

Inserto settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

31 maggio 2020
anno X - N° 22

2 Caccia al manoscritto di Zivago; e le liriche di Pasternak ritradotte
CARAMITTI, RASKINA

4 Biografia spericolata di Joseph Bologne, «il Mozart nero»
BARBIERI, CALZOLARI

5 **MANGANELLI**
Le recensioni critiche di un dribblomane
RAFFAELE MANICA

7 La mistica cristiana antica; Robert Lax: circo, versi e teologia
MANCINI E CANOVA

9 Il Borromini di Paolo Portoghesi: dal 1967 a oggi
MARCO M. MASCOLO

11 **CASE D'ARTISTA**
A Rye, East Sussex, sulle tracce di James
GOTTARDO PALLASTRELLI

Datato 1957, l'esordio al romanzo di Carmen Martín Gaité ritrae, con taglio oggettivista, giovani donne nei ruoli imposti dal franchismo: «Attraverso le tendine», tradotto da Voland

Un cucito di realismo e metafore

di **FRANCESCA LAZZARATO**

«**E** saltazione nazionalista, glorificazione dello spirito e delle virtù militari, fervente cattolicesimo, ispanità, preferenza per forme e stili classici e tradizionali furono i principi che in una primo momento definirono la cultura franchista»: così Francisco Calvo Serraller e Juan Pablo Fusi, nel loro saggio *El espejo del Tiempo*, annunciano l'avvio del rigido controllo e dell'onnidivorante propaganda che negli anni del dopoguerra sembrò travolgere la letteratura e le arti spagnole.

Sotto la funerea superficie della cultura ufficiale, alla quale molti si erano sottratti con l'esilio, scorreva però l'energia non del tutto clandestina della cosiddetta Generación del Medio Siglo, ovvero degli scrittori che cominciarono a pubblicare negli anni Cinquanta e diedero vita a pubblicazioni effimere ma fondamentali, per esempio la «Revista Española» fondata nel 1953 da Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre e Ignacio Aldecoa: sei numeri soltanto, ma capaci di influenzare la letteratura dell'epoca con una proposta che attingeva al neorealismo italiano, al nouveau roman e alla convinzione che nella Spagna franchista il senso della scrittura coincidesse con una cruda testimonianza della realtà nazionale, critica in profondità e narrata con un linguaggio oggettivo e disadorno.

La cultura, faccenda maschile

Nelle foto che ritraggono i membri del gruppo, straordinariamente giovani e con una vaga aria di sfida, a colpire è la mancanza di volti femminili, come se la politica del regime, indirizzata a fare delle culture una «faccenda maschile», avesse pienamente raggiunto il suo scopo. Alla rivista non mancavano però le collaboratrici, alcune delle quali avrebbero dato un contributo di enorme importanza alla letteratura spagnola del Novecento: fra queste Ana María Matute e, soprattutto, Carmen Martín Gaité - nata a Salamanca nel 1925 -, che nell'arco di cinquant'anni avrebbe disegnato un personalissimo itinerario di narratrice, saggista, traduttrice, commediografa e poeta.

Tradotta da noi tardivamente e solo in parte, quando era ormai celebre e la sua traiettoria letteraria era da tempo oggetto di un ampio approfondimento critico sia in Europa che negli Stati Uniti, da quasi un decennio l'opera di Martín Gaité è assente dalle nostre librerie, dov'era approdata tramite La Tartaruga e la collana Astrea della

Giunti. Soltanto oggi ci viene offerta, nell'ottima traduzione di Elisabetta Sarmati, la versione italiana di *Entre visillos, Attraverso le tendine* (Voland, pp. 270, € 17,00) il suo primo romanzo, datato 1957. Nel collocarlo in un preciso contesto, quello dei fermenti letterari del dopoguerra, Sarmati ci ricorda come Martín Gaité abbia imparato, in seno al gruppo della «Revista Española», «a coltivare una scrittura di taglio oggettivista», «a osservare con attenzione la realtà e ad ascoltarla», anche se, come dichiarò la stessa scrittrice, *Attraverso le tendine* rimase il suo unico, vero contributo al realismo sociale, della cui presenza troviamo scarsa traccia nei testi precedenti e che nei successivi si affievolirà sino a scomparire, lasciandole in eredità una grande precisione di linguaggio, arricchita da intense suggestioni poetiche.

Romanzo corale, *Attraverso le tendine* si apre con l'arrivo del giovane professore Pablo Klein e si chiude con la sua partenza, ritraendo, nell'arco di quattro mesi, la vita quotidiana di un gruppo di ragazze degli anni Cinquanta che, in una città imprecisata nella quale è facile riconoscere Salamanca, sembrano incarnare i valori imposti dal regime attraverso Chiesa, famiglia, scuola, l'onnipotente Sección Femenina governata da Pilar Primo de Rivera e l'insistente propaganda veicolata anche dalla stampa popolare e da una diffusissima letteratura rosa. Private del diritto di proprietà, espulse dal mondo del lavoro, soggette all'assoluta autorità maschile, scoraggiate dall'avventurarsi troppo nel pericoloso territorio della cultura e dell'istruzione, condannate al ruolo unico di moglie e madre, le giovani donne che popolano il romanzo attendono impazienti l'arrivo di un buon partito e, nel frattempo, imparano le arti domestiche e chiacchierano con le amiche, in un ambiente provinciale che lo sguardo «straniero» di Pablo ci svela come paralizzante e oppressivo.

Chiuse in una «prigione di tendine» (*Cárcel de visillos* era il titolo di una prima versione breve, poi scartata), le ragazze osservano il mondo esterno dalla finestra - insieme allo specchio, immagine e simbolo tra i più presenti nell'opera di Martín Gaité - soglia che le separa dal mondo e che però simboleggia anche una via di fuga e la possibilità di sognare un futuro diverso, come accade a Natalia, adolescente



Carmen Martín Gaité, ritratta da Alberto Schommer

che trova un interlocutore in Pablo e progetta per sé un'altra vita. È lei, tra tutte, l'unica pronta a portare fino in fondo una ribellione sommersa ma decisa (studiare, andarsene, scegliere), libera dalla rassegnazione che induce le altre a obbedire; ed è sua la voce che, attraverso pagine di diario, si alterna a quelle di Pablo e di un narratore ignoto e onnisciente.

Rimandi in altre opere

È subito chiara, in questa opera giovanile eppure singolarmente compiuta, la presenza di un sottile distacco dai canoni del realismo sociale, a segnalare come l'autrice stesse mettendo le basi di una complessa poetica che si sarebbe dispiegata per intero solo nelle opere successive, raggiungendo il culmine vent'anni dopo, con il magnifico e inclassificabile *El cuarto de atrás* (*La stanza dei giochi*, La Tartaruga 1993), «non-romanzo» in cui vengono liberamente utilizzati generi diversi. Sono già percepibili, infatti, le caratteristiche future di un'opera vasta, appassionante e singolare: la minuziosa analisi psicologica, l'attenzione costante e indagatrice per la condizione femminile, la costruzione dell'io attraverso la memoria, la presenza costante del «doppio», la ricerca assidua di un interlocutore ideale, l'accento a una corposa intertestualità. Manca soltanto quell'innesto del fantastico sul reale che in seguito divente-

rà un elemento chiave e che possiamo rintracciare in *El libro de la fiebre*, elaborato nel 1949 ma di pubblicazione postuma, che l'autrice accantonò anche per il parere negativo di Sánchez Ferlosio, con il quale si sarebbe sposata nel 1953.

Non solo: a chi conosca l'opera di Martín Gaité appare evidente come, sin dagli inizi, l'autrice abbia teso fra i propri libri fili sottilissimi, a partire dalle autocitazioni e dalle memorie personali fino alla presenza di luoghi e oggetti-simbolo, abilmente tessuti nelle trame fino a comporre una sorta di sottotesto, così che opere diverse sembrano completarsi a vicenda. Come non vedere, per esempio, il legame di *Attraverso le tendine* con *Usos amorosos de la posguerra*, saggio avvincente sull'educazione sentimentale nella Nueva España di Franco, o la riproposizione in *La stanza dei giochi* di ambienti, atmosfere e ricordi salmantini riletti alla luce della maturità, o, ancora, l'approfondirsi, in *Nuvolosità variabile*, di un tema quale l'amicizia femminile, obliquamente insinuato nel romanzo del '57? E non si intitola forse *Desde la ventana* il volume in cui Martín Gaité raccolse nel 1987 i suoi saggi sulle scrittrici spagnole, definite innanzitutto come *ventaneras*? Trame e motivi che si giustappongono o si intrecciano come in un perfetto lavoro di cucito, non a caso un altro dei simboli fondanti di una scrittura dall'alta densità metaforica.

Assente dalle foto della «Revista Española», come del resto tutte le donne appartenenti alla Generación del Medio Siglo, sposò Ferlosio

classici
senza frontiere

PASTERNAK

Logica sovietica della vendetta che travolse Ol'ga

di MARIO CARAMITTI

Da una decina di anni a questa parte, il fascino della caccia al manoscritto e dell'inesausto vitalismo del *Dottor Živago* hanno fatto scoprire a Paolo Mancosu, che ha sempre continuato a fare il professore di logica e filosofia della matematica a Berkeley, una nuova vocazione di filologo e russista. Di questa sono frutto tre corposi e dettagliatissimi volumi sulle sorti del romanzo di Pasternak e sul clamoroso scandalo che lo ha accompagnato di qua e di là dalla cortina di ferro. Sempre scritti prima in inglese, ne vengono tradotti adesso per Feltrinelli il secondo e il terzo volume insieme, **Pasternak e Ivinskaja** *Il viaggio segreto di Živago* (traduzione di Francesco Peri, pp. 615, € 35,00), che vanno a aggiungersi a quello d'esordio, che tanta e meritata eco ha destato nel 2015, *Živago nella tempesta* (sempre per Feltrinelli). Mancosu si è ripromesso di scoprire ogni più riposto dettaglio della tempesta perfetta scatenatasi quando, per l'unica volta nel secolo della comunicazione mediatica, un editore italiano, l'allora poco conosciuto Feltrinelli, fu al centro di un clamoroso caso letterario per avere – primo al mondo – comprato i diritti esclusivi di un bestseller assoluto, con ciò scardinando, oltretutto, la logica dei blocchi contrapposti: un libro per molte implicazioni antisovietico di un classico vivente della letteratura russo-sovietica che veniva pubblicato da un editore di esplicita militanza comunista.

Lei, prototipo di Lara

Se l'indagine scientifico-divulgativa non può dirsi immune dall'indebolimento proprio del sequel, la determinazione, l'imperioso ma estremamente razionale argomentare, una passione mai artefatta continuano a convincere il lettore, cooptandolo, come se questo fosse stato lo stimolo iniziale, nel genere del giallo filologico, della bibliofilia storico-cospirativa. Sorprende l'impianto del libro, che inserisce, senza cosmesi, due volumi distinti in uno, ciascuno con propria prefazione e ringraziamenti e perfino un addendum estraneo sia all'uno che all'altro e come tale presentato.

In copertina, viene opportunamente anteposta, anche con l'immagine, la storia cronologicamente conseguente di Ol'ga Ivinskaja, compagna degli ultimi quindici anni di Pasternak e prototipo indiscusso della Lara di Živago, travolta,

alla morte del poeta, dalla crudele vendetta del sistema sovietico: un concentrato di passione, patimento e sopruso, sui quali, programmaticamente, Mancosu, non indugia neanche un po', lasciandoli tuttavia emergere per evidenza umana e documentale. Sempre in copertina quasi ridotta a un sottotitolo appare l'intera prima parte del libro, la capillare ricostruzione delle vicende legate alla trasmissione oltrecortina di ben sette manoscritti del *Dottor Živago*, le cui tappe, vicissitudini, contesti umani e culturali sono ricostruiti con lucido e minuzioso scrupolo.

Da qui occorre partire, in primis da ciò che manca, ovvero la parte più eclatante e avvincente, l'arrivo a Milano attraverso il giornalista Sergio d'Angelo del libro che mai ci si sarebbe aspettati, il rapporto umano di grande stima e empatia tra Pasternak e Giangiacomo Feltrinelli, la firma eversiva e epocale di un ultracapitalista contratto di esclusiva nel villaggio degli scrittori alle porte della Mosca sovietica. Tutto questo resta confinato nel libro del 2015: con rigore accademico Mancosu non intende fornire duplicati, e dunque insiste su tutto il nuovo, la pub-

blicazione e ricezione del romanzo in Gran Bretagna e Francia, il percorso esatto del manoscritto su cui si basa l'edizione pirata dell'originale russo orchestrata dalla Cia nel 1958, l'entusiasmo, le idiosincrasie e i contrasti di attori che sono tra i più grandi gruppi editoriali mondiali, da Gallimard a HarperCollins a Pantheon Books, e intellettuali del calibro di Isaiah Berlin e Bertrand Russell.

Un lettore distratto rischia di perdersi molto presto, occorre leggere, come suggerito, ogni passaggio di carte e ogni deduzione autoriale come indizio di un giallo, cogliere il fervore che sa trasmettere Mancosu quando avverte di «saperla molto più lunga su ogni aspetto della vicenda di qualunque singolo protagonista».

Una ricerca imparziale

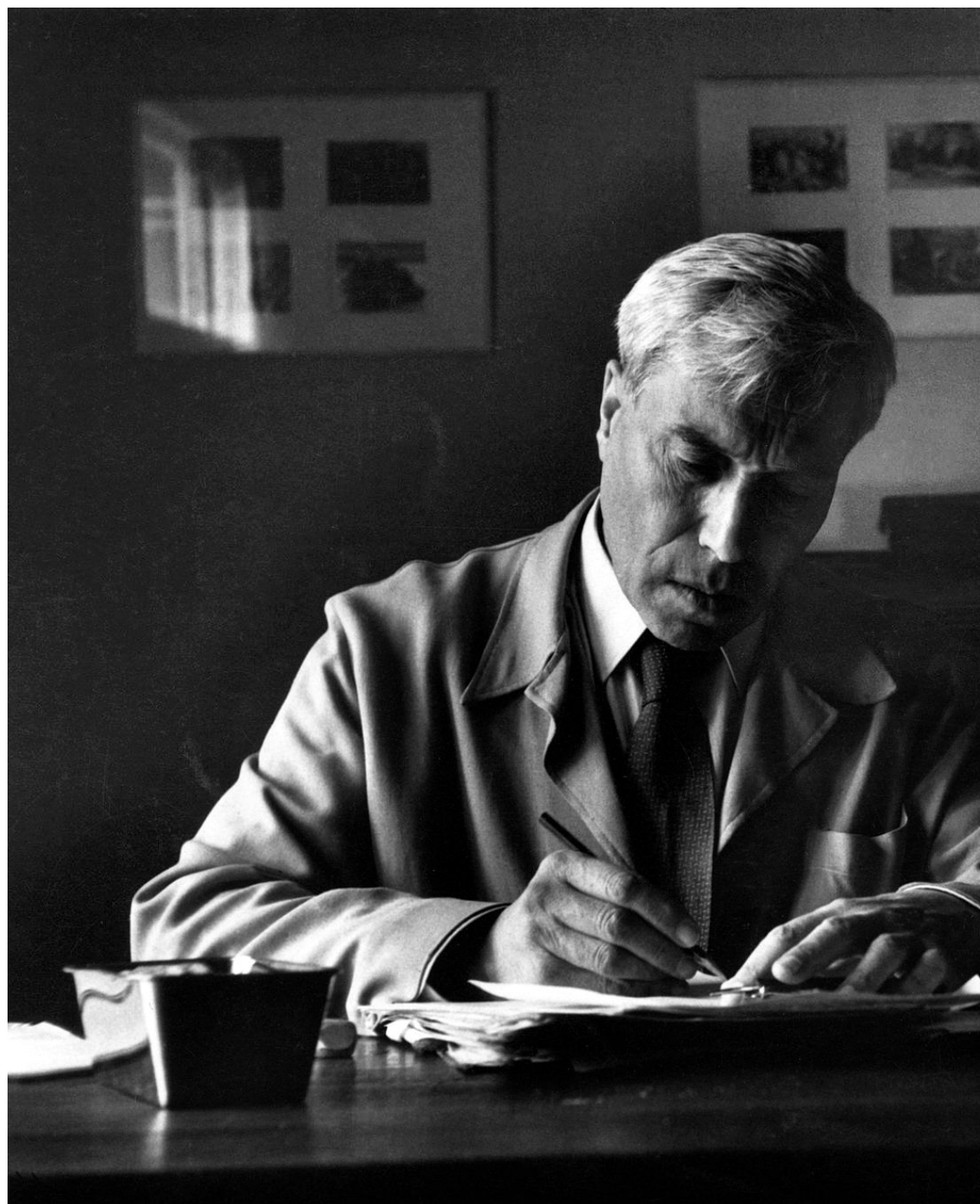
La seconda parte del libro vede la tempestosa e volitiva Ol'ga Ivinskaja, che per amore di Pasternak già aveva passato tre anni nei lager sovietici, ritrovarsi all'improvviso vedova disperata in possesso di un'enorme eredità due volte impossibile da far valere, in presenza di una legittima consorte e di uno stato che osteggia in ogni modo la proprietà privata. Hanno tratti rocamboleschi e tragicomici lo smarrimento o, più verosimilmente, l'intercettazione, da parte del KGB di un testamento-delega a vantaggio di Ol'ga, la sua «legittima» falsificazione, la consegna, all'insaputa di Feltrinelli, di una stratosferica cifra in rubli a Ol'ga per iniziativa di Sergio d'Angelo, le accuse reciproche di spionaggio al soldo sovietico tra il giornalista e il

collega tedesco e collaboratore di Feltrinelli Heinz Schewe.

Fatto sta che quell'abnorme quantità di contanti, del tutto incongrua a ogni standard della grama quotidianità sovietica, serve su un piatto d'argento l'arresto di Ol'ga con l'infamante accusa di contrabbando di valuta e una severa condanna a otto anni di detenzione, con collaterale d'estrema dolenza di tre anni anche per la giovanissima figlia di primo letto Irina Emel'janova. Ed è proprio quest'ultima, che per età appare nelle foto la vera Lara della si-

tuazione, ad assumerne il ruolo romanzesco, in un'appassionata storia di amore-distacco con il giovane e in futuro famoso slavista francese Georges Nivat, ostacolata dalle autorità, dai visti, dalle malattie, tenacemente viva durante la separazione per l'inesausto spendersi e tessere trame e gruppi d'appoggio ufficiali e ufficiosi da parte di Nivat. E risolta con non meno romanzesco fragore dalla notizia del matrimonio di Irina con un compagno di prigionia, alla liberazione anticipata a metà della pena.

Anche Ol'ga è liberata dopo quattro anni, forse per effetto delle pressioni a diversi livelli dell'opinione pubblica occidentale, tutte dettagliatamente descritte, forse ancor più per l'occulta strategia sotterranea di Giangiacomo Feltrinelli, verso il quale, però, Mancosu non risparmia anche giudizi distaccati, velatamente critici, non certo di scuderia (tutta la ricerca sulla Ivinskaja è stata possibile solo grazie ai materiali messi a disposizione dalla Fondazione Feltrinelli). E certamente sono tra i punti di forza dello studio-



«LA FEBBRE DEI PETROV E ALTRI ACCIDENTI», DA BRIOSCHI

Il parossismo provinciale russo, sfondo dell'esordiente Aleksej Sal'nikov

di MICHELA VENDITTI

Tre amici bevono vodka su un carro funebre appoggiando i bicchieri di plastica sulla bara che viene trasportata: con una scena comico grottesca che sembra uscita dal geniale «Le dodici sedie» di Il'f e Petrov, comincia il romanzo del giovanissimo Aleksej Sal'nikov.

Dopo un esordio come poeta, l'autore russo è alla sua prima opera narrativa, pubblica-

ta nel 2017 e ora uscita da Brioschi, con il titolo **La febbre dei Petrov e altri accidenti** (traduzione di Leonardo Pignataro, pp. 390, € 20,00). All'enorme risonanza ottenuta in Russia, è seguita la divisione della critica tra chi ne lamenta la superflua lunghezza e chi vi legge un segno della rinascita della letteratura russa contemporanea.

Il febbricitante protagonista Petrov insieme all'enigmatico e demoniaco Igor' bevono, discutono di politica e della vita nella profonda provincia. Fa da sfondola grigia, squallida e dif-

ficile cittadina di Ekaterinburg in cui le rovine dello Stato Sovietico non sono affatto cancellate, anzi si impongono in tutta la loro invadenza.

La vita del periodo sovietico e i suoi realia sono così ingombranti, anche se solo nel ricordo del protagonista, che spesso si fondono col presente e non se ne distinguono. Così è, in effetti, la provincia russa, nonostante qualche critico sembri dimenticarlo; ciò che invece ha riscosso un riconoscimento corale è la qualità stilistica della prosa di Sal'nikov, la lingua



Tra il 1956 e il 1959, non ancora del tutto affrancato dal suo alter ego romanzesco, l'autore dello *Zivago* scrive i versi di «inaudita semplicità» confluiti in *Quando rasserena*. Circa metà li tradusse Ripellino nel '57; ora anche tutti gli altri, da Passigli

Igor Grabar, *Sera di maggio*, 1905; nella pagina accanto Boris Leonidovich Pasternak ritratto da Cornell Capa; in basso, Andrey Esionov, *L'irrealità di qualcun altro*, 2017



so l'equilibrio, l'imparzialità, la capacità di cogliere la fattiva tenacia di uno Schewe di sicuro non esente da compromessi con i servizi sovietici o l'amore per la causa comune della nipote di Pasternak, che immotivatamente gli rinfaccia un'afferma- zione del precedente libro.

Il personaggio-autore

Fiero, a ragione, del suo fiuto per l'orientamento delle menti e degli interessi di gruppo, Mancosu non manifesta però altrettanta curiosità per le vicende testuali e editoriali del più volte

citato dramma incompiuto di Pasternak *La bellezza cieca* (che già dal titolo dovrebbe suonare *Una bellezza cieca*, essendo in russo sostantivo animato), o per il fatto che il marito di Irina sia uno dei più originali e talentuosi scrittori sperimentali della generazione del samizdat, Vadim Kozovoj. Questa indifferenza per le implicazioni puramente letterarie conferma che il libro non è tanto un libro su Pasternak, e neppure su Ol'ga-Lara, quanto, giustamente, un libro di Mancosu, del quale egli stesso è l'attore principale.

colta e raffinata, densa di originali rimandi intertestuali ai classici russi (da Dostoevskij, Cechov e Puškin a Limonov e Nabokov). Inoltre, riflessioni sulla letteratura e sulla scrittura, animano questa trama di cui è protagonista Petrov, giovane meccanico affetto da febbre, che presto conterà la sua famiglia, composta dalla moglie e dal figlio, entrambi privi di nomi.

L'alterazione febbrile provoca comportamenti assurdi nei membri della famiglia, in una continua combinazione di comicità e disperazione, resa attraverso l'espedito del delirio febbrile che, descrivendo desideri e frustrazioni dei vari personaggi, dà rappresentazione a una intera generazione lontana dai centri delle capitali. Petrov si sente continuamen-

te inadeguato, non ha la prontezza di reagire e i momenti imbarazzanti della infanzia tornano alla memoria «come se fosse stata inserita una diapositiva nel cervello».

Il suo disagio è esaltato dallo squallore dell'ambiente che lo circonda, l'androne del palazzo in cui vive che puzza di pisce e di alcol, con le scale rotte da sempre e il fetido ascensore pieno di graffiti osceni. Petrov non ha ambizioni quindi non prova delusioni: ascoltare dagli altri che egli è una nullità lo ha abituato ad esserlo, «e la cosa non lo infastidiva più di tanto». Assiste straniato a tutto ciò che gli accade e come conclude il suo amico filosofo, alla fin fine, tutti coloro che lo circondano non «non vogliono altro che stare a vedere come tutto questo andrà a finire nel cesso».

di RAISSA RASKINA

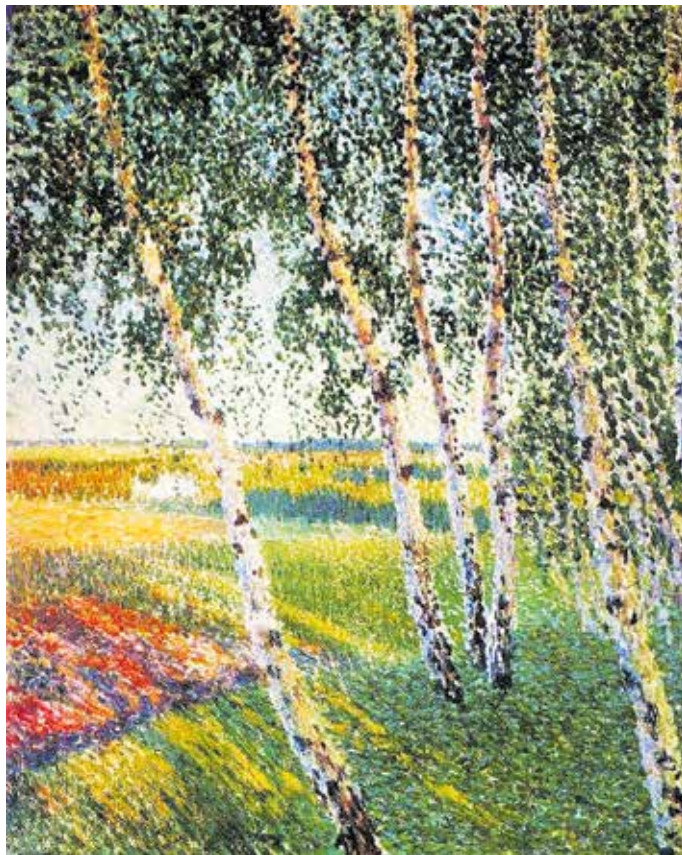
Un libro è «un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés»: così recita l'epigrafe, tratta dalla Recherche di Proust, dell'ultima raccolta di poesie di Boris Pasternak. Alla soglia dei settant'anni, l'autore sa di essere sopravvissuto per caso a tanti amici e sodali «martoriati vivi»: gli è toccato piangere e «imbalsamare» nei suoi versi Majakovskij, Cvetaeva e Blok e un lungo elenco di nomi ormai cancellati (i nomi effacés dell'epigrafe). In uno dei componimenti (*Anima*), che aprono la raccolta appena uscita da Passigli con il titolo *Quando rasserena* (a cura di Alessandro Niero, cui si deve anche una ampia introduzione, pp. 192, € 19,50), poiché la sua anima corrucciata gli ricorda l'urna che di quei martiri custodisce le ceneri, il poeta la esorta a trasformare fino alla fine il mesto terriccio cimiteriale in versi dotati di linfa impudente.

Più che il respiro della morte, nell'ultimo libro di Pasternak aleggia la calma esterrefatta di chi sa di aver adempiuto il proprio destino. Una quiete non più alterabile, che conferisce a queste pagine tonalità tutt'altro che lugubri. Basti pensare al titolo del volume, (in originale *Kogda razgulyaetsja*): allorché i giochi sono fatti, il tempo sembra mettersi di nuovo a bello. Appena terminata la decennale fatica per comporre *Il dottor Zivago*, considerato dall'autore la sua opera principale, «l'unica di cui non vergognarsi», tra il 1956 e il 1959 Pasternak – forse non ancora del tutto accomiatatosi dal suo alter ego romanzesco Jurij Zivago – scrive i versi confluiti poi in *Quando rasserena*.

La formula delle passioni

Sono anni segnati da vicende ben note: il divieto di pubblicare il romanzo in patria, la sua uscita nel 1957 presso Feltrinelli in Italia, il conferimento del premio Nobel, cui però l'autore è costretto a rinunciare. Anni gracili in cui a Pasternak tocca in sorte la posizione ambigua e assai poco rassicurante del «villeggiante» (*dacnik*, come lo definì Nadežda Mandel'stam, riferendosi alla sua ventennale residenza nella dacia di Peredelkino, nei dintorni di Mosca), risparmiato dall'apparato statale e tuttavia mai perdonato, alle prese con un armistizio dai contorni indefiniti.

Il libro di poesie scritto dopo il romanzo famigerato, Pasternak non lo vedrà uscire: ammalatosi all'improvviso, morirà di lì a poco, nel 1960. Alcuni componimenti estrapolati da questa raccolta – i più inoffensivi, va da sé, per lo spirito pubblico sovietico – avranno lunga vita



in innumerevoli antologie, diventando con un tocco di obiettiva ironia i versi di Pasternak più noti e popolari tra il grande pubblico russo.

È ben vero, d'altronde, che mai come in questo libro l'autore si spoglia di ogni residuo snobismo. Sua massima ambizione è l'umiltà, che passa per la ricerca di una lingua dimessa, colloquiale, comprensibile anche e forse soprattutto dai più poveri di spirito.

Un poeta le cui radici affondano nel cubofuturismo, che negli anni Venti sembrò imparato a Mandel'stam per la spiazzante complessità delle sue metafore, perviene qui alla «inaudita semplicità» di versi disadorni, cristallini, confidenziali, affini all'aria tersa dei paesaggi autunnali che talvolta evocano. C'è chi attribuisce questa svolta a un manierismo senile, che esaspererebbe, senza nulla aggiungervi, la prospettiva testamentaria da cui sono pervase le poesie del dottor Zivago, contenute nell'appendice al romanzo. Altri però riconoscono in questa inflessibile «semplicità» il naturale punto d'arrivo dell'intera parabola poetica di Pasternak. Altri ancora vi scorgono un nuovo inizio, sorprendente e degno di speranza, subito stroncato dalla morte. Un campo di battaglia per la critica, insomma.

Manierismo senile

o sobrietà d'arrivo?

Forse versi per un nuovo inizio: tradotti da Alessandro Niero

Quando rasserena è un libro che intreccia e talvolta fonde assieme, nella maniera inconfondibile che fu del poeta, l'etica alla meteorologia, la botanica alla metafisica. Si apre con la celebre dichiarazione d'intenti (*In ogni cosa ho voglia d'arrivare*), che esibisce l'inclinazione filosofica della poesia di Pasternak: di cose ed eventi bisogna cogliere il nocciolo duro, ossia l'essenza; delle scelte, l'ordito sostanziale; delle passioni, la formula breve. Segue poi, aforistico e non meno celebre, «Essere rinomati non sta bene. // Non è così che ci si leva in alto»: un appassionato decalogo dei doveri morali dell'artista, che verte sull'opportuna rinuncia all'ego ingombrante e smanioso, nonché su una onestà con se stessi che ha qualcosa di spietato. Il compito da assolvere con meticolosità, per un uomo che tra l'altro è anche poeta, consiste nell'«essere soltanto vivo, vivo // soltanto, fino in fine». Non a caso il cognome scelto per il protagonista del romanzo, Zivago, significa «vivo», «vivente». Restare senzienti e vigili in mezzo aschiere di filistei e ottimisti», con questa esortazione si chiude la poesia *Notte*: «Artista, non dormire, non dormire, // non consegnarti al sonno. // Tu sei un ostaggio dell'eternità, // prigioniero del tempo».

L'etica irta di mille sottigliezze dell'«essere vivi» fa tutt'uno, per Pasternak, con la capacità di darsi senza riserve alla passione amorosa: la devozione e l'adorazione per la donna sono reputate dall'autore una impresa eroica. Ma è prova di indiscutibile ardimento anche l'«essere donna», osando soggiogare a sé la forza maschile. La destinataria della lirica amorosa più esplicita della raccolta, *Senza titolo*, è Ol'ga Ivinskaja, la compa-

gna di Pasternak nei suoi ultimi tredici anni di vita. Una relazione costellata da fughe e rincorse che, dopo il ritorno di Ol'ga dal gulag nel 1953, non fu più clandestina, senza tuttavia mai prendere la forma della convivenza, essendo il poeta fino all'ultimo rimasto accanto alla moglie Zinaida Nejgauz.

Fin dal titolo – che fa eco al «disgelo», nome immaginifico degli anni della destalinizzazione – *Quando rasserena* è un libro segnato, scrisse Ripellino, da «vicende meteorologiche»: geli e disgeli, certo, e poi bonacce, tepori, nebbie, insomma l'infinita varietà di fenomeni atmosferici e di sfumature cromatiche stagionali. Anni addietro Cvetaeva aveva dedicato a questa propensione del poeta lo scritto *Pasternak e la pioggia*, notando che, a leggere i suoi versi, si ha l'impressione di muoversi sotto un fitto acquazzone. Nessun altro poeta, diceva Cvetaeva, canta la natura così «a bruciapelo», evitando di ridurre il paesaggio a sfondo o specchio dell'«io».

Se nelle opere giovanili di Pasternak le nevicate erano ancora intrise d'amore, e le piogge cariche di rimpianto o di nostalgia, nell'ultimo libro il mondo è percepito come un «vivente prodigio» del quale colui che scrive vuole rendere testimonianza, sforzandosi di non far avvertire al lettore la sua presenza, di mostrare il paesaggio come esso appare quando lui, il poeta, non c'è. Sono dunque gli alberi, il vento, la neve, le stagioni a diventare il soggetto lirico, non umano ma antropomorfo, di molte poesie. A tal punto è forte il desiderio di fare a meno del proprio «io», cedendo il suo posto a rami e meriggi, che in *Brinata* l'autore suppone siano gli alberi a farsi una immagine di lui che cammina nella nebbia.

Due ardui confronti

Non a caso, dunque, un senso di sollievo si impadronisce del protagonista di *All'ospedale* alla notizia della prossima fine, inducendolo a prorompere in una preghiera di gratitudine. Sempre con una preghiera, questa volta suscitata dalla meraviglia per l'esistenza stessa del mondo – meraviglia nella quale sembrò a Wittgenstein di scorgere un'autentica esperienza miracolosa – si chiude la poesia che dà il titolo alla raccolta, *Quando rasserena*.

Quasi la metà delle poesie contenute in questa prima edizione italiana completa del libro fu tradotta da Angelo Maria Ripellino per l'antologia *inaudita*, pubblicata nel 1959. Alessandro Niero ha dunque dovuto confrontarsi, coraggiosamente, con ben due originali: quello russo e quello italiano, costituito dalle traduzioni del «quasi inarrivabile», per ammissione dello stesso Niero, suo predecessore.

biografie
di eccezione

BOLOGNE

**Nato in Guadalupa da una schiava nera
Joseph Bologne venne educato
a Parigi, prima della Rivoluzione,
ai canoni del più squisito style galant:
Il Mozart nero di Luca Quinti, Diastema**

Francisco Oller,
natura morta
con avvocato
e utensili, 1890-91

Era un musicista, un atleta, un soldato

di GUIDO BARBIERI

Walter Benjamin sostiene che raccontare una storia è un atto di giustizia. Perché significa restituire a chi è stato escluso dal mondo il posto che merita. Non sempre per la verità il racconto biografico, genere letterario assai popolare, sembra percorrere questo orizzonte etico. Anzi, nella maggior parte dei casi i biografi si dedicano al racconto delle vite di chi un posto nel mondo lo ha sempre avuto. Regola che vale, ovviamente, anche nel sottogenere delle biografie musicali. Tra gli «illustri» e i «meschini» – come diceva Giovanni Ansaldo – musicologi, storiografi e musicografi scelgono risolutamente, nella maggior parte dei casi, gli illustri. È invece un «possente mucchietto» quello dei compositori e degli interpreti che ancora attendono un atto di giustizia: i molti esclusi dalle culture dominanti del Primo e del Secondo Mondo, ma anche i pochi che invece hanno avuto la sventura di nascere nel Terzo e nel Quarto.

Da meschino a illustre

Tra i più impazienti c'è sicuramente una figura letteralmente «extra ordinaria» nel paesaggio musicale dell'Occidente: Joseph Bologne Chevalier de Saint-Georges, compositore, violinista, direttore d'orchestra, ma anche spadaccino, ginnasta, cavaliere, soldato, rivoluzionario che nell'arco della sua esistenza terrena, vissuta tra il 1745 e il 1799, ha guadagnato fama, onori e successi. Ma che poi il tempo ha divorato. L'atto di giustizia più alto che Joseph Bologne meriterebbe sarebbe, in realtà, quello di considerarlo semplicemente un musicista, un atleta, un soldato. Senza alcun aggettivo. E invece no. Perché agli occhi dei suoi contemporanei le Chevalier non poteva nascondere una imperdonabile anomalia: quella di avere la pelle nera. Tanto da guadagnarsi in vita, e post mortem, il so-



prannome di «Mozart Nero». Proprio così, **Il Mozart nero** L'incredibile storia del Chevalier de Saint-Georges, spadaccino, violinista, compositore e colonnello nella Francia del Settecento (Diastema, pp. 276, € 20,00) si intitola un denso studio biografico realizzato, dopo anni di indagini e ricerche, da Luca Quinti. Un prezioso, documentato, indispensabile «atto di giustizia».

L'albero genealogico di Joseph ha radici antiche e rami rigorosamente bianchi. I suoi antenati, probabilmente di origine olandese, lasciano verso la metà del Seicento il Brasile e approdano ad uno dei «paradisi terrestri» del tempo, l'Arcipelago delle Antille, già fatto a pezzi e spartito come un bottino di guerra tra le grandi potenze coloniali: Cuba, Portorico e metà di Santo Domingo alla Spagna, Giamaica e Barbados all'Inghilterra, Curaçao, Aruba e Saint-Martin all'Olanda, l'altra metà di Santo Domingo, Martinica e Guadalupa alla Francia. Ed è proprio in Guadalupa che sbarca la famiglia Bologne. Il nonno di Jose-

ph, Pierre II, acquista intorno al 1704 una grande piantagione di canna da zucchero e nel giro di pochi decenni costruisce un piccolo impero commerciale: una piantagione di caffè, case padronali, un magazzino, una distilleria, stalle, animali, appartamenti. E naturalmente decine, e poi centinaia, di schiavi, il vero termometro che misura la ricchezza dei *Grand Blancs* come vengono chiamati i possidenti europei: esattamente trecentotrenta tre, come annota Quinti.

Coup de théâtre

Proprio di una schiava nera, dopo essersi sposato con la francesissima figlia di un chirurgo di stanza nell'isola, si innamora il figlio di Pierre II, Georges: la prescelta è Anne Nanon, considerata una delle «donne più belle di Guadalupa». È da questa scandalosa unione extra coniugale, sempre ammessa e vissuta però alla luce del sole, che nasce nel giorno di Natale del 1745, il piccolo Joseph Bologne. Lo aspettava, come tutti i figli di un padrone bianco e di

una schiava nera, una vita misera, senza diritti, senza educazione e senza dignità. Ma il destino aveva riservato a Joseph un autentico *coup de théâtre*.

La svolta avviene otto anni dopo, nel 1753. Papà Georges si rifiuta di crescere Joseph nella lontana Guadalupa. Lo vuole invece educare in Francia e farne un vero *gentilhomme*. E così il 12 agosto del 1753 padre e figlio, a bordo del vascello *Bien Aimé*, approdano al porto di Bordeaux. Presto verranno raggiunti da tutta la composita famiglia: moglie legittima, figlia bianca e schiava liberata. A tredici anni Joseph viene iscritto d'imperio a una delle più rinomate scuole di scherma del regno, quella creata da Nicolas de La Bossère, singolare figura di maestro d'arme e poeta. Qui impara non soltanto a tirar di spada e di fioretto, ma anche la letteratura francese, le scienze, la grammatica, la danza, l'equitazione, la musica e il bon ton. Secondo i canoni del più squisito *style galant*. A diciannove anni, dopo sei anni di studio, Joseph,

fisco imponente, forza erculeo, ma volto gentile e modi cortesi, eccelle in tutte le discipline. Ma è la scherma il suo vero talento: a metà degli anni Sessanta è riconosciuto e ammirato come «miglior spadaccino di Francia», il Tartini del fioretto, e gira il paese vincendo a man bassa tornei e competizioni. Tanto da guadagnarsi, su diretta nomina del re, il titolo ambizioso di *Gendarme du roi*. Ma più acuta della punta del suo fioretto si manifesta in questo periodo la sua passione per la musica. Poco si sa, purtroppo, della sua formazione musicale: forse il suo il suo primo maestro di composi-

Il padre lo condusse in Francia a otto anni e lo iscrisse d'imperio al collegio per farne un vero «gentiluomo»

zione è stato un gesuita di passaggio a Guadalupa, forse un violinista dell'Opéra di Parigi in visita a Santo Domingo gli ha regalato il suo primo violino. Sta di fatto che a vent'anni Joseph è un violinista di talento eccezionale e diventa ben presto una star della vita musicale parigina: si esibisce nei salotti alla moda, suona a corte insieme a Maria Antonietta, partecipa agli «agoni musicali» cittadini e li stravince, sostituendo la spada con l'archetto. Ma non basta. Si misura anche con l'arte della composizione: scrive opere, sinfonie, concerti e quartetti (ammirati, e a volte copiati, da Mozart, Haydn e Beethoven), si dedica alla direzione d'orchestra e all'organizzazione musicale. Portando orgogliosamente la sua pelle nera in un mondo bianchi, lottando senza sosta contro i pregiudizi razziali della buona società parigina.

Accusato da Marat

Una ascesa irresistibile che si interrompe soltanto quando la sua strada si incrocia con quella della Grande Storia. Spinto dal suo attivismo febbrile prima sposa la causa della Massoneria, poi partecipa al movimento per l'abolizione della schiavitù e alla fine diventa un fedelissimo di Filippo d'Orleans: accanto a lui attraversa la stagione della Rivoluzione, combattendo per la patria, ma patendo anche l'onta del carcere, ora esaltato come patriota, ora accusato – da Marat in persona – di essere un contro rivoluzionario. Insomma una vita sempre spaccata in due metà che si conclude mestamente, in solitudine e povertà, alle soglie del nuovo secolo. Ma una traccia della sua esistenza giunge a lambire le coste del Nuovo Mondo: John Adams, il secondo presidente degli Stati Uniti d'America, di passaggio a Parigi nel 1770, annota nel suo diario: «È l'uomo più acclamato in Europa nell'equitazione, nella corsa, nel tiro al bersaglio, nella scherma, nel ballo e nella musica. Saprebbe centrare ogni bottone del soprabito di un comandante senza sbagliare un colpo».

DOMENICO FELICE, «TACCUINO DI PENSIERI», DA MIMESIS

Da Voltaire, ignoti semi di saggezza prelevati da poemi, opere, trattati

di ANDREA CALZOLARI

Si sa che Voltaire collaborò da principio all'*Encyclopédie* ma che poi allentò la sua partecipazione, sicuramente stanco delle persecuzioni poliziesche che indussero pure D'Alembert, direttore insieme a Diderot dell'impresa, a gettare la spugna, ma anche per il suo scetticismo sull'efficacia delle grandi e dotte compilazioni: «Venti volumi in folio non faranno mai la rivoluzione» – ebbe a scri-

vere –. Sono i volumetti tascabili da trenta soldi a doversi temere. Se il vangelo fosse costato dodicimila sesterzi, la religione cristiana non si sarebbe mai affermata».

E in coerenza con tali idee si dedicò alla stesura di scritti per così dire di battaglia (alcuni dei quali autentici capolavori), come molti dei racconti, numerosi *pamphlet* veri e propri e il celebre *Dizionario filosofico*. È pensando a questo aspetto dello stile e della produzione di Voltaire che Domenico Felice si è misurato con un'impresa possibile solo a qualcuno che, co-

me lui, la conosce a fondo: estrapolare da un'opera vastissima e multiforme (che comprende poemi, opere teatrali, trattati e altro) un'antologia di sentenze, massime e pensieri indirizzati all'uomo di oggi; non pillole, ma semi di saggezza, perché destinati a germogliare nella mente del lettore, suscitando la voglia e il piacere di esercitare la propria intelligenza (quel *sapere aude* che Kant prese a prestito da Orazio per designare il senso dell'illuminismo e che Voltaire ha anticipato con il suo «Abbiate il coraggio di pensare

da soli»). Ne è nato un nutrito *Taccuino di pensieri* *Vademecum per l'uomo del terzo millennio* (pp. 533, Mimesis, € 28,00) che raccoglie più di duemila aforismi, talora brevissimi talora più lunghi, organizzati per temi (circa 500) disposti alfabeticamente, secondo il modello del *Dizionario filosofico* e dunque anche secondo il modo di lettura preconizzato da Voltaire: si può aprire il libro a caso e, seguendo le suggestioni del primo pensiero letto o gli espliciti rinvii finali ad altre voci, si segue un percorso, uno dei tanti possibili, che ci fa passeggiare, per così dire, tra temi e problemi cari all'autore di *Candido*, ma che non hanno certo perduto di attualità.

Se famosissima, ma purtroppo sempre terribilmente all'ordine del giorno, è la costellazione di pensieri che gravitano intorno

all'idea di tolleranza, i lettori non specialisti saranno forse sorpresi di scoprire che quest'uomo, che detestava cordialmente i preti, soprattutto cristiani («fanatici papisti e fanatici calvinisti», scrisse una volta a D'Alembert, sono tutti impastati della stessa merda intrisa di sangue corrotto»), dai quali preti perciò è stato spesso denunciato come una specie di tizzone d'inferno, in realtà riteneva la religione necessaria all'ordine sociale ed era ostile agli atei, benché pensasse che, in generale, se un sovrano ateo sarebbe un flagello per l'umanità, un filosofo ateo (com'erano Hobbes e, secondo lui, anche Spinoza) è sostanzialmente innocuo, e comunque assai meno pericoloso di un credente fanatico: quel che odiava Voltaire era il fanatismo di qualunque orientamento, soprattutto quando è associato al

potere. Ma potranno anche scoprire che il buon senso e la moderazione a cui Voltaire s'appella contro ogni estremismo (come si dice oggi), talvolta finisce per indurlo a posizioni davvero discutibili: denuncia, per esempio, come una infamia il crudele trattamento degli schiavi neri, ma considera un'ovvietà che essi siano una razza non solo diversa ma intellettualmente inferiore alle altre, e che proprio per questo ne è naturalmente schiava. Insomma, non sarebbe dispiaciuto a Voltaire (che del resto lo ha detto esplicitamente) se questo libro, che non osa sfidare la concorrenza del *Dizionario filosofico*, possa stimolare la critica anche nei suoi stessi confronti; ed è sperabile che comunque induca il lettore ad approfondire la conoscenza di quello che resta uno dei grandi illuministi.



a trent'anni
dalla morte

MANGANELLI

Luca Cambiaso
(1527-1585), *Gruppo
di figure*, disegno
a penna acquarellato,
Firenze, Uffizi

di RAFFAELE MANICA

Si è già all'occasione osservato come l'estensione dell'arcipelago Manganelli vada, post mortem, allargando i suoi confini, sporgendosi su terre sempre più incognite e rare. Di queste terre l'orografia varia dal punto minimo del sospetto apocrifo al punto massimo di capolavori prodotti, per dir così, inavvertitamente: da escavare, riportare in luce e, con santa dedizione, ricomporre. Così è stato per lo scoppietto dei pareri editoriali, così è ora per **Concupiscenza libraria** (sempre a cura di Salvatore Silvano Nigro, Adelphi «Biblioteca», pp. 454, € 24,00), che presenta «il meglio di Manganelli recensore», allegando l'incantevole minaccia che il volume è previsto come primo di due il cui secondo è per ora ipotetico quanto a scadenza temporale.

Sull'andamento retorico, scoperte non ce ne sono: dato il sostantivo terribile, l'autore gli appioppa un aggettivo che non ti aspetteresti (tranne che avendo a che fare con Manganelli), e per esempio abbiamo «deliziose macellerie» e «magnifica demenza» e «sapientissime sgangheratezze». Questa legge casuale è uno dei punti reattivi prima del sistema nervoso-percettivo e poi della mente mangeliana: vedere «le tenebre del paradiso» o viceversa. Una locuzione – della gamma del genitivo a sorpresa o dello snodo logico inatteso – che definiremmo «particella-dribbling». Dai titoli all'indice (se sono redazionali tanto peggio, ovvero tanto meglio, vuol dire che Manganelli li trascina e li porta) si estrapolino: «Chiro al miele a colazione», «Il budino col brivido», «La deliziosa vecchia amica dei lupi mannari». Così che, supponendo una bella dose di tranquilla perfidia, vedreste fintamente neutro «Il giardino dei Finzi-Contini»; e invece, per contro-sorpresa, si tratta di un pezzo ammirato sul romanzo di Bassani; ma per *L'airone*, annota Nigro con autonomia perfidia, in privato Manganelli si definì «un lettore che, quando non lo obnubilano stormi di negricanti bassani, è di emunctae naris».

Un campo di gratuità assoluta

Proiettandosi nel futuro, quando entrando la sua inconfondibile fisionomia a far parte delle vituperate storie letterarie solleciterà inchieste erudite, Manganelli riepiloga le questioni che saranno sollevate (Pinocchio-Menocchio, molto apprezzava i libri di Carlo Ginzburg). La pagina, del 1974, vuole attenzione per i motivi che si diranno: «L'imminente secolo ventunesimo sarà lacerato, per quel che riguarda l'indagine critica, da alcuni interrogativi agevolmente prevedibili: in primo luogo, quante volte andava al cinema, da ragazzo, il Manganelli? E poi: quali erano, fuori dai denti, da uomo a uomo, i suoi sentimenti per gli usignoli? E infine: che cosa pensava veramente il Manganelli delle foglie morte? Ma il Manganelli è il tipo che sentimenti siffatti, intimi e fatali, se li porta nella tomba: a dirla tutta, il Manganelli è un reticente e un vigliacco» (così invece non è Cassola, come l'articolo va a dimostrare stroncando). L'elencazione degli eventi può essere a solo scopo ludico, quindi senza scopo; ma può anche non essere ludica, e in somma occorre vedere che scopo abbia nel suo non averne. Se quelle fossero davvero le questioni rilevanti, per Manganelli? Se lo fossero potremmo concludere con agio che il campo dei fatti è in sé, oltre che nelle sue relazioni col pensiero o coi pensieri, un campo di alta, assoluta gratuità.

Vuol dire che, per quanto assurdo sia il criterio di misurazione delle cose, è, in quanto criterio assunto, esigente pratica rigorosa. Per esempio: Manganelli è un adoratore della tragedia e degli inferi: lo sappiamo anche da suoi titoli celebri, uno all'inizio dell'opera (*Hilarotragoedia*), l'altro verso la fine (*Dall'inferno*), un altro ancora postumo (*La palude definitiva*). Questa sua adorazione è una costante conosciuta: perciò che fa Manganelli nell'affrontare *Voce dietro la scena*, l'auto-antologia di

Dribbling critico tra molte ossessioni

Praz? (Sulla questione è fulmineamente intervenuto su «Alias» Domenico Pinto). Concesso quel che c'è da concedere (Praz è «prosatore tra i massimi e non solo di queste generazioni»), benché a suo modo «“praziano” (dopo tutto, ho perfino finto di fare l'anglista)», in quanto lettore Manganelli non si sente «del tutto felice» e si

chiede perché: «Mettiamo nel conto la mia naturale rozzezza, la gravezza libresco, il negato senso degli arredi, che fa della mia casa un'accozzaglia di oggetti traumatizzati e isterici. Detto questo, e forte di questo libro, credo che un “caso Praz” esista». Quale è dunque questo caso? «Praz è invaghito dell'attrezzatura della tra-

gedia, dai costumi ai pugnaletti, alle languide fiale per l'addio, ma ha un segreto orrore della tragedia». Noterà il recensore del recensore come i riepiloghi per elencazione, pur ludici, siano tendenti, talvolta, alla tempesta. E poi si chiederà: che cosa c'è di errato nell'aver orrore della tragedia? Praz, continua Manganelli, «si rifiuta di considerare la qualità violenta, la mancanza di gusto, la discontinuità e insieme la costanza della morte»: che è frase insinuante sensi riposti, dal momento che di ogni cosa non si può non considerare «la discontinuità e insieme la costanza», tranne che non la si voglia considerare e basta; e Praz non la considererebbe, la morte. Ma si può ciò dire per l'autore di *La carne la morte e il diavolo*? No. L'artificio argomentativo di Manganelli però, con la visionarietà dei cocciuti, inverte la propria tipicità, il gratuito. E inesorabile aggiunge, per buon peso, che Praz non vuol visitare gli inferi. Da ciò Manganelli osserva che Praz abbia trattato Shakespeare «con qualche elusività». Ora, trattare Shakespeare senza elusività vuol dire essere Shakespeare stesso, scrivere su di lui senza eludere vorrebbe dire semplicemente doppiarlo: e Praz no, non ne ha eluso il tragico, ma non ci ha sguazzato.

Innumeri tentativi di oltraggio

Però per Manganelli non va bene se le categorie non son le sue spiccate: stabilite sue private categorie, le fa universali, per quanto ondovaghe. Qui stanno insieme la sua onesta disonestà, la sua oltranza, la sua faziosità e i suoi innumeri e saporiti tentativi di oltraggio. Il suo dribblare è ammirevole proprio perché rischia di lasciare andare la palla per conto suo, incantata o avvelenata, fornendo ogni occasione per il prodursi inatteso di un evento traumatico (e salutare, perfino paradossalmente salvifico). Che prenda il bersaglio o frantumi la cristalleria è di nessuna differenza. Ciò deriva dall'atteggiamento confessato con candore e astuzia in testa a una recensione per Meneghello: «Mi accingo a scrivere un articolo su Luigi Meneghello, e non ho le idee chiare. Sarebbe ragionevole che io aspettassi di averle chiare, ma debbo dire che “non avere le idee chiare” è una sensazione estremamente gradevole. È un po' come andare a fare una gita in un territorio ameno ma non frequentato». Si tratta della critica come «improvviso per macchina da scrivere», dove i migliori botti finali e motti di spirito vengono all'impronta: magari dopo lungo rimuginio, ma pronunciandoli con l'aria che, suavia, non ci si è pensato troppo. Per vedere l'effetto che fa, per vedere come va a finire (è cosa che si può tentare dopo anni e solo se, quando se ne sono avuti ventisette all'anagrafe, uno è stato «lettore vorace: onnivoro e tuttavia sistematico» e recensore che «sa accostare un libro e lavorare con prontezza un buon resoconto di lettura, scrupoloso e condotto con precisione fattuale», come lo disegna Nigro, di scorcio, nel suo denso ritratto finale). Un'altra volta, titolando, Manganelli aveva detto di «laboriose inezie», di un accanirsi scrupoloso sui margini: il loro clima stava e sta nell'escursione termica tra hybris e nihil, in una gioia cupa disperata e allegra. *Concupiscenza*, se insegna, insegna che la critica o è un fatto maniacale, una gimkana tra varie ossessioni, o non è. È dunque libro da dribblomane, pericoloso e inutile, perciò altamente consigliabile.

Salvatore Silvano Nigro ha raccolto le recensioni di un «lettore» onnivoro e maniacale, sempre incline alla faziosità: «Concupiscenza libraria», da Adelphi



«classici
dello spirito»

MISTICI

**Da Origene a Sinesio di Cirene,
da Agostino ai bizantini, dai teologi
cistercensi a Caterina da Siena: *Mistica
cristiana* nei «Meridiani», un'antologia
a cura di Francesco Zambon e altri**

Ravenna, Mausoleo
di Galla Placidia, lunetta
col Buon Pastore, part.,
prima metà del V secolo

Approssimarsi al Verbo divino con la retorica dell'ineffabile

di MARIO MANCINI

La scrittura di autori tra i più grandi della poesia del Novecento – Rilke, Pessoa, Celan – si muove negli spazi del limite, dell'invisibile, dell'indicibile, del nulla, dell'assoluto. Sono questi anche gli spazi dell'esperienza mistica. La sua storia millenaria nel mondo occidentale, nei testi e nelle interpretazioni, ci viene ora offerta nel ricco primo volume de *La mistica cristiana* («I Meridiani. Classici dello Spirito» Mondadori, pp. LXXXVIII-1620, € 80,00) dedicato a *Mistica tardogreca e bizantina, siriana, armena, latina e italiana medievale*. Nell'Introduzione generale Francesco Zambon, che firma il progetto editoriale, affronta con lucido e sensibile respiro teorico questioni di fondo come il linguaggio mistico, mistica e poesia, partendo da una domanda primaria: «Che cosa si intende ora, in senso religioso, per mistica?». Egli esamina da vicino tutte le definizioni, alquanto problematiche, che sono state avanzate e che hanno messo l'accento sull'«esperienza», o sulla «presenza», o sull'«unione», o sulla «coscienza», e con una mossa di grande rilievo, «per liberare il campo da falsi problemi che nascono in gran parte dalla pretesa di definire l'«essenza» della mistica e che hanno spesso portato a visioni storiche parziali e deformanti», sceglie di mettere in primo piano i testi: «Per parlare della mistica, ricostruirne la storia, cercare di definirne la natura o illustrarne le trasformazioni, non abbiamo che i testi, la nostra unica risorsa e possibilità di accesso sono i testi».

La scelta di privilegiare i testi, la loro interpretazione, il loro concreto valore di testimonianza e di poesia, è la grande novità di questo volume, che si differenzia quindi esplicitamente dal suo antecedente più importante, la silloge *I mistici dell'Occidente* (1963) di Elémire Zolla, dove la mistica è una «scienza sacra» che, attraverso un'esperienza iniziatica, compie il «ritorno della tradizione», e dove si offrono per lo più brani di lunghezza ridotta e senza alcun commento.

Il volume – altri due seguiranno – si articola in quattro ampie sezioni, nelle mani di riconosciuti specialisti, che assicurano una precisa collocazione storica e una serrata

esegesi dei testi. Come detto, sono *Mistica tardogreca e bizantina* – con Ireneo, Origene, Gregorio di Nissa, pseudo-Dionigi Areopagita, Giovanni Climaco, Simeone il Nuovo Teologo ... – a cura di Marco Rizzi; *Mistica siriana* – con le *Odi di Salomone*, Afraat il Persiano, Isacco di Nive, Giovanni di Dalyata ... – a cura di Sabino Chiari; *Mistica armena* – con Gregorio di Narek, Nersès Shnorhali ... – a cura di Boghos Levon Zekian; *Mistica latina e italiana medievale* – con Ambrogio, Agostino, Giovanni Scoto, Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Clairvaux, Riccardo di San Vittore, Iacopone da Todi, Chiara d'Assisi, Angela da Foligno, Caterina da Siena ... – a cura di Zambon.

In questa lunga storia un nodo centrale, di grande suggestione e di grande fortuna, fino a Giovanni Scoto, fino a Jacopone, è la «tenebra mistica»

dello pseudo-Dionigi Areopagita. La sua teologia apofatica o negativa, che vede il non-Essere anziché l'Essere, approda alla «caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente; caligine che fa risplendere in maniera superiore nella massima oscurità ciò che è splendidissimo, e che esuberantemente riempie le intelligenze prive di occhi di splendori meravigliosi, nella completa intangibilità e invisibilità». Sembrerebbe un'aporia insolubile, ma l'esperienza mistica è in sé stessa parola, come approssimazione al Verbo divino, in cui sono contenute tutte le parole. Si ascolti Agostino, quando rievoca la conversazione con la madre nella visione di Ostia: «Mentre ne parlavamo e vi anelavamo, la toccammo appena in uno slancio totale del cuore; e sospirammo e vi lasciammo avvinte «le primizie dello spirito» e

ridiscessemmo al vuoto strepito della nostra bocca dove la parola ha inizio e fine. Che cos'è simile alla tua Parola, nostro Signore, che è in sé permanenza senza invecchiare rinnovando ogni cosa?».

Un altro momento fondamentale è la svolta della teologia mistica cistercense, con Bernardo di Clairvaux, con Guglielmo di Saint-Thierry, e poi di quella vittorina. Qui il superamento del limite posto dalla trascendenza divina, che conduce all'«inconoscenza», è possibile grazie all'amore, che è l'essenza stessa dell'uomo. E poiché in noi l'amore è l'immagine più pura di Dio, esso comporta anche una reale conoscenza di lui: una «conoscenza amorosa», un «intellectus amoris». Sarà la «luce intellettuale, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogni dolzore» del *Paradiso* dantesco (XXX,

40-43). Così, indirizzato verso la sua origine, che è Dio, l'uomo, come scrive Guillaume di Saint-Thierry, è «deificato»: «L'unità di spirito con Dio, per l'uomo che ha il cuore rivolto verso l'alto, è perfezione della volontà, nel suo avanzare verso Dio, che si ha quando ormai non solo vuole ciò che vuole Dio, ma è così, non soltanto attratto da lui, ma totalmente da lui conquistato, da non poter volere se non ciò che vuole Dio. Ma volere ciò che Dio vuole significa essere ormai simili a Dio; non essere capaci di volere se non ciò che Dio vuole è essere ormai ciò che Dio è, lui per il quale volere ed essere sono la stessa cosa».

Ma, al di là dei momenti fondanti, in innumerevoli pagine del volume il lettore potrà cogliere esperienze estreme, immagini, emozioni. Come in Sinesio di Cirene: «Si portino sotto terra le tracce dei serpenti, sot-

terra scenda anche il serpente alato, demone della materia, nube dell'anima, amico dei simulacri che contro le nostre preghiere aizza i suoi cani. Tu, Padre, tu, beato, codesti cani che divorano le anime respingili lontano dalla mia anima, dalla mia preghiera, dalla mia vita, dalle mie opere». In Simone il Nuovo Teologo: «L'albero, l'albero del timore, / è di nuovo senza fiore / e io mi rattristo e sospiro / e grido con fervore verso di te». In Gregorio di Narek: «Gloria terrificante, nome irraggiungibile, / appellazione di maestà, voce incontenibile, / essere imperscrutabile, / lontano inaccessibile e vicino immediabile. / O Padre delle tenerezze, / che fai sorgere la misericordia, Dio della consolazione». In Giovanni Scoto: «La voce dell'aquila spirituale risuona all'orecchio della Chiesa. Volti verso l'esterno, i sensi ne raccolgano il suono fuggevole, l'animo interiore ne penetri il significato immutabile. Voce del volatile delle solitudini, che vola non solo al di sopra dell'elemento fisico dell'aria, o dell'etere, o del limite stesso dell'universo sensibile nella sua totalità, ma arriva a trascendere ogni teoria, al di là di tutte le cose che sono e che non sono, con le ali veloci della più inaccessibile teologia, con gli sguardi della contemplazione più luminosa».

In Iacopone: «Quanno iubel c'è aceso, / si fa l'omo clamare; / lo cor d'amor è apreso, / che no 'l pò comportare; / stridenno el fa gridare / e non virgogna allorre». In Caterina da Siena: «Annegatevi dunque nel sangue di Cristo crocifisso, e bagnatevi nel sangue, e inebriatevi del sangue, e saziatevi del sangue, e vestitevi di sangue. E se fuste fatto infedele, ribattezzatevi nel sangue; se il dimonio v'avesse offuscato l'occhio dell'intelletto, lavatevi l'occhio col sangue».

Il parlare in modo figurato svolge nel linguaggio dei mistici un ruolo decisivo. È questo un aspetto che Zambon, nell'Introduzione, illustra in modo molto felice e che i curatori delle sezioni tengono sempre presente. Si crea una nuova retorica che, nello sforzo di comunicare l'ineffabilità, nel momento stesso in cui confessa la sua inadeguatezza, il suo «balbettare», sfrutta splendidamente tutte le possibilità del linguaggio. Così Iacopone: «Quanno iubel se scalda, / si fa l'omo cantare; / e la lengua barbaglia / non sa que se parlare...». Così, mirabilmente, Giovanni della Croce, quando evoca il parlare di Dio come «un no sé qué que quedan balbuciendo» («un non so che che vanno balbettando»). «Incastonando, con questa ripetizione dei tre «que» in un endecasillabo perfetto, una sorta di mimesi del balbettio – scrive Zambon – Giovanni in realtà rappresenta proprio il suo linguaggio poetico, che è solo un balbettio rispetto a ciò di cui vorrebbe parlare».

Il parlare in modo figurato svolge un ruolo decisivo, come il balbettare di Jacopone



Rispetto alla silloge di Zolla ('63) qui si privilegiano i testi, la poesia e l'interpretazione

poesia
americana

LAX

Per Robert Lax (1915-2000) cruciale fu il '43: conobbe a New York i Cristiani, una famiglia circense, e si fece cattolico: *Il Circo del Sole* per la prima volta tradotto in italiano da Il Ponte del Sale

Esibizione dello svedese Cirkus Cirkör, che allestirà prossimamente uno spettacolo basato sui *Circus Days and Nights* di Robert Lax, con musiche originali di Philip Glass; sotto, René Daumal (a destra), insieme a Lanza Del Vasto

I giorni della creazione in un sol giorno

di ANDREA CANOVA

Chissà se l'attuale epidemia, con le sue tante esecuzioni capitali comminate dall'anagrafe, segnerà davvero la fine del Novecento per gli storici futuri. Pur tenendo conto del trauma planetario, credo che la periodizzazione rimarrà come al solito incerta, mentre dagli archivi del ventesimo secolo usciranno altri faldoni pieni di sorprese. Non si tratterà solo di inediti, come non è inedito *The Circus of the Sun* di Robert Lax (1915-2000), che però viene ora tradotto in italiano per la prima volta, grazie all'iniziativa del Ponte del Sale, associazione e casa editrice di Rovigo guidata con saggezza da Marco Munaro: *Il Circo del Sole*, a cura di Giampaolo De Pietro e Graziano Krätli (traduzioni dello stesso Krätli e di Renata Morresi, postfazione di Andrea Raos, disegni di Francesco Balsamo, Il Ponte del Sale, pp. 126, € 20,00).

Se per l'Italia si può parlare di una scoperta tardiva, l'autore e la sua prima raccolta poetica, uscita nel 1959, sono in realtà riferimenti stabili nella costellazione letteraria statunitense moderna. Lax ha avuto anche un'esauriente biografia (Michael N. McGregor, *Pure Act. The Uncommon Life of Robert Lax*, New York, Fordham University Press, 2017) e può contare su un Literary Trust che ne custodisce le memorie, e in particolare l'archivio presso la St. Bonaventure University di Allegany (NY); inoltre la sua corrispondenza con Thomas Merton, del quale fu amico strettissimo fin dagli anni dell'università, lo mantiene nella zona nobile del-



Amico di Thomas Merton sin dall'università, Lax venne folgorato dal circo (si esibì anche come clown): un'allegoria della Sacra Scrittura

le mappe novecentesche (*When Prophecy Still Had a Voice. The Letters of Thomas Merton and Robert Lax*, ed. by Arthur W. Biddle, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001).

La prima parte della vita di Lax è errabonda: nato a Olean (nello stato di New York) da una famiglia ebrea di origine

austriaca, il giovane irrequeto si muove qui e là tra varie occupazioni, alla ricerca della sua strada. Non condivide forse gli eccessi della beat generation, ma il rifiuto delle convenzioni e la propensione al vagabondaggio esperienziale lo avvicinano a Jack Kerouac, che diventa suo amico e lo definisce «sem-

plicemente un pellegrino in cerca della bella Innocenza, che scrive pieno di amore e la trova, semplicemente, a suo modo». Il 1943 è un anno cruciale per Lax: entra in contatto con la famiglia italiana Cristiani, che gestisce un circo e si è trasferita in America. L'incontro con quegli artisti, che sono innanzitutto straordinari acrobati a cavallo, è fulminante: lo scrittore è sedotto dai loro nomi esotici (Ortans, Belmonte, Mogador...) e dalle loro impressionanti capacità individuali in grado di fondersi in una comunità familiare e spettacola-

re insieme. Nello stesso periodo si converte al cattolicesimo, scelta centrale anche per la sua poesia, e il cortocircuito tra la fede e il circo produce in lui un'ispirazione potentissima, che darà molti frutti.

Nel 1949 Lax si unisce ai Cristiani per una tournée di qualche mese in Canada; dà una mano e si esibisce talvolta nelle vesti del clown Chesko. Nasce così *The Circus of the Sun*, stampato a New York nel 1959 con le illustrazioni di Emil Antonucci, un libretto intenso e ancor oggi sorprendente, nelle cui liriche la vita del circo, con i suoi

spostamenti, la sua operosa quotidianità e i suoi favolosi protagonisti, diventa metafora della Scrittura e della sua storia di salvezza. La costruzione del tendone rappresenta la creazione del mondo («Abbiamo visto tutti i giorni della creazione in un solo giorno ... vedemmo levarsi il tendone e abbiamo conosciuto com'era l'inizio... abbiamo conosciuto queste cose dall'inizio del giorno, perché ci svegliammo di buon'ora») e tutti i momenti della preparazione dello spettacolo si caricano di simboli e allusioni, fino alla comparsa in scena del giocoliere Rastelli, evocato in un ricordo («Era bravo a fare il giocoliere / a parlare / durante il caffè. / Amava tutti / morì facendo il giocoliere / per tutti / Morì / Oscar mi confidò a bassa voce / a 33 anni / L'età di nostro Signore»). Ogni pagina abbonda di stupore, come nel rivelarsi di un mistero totalmente luminoso: la notte è fuori, dentro il tendone c'è solo la luce; e la luce è la grande protagonista del libro: torna in continuazione, nominata o significata dai suoi effetti, con una fiducia che è propria della grande letteratura mistica. Chissà quanto il cognome dei Cristiani, suoi compagni di viaggio, possa suggestionare Lax («Ora nel raccontare la storia / della famiglia Cristiani / dei loro primi inizi / e della nascita tempo addietro / e del loro sorgere dalla terra / verso lo splendore della luce / noi diciamo della creazione... del sorgere e del ricadere... poiché ciascun uomo redento / è nato di nuovo»); certamente la sua sensibilità legge anche questo segno come una prova della grazia, che cerca di ricevere e

SEGUE A PAGINA 8

RENÉ DAUMAL, «CONTROCELO» (EDIZIONI TOLON) E «IL MONTE ANALOGO» (ADELPHI)

Il prosimetro visionario di Daumal, tra ricerca mistica ed esoterismo

di PASQUALE DI PALMO

La raccolta poetica *Le Contre-ciel* di René Daumal venne stampata nel 1936 dall'Université de Paris in una tiratura numerata, con una litografia di Étienne Cournault. Il libro, che ebbe pochissimi riscontri, si contraddistingue per essere uno dei rari titoli che l'autore, scomparso precocemente a causa della tisi, riuscì a licenziare in vita, oltre al romanzo *La Grande beuverie*, pubblicato l'anno successivo da Gallimard, e l'opuscolo *La Guerre sainte*, edito in forma pressoché clandestina da Fontaine nel 1940. Daumal era all'epoca conosciuto per aver dato vita alla rivista «Le Grand Jeu» di cui uscirono soltanto tre numeri, tra il 1928 e il 1930, riprendendo e ampliando l'avventura iniziata dai *Phrères simplistes*, gruppo costituito da-

gli allievi «eretici» di un liceo di Reims. Gli intellettuali che gravitavano intorno a questa rivista si proponevano di recuperare gli assiomi scaturiti dalle teorie surrealiste salvo approdare, sulla falsariga del postulato rimbaldiano secondo cui «il poeta deve farsi veggente», in direzione di territori cognitivi sino ad allora inesplorati. Si improvvisarono «psiconauti», non disdegnando il ricorso all'autoipnosi e al consumo di droghe.

Breton sconfessò il loro operato a causa dell'atteggiamento disidente sostenuto nei confronti del dogmatismo ideologico che imperversava nella seconda fase del surrealismo, prendendo a pretesto il fatto che usassero «costantemente la parola Dio». Ma le divergenze di ordine tematico e stilistico risultano piuttosto evidenti, a cominciare dalla contrapposizione tra una scrittura di tipo razziocinante, orientata sul crinale dell'indagine filosofica, e la

sorgività primigenia scaturita dalla creazione medianica e dai *sommeils hypnotiques*.

Ora le Edizioni Tlon pubblicano per la prima volta integralmente in italiano *Controcielo* (pp. 240, € 14,00), con traduzione fedele di un anglista come Damiano Abeni, felicemente prestato alla resa dal francese. Questa lirica si rapporta alle sperimentazioni coeve di quegli anni come un'esperienza isolata ma fortemente caratterizzata, in virtù delle accensioni visionarie che la accomunano a quella dell'amico Roger Gilbert-Lecomte che con Daumal condivide la *Weltanschauung* dei *Phrères simplistes* e del «Grand Jeu» (si ricordino anche Roger Vailland e il pittore Josef Sima). I motivi che serpeggiano in questa raccolta passano da una tellurica riflessione sull'io e la «conoscenza di sé», ben esemplificata dalla cenestesi presente nella lunga sezione *Clavicole di un grande gioco poetico*, alla pro-



fonda discrasia esistente tra il *däimon* della parola e la teologia negativa, indissolubilmente associata al tema della morte e dell'inautenticità. Il contrasto tra sonno e veglia crea un curioso intreccio tra andamento speculativo ed esiti trascendenti, sfociante in un prosimetro dominato dalla ricerca di una parola salvifica, assoluta, che porterà l'autore a intraprendere ricerche mistiche lungo quella dorsale esoterica e sapienziale che dalla lezione di Guénon approda agli insegnamenti di Gurdjieff, frequentato attraverso l'intermediazione di Alexandre de Salzmann.

Le poesie di Daumal si segnalano soprattutto per quella vocazione all'autenticità che contrassegna lo stesso itinerario spirituale che trapela dal suo capolavoro, il «romanzo d'avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche» *Il Monte Analogo*, non finito e uscito postumo nel 1952, che Adelphi ora ripropone nella storica versione di Claudio Rugafiori, arricchita da un circoscritto ma significativo corredo di inediti («Biblioteca», pp. 143, € 18,00). È il resoconto dell'eccentrico apprendistato del protagonista, impegnato con alcuni amici alpinisti nella singolare ri-

cognizione verso una vetta che ha connotazioni di taglio metafisico. Con il tempo Daumal approfondirà lo studio del sanscrito per dedicarsi alle versioni di testi sacri come le *Upanishad*, il *Pañca-Tantra*, il *Nāṭya-śāstra* o la *Bhagavad-gītā* (si veda al riguardo il recente volume adelphiano *Lanciato dal pensiero*).

I versi di Daumal, al pari di quelli di Gilbert-Lecomte, sembrano scaturire da un'inarrestabile colata semantica che trascina lungo il suo percorso qualsiasi elemento estraneo. Si tratta di un'affabulazione impervia, ricca di mitologie e *calembours*, che si contrappone alla teorizzazione radicale degli accostamenti analogici casuali propugnata dai surrealisti sull'esempio di Lautréamont, non immune della lezione freudiana. A differenza del canone surrealista non si avverte alcuna gratuità nell'afflato visionario di Daumal dove la tensione derivante da un procedimento metaforico rigoroso non disdegna la cantabilità né le occasioni per manifestarsi in maniera propedeutica: «Il poeta prende coscienza di sé stesso facendo apparire le forme che egli rinnega e che divengono come risultato i simboli, gli aspetti sensibili della sua ascesi».

da aldrich
a kubrick

CRITICI

Le recensioni sul *Corriere Mercantile*, i cineclub genovesi, il circolo Italsider, le retrospettive alla Rai... Il giornalismo militante e *démodé* di Fava raccolto in volume da Falsopiano: *Il mio cinema*

di MASSIMO RAFFAELI

I telespettatori di una certa età non possono aver dimenticato la fisionomia di Claudio G. Fava (1929-2014) cui era affidata negli anni settanta e ottanta la presentazione in video di cicli cinematografici che egli curava in prima persona, da Luis Buñuel al western, da Fellini al *noir* francese di cui era un tenace partigiano, per quanto potesse esserlo una persona tanto raffinata e affabile. Pacato, chiaro nell'esposizione pure attraversata dal brivido costante del dubbio come dai moti dell'erudizione, una punta di ironia nel sorriso e il *papillon* sulla immanicabile grisaglia, quel porgere così elegante e inconsueto somigliava alla scrittura di colui che fu uno dei più originali critici cinematografici del proprio tempo. E fu a suo modo un antesignano del giornalismo di settore (dal '59, per decenni) sulle colonne del *Corriere Mercantile*, antica testata genovese per cui approntò a cadenza settimanale non solo una pagina specializzata ma inventò la schedatura e la recensione sistematica dei film con tanto di valutazione in simboli grafici.

Nel suo lascito imponente e disperso di pagine scritte si assommano non solo gli interventi sul quotidiano e su riviste ma il lavoro di base (nei cineclub genovesi, nel circolo aziendale dell'Italsider) condensato negli opuscoli monografici poi riuniti da Fava in quello che per molto tempo è rimasto il suo unico volume a stampa, *Le camere di Lafayette* (La rassegna editrice 1979), un titolo dove si condensa la dichiarazione di poetica di uno spettatore innamorato contemporaneamente del cinema francese e di quello americano. (E il suo regista non per caso era Jean-Pierre Melville, autore di almeno due capolavori, *L'armée des ombres* e *Le cercle rouge*, nel cui cinema Fava vedeva non soltanto un suo doppio – particolarmente dotto e spiritoso – al lavoro, ma anche animarsi la fusione topografica di Parigi e New York – una specie di «Melvilleiland» reinventata dal vero, tant'è che aveva intitolato *Un americano a Parigi* il ciclo monografico messo allora in onda da Rai2: in proposito, è accessibile in rete la sua bellissima intervista su Melville, *Le cercle rouge e dintorni*, rilasciata nel



Una scena del film di Jean-Pierre Melville *Le Samourai* (Frank Costello faccia d'angelo), 1967

Papillon, humor e aforismi: Claudio G. Fava in sala

2006 a Laura Chiotasso e Edoardo Tallone).

Nell'ultimo decennio Fava aveva raccolto una piccola parte della sua produzione in *Guerre in cento film* (Le Mani 2010) e seguito, sia pure da lontano, l'antologia dei suoi scritti militanti di cui ora esce, nella cura puntuale di Nuccio Lodato, il primo dei due volumi progettati, *Il mio cinema Da Aldrich a Kubrick* (Falsopiano, pp. 318, € 20,00). Si tratta di una selezione scandita dall'ordine alfabetico dei registi, dove emergono d'acchito, anche dalle pagine più occasionali, i tratti che caratterizzano il profilo di Fava al di là delle sue predilezioni e ripulse, nel qual caso da una parte Huston, Rossellini, De Sica e Hitchcock (agli ultimi due sono riservati cospicui glossari te-

matici), dall'altra diversi italiani della generazione tellurica come Bellocchio o Bertolucci, candidamente ignorati.

Colpisce intanto la memoria visiva che feconda la pagina, un acume filologico da non confondersi con la superstizione e il fanatismo dei cinefili, tanto più (e qui si veda il suo delizioso libretto *Clandestino in galleria*, Le Mani 2003) che Fava si colloca agli antipodi del fondamentalismo *cinéphile*, volentieri rammentando che il Cineclub, tipica istituzione del nostro dopoguerra, è in realtà una diretta filiazione del Ciné-luz fascista. Conosce *ab origine* il lavoro dei «Cahiers du cinéma» ma non ne trae alcuna metafisica, è legato alla nozione di autore ma non dimentica che il cinema è comunque un

combinato, a dosi variabili, di inventiva originale e di spettacolo convenzionale e perciò di quel vivaio ama più Truffaut che non (il peraltro rispettato) Godard, cui riconosce una autentica «vocazione visuale».

Un suo secondo tratto distintivo è la qualità della scrittura dove la *non chalance* con cui prodiga la propria dottrina (Fava non esibisce mai la citazione, piuttosto la dissimula o la suggerisce) si accompagna alla sostanziale compostezza di un passo veloce, sapido di immagini, e però controllato anche nei passaggi estemporanei. Terza e decisiva caratteristica è la sua capacità di formulare aforismi dove si condensano un giudizio propriamente critico, ed eccone un breve florilegio: Woody Allen «pieno di talento anche

se non privo di una sua ingegnosa dote di banalità scaltramente strumentalizzata»; *Il lungo addio* di Altman con «la stupenda apparizione hemingwayana del risorto Sterling Hayden»; Buñuel «narratore verista magicamente irto di simboli»; un controverso Chabrol che fa pensare alla «succulenta brevità di certe novelle di Maupassant»; l'ineffabile Leopoldo Trieste incorniciato nel cameo del *Padrino* parte seconda, «una figurina stralunata, da strappare applausi a scena aperta»; il vecchio Mario Camerini «nostro piccolo e non amaro Lubitsch prebellico e autarchico»; infine Fellini (oggetto di una sua monografia, *I film di Federico Fellini*, Gremese 1981) nella sapiente e affabile, se così si può definire, stroncatura di *Amarcord*, «un falso felliniano di altissima classe, di un falsario che abbia praticato lo stesso talento del Maestro prima di copiarlo».

Cronologicamente, la vicenda di Fava si compie nella fase di maturazione della critica cinematografica italiana, successiva all'età dei pionieri che a destra corrisponde al nome di Luigi Chiarini e a sinistra di Guido Aristarco, fondatore di «Cine-

ma nuovo» con l'indimenticabile, e ottimo scrittore, Renzo Renzi: è infatti nel trapasso fra gli anni sessanta e i settanta che oltre ai recensori dei quotidiani e dei principali periodici (tra gli altri Pietro Bianchi del *Giorno*, Ugo Casiraghi dell'*Unità*, Giovanni Grazzini del *Corriere della Sera*, Callisto Cosulich di *Paese Sera*, Gian Luigi Rondi del *Tempo*, Tullio Kezich di «Panorama») si affermano su riviste specializzate e/o militanti dei saggi, per citarne solo alcuni, quali Edoardo Bruno, Adriano Aprà, Adelfo Ferrero (fra i maggiori studiosi di Godard e Pasolini), Francesco Savio (di cui è degno testimone *Il mondo di Francesco Savio. Recensioni 1973-1976*, a cura di Franco Cordelli e Emidio Greco, Falsopiano 2003), Goffredo Fofi (il cui libro cruciale e sovversivo, *Cinema italiano. Servi e padroni*, esce da Feltrinelli già nel '71) e un fuoriclasse giovanissimo e troppo presto mancato, Enzo Ungari, il cui *Schermo delle mie brame* esce nel 1978.

Fra tutti costoro, scrive Lodato, Fava mantiene una posizione di indipendente e persino di critico *démodé* (riguardo a un cinema francese che ormai è dentro la parabola occidua) ma i suoi interventi spiccano per la puntualità e uno *humor* che è la vera e propria cifra del suo stile: i telespettatori ne ricorderanno anche la presenza, nel pieno degli anni novanta, a *Perdenti* e ad altre intelligenti trasmissioni della Rai scritte dal critico cinematografico Oreste De Fornari e da una conduttrice della classe di Gloria De Antoni. Avrebbe potuto essere anche un critico letterario, Claudio G. Fava, e basterebbero le pagine sull'anti-melviliano per antonomasia (nel collettivo *Simenon, l'uomo nudo*, L'ancora del Mediterraneo 2004), quando scrive di avere amato il personaggio di Maigret proprio perché «privo di illusioni ma consapevole dei suoi diritti e dei suoi doveri, rispettoso della legge e dell'ordine, temerato e intemerato». Questo, neanche a dirlo, era il suo autoritratto.

«IL CIRCO DEL SOLE», TRADUZIONI DI GRAZIANO KRÄTLI E RENATA MORRESI, IL PONTE DEL SALE

Forza primigenia e accensioni nella lingua poetica di Robert Lax

SEGUE CANOVA DA PAGINA 7

trasmettere lungo tutta la sua vita. La lingua poetica di Lax (ottimamente resa dai suoi due traduttori italiani) ha una forza di primigenia semplicità, a escursione lessicale ridotta, e però altamente espressiva dello stupore miracoloso. In alcuni punti si intravede il Lax successivo, quello minimalista delle lunghe sequenze di elementi oppostivi, ma qui c'è ancora una volontà di racconto e di accensione dell'immagine memorabile.

Nel 1951, in Italia, Lax si unisce a un altro circo – l'Alfred Court Zoo Circus diretto dal clown Alfredo Zavatta – per un viaggio da Roma a Pescara, che diverrà oggetto di un ulteriore libro (*Voyage to Pescara*). Questo è però un'opera diversa, composta da versi e da frammenti di diario, senza la ricerca dell'incanto luminoso che aveva dato forma a *The Circus of the Sun*. E un decennio più tardi, dopo molte peregrinazioni, il poeta mistico trova il suo posto nelle isole greche: per un breve periodo a Kalymnos e, dal 1964 fino a pochi mesi prima della morte, a

Patmos, l'isola di san Giovanni e dell'*Apocalisse*. Lì, vivendo da eremita in una casetta incastrata nell'impervio villaggio di Skala, con la compagnia dei suoi gatti, Lax prosegue il suo cammino spirituale e artistico, fatto di assidua rarefazione e salmodia delle parole, opposta al frastuono di un mondo alla deriva tra guerre e follie da consumo.

La sua anziana figura monastica, frugale e pronta al guizzo dell'ironia, si può incontrare in un film del 2000 intitolato *Why should I buy a bed when all I want is sleep?*, che conserva anche la sua voce gentile e ferma mentre recita poesie lunghe e filiformi nel bianco e nero di una Grecia spinta fuori dal tempo. È bello che il film circoli nella galassia di Youtube, come pure un raro footage Metro Goldwin Meyer datato 1936, nel quale volteggiano a cavallo, perfettamente coordinati, gli undici fratelli Cristiani («The world greatest riding act»).

Il «suo» regista resta Jean-Pierre Melville; prediligeva anche De Sica, Huston, Rossellini, Hitchcock



BORROMINI

di MARCO M. MASCOLO

Caldo e afa, in una notte romana d'agosto. Francesco Massari si desta a causa dell'urlo e del trambusto che ha sentito provenire da un'altra stanza della casa in cui lavora come servitore, e accorre. Scorge il suo signore, che aveva il compito di sorvegliare da presso, in terra, dolorante, ferito. Ha una spada conficcata in un fianco. È la notte tra l'1 e il 2 agosto 1667, la notte in cui Francesco Borromini, da giorni «in preda al malumore ipocondriaco», come ricorderà una cronaca, decide di autoinfliggersi una ferita che lo porterà alla morte. Morte che, però, non lo coglie immediatamente. Ha il tempo di raccontare lucidamente come ha agito al medico, giunto nella casa di Vicolo dell'Agnello per provare a salvarlo. Stende testamento, si fa benedire e, infine, la mattina del 2 agosto rende l'anima a Dio.

Francesco Castelli (questo il suo vero nome) era nato nel 1599 a Bissone, sul lago di Lugano, da una famiglia di scalpellini imparentata con Carlo Maderno. Dopo una prima formazione a Milano, probabilmente già nel 1617 (o al più tardi nel 1619) è a Roma, dove affianca lo zio Leone Garvo come scalpellino a San Pietro. Grazie a Maderno, che richiede il suo aiuto per i disegni, che esegue in modo preciso e mirabile, il giovane Francesco si fa strada nella Roma di inizio Seicento, dove l'astro di Bernini è già alto.

Proprio col «Cavalier Bernino» Borromini si troverà a collaborare per l'impresa, lunga e mastodontica, del Baldacchino della basilica petrina. I due dovettero entrare in contrasto riguardo alla soluzione da adottare per il coronamento dell'immane scultura. Complici le smodate ambizioni di entrambi, e il carattere poco incline alla mediazione di Borromini, si sarebbero guardati sempre di sottocchi, da rivali.

Borromini uomo bizzarro, incline alle scenate e ai gesti clamorosi, ma anche architetto geniale, meticoloso, che si dedica solo a progetti che «avessero assai del grande, come Templi, Palazzi e simili» (Filippo Baldinucci). Una vita complicata, la sua, fatta di successi, certo, ma anche di sconfitte e di allontanamenti dai cantieri che aveva seguito, spesso risolvendone le sorti. L'immagine dell'artista come genio incompreso, tanto cara ai romantici della seconda metà dell'Ottocento, ha forse, nel caso di Borromini, qualche pezza d'appoggio in più per non essere considerata del tutto fasulla. In fondo, sono molte le fonti che ce lo tramandano come uomo melancolico, incline all'isolamento.

O, al contrario, pronto a compiere gesti smodati e quasi teatrali, come quando, nel 1648, si allontanò dal cantiere di San Giovanni in Laterano, che proprio lui stava restaurando in quanto unico in grado di far fronte ai complessi problemi che il restauro avrebbe posto. Pur di non fermare i lavori Virgilio Spada, l'oratoriano amico e sodale dell'architetto, chiese a Pietro da Cortona, uno dei pochissimi artisti ad avere buoni rapporti con Borromini, di vestire i panni del mediatore per recuperare i disegni: Spada sapeva che piuttosto che consegnarli, Borromini li avrebbe dati alle fiamme. La trattativa fu estenuante, tanto che Cortona decise di «non volersi più intrigare». A quest'atto eclatante ne seguì un altro. Innocenzo X Pamphilj, visto il gesto di Borromini, incaricò Gian Lorenzo Bernini di eseguire la Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona. Francesco andò su tutte le furie, presentandosi davanti al Papa, e «non si trovava modo di farlo partire dal cospetto di Sua Santità, quale dubitò, che s'andasse a gettare in Tevere, tanto stimò che fosse fuori di sé».

In questo più che in altri casi è difficile non legare la vita e l'opera dell'artista, non provare cioè a scorgere un riflesso del suo carattere tormentato nelle creazioni, piene di perizia tecnica e fantasia inventiva, che Borromini ci ha lasciato. A lui sono stati dedicati molti studi, ma di certo un libro su tutti si è imposto come il punto di riferimento: *Borromini, architettura come linguaggio*, che Paolo Portoghesi pubblicò presso

Portoghesi riapre il cantiere barocco



Francesco Borromini, Oratorio dei Filippini, part. della facciata principale; in basso, anonimo XVIII sec., incisione da un ritratto dell'architetto, dai due volumi su Borromini editi da Giannini nel 1720 e nel 1725

Da Skira, ampliata e riscritta, la monografia 1967 di Paolo Portoghesi sul saturnino artista ticinese, restituito a tutto tondo facendo perno sui disegni

gio, che Paolo Portoghesi pubblicò presso Electa nel 1967, anno del terzo centenario della morte dell'artista – in occasione del quale studi ed esposizioni contribuirono di molto ad arricchire le conoscenze su di lui. Il libro di Portoghesi, però, segnò un momento particolare anche per la casa editrice: fu, credo, il primo libro di Electa a riportare in controfrontespizio i nomi di chi ne aveva curato l'impaginazione, la redazione, la stampa. Segnava uno scarto, un salto rispetto ai libri che Electa aveva pubblicato sino a quel momento – quelli con le fotografie incollate, per intendersi –, che appartenevano a un mondo, quello della prima metà del Novecento, ormai scomparso. A sfogliare i libri d'arte e con essi la storia di Electa dal 1944 in qua, il *Borromini* di Portoghesi individua un punto di svolta nella fattura materiale e tipografica, oltre il quale le cose sarebbero cambiate completamente.

Il libro di Portoghesi è entrato, giustamente, nel canone



dei testi di riferimento borrominiani, ed è stato ripubblicato periodicamente sino al 1990. Architetto lui stesso, Portoghesi era riuscito a restituire un'immagine coerente e a tutto tondo del lavoro di Borromini, spesso affidato ai soli, seppur numerosi, di

segni, che eseguiva senza sosta e che in larga parte erano riprodotti nel volume. Un altro punto di forza di quel libro era infatti lo straordinario apparato illustrativo, ricchissimo, una vera festa per gli occhi. Da quel 1967 molti altri studiosi hanno dedicato i loro sforzi e le loro energie all'architetto ticinese. Basterà citare, *pars pro toto*, il volume di Joseph Connors, *Borromini e l'Oratorio Romano*, pubblicato in Italia nel 1989 (Einaudi, «Biblioteca di storia dell'arte»).

Anche per rendere conto della mole di studi accumulatisi dal 1967, Paolo Portoghesi ha deciso di riscrivere il suo libro. Pubblicato ora da Skira, con titolo differente rispetto alla prima edizione: *Borromini La vita e le opere* (pp. 632, 309

ill. col., 500 ill. b/n, € 90,00). Non è semplicemente la ripubblicazione del libro del '67. Scrisse una volta un grande storico dell'arte che «i libri non si rammodernano se non riscrivendoli da capo». Ed è il principio che in larga parte ha seguito Portoghesi in questa nuova impresa. Il testo è stato in larghissima parte riscritto e ampliato, così come sono state eseguite *ex-novo* alcune delle (numerossime) fotografie che accompagnano il volume.

A chi abbia avuto tra le mani il precedente *Borromini*, questo nuovo non sembrerà così diverso a una prima occhiata: è stata mantenuta la partizione delle immagini in fondo ai capitoli, così come su carta di diverso colore – come era già nel 1967 – sono stati stampati, tutti a colori, i disegni. Ma non ci si lasci ingannare. Bisogna addentrarsi nelle pagine e seguire lo svolgersi, attraverso la narrazione di Portoghesi, dei lavori di Borromini nei diversi cantieri, il susseguirsi degli incarichi, lo scontro nell'«anno nero» 1657, per cogliere quanto sia stato arricchito il testo. In molti punti è stato aggiornato, in altri modificato e accresciuto sulla base di una lettura critica di quel che nel frattempo è occorso negli studi.

Lo sguardo di Portoghesi è arricchito della sua stessa pratica dell'architettura, del suo modo di intendere il linguaggio di Borromini, per lui una specie di canone, attraverso l'evolversi del suo stesso linguaggio nella progettazione delle forme dell'oggi. E sicuramente è anche questo uno dei motivi per cui il *Borromini* che emerge dalle pagine del libro era, ed è, così convincente. Un «cantiere» di ricerca, quello di Portoghesi su Borromini, che trova in questo libro una nuova, felicissima sintesi.

radiografia
di una crisi

MUSEI

L'emergenza Covid ha messo a nudo le distorsioni di un'idea di museo basata sullo «sbigliettamento»: creare condizioni per un rapporto più disteso e colloquiale, senza dimenticare il web

La zattera della Medusa di Théodore Géricault nella fotografia di Thomas Struth Louvre 4, Parigi 1989, tratta da Museum photographs



Modello Pamuk, fra intimità e condivisione

di STEFANIA ZULIANI

«Il futuro dei musei è nelle nostre case». È questa la profezia con cui Orhan Pamuk concludeva appena qualche anno fa il suo *Modesto manifesto per i musei*, una proposta in realtà per nulla modesta di ripensamento del ruolo e delle funzioni dell'istituzione. Certo, l'autore del *Museo dell'innocenza*, un romanzo e una piccola casa-collezione quasi nascosta fra i vicoli del quartiere di Cukurcuma a Istanbul, non poteva immaginare che negli ultimi mesi davvero il museo sarebbe entrato nelle nostre case, provando a occupare i nostri schermi quotidiani e il nostro tempo, improvvisamente sregolato, di immagini, racconti, consigli e richieste, laboratori-giochi e promesse. Sono state settimane quasi euforiche in cui moltissimi musei hanno dato prova di una reattività sorprendente dispiegando, magari non sempre in maniera così convincente, tutte le possibilità offerte dalla rete, lavorando di social e di condivisione, mettendo in virtuale mostra i propri gioielli, quelli esposti e quelli nascosti nei depositi o negli archivi. Sollecitando, come ha fatto James Bradburne con il progetto *Brera ascolta*, persino l'allestimento di personali musei domestici (e qui l'auspicio di Pamuk, sostenitore del passaggio «dai monumenti alle case, dalle nazioni alle persone», ha trovato piena risposta) oppure, più spesso, affidando agli artisti e, talvolta, ai curatori il compito di raccontarsi o di creare opere *web-site-specific*.

Un'effervescenza che, specie nelle regioni italiane più sofferenti, ha avuto senz'altro il merito di mantenere un positivo contatto con il pubblico, provando a sperimentare forme di coinvolgimento orientate soprattutto a rafforzare il ruolo che i musei devono avere nella vita sociale. Questa è del resto l'indicazione che viene dalla nuova defi-

nizione di museo proposta, dopo lunga e difficile gestazione, dall'ICOM (International Council of Museum) il luglio scorso. Una definizione centrata sui temi dell'inclusione, dell'accessibilità e della democratizzazione che ha fatto discutere e che la delegazione italiana dell'ICOM ha rigettato perché troppo poco attenta al valore degli oggetti, al significato storico del «patrimonio». Proprio il valore da attribuire al patrimonio culturale resta peraltro un punto cruciale e non privo di ambiguità in un Paese, il nostro, che non ha ancora portato a termine la ratifica della convenzione europea di Faro, dove la possibilità di fruire del patrimonio culturale, bene comune, viene sancita come un diritto umano universale e inalienabile.

In ogni caso, al di là dell'insopportabile mantra mediatico «la bellezza salverà il mondo» (ma poi lo salverà da chi? da che cosa?), la centralità che i musei hanno avuto in questi ultimi mesi si offre come un'occasione di riflessione richiedendo uno sguardo avvertito e anche smalizzato: come mai nell'annunciare la fase due il capo del governo ha proclamato per il 18 maggio l'apertura dei musei dimenticandosi, naturalmente a memoria, di dare notizia di scuole e università? Sarà perché è soprattutto nelle sale dei (grandi) musei come nelle (monumentali) piazze delle città d'arte che il Paese si vuole riconoscere e orgoglioso mostrare?

In ogni caso, che il destino dei musei sia un aspetto tutt'altro che marginale per la vita dei cittadini è un dato assodato, di cui tener conto a partire però dalla consapevolezza che il museo pubblico, nato come ricorda Georges Bataille «con la ghigliottina», è uno spazio di conservazione, di esposizione e anche, e forse soprattutto, di produzione culturale. Ma come si sta profilando la vita dei musei in questi primi giorni di riapertura? Quali sono le direzioni più interessanti che possono intraprendere nel tempo del distanziamento fisico? Complessivamente, il quadro è ancora incerto, e non potrebbe essere diversamente in una situazione tuttora piena

di incognite, non soltanto sanitarie. A fronte di alcune riaperture tempestive e determinate – la Galleria Nazionale a Valle Giulia ha rinunciato al suo tradizionale lunedì di riposo per essere pronta il 18 maggio, giornata internazionale dei musei, ad aprire le sue sale, in parte riscritte per l'occasione – non sono pochi i musei che ancora cercano soluzioni per fronteggiare un cambio tanto necessario quanto radicale di paradigma: se negli scorsi anni l'obiettivo è sempre stato quello di aumentare le presenze, di migliorare la performance innanzitutto in termini di quantità, puntando soprattutto sui grandi musei e sui grandi attrattori, resi autonomi e affidati da Franceschini a direttori selezionati attraverso bandi internazionali, oggi si impone una riduzione o, almeno, una drastica riorganizzazione dei flussi. Non più code domenicali, dunque, non più folle vocianti accalcate di fronte ai capolavori da fotografare, non c'è più spazio per quel pubblico un po' disordinato e spesso distratto che Thomas Struth ci ha mostrato negli ultimi scatti della sua serie *Museum photographs*, foto dove le opere ormai non si vedono neppure più, cancellate dai corpi indisciplinati dei visitatori.

Per forza di cose, bisognerà svuotare le sale e ripristinare una relazione più intima con le opere, che non significa però, va detto, serrare le porte e dare ragione a Jean Clair, da sempre nostalgico delle silenziose gallerie abitate soltanto da amatori e studiosi. Si tratta, piuttosto, di creare condizioni di visione più distese, di dare ai corpi e agli sguardi una giusta distanza per rendere possibile lo scambio: visite colloquiali per gruppi ristretti, aperture orarie più lunghe, percorsi differenziati per evitare incroci pericolosi. E, naturalmente, ancora tanti contenuti sul web, senza però ritenersi sostitutivi dell'esperienza dell'opera.

Accanto alla fruizione in situ delle collezioni, cruciale quanto problematica soprattutto per i grandi musei, non va poi dimenticato il lavoro di produzione, di committenza di opere di pensieri e di processi (è questa la direzione scelta dal Mambo con il progetto Nuovo Forno del Pane). Interventi che possono trovare spazio anche fuori dalle mura del museo, nei luoghi aperti della città, nei quartieri a bassa densità turistica e ad alta tensione sociale. E anche negli spazi chiusi, nelle scuole speriamo presto ripopolate, come pure in quei luoghi che come e ben più del museo sono «istituzioni di internamento» (Crimp), nelle residenze per anziani e nelle carceri. Luoghi in cui il virus è stato ferace e dove il museo dovrebbe ora entrare o ritornare con le sue opere – la GAMeC di Bergamo in passato ha già varcato i cancelli della locale casa circondariale – e soprattutto con le sue visioni libere. Perché, lo ha ricordato il decano degli storici dell'arte Hans Belting, il museo non è fatto di cose ma di azioni di valore.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

La terapia
grafica
di Walser

Riccardo Venturi

Gli anni venti di Robert Walser sono molto prolifici: riempie 526 fogli che la sorella trasmette all'amico editore Carl Seelig nel 1936. Una scrittura minuscola e indecifrabile in cui non sospetta sia riposto alcun senso compiuto. Solo nel 1957 il germanista Jochen Greven si accorge che quei segni illeggibili formano una scrittura in miniatura che contiene poesie, testi in prosa ed elzeviri che uscivano nei quotidiani tedeschi, svizzeri e cecoslovacchi con cui Walser collaborava, nonché due romanzi datati 1925: *Il Brigante* e *Felix*. Denominati microgrammi (termine non di Walser), sono raccolti in sei volumi pubblicati in tedesco nel 2000, per la metà inediti (e non ancora disponibili in italiano). Se fanno parte delle carte private dello scrittore, da alcuni anni vengono esposti in Svizzera e altrove, da ultimo a Parigi (*Robert Walser: Grosse kleine Welt Grand petit monde*, a cura di Marie José Burki, Mandana Covindassamy, Beaux-Arts de Paris éditions – Ministère de la culture 2019).

Interessante la tecnica di scrittura, a partire dai supporti di seconda mano utilizzati da Walser quali telegrammi, pagine del calendario, lettere, carte da visita, buste, pubblicità, estratti conto, moduli fiscali. La scrittura si addensa ai margini, occupando ogni spazio disponibile, con una calligrafia alta due millimetri e, in seguito, solo uno, grazie a matite dure (9H) e finissime. Un romanzo come *Il Brigante* sta in 24 foglietti, con cui si apriva la mostra parigina. La concentrazione dei blocchi di testo è altissima e il *ductus* raramente si interrompe, come un lungo respiro; in sé compiuti, malgrado il supporto di fortuna non hanno affatto una natura frammentaria. Altissima è anche la pazienza di Walser, al punto da diventare, come scrive in una lettera al redattore della «Neue Schweizer Rundschau» Max Rychner datata 20 giugno 1927, «un artista nell'arte di pazientare»: «ricopiando quello che mi dettava la

matita ho riappreso, come un bambino, a scrivere». Walser confessa infatti che, di ritorno nella sua Bienne nel 1913 dopo il periodo d'oro berlinese – forse l'unico periodo veramente felice della sua esistenza –, ha maturato un disgusto per la penna e per l'inchiostro. È una specie di crampo che gli insacca la mano e gli impedisce di lavorare di primo getto come una volta. È la matita a restituirgli questo piacere, una sorta di terapia grafica cui si sottopone con dedizione. Solo in un secondo momento mette il testo in bella copia – e nel ricopiare documenti consisteva in fondo la sua attività di ex-impiegato d'ufficio. In questo modo Walser distingue nettamente la matita per l'elaborazione personale e la penna per la pubblicazione, l'indipendenza creatrice e le oberanti *deadline* di lavoro, la sfera privata e la sfera pubblica. Perlomeno fino al 1933 quando, come noto,

poggia per sempre penna e matita ed entra nella clinica psichiatrica di Herisau, dove resterà fino alla sua scomparsa, il 25 dicembre 1956. Per gli amanti di Walser è un'esperienza unica il

poter osservare da vicino, armati di una lente d'ingrandimento che non mancava nella mostra parigina, i microgrammi. Solo nella *contrainte* Walser trova quella libertà che nella sua scrittura si respira a pieni polmoni, un'atmosfera aerea in cui la scrittura non è più lo spazio più breve tra la testa e la mano, ma s'invola, prende aria, fa un giro all'aperto, passeggia come passeggiava il suo autore e torna vivificata per appuntarsi finalmente sul foglio. Come in quel racconto di Julio Cortázar che vede protagonista una linea che, *motu proprio*, sbuca da una lettera abbandonata poggiata su una tavola e, percorsa la stanza, esce fuori e s'imbarca su una nave per finire nelle mani di un passeggero pronto a farla finita (*Le linee della mano*, in *Storie di cronopios e di famas*).



case
d'artista

LAMB HOUSE

Lasciare Londra «dal cuore di pietra»... Henry James incrocia allora un acquerello dell'architetto Edward Warren, riproduce una casa di mattoni rossi: Lamb House, a Rye, nel Sussex. Ci va, la affitta, vi si ritira

Lamb House, dove visse James, a Rye, nell'East Sussex, ora parte del National Trust; in basso, lo scrittore passeggia davanti alla sua dimora in un'illustrazione di Harry Green (dettaglio con la finestra bovindo)



GOTTARDO PALLASTRELLI
RYE (EAST SUSSEX)

Alfred William Parsons è stato un pittore di paesaggio e un illustratore inglese specializzato nella tecnica dell'acquerello. Relativamente conosciuto, e apprezzato nel corso della sua carriera anche come assiduo frequentatore della buona società e della cerchia intellettuale anglo-americana a Londra, è ora quasi del tutto dimenticato. Grazie ai suoi contatti con la folta colonia degli espatriati americani in Europa divenne, fra l'altro, illustratore per «Harper's Magazine», e Henry James ebbe a dire di lui che, forse grazie a un soggiorno in America, Parsons imparò a rappresentare l'Inghilterra proprio come gli americani la sognavano e così come volevano che fosse. L'Inghilterra, nel modo in cui Parsons la dipingeva, era, secondo l'autore di *Ritratto di Signora*, esattamente quella che la società americana aveva ereditato dalla propria immaginazione e che, una volta attraversato l'Oceano, desiderava trovare.

La vera passione di Parsons era però disegnare giardini, e fu proprio lui a progettare quello di Lamb House, a Rye, nel Sussex, dimora di Henry James dal 1897 fino a quasi la sua morte. Fu ancora Parsons l'autore delle scene di *Guy Domville* (1895), il dramma di James risoltosi in un clamoroso fiasco. Per lo scrittore americano, che sognava di diventare anche un apprezzato autore teatrale, si trattò di un doloroso insuccesso, destinato a segnare il periodo più difficile della sua carriera e della sua vita privata, quello che Colm Toibin ha raccontato nelle pagine del romanzo *The Master* del 2004 e David Lodge in *Author, Author*, uscito lo stesso anno.

Poco prima James aveva dovuto infatti subire la sofferenza profonda legata alla morte di Constance Fenimore Woolson e, pur all'apice della propria fama di scrittore, si trovava in un perio-

L'illustratore e l'architetto per il rifugio di James

do di transizione della sua produzione letteraria e stava meditando di abbandonare Londra, la città che aveva tanto amato e dove non si sentiva più a proprio agio. In una lettera scritta nell'aprile del 1898 a Caroline Fitzgerald, un'amica americana che da pochi anni si era trasferita in Europa, James definisce Londra come la città «dal cuore di pietra», dove i minuti del giorno sono contati e poche concessioni vengono fatte alla corrispondenza», e ancora, pochi giorni dopo, scrive di temere che la propria «impazienza nel sopportare la tremenda complessità di Londra aumenti con ogni ora trascorsa a combatterla».

Alla crisi ai ripensamenti si aggiunsero anche, a partire dal 1896, i forti dolori alla mano destra, dovuti all'intensità della scrittura e a una forma reumatica che lo costrinsero, su consiglio del fratello William, ad assumere uno stenografo per dettare la sua voluminosa corrispondenza oltre che le proprie opere.

Come riporta Leon Edel nella sua monumentale biografia di James, nell'inverno del 1895 lo scrittore americano aveva visto a casa dell'architetto Ed-

ward Warren un piccolo acquerello disegnato dall'amico che mostrava la facciata di mattoni rossi di una casa georgiana a Rye, con una finestra bovindo sotto un arco, un tetto a punta e l'edera che si arrampicava sul muro: Lamb House.

L'estate successiva James la trascorse nelle vicinanze, vide spesso la casa e se ne appassionò; nel corso di una giornata in bicicletta con Warren i due ne parlarono ancora lungamente e poco dopo arrivò una lettera da Rye: Lamb House era libera per un lungo affitto.

«Telepathy does indeed mark the case for its own»: fu così che James scrisse a Warren per commentare la notizia che avrebbe modificato la sua vita.

Lamb House si trova sulla cima di una ripida strada di ciottoli che sale la collina di Rye fuori dalla High Street, sulla curva dove West Street si dirige verso la chiesa di St. Mary e, proprio come i disegni di Parsons sull'«Harper's Magazine» potevano rappresentare l'esatta idea che gli americani di fine Ottocento avevano dell'Inghilterra, così il paese e la casa stessa danno ancora adesso l'idea del perfetto rifugio per uno scrittore in difficoltà e in cerca di un luogo da dove ripartire.

A poco più di un'ora e mezza da Londra, certamente oggi Rye è molto più facile da raggiungere che un secolo fa, ma già allora James definiva la distanza decisamente «non eroica da affrontare» e, in modo quasi maniacale, comunicava agli amici che invitava gli orari precisi dei treni, le stazioni da dove partire, Charing

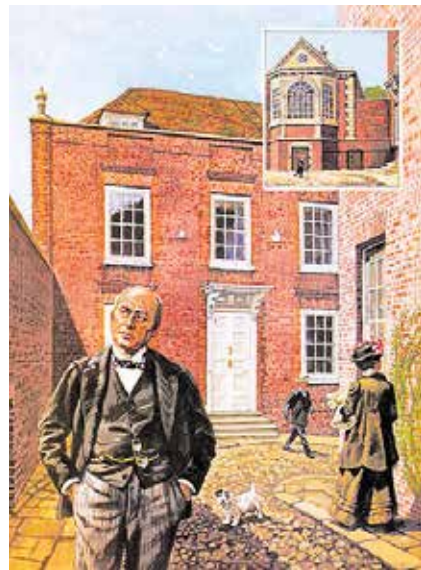
Cross o St. Paul, e quelle in cui cambiare, come ancora oggi a Ashford.

Inizialmente James non la trovava abbastanza grande, anzi tutte le stanze, tranne quella del giardino, erano decisamente piccole, ma con le numerose camere ai piani superiori, si rivelò certamente adatta per un uomo solo e sedentario come lui, e la Green Room, al primo piano, sarebbe stata il suo secondo studio, oltre a quello al piano terra, andato poi distrutto da un bombardamento tedesco nel 1940.

Il giardino era incantevole e la casa sembrava in buone condizioni. Il parere di Warren e di Parsons, che ispezionarono accuratamente anche gli esterni, fu decisamente favorevole. Forse le finestre retrostanti minacciavano la privacy del giardino, ma Parsons pensò che potevano essere schermate piantando dei pioppi e ripartendo così la vista, mentre alte graticciate lungo il vialetto avrebbero fatto il resto.

Parsons, grazie alla sua abilità nel rendere il paesaggio inglese così come lo si immaginava, trasformò il giardino in quel luogo dolce e protetto che lo scrittore americano cercava.

Prima della fine di settembre James aveva firmato il contratto di affitto: ventuno anni al prezzo di settanta sterline all'anno. Nel contratto si impegnava a mantenere le serre nel giardino, a migliorarle e a preservare tutti i fio-



ri, i cespugli e gli alberi da frutta. Gli venne chiesto anche di sostituire le piante e gli alberi, in caso si fossero ammalati, con altri uguali o di migliore specie, e nell'accordo era anche previsto che facesse ridipingere tutte le parti in legno della casa.

James, che fino ad allora aveva speso gran parte dei propri guadagni per i viaggi in Europa, aveva bisogno di nuove entrate per permettersi la casa, i lavori e i nuovi arredi, per i quali gli fu prezioso l'aiuto dell'amica Lady Wolseley. Proprio in quei giorni accettò quindi la collaborazione con un nuovo giornale pubblicato dal *Times*: «Literature», una sorta di precursore dei supplementi letterari.

Leggendo la descrizione che ne fa l'amica Caroline Fitzgerald in una lettera del 1908 a Lady Reay, si capisce quanto la casa, attualmente del National Trust,

non sia quasi per nulla cambiata: «Una bella e antica villa signorile dall'aspetto sobrio affaccia sulle strade con le sue porte alte e strette e file di graziose finestre, mentre sull'altro lato un vecchio padiglione dalla struttura singolare, che domina tutta la via, termina con un'ampia finestra e un piccolo timpano; sul retro si estende un giardino secolare; all'interno, la casa è deliziosa con un «salotto» rivestito di pannelli – un vecchio rivestimento scuro – che dà sul giardino; vecchie scale di pregio con balaustre dipinte di bianco e mobili antichi in mogano, in buone condizioni, che di certo lui stesso vi ha fatto mettere».

È nota l'importanza che ebbero le immagini e gli oggetti nella vita e nell'opera di James. Fu quasi un'ossessione, un continuo sovrapporsi di esperienze artistiche che incrociavano le esistenze dei protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi racconti, il più delle volte loro stessi pittori o scultori, costretti a confrontarsi con le proprie opere in un continuo gioco di rimandi fra la realtà e la finzione.

Ci si attenderebbe di trovare le testimonianze di questa duratura passione nella casa, ma la semplicità quasi assoluta di Lamb House le conferisce le caratteristiche di un luogo intimo e raccolto, staccato dal mondo, anche da quello dell'arte. È un contrasto che colpisce, soprattutto ricordando la straordinaria complessità e artificiosità raggiunta negli ultimi romanzi della cosiddetta *major phase* che sono stati scritti proprio in questa casa.

Oltre a un ritratto di James di Philip Burne-Jones, figlio del più famoso Edward, l'opera d'arte più nota è, in un certo senso, un'ulteriore prova di intimità. Nella primavera del 1899 James acquistò il busto in terracotta del conte Alberto Bevilacqua Lazise realizzato da un giovane scultore americano-norvegese che viveva a Roma e che secondo lui era giusto incoraggiare e sostenere: Hendrik Christian Andersen, col quale mantenne per anni una lunga amicizia.

*fra dada
e mistica*

di PAOLO MARTORE

«Non credo più alla carriera, al denaro, al potere, per chiamare le cose in questo modo. Giacché basta prendere il giornale per vedere dove ci abbia condotti il potere. Il potere, la potenza – ovunque ha portato questo terribile spargimento di sangue. Ora credo ardentemente solo all'im-potenza, a ciò che è piccolo, oppresso».

Questo scrive Hugo Ball (1886-1927) alla sorella nel 1916, nei giorni dolorosi della Grande guerra, rivelando la propria vocazione a una profonda dissidenza che fa di lui un caso unico nel pur vario panorama del pacifismo europeo di inizio secolo. Ball rappresenta in effetti una figura atipica e fondamentale nell'arte d'avanguardia del Novecento; ed essendo difficilmente riconducibile entro schemi definiti, si presta a disparate interpretazioni. Lettore di Nietzsche e Bakunin, amico di Kandinskij, Hesse, Schmitt e Bloch, la sua attività si sviluppa tra letteratura e teatro, filosofia e mistica, indigenza materiale e splendore spirituale.

All'intricato percorso di Ball, lo studioso Gabriele Guerra dedica un breve ed erudito saggio dal titolo *L'acrobata d'avanguardia Hugo Ball tra dada e mistica* (Quodlibet, pp. 144, € 16,00). L'autore si richiama a Sloterdijk per segnalare come Ball personifichi «il modello di una vita vera, proprio perché essa scorre sul filo di una pratica artistica sempre acrobatica, sempre cioè in cammino verso una radicale e azzardata verticalità». In lingua tedesca, infatti, l'*Artist* non è il *Künstler* ma l'artista da circo, il funambolo, l'equilibrista: d'esistenza acrobatica toglie banalità alla vita, ponendo la ripetizione al servizio dell'irripetibile».

Guerra non è interessato a redigere un'esautiva ricognizione biografica e intende piuttosto approfondire alcuni nodi concettuali, per evidenziare la coerente evoluzione umana e intellettuale di Ball, dall'esperienza dada fino all'estremismo mistico del periodo di *Cristianesimo bizantino* (1923). In altre parole, il saggio è la descrizione di un'ascesa e di un'ascesi, di un lungo esercizio di affinamento corporeo e spirituale, del quale vengono messe in risalto le continuità in luogo delle apparenti discontinuità.

In Ball si sovrappongono una serie di temi, in cui si intrecciano sempre arte, politica e religione, che ritornano di continuo in configurazioni mutevoli ma comunque connesse tra loro dal denominato-

HUGO BALL

Dal Cabaret Voltaire al comunitarismo del Monte Verità, fino all'ascetismo «bizantino», insegue un'«azzardata verticalità»: *L'acrobata d'avanguardia* di Gabriele Guerra, edito da Quodlibet

Una dissidenza funambolica e iper-moderna



La litografia di Marcel Slodki relativa al poster realizzato per l'inaugurazione del Cabaret Voltaire, Zurigo, 5 febbraio 1916

re comune di un animo critico. Ball viene di solito inserito nel novero degli artisti anziché in quello dei pensatori politici o religiosi; tuttavia, l'ambizione di Guerra è dimostrare come la migliore chiave per accedere all'universo di Ball sia la sua attitudine al rifiuto di ogni costrizione psicologica e politica, verso la ricerca di un'autentica «forma di vita» mediante il recupero della dimensione trascendentale. «Il dispositivo messo in opera qui da Ball non è riassumibile né come una «semplice» negazione in senso anarchico di qualsiasi idea statuale, né come un tentativo neocattolico

di ricostituire la *civitas* celeste sulla terra. Esso piuttosto si situa tra queste due direttrici politico-culturali, alla ricerca di una «terza via» mistico-anarchica, in cui l'*intelligenza* alternativa al complesso teologico-politico dominante, partendo da un sostrato concettuale ed ideale romantico, sviluppa una linea politica piuttosto precisa».

È noto che Ball è stato promotore delle serate dada in un locale nella malfamata Spiegelgasse a Zurigo. Sul palcoscenico del Cabaret Voltaire si alternavano canti, balli, rumori, poesie senza senso e assurde pièce teatrali. Per Ball que-

sti spettacoli sono stati non solo un esperimento artistico finalizzato a provocare il pubblico borghese, ma soprattutto un «laboratorio del Moderno», ossia un mezzo tramite cui ha tentato di schiudere am-

biti negletti dell'interiorità: il rapporto tra corpo e poesia, tra suono e parola, tra immediata presenza dell'uomo nel mondo e sua dimensione metafisica. «La provocazione sta tutta dentro l'azzardata sintesi proposta dal Ball vescovo mago, tra *performance* dada e *trance* estetico-ascetica, tra pratica d'avanguardia e sacralità liturgica». Per inciso, Guerra ha il merito di rimarcare l'importanza di Emmy Hennings, artista e compagna di Ball, nel concepimento di questo tipo di performance rituali.

Nel 1916 Ball visita per la prima volta Monte Verità, l'eterogenea aggregazione di individui accomunati da aspirazioni utopiste, vegetariane e teosofiche residente su una collina nei pressi di Ascona, nel Canton Ticino; ma resta deluso dalla «quantità di idioti naturisti che se ne vanno in giro in sandali e tunica romana». Vi torna un anno più tardi, quando l'esperienza del Cabaret Voltaire è per lui sostanzialmente conclusa, e si inaugura allora un'altra fase della sua irrequieta traiettoria. La forma di vita comunitaria che contraddistingue Monte Verità adesso gli svela la vacuità della sua epoca borghese e capitalistica, e al contempo lega il corpo e lo spirito in un significato inedito, dando luogo a una «nuova tecnica antropologica», che lungi dall'essere antimoderna è «ipermoderna». L'uomo nuovo si costituisce a partire da un'unione sociale ed esistenziale basata proprio su questo carattere ipermoderno.

Si aprono così per Ball orizzonti di indagine che lo portano a esplorare la psicanalisi e la teologia. Nel 1923 pubblica *Cristianesimo bizantino*, un libro sui santi dei primi secoli del cristianesimo, i cui capitoli compongono una sorta di ideale trittico, con Dionigi l'A-reopagita affiancato da due santi «funamboli»: Giovanni Climaco e Simeone Stilita. Contro ogni lettura superficiale, Guerra osserva come, anziché essere la testimonianza di una evasione, l'opera sia densamente intrisa di inequivocabili implicazioni politiche. In quanto mediatori esemplari tra la sfera trascendente e quella immanente, i monaci e i santi delle origini appaiono quali campioni di una «teologia politica della fine», non della sovranità. E sebbene l'aggettivo «bizantino» sia capzioso e fuorviante, manifesta però il desiderio di Ball di un rinnovamento morale e culturale del cattolicesimo, lo sforzo di individuare un orientamento nella sua epoca che congiunga edificazione spirituale e nuovi lineamenti comunitari. Una vera ascesi monastica nel bel mezzo del Moderno. «Superare se stessi in candore e ingenuità: questa è ancora la miglior difesa».

Indigenza materiale e splendore spirituale: un caso unico nel pacifismo europeo di inizio secolo

■ VÍRIDE ■

*Viandanti
che raccolgono
semi*

Andrea Di Salvo

Per mulattiere e lungo i torrenti, come pure nel verde che emerge dal dedalo delle topografie cittadine, saper passeggiare attraverso i paesaggi, lasciandosi attraversare, per cogliere i segni con cui la natura li illumina di episodi e associazioni vegetali ci pone tutti in una condizione di particolare attenzione. Camminare, si sa, induce considerazioni, attiva ricordi e emozioni, ci invita ad avere occhi nuovi. In particolare poi, per un aspirante giardiniere, restare allerta in cammino di spirito e sensi, dischiude a ogni passo una serie di occasioni da cui trarre ispirazione, scatena l'impulso a imitare l'infinita varietà e diversità del vivente. Raccogliendo semi, rametti, prelevando talee, per trasferire magicamente quegli spunti nel proprio personale giardino di accoglienze. Così nei loro *Consigli per viandanti giardinieri* (Ediciclo, pp. 192, € 14,00) Emina Cevro Vukovic e Nora Bertolotti propongono cinque itinerari del cuore. A passeggio tra sentieri in equilibrio sulle colline della costa ligure da Campiglia a Porto Venere dove raccogliere semi di ginestra e ispirarsi ai profumi della macchia mediterranea, come pure sul crinale dell'Appennino tra Emilia e Toscana, tra le felci che illuminano radure o riscoprendo epilobi e cardii asinini, subito pronti a ricoprire la frana. Ma anche, per esplorazioni botaniche in città, dalla Milano dei cortili, tra macerie riconquistate da budleie, sambuchi e verbaschi alla Palermo delle peregrinazioni ispirate dai giardini di chiostri e chiese e dell'esotico diffuso tra jacarande e i frangipani che colonizzano i balconi. È un passo intermittente, quello del giardiniere in marcia, che spesso divaga nel percorso, sempre pronto a distrarsi dalla meta, tentato da tutto quanto la natura dispone sul cammino. Un passeggiare che si fa osservazione sapiente, volta a cogliere la ricchezza pur nell'essenziale, capace di tornare sui suoi passi nel rispetto di tempi di semina e raccolta.

GERENZA

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

direttore editoriale e web:
Matteo Bartocci
inserto a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis
redazione:
via A. Bargon, 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. Bargon, 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 abbonamenti:
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
viale Bastioni Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482