguistica attraverso una narrazione trascinante e perfettamente calibrata, è un libro di Lino Leonardi, filologo romanzo e

docente alla Scuola Normale di Pisa: *Razza Preistoria di una parola disumana* (il Mulino «Upm - Parole nostre», pp. 160, € 14,00). Ed è proprio l'aggettivo del titolo, *disumana*, la chiave che svela l'assunto portante di questo prezioso saggio: la derivazione di *razza* da un termine in origine usato per gli animali (nella fattispecie, cavalli e porci...) e le tragedie storiche legate alla sua estensione, impropria quanto degradante, alla specie umana. Una disumanità doppia, quindi, etimologica ed etica. Quella di *razza* e delle sue origini è infatti una storia che si può leggere anche come il racconto di una resistenza intellettuale, di una lotta della scienza linguistica, che nell'ora più buia del secolo scorso ha cercato di porsi come fragile argine alla barbarie.

È tra il 1933 e il 1941, tra l'a-

scesa di Hitler al potere e l'inizio dello sterminio, che il grande filologo ebreo viennese Leo Spitzer pubblica due articoli nei quali propone per *razza* l'etimologia latina *ratio*, «ragione», ma anche «specie, qualità» nei testi di sant'Agostino e Tommaso d'Aquino: un'ipotesi che si era affacciata già più di mezzo secolo prima nelle teorie dell'italiano Ugo Angelo Canello, ma che Spitzer carica di un cruciale portato ideologico, affermando per *razza* «un'origine altamente spirituale», nel pervicace tentativo di abbattere il presupposto biologico del razzismo nazifascista con l'astrazione di una voce teologica.

Qualche anno più tardi, mentre il dibattito linguistico su *razza* si arricchiva di altre proposte più o meno solide e in parte, accanto a quella prevalente di *ra-*

tio, tuttora registrate in dizionari e strumenti lessicografici, una più mirata esplorazione delle attestazioni medievali condotta da Gianfranco Contini avrebbe rovesciato l'idea di Spitzer, spostando l'etimo di *razza* letteralmente dalle stelle alle stalle: non il latino *ratio* ma il francese *haraz*, «allevamento (di cavalli)», «mandria di stalloni e giumente per la riproduzione», si rivelava

I genetisti: non c'è nel DNA umano alcuna realtà biologica identificabile come «razza»

alla base delle forme *razza*, *raza* e le più genuine *razzo* e *arazzo*, che dall'italiano antico sarebbero poi passate alle altre lingue europee. Con il plauso dello stesso Spitzer, Contini rivendicò con insuperabile arguzia il significato ancora una volta etico della scoperta: «Un attonimento retrospettivo merita (...) tanto sciupio di platonismo, neoplatonismo, patristica, scolastica, idealismo volto a suffragare la nobile derivazione. Per l'appoggio terminologico di tanta abiezione, ferocia e soprattutto stupidità, quanto è più ricreativo avergli scovata una nascita zoologica, veterinaria, equina!». E se è vero che *nomina sunt consequentia rerum*, il saggio di Leonardi invita anche a una riflessione sul presente, sull'attualità di una storia di parole non ancora finita.

RITA DOVE, «PLAYLIST PER L'APOCALISSE», INTERNO POESIA

I peccati occidentali dal '68 a oggi: l'elegia mista dell'afroamericana Dove

di ALBERTO FRACCACRETA

La poesia statunitense odierna è un caleidoscopio in grado di creare un'invidiabile molteplicità di strutture asimmetriche. Il compianto Fredric Jameson suggerirebbe che all'origine c'è una sorta di «collasso nella catena del significante» e che quindi tale «dissociazione schizofrenica» ha il suo *envers du décor* in un paesaggio oggettuale, fatto di trappole e selve, impossibile da ricondur-

re a un'unità di motivi. Un'altra come Rita Dove, afroamericana classe 1952, originaria dell'Ohio, incarna perfettamente l'idea che la *satura lanx* – il piatto misto di pietanze formali e tematiche – sia costitutiva alla fase di assemblaggio lirico. «Variano i cuochi e le cotture», direbbe Montale. *Playlist per l'apocalisse* (a cura di Ana Ilievska, Interno Poesia, pp. 252, € 18,00), pubblicato in USA nel 2021, è esattamente questo: «un elenco di tutti i nostri peccati occidentali», così osserva la curatrice nell'introduzione.

Premio Pulitzer per la poesia nel 1987, scrittrice «cosmopolita e universalizzante» non soltanto femminista e *black* (secondo Arnold Rampersad), Dove mette insieme il sonetto e il blues, l'opera lirica e il rap, la semiotica pubblicitaria e il pezzo drammatico, la denuncia politica e i toni malinconici di un'elegia. In *Playlist per l'apocalisse* – suddivisa in sei sezioni ad alto tasso civile, «La freccia del tempo», «Dopo l'Egitto», «Grillo campastro», «Un testimone permanente», «Ottoodi arrabbiate», «Piccolo libro dei lamenti» – assistia-

mo alternativamente al mambo *borderline* dell'ottogenario Manny, alle nevrosi di un ascensorista del 1949 («una bolla di aria cattiva / in un sistema chiuso») o all'«Età del Chiacchiericcio» di Twitter e McDonald's. Leggiamo la prima, spiazzante quartina di *Sonetto trovato: La parucca*: «100% capelli umani, naturali; Yaki sintetici, miscela brasiliana, / malese, Kanekalon, Vergine peruviana, Pura indiana; / facile da stirare, resistente al calore; rimbalzo, volume, leggerezza. / Corti e coquette, Riccioli e giri, Lisci e lucidi e Lucidi e dritti». Confrontiamo la litania straniana con il malinconico adagio di *Cittadina*: «Lastricate le vostre strade e basta lamenti: / Qui le pietre ci sono in abbondanza, / Pietre e tempo e aria».

È evidente la dissociazione, se non frammentazione,

del soggetto scisso tra fonderie, Terezín, dichiarazioni di «interdipendenza», cosmesi, giornate della gioventù («qual è quella parola che il Reverendo ha usato durante / il sermone domenica scorsa? Ah, ecco: *etere*»), aubade a est e a ovest, doppiaggi, rosari di medicinali, zuppe. Come nota ancora Ilievska, la silloge «si apre con una meditazione sulla differenza tra prosa e poesia e si chiude con una traduzione di *Wandrer's Nachtlied* (Il canto notturno del viandante) di Goethe. Nel mezzo abbiamo il Ghetto di Venezia, il figlio bastardo mutilato di Thomas Jefferson, le Torri Gemelle, Shakespeare, Trayvon Martin, le Alpi e il Rosenkavalier, Euridice e il Muro di Berlino, quanto una madre con l'Alzheimer, l'amore, il ballo, il dolore provocato dalla scler-

umoristi
inglesi

WODEHOUSE

Incomprensioni, narcisistiche pretese, stucchevoli metafore, e una sterminata conversazione... La Sellerio ritraduce i romanzi della serie di Jeeves e Bertie, il primo è *Alla buon'ora, Jeeves!* (1934)

Sir Pelham Grenville Wodehouse (1881-1975) nel 1933, foto Sasha / Hulton Archive / Getty Images; in basso, Rita Dove, Staunton, Virginia, dal documentario *Rita Dove: An American Poet*, di Eduardo Montes-Bradley, 2014

Maggiordomo e padroncino contro i tranelli del linguaggio

di VIOLA PAPERI

«L e hai fatto il solletico alle caviglie!». «In merito spirito cuginesco» – così si difende Bertram «Bertie» Wooster, l'irreprensibile protagonista di *Alla buon'ora, Jeeves!*

del grande umorista P.G. Wodehouse. Siamo a metà degli anni trenta del Novecento nell'Inghilterra percorsa da fermenti sociali e alla fine del decennio sarà coinvolta nella seconda guerra mondiale. Wodehouse reagisce a modo suo, denunciando un conflitto in apparenza solo linguistico tra l'autorevole maggiordomo Jeeves, perfetto nelle sue citazioni francesi o latine, e il suo distratto ma impavido padroncino Bertie. I due sono in missione per salvare le coppie di fidanzati – e se stessi – dai tranelli del linguaggio: incomprensioni, narcisistiche pretese, romantiche stucchevoli metafore, pose, bugie necessarie a far funzionare le cose tra il parentado, gli amici del college, la piccola ma orgogliosa comunità rurale che organizza premi culturali. Ancora l'Inghilterra georgiana.

Nella collana «La memoria» di Sellerio uscirà l'intera serie dei romanzi della inimitabile coppia Bertie-Jeeves, a cominciare dal primo, *Alla buon'ora, Jeeves!*, inventiva traduzione di Beatrice Masini e sua raffinata introduzione «Invito a merenda con tritoni» (pp. 386, € 16,00). Il romanzo inglese del Settecento aveva operato la sostituzione della descrizione con la conversazione: «disordine nelle associazioni di idee, un intrigo di processi mentali che si vedono a tutti i livelli, scomparso totalmente il fatto, l'evento, anche i valori entrano in un dolce crepuscolo intellettuale, non sai più se emozioni, o capricci, o hobbies; e al posto del racconto abbiamo una sterminata sommessa conversazione» (G. Manganelli).

Il famoso zio Toby raccontava le sue avventure guerriere agli amici, ossessionandoli con la sua mania. Il linguaggio esorbitante, eccessivo, era generato da un cervello incontrollabile, situato in un corpo che operava in maniera meccanica e quindi inarrestabile. Il nostro Wodehouse tenne anche presente la struttura del dialogo di Conan Doyle, la serie vittoriana di *Sherlock Holmes* (1801), modello perfetto, rituale, di un confronto tra due oppositori ben calibrati. I suoi dialoganti, Ber-



tie e Jeeves, si dedicano a comprendere e raddrizzare gli errori comportamentali tra le due coppie innamorate, dai soprannomi ancora infantili. Mr Fink-Nottle (Gussie) si dedica all'allevamento dei simpatici tritoni, ma non riesce a fare la sua dichiarazione d'amore a Miss Madeline Bassett (la Bassotta), quasi una Lady Chatterley, e Angela, l'intrepida cugina di Bertie, una Molly joyciana, è in crisi con il sarcastico fidanzato Augustus Glossop (Tuppy), troppo grasso. Quindi non si parla di sesso ma di sentimenti. Bertie e Jeeves vorrebbero aiutarli a ritrovare la giusta comprensione e ritornare alla loro pacifica esistenza. Il dialogo tra i due avvocati, d'opinione sempre diversa, si declina secondo due possibilità: il cervellotico progetto di conciliazione che Bertie ha faticosamente elaborato e che poi si rivelerà complicato e impossibile, mentre a risultare efficaci saranno le fantasiose controproposte dell'astuto Jeeves. Bertie è geloso del prestigio del maggiordomo, che freddamente lo sfida mentre gli infila un calzino e il giovane ereditario cita disordinatamente la Bibbia, Shakespeare, Austen...

Il conflitto non è nuovo, anzi esplicito è il significato sociale che il linguaggio veicola. La sua palese pericolosità è denunciata dall'aristocratico Dorimant, l'uomo alla moda, che vieta al calzolaio di usare il suo stesso linguaggio, anche se gli concede di imitare le sue pratiche libertine (Wycherley, 1676). Wodehouse conosceva questa antica querelle, e seccamente ribadisce alle ingenuità del borghese individualista Bertie, in una società ormai di individualismo di massa. A parlare è Bertie: «Il mio piano si fonda sulla natura umana. – Davvero, signore? – È semplice, si radica sulla psicologia dell'individuo. – Davvero, signore? – Jeeves, ho detto, smettila di ripetere davvero, signore». Ma lo scontro sulla giacca bianca, comprata a Cannes, si rivela duro. «Nessuno rispetta l'intelletto di Jeeves più di me, ma questa sua inclinazione a ribellarsi alla mano che lo nutre doveva essere controllata. Quella giacca era molto vicina al mio cuore, e avevo tutte le intenzioni di combattere una battaglia per lei con la stessa energia del Sieur de Wooster sul campo di Agincourt». Si annuncia una straordinaria sorpresa con «Un biglietto per lei, signore» ripetuto ben otto volte. La Bassotta si offre in moglie a Bertie, equivocando sulla loro situazione.

Complesso, quasi tragico, il colloquio fra i due non promessi sposi. Lei inizia con un Ehm e lui risponde con un altro Ehm allo stesso tempo e la coppia di Ehm si «scontra a mezz'aria». «Aveva spazzolato il salmone, e ha posato il piatto. – Macedonia? – No, grazie. – Un pezzetto di torta? – No, grazie. – Una di quelle tartine collose? – No, grazie». La parodia del loro mancato pranzo di nozze va avanti fino alla conclusione in cui Bertie rifiuta fermamente la generosa offerta matrimoniale della Bassotta che in realtà è sempre innamorata del suo Gussie. Un'immagine colta compare e ammantata di romanticismo il loro accordo: «Hai una splendida anima cavalleresca, dice lei. – Nemmeno un po'. – Sì invece, mi ricordi Cyrano. – Chi? – Cyrano de Bergerac – Il tizio col naso? – Sì». Messo a terra il loro progetto, l'autore può rivolgersi a cose più serie, ad esempio alla nuova bomba in preparazione. «L'altro giorno leggevo sul giornale di quei sapientoni che stanno cercando di fondere l'atomo e il nocciolo è che non hanno la più pallida idea di ciò che succederà se ci riescono. Magari va tutto bene. Oppure potrebbe non andare tutto bene. E un tizio si sentirebbe uno stupido se, una volta diviso l'atomo, scoprisse di colpo che la sua casa va in fumo e lui stesso esploderà in mille pezzi».

Con gli antichi strumenti del comico, Wodehouse ci protegge e consola. E chiude con la superba affermazione del protagonista, sconfitto dall'invincibile Jeeves: «Noi Wooster sappiamo stringere i denti. Ho annuito scontroso e ho infilzato un altro boccone di omelette. – Alla buon'ora, Jeeves! – Molto bene, signore».



rosi multipla».

A cosa conduce tanta discontinuità? La scrittura – o meglio l'écriture (in senso derridiano) – di Dove, musicale e nervosa, precisa quanto erratica, si serve delle mercificazioni consumiste,

accogliendole nel tessuto verbale, per ribadire l'eccezionalità della posizione del poeta effigiato dal «grillo campestre»: egli considera la questione della necessità e getta la spugna per l'insolvenza altrui, si lamenta,

festeggia tristemente o ironicamente San Valentino, si scaglia contro i critici, fa il verso all'hip hop, sempre però affermando la caducità e validità del suo «metiere», il destino di un canto rimasto inudito e inaudito. «Mi preferite invisibile, non più / di un saluto croccante lontano / dalle vostre sete e legna e lane. // Lontano dagli occhi, sono appena un fastidio, / una sottile, ostinata ruga nella notte / che sprofonda in trance. / (...) Come al solito, non state ascoltando». Suo prosecutore è il «testimone permanente» che occhieggia statuario alla ricerca della Verità e ripercorre la storia americana dal Sessantotto a Trump in un gravo, allucinato *tour de force*.

Sfilano nel tremolante paesaggio della poesia la cultura hippy e Woodstock, Muhammad Ali («Titano color caramello»), lo scandalo Watergate, l'Iran, l'era dell'AIDS, i tremebondi anni novanta («Chi non vorrebbe essere un Milionario, / o una vera Principessa o Re del Mondo? / Mappa i tuoi geni e fai un piercing all'ombelico: // Spice Girl! / Accendi i circuiti nella tua PlayStation – / se ti piace il Game, Boy, solletterò il tuo Elmo! / Che fa il tuo Tamagotchi? // O, Mario!»). E infine: l'amministrazione Obama e le porte del tramonto. Se la politica è già nell'intimità (come suggerisce un collega di Dove, Forrest Gander), le variopinte emozioni della poesia ci riadducono alla speranza come «ultima parola pronunciata». Una torcia, una fontana, le «costole dorate di una cattedrale». La prova di ricucitura spirituale sembra ancora possibile. Nel cielo biblico in cui si raccoglie il vento della pietà.

In un'Inghilterra percorsa dai fermenti sociali, P.G. Wodehouse denuncia solo (in apparenza) il conflitto linguistico

narrativa
italiana

PAGANELLI

35 prose inedite di Gianluigi Paganelli, pistoiese (1935-2018). Piene di morte, sono accomunate da uno stile ricercato all'insegna del paradosso linguistico: *Un misterioso disordine*, Edizioni Effigie

di PASQUALE DI PALMO

La figura di Gianluigi Paganelli era balzata all'attenzione della cronaca letteraria nel 2023 con la pubblicazione, da parte delle Edizioni Via del Vento, del volumetto postumo *Il levarsi della luna e altre prose inedite*, curato da Alessandro Ceni, recensito favorevolmente nelle più importanti pagine culturali. Ora Massimo Baldi e Claudio Frosini, suo allievo ed erede letterario, curano per le Edizioni Effigie *Un misterioso disordine* (pp. 216, € 24,00), raccolta contenente trentacinque racconti inediti, tesi a mettere maggiormente a fuoco il profilo di questo scrittore schivo e appartato che in vita si limitò a pubblicare due soli titoli, a distanza di un decennio, in maniera peraltro semiclandestina: il poemetto *Fra le torri del tempo*, arricchito da un'introduzione di Mario Luzi (Edizioni del Battello Ebbro, 1992) e la tragedia *Tommaso Becket* (Brigata del Leoncino, 2002).

Nato a Pistoia nel 1935 e ivi scomparso nel 2018, Paganelli era figlio unico di un funzionario delle imposte e di una donna di origini veneziane, entrambi appassionati di recitazione. Si diplomò presso il locale Liceo Classico sotto il magistero del latinista Raffaello Melani, dimostrando estrema facilità di apprendimento e una dialettica non comune. Il suo caso suscitò l'interesse di Ardenigo Soffici che elargì una discreta somma in denaro destinata alle spese universitarie, dilapidata dall'interessato nell'arco di poche ore a favore di sodali e conoscenti. In seguito collaborò a «Belfagor» e altre riviste, stringendo amicizia con intellettuali del calibro di Piero Bigongiari, Mario Luzi, Giorgio La Pira, Guido Ceronetti, Luigi Russo, Giuseppe

Ungaretti, ma anche con poeti più giovani quali Milo De Angelis e il concittadino Roberto Carifi. Si dedicò sporadicamente all'insegnamento e alla traduzione di testi classici (Orazio, Pindaro), diventando una figura di riferimento culturale della sua città, spartita tra i fregi in terracotta di Santi Buglioni presso lo Spedale del Ceppo e i caval-

li bronzei di Marino Marini. Tutta la sua multiforme produzione, annoverante poesie, racconti e saggi critici, risulta inedita, avendo lo scrittore teorizzato la priorità dello stile sui contenuti: «Se vince la forma, il racconto vince almeno quanto avvince».

Un misterioso disordine rivela il talento innato di Paganelli per il racconto di taglio specula-

tivo, intrecciato con un sottofondo fantastico che a tratti richiama le atmosfere create da Poe, Bierce e Lovecraft. Attraverso un linguaggio aulico e prezioso, ricco di vocaboli desueti, queste narrazioni si pongono in quella sorta di Finisterre in cui è difficile districare sonno e veglia, incubo diurno e notturno. Esse costituiscono

una cartina di tornasole del suo *usus scribendi*, abbracciando varie tematiche, configurate all'insegna del paradosso e del *divertissement* estroso ed eccentrico, lungo una linea anticanonica includente i nomi di «eretici» novecenteschi come Manganello, Savinio, Delfini, Wilcock, ma soprattutto Landolfi che, mediante una serie di stra-

lunati apologhi, fa disquisire i propri personaggi intorno ai minimi e «massimi sistemi».

Si passa così dal racconto iniziale, in cui si descrive la morte assurda di un lettore delle *Elegie di Rilke* di Rilke verificatasi a causa del volo inopportuno di una mosca, alla passeggiata lungo le mura urbane di un certo René Paneghetti che arriva a misurarsi con un'inverosimile dimensione ultraterrena; dall'incontro kafkiano tra due messaggeri, i quali, nel luogo designato, rinunciano a scambiarsi i rispettivi plichi, alla storia di un uomo, reputato defunto, che si risveglia all'interno di un carro facendone morire di spavento il vetturino e prendendo gioco forza il suo posto. Non mancano esiti metalinguistici, con descrizioni particolareggiate dello scollamento riportato dai nomi rispetto alle cose («Un piccolo apologo in un giorno di pioggia») o, sulla scia del retaggio surrealista, l'approfondimento dell'aspetto onirico («La nuvola chiusa», «L'intervento», «Sogno»), con risvolti che sembrano rifarsi a soluzioni figurative degne di Magritte o Delvaux.

L'elemento autobiografico è sempre presente, nonostante venga spesso deformato in chiave allucinatoria, accompagnandosi al tema assillante della morte, come dichiarato dall'autore in premessa: «Tutto il libro è pieno di morte, è pingue di morte». Si veda un racconto esemplare come «La tazza», dove si delinea in modo dissacrante, senza mai scendere in formule triviali, il profilo del Grande Evacuatore alias Pierre Cachet, intento ad annotare scrupolosamente, tramite la stesura di un «diario addominale», l'evoluzione delle proprie funzioni fisiologiche, reputate in aperta contrapposizione con l'operato di politici ed Ermeneuti. Non c'è tuttavia alcun tipo di autoreferenzialità nei racconti di Paganelli, ma una sofferta, autentica pulsione a investigare i lati reconditi dell'esistenza attraverso uno stile elegante e ricercato. Il rischio della ridondanza, sia formale sia contenutistica, è scongiurato da un dettato che mette proficuamente a confronto passato e presente, tradizione e innovazione, incidendosi nella memoria con i segni indelebili di una punta acuminata su una lastra di rame.

Racconti speculativi con sottofondo fantastico



Marino Marini, *Cavallo*, 1952, per la foto courtesy Galleria dello Scudo, Verona

A un lettore di Rilke il volo di una mosca è fatale; un morto si risveglia nel carro funebre; e così via...

WALTER BENJAMIN, TOLGO LA MIA BIBLIOTECA DALLE CASSE, LA VITA FELICE

Lo sguardo pietoso di chi ridona vita ai libri scartati: Benjamin e la bibliofilia

di GIORGIO VILLANI

Come molti palazzi signorili avevano il *boudoir*, alla stessa maniera, potrebbe dirsi, in molte bibliografie di scrittori v'è un posto riservato, al pari di quello, a un piacere intimo, come la bibliofilia. E non è un caso, credo, se tanto nell'uno come nell'altro di questi angoli particolari, la fantasia si sbrigli in forme capricciose che in qualsiasi altro

luogo avrebbero, non dico toccato, ma quantomeno sfiorato la sconvenienza. Ora, la parte che tra gli scritti di Nodier copre il racconto *Le Bibliomane* e tra quelli di Flaubert *Bibliomanie* – ma più di tutti *L'enfer du bibliophile* di Asselineau, per quel tanto di sulfureo ch'è del titolo, parrebbe esprimere lo spirito di tale monomania – è in Walter Benjamin occupata da una serie di articoli apparsi intorno agli anni trenta su riviste e giornali quali «Die literarische Welt» o *Frank-*

furter Zeitung e che Ginevra Quadrio Curzio ha raccolto in un florilegio per *La Vita Felice*: **Tolgo la mia biblioteca dalle casse e altri scritti su bibliofilia e collezionismo** (testo tedesco a fronte, pp. 190, € 14,00).

Sconvenienza si diceva: già perché la maggior parte dei bibliomani non appartiene alla schiera dei semplici adunatori di cose belle (della quale certo faceva parte quel conte Guglielmo Libri Carucci, ispettore delle biblioteche di Francia, che si dette a trafugare e

commerciare i preziosi documenti che avrebbe dovuto custodire) bensì a una stirpe, più umbratile e defilata, d'amanti di tutto ciò che gli altri hanno abbandonato o dimenticato. È il genere di piacere che spinge certi uomini ad aggirarsi fra i *brocanteurs* invece che a visitare gli antiquari: amore d'oggetti insoliti, d'esemplari rari, irregolari, di perle scaramazze. Così il collezionista povero, come Benjamin titola uno dei saggi, può vantare vasti domini preclusi all'esigente compulsatore d'opere milari: «libri d'esordio di rango non esattamente europeo», «libelli obsoleti o scrittori dispersi dal passato più recente» o ancora «vecchi libri per l'infanzia dimenticati», come suona un altro degli scritti di questa raccolta. Innanzi a tale

cumulo di scarti, il bibliomane si comporta, osserva Benjamin, come il fanciullo, il quale, mentre ritaglia fogli di giornale, colora pezzi di carta e ricalda le figure di carte sbiadite, va conferendo una nuova vita a oggetti espulsi dalla implacabile catena del mercato (un po' come fece Ernst in *Une semaine de bonté ou les Sept Éléments capitaux*). Non troppo diversamente dal postino Cheval – autore a Hauterives di un bislacco edificio interamente composto di rifiuti –, nel momento stesso in cui prova a mettere ordine nella sua folla cenciosa di trovatelli, il bibliomane ridona un senso possibile a ciò che sembrava averlo perduto per sempre, simile – ha ragione la curatrice – all'angelo della storia «il cui sguardo pietoso vorrebbe ri-

comporre l'infranto».

Si dirà che, una volta acquistato, il libro rientra in qualche modo nel commercio, ma Benjamin precisa come una delle maniere più care al bibliomane di procurarsi i libri sia il prenderli in prestito senza più restituirli (del che avrebbe potuto trovare una conferma nella figura di Frognall Dibdin, scrittore nel 1876 di *Bibliomania, or Book-Madness*, che molto spesso inclinava a questo vizio). Di questi uomini o angeli imperfetti oggi si è perso lo stampo. Vero è che la foga di rimpannucciare i curricula riempie le riviste universitarie di studi su autori obliati; ma come ci si può aspettare da dei rastrellatori di fondali la poetica grazia di un pescatore di perle?



GAILLEBOTTE

Gustave Caillebotte:
Le Pont de l'Europe,
circa 1877, Fort Worth,
Texas, Kimbell Art
Museum; *Homme
s'essuyant la jambe*,
circa 1884, coll. priv.

Uomini cinematografici



René, di schiena, con le mani nelle tasche, mentre osserva la strada dalla finestra dell'hotel di famiglia all'incrocio di Rue de Miromesnil e Rue de Lisbonne. E di *Partie de bateau*, quadro che Monet avrebbe preferito a *Raboteurs de parquets* per rappresentare l'artista al musée du Luxembourg, che ritrae il primissimo piano di un borghese parigino con cappello a cilindro nell'atto di remare sul fiume Yverres, vicino alla residenza di villeggiatura della famiglia Caillebotte. Questi due dipinti, presentati rispettivamente durante le esposizioni impressioniste del 1876 e 1879, propongono effetti di composizione radicalmente nuovi per la pittura dell'epoca. Il modo di tagliare lo spazio pittorico, si è detto, ha del cinematografico. Caillebotte vuole modificare le abitudini visive dello spettatore per meglio sottolineare la modernità di queste scene e gettare una nuova luce sulle figure maschili.

Oggi, questo rinnovato studio sull'uomo Caillebotte sensibile alle figure maschili del suo tempo, oltre alla recente entrata di *Partie de bateau* nella collezione del musée d'Orsay, di *Jeune homme à sa fenêtre* nella collezione del J. Paul Getty Museum, e al restauro del capolavoro *Rue de Paris; temps de pluie* realizzato all'Art Institute of Chicago, giustificano l'esposizione *Caillebotte. Peindre les hommes*, in corso al musée d'Orsay fino al 19 gennaio 2025. La mostra, in coproduzione col J. Paul Getty Museum e l'Art Institute of Chicago, dove andrà di seguito, è curata da Allan Scott, Gloria Groom e Paul Perrin, che insieme ne curano anche il catalogo (Éditions Hazan, pp. 256, € 45,00).

In questo contesto espositivo e di studio, un ruolo singolare spetta sicuramente all'opera *Partie de bégizue* del 1881, che, unico ritratto di gruppo maschile di Caillebotte, raffigura l'atmosfera di cameratismo del suo circolo di scapoli. In ciascuno di questi uomini si sente la concentrazione mentale e la tensione dei giocatori di bazzica. L'unico in disparte è l'amico Paul Hugot, in secondo piano sul divano, lo sguardo nel vuoto, la cui distrazione serve a mettere in risalto la coesione e l'energia psicologica del gruppo. Secondo l'interpretazione di Bridget Alsdorf in catalogo, quest'opera assume un significato particolare in un momento in cui il gruppo impressionista è sul punto di sciogliersi. In fondo l'opera rappresenterebbe l'intimo desiderio di Caillebotte di una maggiore coesione tra gli impressionisti, invece del momento di depressione vissuto a seguito delle defezioni dell'esposizione del 1881 e dei profondi disaccordi con Degas.

La rappresentazione di una nuova sensibilità maschile in Caillebotte passa disinvoltamente dalla complessa psicologia di gruppo alla cruda concentrazione sul corpo del singolo. Ed ecco *Homme au bain* del 1884, dove viene ritratto un uomo nudo di spalle che si asciuga dopo aver fatto il bagno. La sua figura, dalle gambe divaricate e il sedere ben in vista, costituisce il punto focale dell'intero quadro. L'interno della sala è sobrio, l'arredamento minimale, i suoi vestiti sono poggiati su una sedia ordinaria. Va detto che il nudo maschile al bagno, a differenza di quello femminile, è una rara rappresentazione artistica all'epoca, anche tra gli impressionisti. Un precedente significativo di nudo maschile colto di schiena è sicuramente *Le Pêcheur à l'épervier*, del 1868, del pittore - morto giovane - Frédéric Bazille. Come in quest'opera, il soggetto ritratto da Caillebotte non è consapevole della presenza dello spettatore, e ciò innesca un meccanismo voyeuristico scandaloso per l'epoca, e una dinamica in qualche modo erotica che mette in questione le granitiche convenzioni di genere.

Ovviamente non si discute qui della sessualità di Caillebotte, di cui si sa poco. Piuttosto ne va della sua grande sensibilità di artista. Perché, come scrive a Pissarro nel 1881: «I veri argomenti di un pittore sono il suo dipingere».

di DAVIDE RACCA
PARIGI

Nel 1894, all'età di 45 anni, Gustave Caillebotte muore. Lascia allo Stato francese più di sessanta opere, tra dipinti e disegni, parte delle quali - *Le Balcon* di Manet, *Bal du moulin de la Galette* di Renoir, una tela della serie *La Gare Saint-Lazare* di Monet, solo per citarne alcune - costituiscono la prima galleria impressionista al mondo. Quando, infatti, dopo tre anni, per accoglierle, viene inaugurata una nuova galleria al musée du Luxembourg di Parigi, solo la metà di esse viene esposta. Subito monta l'affaire Caillebotte, conteso tra i sostenitori dell'accademismo, timorosi per l'entrata di quel tipo di opere nell'anticamera del Louvre, e i sostenitori della modernità, offesi perché il lascito non è stato pienamente accettato.

In realtà la scelta di un numero inferiore di opere è il frutto, oltretutto di questioni di spazio, di trattative tra l'amministrazione des Beaux-Arts e gli eredi della famiglia Caillebotte. In particolare, Martial, fratello minore dell'artista, e Renoir, esecutore testamentario del pittore, hanno insistito perché anche alcuni dipinti di Gustave fossero aggiunti al lascito. Tra questi *Raboteurs de parquets*, del 1875, che entrambi considerano il suo capolavoro.

Che sia stata questa l'opera rifiutata al Salon di quell'anno, non è dato di saperlo con certezza. Si sa invece che, ammesso all'École des beaux-arts dopo una formazione nell'atelier di Léon Bonnat, Caillebotte, a seguito di tale rifiuto, si unisce al gruppo degli impressionisti, di cui condivide la voglia di voltare le spalle alla tradizione accademica per rappresentare la società del loro tempo

Amico intimo degli impressionisti, che collezionava, Gustave Caillebotte fu pittore della vita moderna in vesti (e nudi) maschili e in scene di taglio ardito

e la loro stessa esistenza.

Raboteurs de parquets è la prima opera matura dell'artista, che rappresenta tre piattori di parquet in un interno borghese parigino, colti nel momento in cui la luce accentua la tensione muscolare della loro azione e l'elasticità dei truciolini sparsi sul pavimento. Notevoli gli studi preparatori a matita per il dipinto, che denotano l'interesse dell'artista per la rappresentazione realistica del corpo degli operai, e della fatica del loro compito. Un'opera, questa, che può essere letta anche come l'espressione di un ideale maschile moderno, repubblicano,

in perfetto stile Haussmann di *Rue de Paris; temps de pluie*; ai *Canotiers* immersi in uno spettro audace di blu e gialli nel verde fluviale, con cappelli di paglia nello sforzo di remare, o nel quieto lasciarsi trascinare dalle correnti; ai pittori edili, nell'assorta concentrazione dei *Peintres en bâtiments*; ai *Jardiniers*, mentre innaffiano le piante tra le geometrie di un'orto; alla sua cerchia di amici celibi, ritratti singolarmente, o colti in dinamiche collettive di gioco.

Caillebotte è consapevole che, per portare una rinnovata sensibilità maschile al centro della modernità artistica, serve sì introdurre figure inedite come il lavoratore urbano, l'uomo al balcone che contempla i viali da nuove altezze, i bagnanti e i canoisti che si divertono in campagna. Ma lo sguardo sugli uomini deve essere sostenuto anche da scelte artistiche audaci, come le inquadrature con viste di schiena, e i primissimi piani molto ravvicinati ai suoi soggetti.

È il caso di *Jeune homme à sa fenêtre*, in cui l'artista rappresenta il fratello minore,



storia
del collezionismo

JACQUEMART-ANDRÉ

Giotto, Donatello, Mantegna...
I coniugi Jacquemart e la loro
«passion italienne» negli anni
della Belle Epoque in un saggio
di Giancarla Cilmi edito da OL

di JACOPO RANZANI

Si potrebbe dire che per un museo che chiude, per quanto solo in parte e per un breve lasso di tempo, ce n'è sempre almeno uno che riapre. È questo il caso della Galleria Borghese di Roma e del Musée Jacquemart-André di Parigi. La galleria romana – ospitata nel Casinò nobile della villa sul Pincio, voluta, all'inizio del Seicento, da Scipione Caffarelli-Borghese per esporre le sue raccolte di antichità e la sua collezione di pitture e sculture – è oggi parzialmente chiusa, poiché interessata da alcuni interventi di ristrutturazione finanziati con i fondi del Pnrr. Dal canto suo, il museo francese – realizzazione del sogno borghese di Édouard André e Nélie Jacquemart, la cui collezione è oggi divisa tra l'hôtel particulier nel cuore dell'VIII arrondissement di Parigi e l'abbaye royale de Chaalis, a quaranta chilometri dalla capitale francese – ha da poco riaperto le sue porte ai visitatori dopo una pausa di oltre un anno dovuta a importanti lavori di ristrutturazione.

Ma cosa lega oggi due case museo tanto diverse quanto lontane nel tempo e nello spazio? Apparentemente non molto, fatta eccezione per la comune passione collezionistica dei rispettivi fondatori. Eppure, ciò è bastato affinché la cerimonia di riapertura del museo parigino, lo scorso 5 settembre, coincidesse con la presentazione, nelle salette dedicate alle esposizioni temporanee, di una mostra con una quarantina di opere provenienti proprio da Roma (*Chefs-d'oeuvre de la Galerie Borghese*, catalogo Fonds Mercator éditions, € 40,00, fino al 5 gennaio 2025).

Sebbene l'interesse scientifico delle mostre allestite presso il Jacquemart-André non sia sempre all'altezza del prestigio dell'istituzione stessa, ci si potrebbe chiedere se, al di là della retorica che lega gli interessi artistici della coppia di collezionisti francesi al cardinal nepote, non sarebbe stato doveroso inaugurare questa nuova stagione del museo con una serie di eventi, non solo espositivi, dedicati alla sua ricca collezione, al suo meraviglioso involucro – il palazzo fatto appositamente costruire dal ricco banchiere Édouard André tra il 1869 e il 1875 al 158 di boulevard Haussmann, su progetto di Henri Parent – e ai due artefici di questo piccolo gioiello che ancora oggi incanta rinomati specialisti e semplici visitatori provenienti da tutto il mondo. A tal riguardo, nell'ultimo anno, le occasioni per fermarsi e riflettere sul passato, ma anche sul futuro, del museo non sono affatto mancate. Il recente cantiere di restauro ha coinvolto larga parte dei suoi ambienti: dalle antiche sale di rappresentanza al piano terra (il fumoir, il jardin d'hiver, la sala da pranzo) al cortile d'onore e agli stessi depositi del museo, passando per il celebre scalone monumentale che conduce al musée italien posto al piano superiore. Solo questo avrebbe meritato opportune celebrazioni.

Il caso ha però voluto che, in contemporanea con la riapertura del museo, fosse pubblicato l'elegante volume *Une passion italienne Les Jacquemart-André collectionneurs* di Giancarla Cilmi (Officina Libraria, pp. 492, 118 ill. a col. e b/n, € 39,00). Quello della giovane ricercatrice italiana è un nome noto nel mondo dell'arte, non solo parigino, essendo stata una dei curatori, assieme al conservatore Pierre Curie, del recente, quanto atteso, catalogo dei dipinti italiani (*Musées Jacquemart-André. Peintures italiennes du XIVe au XIXe siècle*, éditions Fatou, € 74,00), frutto di un lungo lavoro collettivo e strumento imprescindibile per qualsiasi ricerca futura sulla collezione. Alle prese con la sua prima monografia, nella quale confluiscono i risultati di lunghe ricerche sulla storia del museo e delle sue raccolte, Cilmi dimostra ancora una volta di possedere la maturità necessaria per essere annoverata fra i principali specialisti di storia del collezionismo e del mercato dell'arte tra Francia e Italia *au tournant du siècle*.

Nella prima parte del volume, dedicata alla vita dei coniugi André, Cilmi rivolge un'attenzione particolare al percorso di Nélie, che da pittrice di origini modeste divenne una delle donne più ricche di Francia. Ricostruire il profilo biografico di Madame André non dev'essere stato certamente un compito semplice per via della scomparsa del suo archivio personale, il quale si sospetta che sia stato di-



Una casa del Rinascimento per l'alta borghesia parigina

strutto dalla stessa Nélie: se ne conserva solamente il un piccolo *carnet de notes* relativo a un viaggio in Spagna, per il quale si rimanda in particolare a un altro recente volume di Pierre Curie e Jean-Marc Vasseur, *Nélie Jacquemart: Artiste et collectionneuse de la Belle Époque* (éditions Vendémiaire, € 26,00). Nonostante l'assenza di documentazione privata, Giancarla Cilmi ha saputo dedurre importanti informazioni circa la personalità di Nélie Jac-

quemart, sottoponendo a disamina accurata i documenti a carattere amministrativo (lettere, fatture, ricevute di viaggio) tuttora conservati, seppur mai inventariati, presso il museo parigino, ed è in questo che risiede il punto forte del suo lavoro. Lo spoglio sistematico degli archivi Jacquemart-André, cui ha dedicato la sua tesi di dottorato, ha infatti permesso all'autrice di fare chiarezza su diversi punti oscuri della storia della raccolta, ma soprattutto di contribuire alla definizione del *modus operandi* di questa coppia di *amateurs* e alla ricostruzione della fitta trama di contatti professionali e umani che ne ha caratterizzato l'attività collezionistica.

A tal proposito, risulta essere particolarmente preziosa l'appendice documentaria contenente la corrispondenza (oltre 150 lettere), in gran parte inedita, intrattenuta da Nélie Jacquemart coi principali *connoisseurs*, conservatori e antiquari dell'epoca. In questo modo il volume tenta di risollevarlo dall'oblio molti dei personaggi che hanno contribuito alla nascita della casa museo. Antiquari del calibro di Stefano Bardini (forse il più celebre fra gli attori coinvolti in questa storia), Vincenzo Ciampolini, Antonio Grandi, Attilio Simonetti e Michelangelo Guggenheim, per citarne solo alcuni, rinascono attraverso queste pagine, così riprende vita l'assetto iniziale del museo, accuratamente ricostruito partendo dalle descrizioni dei suoi primi visitatori e dalle fotografie antecedenti al primo conflitto mondiale. Il ricco apparato iconografico del volume permette quindi di

Parigi, Jacquemart-André, sala delle sculture del *musée italien* nello stato attuale, dopo gli interventi novecenteschi; in piccolo, i coniugi Nélie Jacquemart ed Édouard André

viaggiare *à rebours* di oltre un secolo, fino al 1912, anno della morte di Nélie Jacquemart, che sancisce il passaggio di proprietà delle collezioni all'Institut de France.

Coerentemente con il suo ruolo di proprietario della *Gazette des beaux-arts*, il giovane Édouard André si interessò dapprima alla pittura francese del Settecento. Si avvicinò all'arte italiana solo dopo le nozze, probabilmente grazie a Nélie, la quale, tra il 1881 e il 1912, accumulò un insieme di oltre 4000 dipinti, sculture e oggetti d'arte italiani, tra cui spiccavano opere di Giotto, Donatello e Mantegna. Ma la passione dei due collezionisti non si limitò all'età del Rinascimento. Gli affreschi di villa Contarini dei Leoni a Mira (VE), dipinti da Giambattista e Giandomenico Tiepolo verso il 1745-'50, figurano sicuramente tra gli acquisti più importanti dei coniugi André: dal 1893 decorano lo scalone monumentale e il soffitto della sala da pranzo del loro *hôtel* parigino.

A seguito dell'apertura al pubblico, avvenuta il 9 dicembre 1913, il primo conservatore del museo, Émile Bertaux, operò numerose modifiche all'allestimento, cambiamenti che toccarono in particolare le sale del *musée italien*, al fine di renderle più facilmente accessibili al crescente numero di visitatori. Fra gli *happy few* che hanno avuto la fortuna di visitare l'hôtel Jacquemart-André prima della sua inaugurazione c'era anche un italiano: Lionello Venturi. Lo storico dell'arte modenese, all'epoca giovane direttore e sovrintendente della Galleria Nazionale di Urbino, affidò a un articolo pubblicato nel 1914 sulle pagine de *L'Arte* le sue impressioni sulle sale del museo, «ove un miracolo sembra sia stato compiuto, il valore grandissimo di questo o quel singolo oggetto scompare davanti al valore unico dell'insieme». A custodire la memoria storica di questa «risorta casa del Rinascimento Italiano», contribuisce da oggi anche la bella monografia di Giancarla Cilmi.



L'«hôtel particulier» nell'VIII arrondissement, le relazioni con conoscitori e antiquari (Bardini, Simonetti...), il ruolo cruciale di Nélie

a roma, scuderie
del quirinale

LUDOVISI

L'emozionante mostra intorno al breve regno di Gregorio XV, 1621-1623. La star è il pittore di Cento, nella fase migliore. Tonante la dialettica di espressioni, perno il supremo modello tizianesco

Domenichino, Giovanni Battista Viola, Elia Maurizio, *Paradiso terrestre*, 1622-'23, Roma, Galleria Pallavicini; Guercino, *Mosè*, 1618-'19, Waddesdon, Buckinghamshire, Regno Unito, The Rothschild Foundation

Guercino e alti confronti nella stagione di mezzo

di STEFANO PIERGUIDI

Il corrusco, visionario Mosè che gira per Roma sulle fiancate dei bus è davvero 'tonante' – come l'*Aurora Ludovisi*, secondo la celebre chiusa dell'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi – ed è il migliore invito possibile a recarsi alle Scuderie del Quirinale per ammirare la bellissima mostra *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, a cura di Raffaella Morselli e Caterina Volpi (fino al 26 gennaio 2025; catalogo Artem). Con una divertente e involontaria inversione temporale, quindi, dopo la celebrazione nel 2023 dell'età barberiniana, in concomitanza con il centenario dell'inizio di quel lungo pontificato (1623-'44), ora si passa a quella ludovisiana, più una stagione che un'era, a dir la verità, appena due anni (1621-'23). Una stagione segnata prima di tutto dal soggiorno romano di Guercino, un genio assoluto che proprio in quel giro di anni – diciamo dal 1617 al 1627 circa – viveva innegabilmente il momento

migliore della sua lunga e prolifica carriera.

La formula mista di questa mostra, tanto una monografica su una fase creativa di un singolo maestro quanto una ricognizione sul collezionismo e il mecenatismo di un cardinal nipote, Ludovico Ludovisi, poteva presentare numerose problematiche. Innanzi tutto, un aspetto poteva prevalere sull'altro; poi ci si poteva far vincere dalla tentazione di accompagnare Guercino un po' più avanti nel suo percorso (morì nel 1666!), nelle tante sale di quel secondo piano delle Scuderie che spesso si rivelano deludenti, per l'inevitabile calo della tensione dopo i grandi ambienti al pianterreno in cui si sparano le cartucce migliori. Non si è caduti in nessuna di queste trappole, e nella mostra *Guercino-Ludovisi* gli acuti sono molti, e si finisce col botto al termine sia del primosia del secondo piano.

Se la Roma di inizio secolo, quella dei pontificati Aldobrandini e Borghese, è il palcoscenico di un irripetibile confronto tra Annibale Carracci, Caravag-

gio e Rubens (e altri ancora), e quella poi dei Barberini tiene a battesimo l'esplosione del Barocco con la triade Cortona-Bernini-Borromini, cosa rimane a caratterizzare la breve stagione Ludovisi, oltre al passaggio della meteora Guercino? Certamente la nascita del cosiddetto movimento neoveneto, la cui esistenza venne teorizzata da Longhi nell'ormai lontano 1916, persino prima che fosse avviata da Denis Mahon la riscoperta moderna di Guercino: il passaggio nella collezione Ludovisi, avvenuto nel 1621, dei due *Baccanali* di Tiziano (*Gli Andrii* e *l'Offerta a Venere*) già a Ferrara e poi dal 1598 nelle mani di Pietro Aldobrandini a Roma, segnò una svolta importantissima nella storia della pittura dell'Urbe. Da lì, da quella scoperta del colore e del naturalismo di Tiziano, si originò poi il Barocco di Cortona e Sacchi: questa la tesi, sviluppata da Briganti a partire dall'intuizione di Longhi, che a parere di molti (me compreso) continua a reggere.

E così il mancato prestito dal Prado di almeno uno di quei



due capolavori è davvero doloroso; colpevole è il museo spagnolo, soprattutto se si pensa che *Gli Andrii* furono concessi a Ferrara nel 2016 per la mostra su Ariosto: qui le ragioni scientifiche per averli erano assai più solide e circostanziate. A compensarne in parte l'assenza sono repliche di quei capolavori, tra cui una molto bella di Padovanino (da Bergamo), accostate a tele venete di primo Cinquecento, di Bassano o Paris Bordon, per rievocare la collezione Ludovisi (con pezzi, però, che non appartennero davvero a quella raccolta, e la scelta del dipinto di Bassano lascia perplessi). La tesi, argomentata da Volpi, è che il palazzo-vil-

la dei Ludovisi – ne rimane il celebre Casino decorato appunto da Guercino con l'*Aurora* (quello che era stato valutato 471 milioni di euro ed è rimasto invenduto a 144: Roma, arrogante, si sopravvaluta sempre) – divenisse una sorta di accademia, una scuola del mondo, come già il Salone di Palazzo Vecchio a Firenze coi cartoni di Leonardo e Michelangelo. E in questo senso sono fondamentali le tele di Van Dyck, che proprio al pari di Guercino attraversò come una meteora la scena artistica romana al tempo dei Ludovisi, e studiò a fondo quei *Baccanali*.

Non c'erano da esporre repliche o copie antiche del maggiore capolavoro dipinto da Guercino a Roma, il *Seppellimento di santa Petronilla*, una macchina d'altare di sette metri d'altezza che ovviamente non si può spostare, e che d'altronde è lì vicino, ai Capitolini, non a Los Angeles. Ma io credo che ci si poteva risparmiare il fac-simile che accoglie i visitatori nella prima sala: in una mostra che è tutto un susseguirsi di capolavori, possibile mettere in quell'ambiente con una storia prestigiosa alle spalle (ci ricordiamo tutti i Bellini e i Tintoretto clamorosi che lo hanno occupato) una riproduzione dell'ormai onnipresente *Factum Arte*? È la mostra di Guercino, è vero, ma lo è anche dei Ludovisi e della loro collezione: il grandioso *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre* eccezionalmente prestato dalla principessa Pallavicini, un *tour de force* a sei mani – Domenichino le figure, Viola

il paesaggio, Elia Maurizio gli animali – che nessuno o quasi aveva mai visto, e che fu del cardinale Ludovico, avrebbe potuto meritare quell'onore. Meno discutibile, forse, l'evocazione in mostra delle pitture del Casino dell'*Aurora*, che dialogano con i molti bellissimi disegni preparatori.

È impressionante il numero di tele del Guercino più sensuale e avvolgente che sono state ottenute da musei di mezzo mondo, a partire da quelle prestate dal Prado e dall'Escorial, appartenute sempre a Ludovico, passando per il già citato *Mosè*, un dipinto appena riscoperto dagli studi (e oggi a Waddesdon, Rothschild Foundation), per finire con la tumultuosa *Cattura di Cristo* (Cambridge) che fa subito pensare al Caravaggio di Dublino. In questa sede, peraltro, del possibile dialogo a distanza Guercino-Caravaggio non si è voluto trattare, e forse è stato giusto così; ma allora a illuminare le radici del linguaggio naturalista, 'di macchina', di Guercino, oltre ai due dipinti di Ludovico Carracci sarebbe stato necessario almeno un Carlo Bononi.

Sempre in un bell'equilibrio tra una monografica e lo spaccato di un'epoca, la mostra propone un susseguirsi di confronti Guercino-Reni, Reni-Domenichino, Cortona-Poussin, forzando i limiti cronologici del pontificato Ludovisi, ma rimanendo aggrappata ai temi della committenza del cardinale e dell'influenza esercitata dai Baccanali. Il vertice è il confronto fra la *Trinità* di Reni ordinata da Ludovico per il giubileo del 1625 (con quello del 2025 alle porte), una delle più belle pale d'altare di Roma, e la contemporanea *Crocifissione* di Guercino proveniente dalla Ghiara di Reggio Emilia: iconograficamente e dimensionalmente le due opere si fronteggiano in un braccio di forza di stili che giustifica appieno il prestito accordato dalla basilica della cittadina emiliana, al di là di ogni possibile polemica.

La sala dedicata alla pittura di paesaggio è forte di uno dei capolavori di Domenichino, una nobilissima tela del Louvre proveniente ancora dalla raccolta Ludovisi, che sempre è a confronto con il miracoloso naturalismo di Guercino, a partire dalle *Donne al bagno* di Rotterdam, ma anche con i meno consueti paesaggi 'puri' dipinti da Pietro da Cortona per i Sacchetti. E così la mostra espone anche una casistica per generi (pale d'altare, quadri sacri da galleria, paesaggi), chiudendo con la ritrattistica; e chiudendo appunto con i fuochi d'artificio. Vedere insieme, in due sale consecutive costruite a cannocchiale, il *Gregorio XV* e *Ludovico Ludovisi* di Domenichino (Béziers) affiancato dal *Gregorio XV* di Guercino (Getty) e dal *Ludovico Ludovisi* di Ottavio Leoni (Budapest), introdotti dal *Roberto Ubaldini* di Reni (LACMA di Los Angeles) e dal *Guido Bentivoglio* di Van Dyck (Pitti)... insieme ancora ad altri capolavori della ritrattistica dell'epoca... è come avere un manuale di storia dell'arte dispiegato di fronte agli occhi, con opere tutte sensazionali e tutte dipinte nello stesso giro di anni: una grande emozione.





HOLUB



Oggetti etnografici sacri e profani, taccuini disegnati e foto documentano l'avventura sudafricana fine Ottocento dell'esploratore boemo Emil Holub, nel quadro dei conflitti «diamantiferi» causa delle due guerre boere

Emil Holub, pagina del *notebook* di zoologia dedicato ai pesci, 1883-'86, Praga, Náprstek Museum, Fondo E. Holub. Rubrica: Martin Barré, foto Hans Namuth

Dai diari di Livingstone ai diamanti

di MANUELA DE LEONARDIS
PRAGA

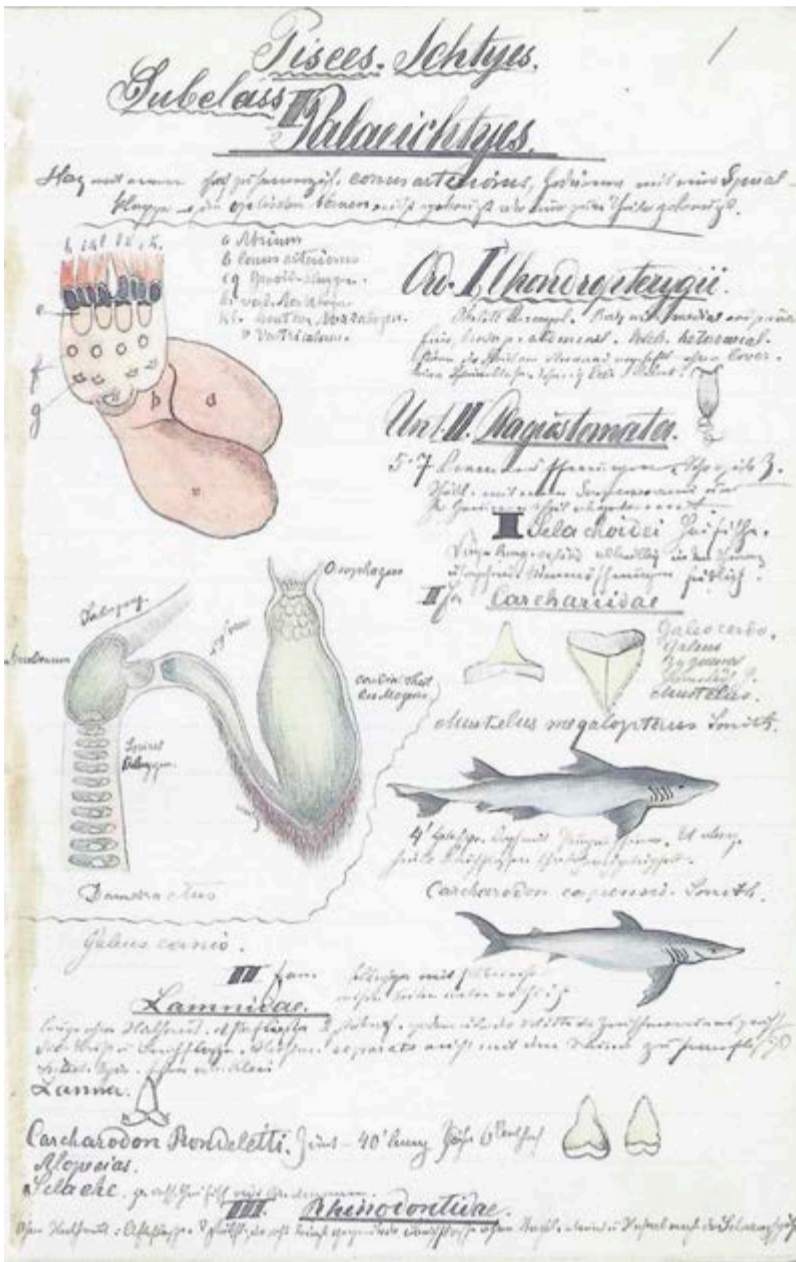
Che la pagina di un album fotografico con una o più immagini mancanti abbia un fascino maggiore rispetto a un'altra perfettamente integra è inconfutabile: stimola una componente visionaria in cui può instaurarsi un dialogo serrato tra elementi reali e di fantasia. Il vuoto nel pannello delle fotografie 1880-'90 delle miniere di diamanti di Kimberly in Sudafrica, proveniente dall'Archivio di Emil Holub, sollecita la formulazione di ipotesi che vanno al di là del soggetto inquadrato, implicando l'ambiguità della figura stessa del leggendario esploratore ceco a cui è dedicata la mostra *Emil Holub* organizzata presso il Museo Náprstek delle Culture Asiatiche, Africane e Americane di Praga (fino al 20 aprile 2025).

A stuzzicare la curiosità di Emil Holub (Holice, Boemia orientale, oggi Repubblica Ceca 1847-Vienna 1902) per il continente africano, fu, subito dopo aver conseguito nel 1872 la laurea in medicina all'Università Carolina di Praga, la lettura dei diari di David Livingstone, il missionario scozzese primo europeo a percorrere nel 1840-'60 oltre 50mila chilometri nel continente africano. Tuttavia, considerando che Dutoitspan, uno dei primi campi minerari di diamanti della città di Kimberly, fu proprio la destinazione del giovane Holub - lì si guadagnò da vivere praticando la professione di medico -, non poteva non esserci in lui la consapevolezza del miraggio dei giacimenti diamantiferi, motore delle mire imperialistiche europee. Gli sfavillanti diamanti di Kimberly sarebbero stati la causa dell'incrinatura fatale tra gli inglesi che controllava-

no la Colonia del Capo e i boeri dello Stato Libero dell'Orange, portando alle due guerre boere, con il coinvolgimento della Repubblica del Transvaal, e alla definitiva affermazione, nel 1902, della supremazia britannica in Sudafrica.

Due soli viaggi nel continente più antico, in realtà, fecero guadagnare a Holub una popolarità che va ben oltre la sua contemporaneità, tanto da continuare a essere citato, ancora oggi, in numerosi contesti: dallo spot pubblicitario di una nota birra al videoclip della canzone *Lidojedi* (*The cannibals*), 1993, della band punk Tri sestry. In particolare, il cortometraggio d'animazione *Dr. Emil Holub's African Adventures* di Martin Kopp e Milan Steindler (2011) e soprattutto il film *The Great Adventure* di Miloš Makovec (1952) ne hanno esaltato la personalità contraddittoria tra successi e fallimenti. In mostra se ne possono vedere alcune scene, con Otomar Krejca nei panni del viaggiatore e Antonie Hegerliková in quelli della moglie Rosa Hof.

I due si conobbero a Vienna, quando Holub, tornato a Praga nel 1878 dopo aver trascorso sette anni in Sudafrica, essendosi visto rifiutare le proprie collezioni di manufatti africani offerte in dono al Museo del Regno di Boemia, si era recato nella capitale dell'impero austro-ungarico per esporle lì. Si sposarono nel 1882, alla vigilia della seconda spedizione in Sudafrica. Molti dei manufatti che fanno parte della Collezione Emil Holub del Museo Náprstek e del dipartimento del Museo di Storia Naturale di Praga sono esposti in mostra, tra oggetti etnografici rituali e quotidiani, sacri e profani - sandali e amuleti, corone di piume e forcine per capelli, cucchiai di legno intagliato e *kalabash* dipinte, collane di perline di vetro e poggiatesta, asce e scudi *ishilun-*



ga, sacchette porta-tabacco e pipe -, appartenenti a popoli diversi: Zulu, Mbunda, Ngwato, Subia, Ndebele, Sotho, Tlhaping. Nel mettere in luce l'apporto che Holub ha effettivamente dato alla conoscenza del territorio sudafricano (fu lui, nel 1875, a mappare per primo le cascate Vittoria) l'esposizione non trascurava mai di sug-

gerire domande sulle criticità di un punto di vista che non è mai realmente obiettivo. Sono particolarmente preziosi i diari e quaderni su cui Holub documentava meticolosamente oggetti, situazioni, incontri, sia con la scrittura che con i disegni a matita e acquarello, il tutto pubblicato in diversi volumi, tra cui *Eine Kulturskizze des*

Marutse-Mambunda-Reiches in Süd-Zentral-Afrika (1879) e la serie di paperback *Seem let v jižní Africe* (Sette anni in Sudafrica, 1872-'79 e 1880-'81). Un incontro significativo, nell'agosto 1875, fu quello con il re Sinopa Lutangu, capo del popolo Lozi, che viveva nella parte occidentale di quella che oggi è la Repubblica dello Zambia. Dopo una complessa negoziazione, Sinopa fornì all'esploratore le imbarcazioni e le guide con cui egli fu in grado di percorrere il fiume Zambesi, lungo il cui corso si trovano le cascate Vittoria, confine geografico naturale tra Zambia e Zimbabwe. La seconda spedizione gli permise, invece, di implementare la sezione dedicata alla storia naturale (flora e fauna) con un discreto numero di animali impagliati che aveva cacciato personalmente attraversando il territorio su un vagone speciale munito di torretta per l'osservazione. La spedizione da Città del Capo al territorio Mashukulumbwe, sulla sponda nord dello Zambesi, al tempo fu molto criticata perché priva di apporti scientifici, inoltre l'epilogo drammatico con la morte di due membri della squadra, oltreché i problemi di salute dello stesso protagonista, determinarono la sua immediata conclusione.

Nel settembre 1887 Holub fece ritorno in Europa a bordo del piroscafo Tartar. Dedicò gli anni successivi alla divulgazione delle conoscenze acquisite: i materiali esotici da lui collezionati erano di gran richiamo nelle mostre che organizzava. Nel 1894, in America, dove si recò con la moglie Rosa, unica donna ad aver preso parte alla spedizione africana, tenne oltre trenta *lectures* in tredici città. La passione con cui raccontava la sua Africa era eroica ma non priva di fascino, in un'epoca in cui simili esplorazioni erano un'avventura privilegiata.

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Andrea Fabozzi

inserito a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargonni, 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. Bargonni, 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 Ciamarra
351/353, Roma

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

diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
Piazza Risorgimento 14
00192 Roma
tel. 0639745482

CRISTALLI LIQUIDI

La fumisteria bianca di Antrios

Riccardo Venturi

Un dipinto di m. 1,60 x 1,20 completamente bianco e senza incidenti pittorici tranne delle filettature diagonali, anch'esse bianche ma, a ben vedere, con delle gradazioni grigie, ocra e forse persino rosse. Esposta senza cornice, alla luce del giorno la tela vibra, facendosi lampante e ipnotica. È un'opera di Antrios degli anni settanta, anche se il pittore ha continuato su questa vena per decenni.

Ora, Antrios non fa parte della nobile progenie dei pittori astratti novecenteschi trattandosi del personaggio uscito dalla penna sferzante e feroce della drammaturga Yasmina Reza nella *pièce* teatrale *Arte* (Adelphi 2018). Rappresentata nel 1994 e da allora tradotta in oltre quaranta lingue, la ragione del suo successo è da addurre senza dubbio alla scrittura felice, alla capacità di esasperare, con dialoghi brevi e incisivi,

situazioni della vita quotidiana, di restituire quella bolla che è la borghesia intellettuale parigina, elitista e così presuntuosa da illudersi di essere al centro del mondo. Serge, di professione dermatologo, è il feroce proprietario dell'Antrios, irriso da Marc, ingegnere aeronautico. Marc incarna quel fronte cinico che guarda con sospetto la pittura contemporanea e denuncia ogni tentativo di nobilitare qualsivoglia opera d'arte appellandola «moderna». Quel dipinto bianco è una farsa, come lo sono i capisaldi del modernismo, ovvero il monocromo e il *ready-made*, che non sono più considerati come l'archeologia del contemporaneo ma come operazioni che è ora di denunciare per quello che sono: delle imposture, ammantate nondimeno di un'aria ermetica che le tiene a debita distanza dallo sguardo del profano. Pura *fumisterie*.



Al di là di alcuni aspetti caricaturali, Marc incarna bene la crisi dell'arte o la *querelle de l'art contemporain*, come l'ha denominata il filosofo Marc Jimenez in un fortunato saggio del 2005, dove ripercorre la discussione pubblica che ha avuto luogo in Francia negli anni novanta. Tra gli esempi cita proprio Reza, che scrive «arte», tra virgolette, a indicare la cosiddetta arte, così denominata da una pletera di musei, gallerie, critici, collezionisti, case d'asta, mezzi di comunicazione e così via, volti a generare un consenso, uno

standard, il gusto in fatto d'arte. Solo in virtù di tale sistema quella superficie dipinta di bianco e appesa al muro diventa un piccolo capolavoro, un monocromo bianco, un buon investimento e non «una merda», secondo la lapidaria sentenza di Marc, un commento, come si suol dire oggi, definitivo. Ma, al di là della *boutade*, *Arte* contiene tanti passi che echeggiano le discussioni dei critici d'arte: «Non si può trovare orrendo l'invisibile, non si trova orrendo il niente»; «C'è qualcosa. Non è il niente. È un'opera, c'è dietro un pensiero». Arthur C. Danto considerava

Arte in quanto allegoria dell'arte contemporanea, osservatorio della conflittualità del dibattito in corso, della legittimità del contemporaneo e dei giudizi di valore estetico, del rapporto tra pubblico e istituzione, della promozione pubblica (da americano, Danto era sorpreso che la creazione contemporanea fosse sovvenzionata dallo Stato francese). Insomma, se *Arte* ha divertito tanti spettatori e lettori, la ragione sta nel nervo scoperto che tocca, quello dell'arte contemporanea. Del resto per descrivere il dipinto immaginario del fantomatico Antrios, pare che Reza si sia ispirata a uno dei massimi pittori astratti francesi, Martin Barré, e non, come potremmo pensare, a Robert Ryman, meno conosciuto in Francia. Un Paese che, smantellato il sistema delle Belle arti, ha visto emergere una nozione più ambigua e sperimentale, in traducibile in altre lingue, quella di *arts plastiques*. Antrios ne è il risultato e la prima vittima.