

Insero settimanale
de "il manifesto"

ALIAS

Domenica

22 aprile 2018
anno VIII - N° 16

2

Knud Rasmussen
e Claude Lévi-Strauss,
vite di antropologi

INGRID BASSO, ENRICO COMBA

4

L'agonia della critica,
sintomo della crisi.
Una discussione

FEDERICO BERTONI

5

MARCEL PROUST
Nuova traduzione
per il «Jean Santeuil»

PASQUALE DI PALMO

8

La carne la morte
il diavolo nel romanzo
di William Gay

VIOLA PAPETTI

9

Giardino giapponese,
due saggi:
Walker e Escande

ANDREA DI SALVO

10

AL MAN DI NUORO
Futuriste, lo specifico
è la gioia cromatica

GIUSEPPE FRANGI

Publicato nel 1971, «La vita delle ragazze e delle donne» è la sola approssimazione al romanzo di Alice Munro: ora da Einaudi, che completa l'opera della scrittrice canadese

La vita sotto il linoleum

di CATERINA RICCIARDI

All'inizio degli anni Sessanta Alice Munro inviava sei delle sue storie, il nucleo di ciò che sarebbe diventato *Danza delle ombre felici*, a Jack McClelland, allora il più quotato editore canadese. Il manoscritto fu restituito alla mittente con parole di elogio, accompagnate da un secco «no». Le raccolte di racconti, scriveva McClelland, non vanno (*do not sell*), e non solo: non costituiscono un buon esordio per uno scrittore. Meglio finire un romanzo, nel caso ce ne sia uno già in gestazione – continuava – e poi passare ai racconti. La legge del mercato in un paese sul punto di lanciarsi in una avventura letteraria che, per la prima volta nella sua storia, prometteva un futuro di una certa distinzione, sacrificava qualità per quantità (di vendite). Le cose sarebbero poi andate diversamente e la pregevolissima *Danza* sarebbe uscita presso un altro editore nel 1968. Nel frattempo, il consiglio di McClelland non venne dimenticato e Munro cominciò a pensare a un romanzo, anche se, avrebbe detto in seguito, le riusciva di vedere la realtà e le persone in riquadri da «istantanee» (*snapshots*) e non in un fluire a lungo raggio o in una linearità da *Bildung*.

Nacque quindi da un compromesso con le sue doti più istintive *La vita delle ragazze e delle donne* (traduzione di Susanna Basso, Einaudi, pp. 293, € 20,00), anello mancante in italiano nella ricostruzione dell'intera saga della scrittrice canadese, ambientata per lo più (se si eccettuano alcune parentesi, quella di Vancouver in particolare) nella Contea del Lago Huron, nell'Ontario meridionale.

Una storia di formazione

Publicato nel 1971 da McGraw-Hill, lo stesso editore che aveva dato alle stampe *Danza delle ombre felici*, lo pseudo romanzo di Alice Munro è – nella sostanza – una storia di formazione, narrata in prima persona. In otto episodi dislocati nel tempo si segue la crescita della protagonista, Dell Jordan, dall'infanzia alla fine dell'adolescenza, poco prima che, all'inizio degli anni Cinquanta, una borsa di studio la porti lontana dalla nativa Jubilee (la Wingham di Munro), sul fiume Wawanash (il Maitland: locus di futuri misteri). C'è, dunque, la parvenza del romanzo, sostenuta dall'andirivieni di alcuni personaggi, ma in realtà la formula osservata in questi rita-

gli di vita quasi autobiografici è quella selettiva del racconto.

Non siamo ancora alle altezze tecniche delle raccolte future, quelle pubblicate fra gli anni Ottanta e Novanta. Anzi, fatta eccezione per alcuni casi, qui sembra registrarsi una flessione persino rispetto ai primi quindici magnifici racconti. Munro ripeterà l'esperimento con risultati più brillanti qualche anno dopo con *Chi ti credi di essere?*, anch'esso costruito sui passaggi dell'esistenza di un unico personaggio, la giovane Rose, alle prese con gli stessi disagi esperiti da Dell Jordan e alla fine, come Dell, in fuga verso altre mete. Entrambi i volumi – e soprattutto il primo – fanno da soglia al mondo che Munro va riscoprendo a posteriori, partendo dalle fondamenta della sua infanzia. Per conoscerlo meglio quel mondo – rappresentato sempre sul filo dell'insondabilità – è dalla *Vita delle ragazze e delle donne* che si deve incominciare.

Vite di esclusi

È qui, infatti, che la scrittrice canadese allestisce il suo teatro, lo stesso che avrebbe continuato a esplorare in modi diversi e in un tempo prolungato (dagli anni Quaranta al nuovo secolo), condizione che le permette abili sovrapposizioni temporali, come se il passato non intendesse esaurire la sua storia, anzi continuasse a produrla nei giochi dei riverberi della memoria. Il centro focale di Munro resta il suo luogo d'origine, una cittadina di fondazione ottocentesca (camuffata di volta in volta sotto nomi diversi), una come tante nella più gretta provincia canadese, divisa da differenze sociali (una pseudo *gentility* vittoriana e i meno fortunati), religiose (metodisti e presbiteriani, qualche cattolico), etniche (scozzesi e irlandesi) e di gender.

A questa élite contraddittoria fanno da contorno le frange della *lower town*, poste al confine con un paesaggio ancora indomito e al tempo stesso contaminato dal degrado. Qui vivono gli esclusi, come lo Uncle Benny di «Flats Road», un eccentrico che colleziona rifiuti e rottami, dai quali si liberano tracce indecifrabili del loro passato, e sui quali si

Protagoniste da noviziato, tormentate dalla vergogna e dalla diffidenza

Jean Paul Lemieux,
La mort par un clair matin, 1963



accendono i germi della fantasia infantile e gotica di Dell; o il padre di Dell (controfigura del padre di Munro) che alleva volpi argentate (o visoni e poi tacchini) da destinare al commercio.

Le impietose scene di scuoiamento che si ripetono, quasi ossessive, in varie raccolte fanno intuire la persistenza di un conflitto sanguinolento tra natura e cultura, che Munro non tiene nascosto nello scantinato della propria coscienza. Ma è in questi margini ambigui che il paesaggio cambia tono nel restituire spazio attivo (e simbolico) al fiume e alle rive del Lago Huron. Entrambi, il fiume e il lago, con le loro profondità ataviche, misteriose e insidiose, si innestano nell'intero canone di Munro co-

me l'anima pulsante di una più autentica geografia locale, fino a trasformarla in uno spazio mentale, uno specchio riflettente anche il mistero del vivere umano.

Monotone e insondabili

Su questo duplice sfondo nascono e si incamminano le sue protagoniste da noviziato. Sono ragazze solitamente ribelli, tormentate da vergogna e diffidenza: vergogna per la propria condizione subalterna e diffidenza verso la comunità che vive oltre il fiume, dove tocca loro confrontarsi con le ipocrisie, le piccole e grandi perversioni sessuali, le solitudini, gli inspiegabili suicidi, il grottesco dietro le facciate delle case e dei volti dei concittadini. Tutto si sfiora con

tocco lieve: difficile è immergere la mano fino al fondo dei precordi. Si raccolgono solo frammenti, istantanee, per il futuro.

Nell'ultimo, perturbante racconto, intitolato «Epilogo: il Fotografo», in un'affermazione più volte citata, si fissa il cardine della poetica che Alice Munro avrebbe mantenuto inalterata: «Le vite delle persone, a Jubilee come altrove, erano monotone, semplici, sorprendenti e insondabili ... caverne profonde dai pavimenti in linoleum». E su questa constatazione la narratrice Dell (e Rose) si arresta, abbandonando l'arena del suo battesimo alla vita in una città ironicamente «giubilare», alla quale però, forse come Rose, finirà per tor-

nare. Un arco narrativo si chiude, come potrebbe avvenire in un romanzo.

Se c'è storia di formazione, utile intanto a fermare sulla pagina l'anatomia incompleta di un territorio, restano tuttavia chiuse le «caverne profonde». Ed è su queste che Munro ricomincerà il suo viaggio nelle raccolte successive a partire da *Il percorso dell'amore*, con altro metodo e un diverso orientamento: entrambi più slegati dall'autobiografismo, più frammentati, più ellittici, e dall'andamento multidirezionale, deviante da o convergente su possibili fili in trasparenza, piccole scintille sulla soglia dell'inattingibile sotto quello strato di linoleum ancora da scrostare.

grandi
esploratori

RASMUSSEN

Era il gennaio del 1922 quando
il futuro padre della moderna
eschimologia incontrò, su un'isola
del Bacino di Foxe, lo sciamano
degli Iglulingmiut: «Adua», da Adelphi

Sui ghiacci, i cani con la croce al collo

di INGRID BASSO

«E' una scoperta che non smette di sorprendere - scrive il dano-groenlandese Knud Rasmussen, futuro padre della moderna eschimologia - il fatto che davvero, nella nostra rapidissima epoca, ci si può trovare di fronte a persone che sembrano appena uscite dalla mano della natura». Era il 1910 e il grande esploratore aveva appena fondato, insieme all'amico Peter Freuchen, la stazione commerciale «Thule», sull'estrema punta occidentale della Groenlandia, a Capo York.

Nato a Jakobshavn o *Ilulissat*, la «città degli iceberg», Rasmussen era figlio del pastore locale, la bisnonna della madre era groenlandese e le tradizioni del suo popolo in famiglia non erano state dimenticate. Rasmussen parlava la lingua degli Inuit e sapeva governare perfettamente la slitta trainata dai cani, con la quale avrebbe ripercorso il passaggio a Nord-Ovest solcato da pochi anni, per la prima volta, dal norvegese Roald Amundsen.

I materiali raccolti

A partire dal 1912 Rasmussen avviò una serie di esplorazioni, le cosiddette «Thule», ma è stata quella compresa fra l'estate 1921 e il dicembre 1924 a consegnare il suo nome alla storia. Attraversò il Canada artico, partendo dalla Groenlandia fino all'Alaska, accompagnato da sei Inuit di Capo York e da un gruppo di studiosi: l'inseparabile amico Peter Freuchen, cartografo e naturalista, l'archeologo Therkel Mathiasen, l'etnologo e geografo Kaj Birket-Smith, due assistenti scientifici, Helge Bangsted e Jakob Olsen e, dal 1923, il fotografo Leo Hansen.

Sembrava l'entusiasta brigata nordica che nel 1761 lasciò il porto di Copenaghen alla volta dell'*Arabia Felix*, la prima grande spedizione scientifica danese dalla quale fece però ritorno solo il cartografo

Dal 1912 vennero avviate le esplorazioni cosiddette «Thule», ma quella cruciale si svolse fra il '21 e il '24

Knud Rasmussen racconta come la rapida conversione degli Inuit diede vita a forme di culto ibride



Ritratto di un Inuit; in basso, Knud Rasmussen

Carsten Niebuhr, la cui vicenda sarebbe poi stata raccontata dal giornalista danese Thorkild Hansen nel 1962 in *Arabia Felix*, appunto, un romanzo che ha fatto la storia della letteratura danese. Ma la spedizione di Rasmussen ebbe un esito positivo: gli oltre 20.000 oggetti raccolti tra le popolazioni Inuit del Canada artico, le centinaia di foto e i disegni non finirono dimenticati nei sotterranei degli istituti scientifici di Copenaghen, come le casse che i botanici, i naturalisti e cartografi del Settecento avevano inviato in patria dallo Yemen.

Il materiale documentario raccolto da Knud Rasmussen è tuttora visibile presso la Raccolta Etnografica del Nationalmuseet di Copenaghen, insieme a 5500 pagine di studi, più due corposi tomi dal titolo *Fra Grønland til Stillehavet* (Dalla Groenlandia al Pacifico), editi in danese nel 1925-26 e usciti in versione ridotta per un pubblico più vasto nel 1932 con il titolo di *Il grande viaggio in slitta*, di cui esiste una traduzione italiana del 2011 a cura di Bruno Berni per Quodlibet.

Della straordinaria V Spedizione Thule, un discorso a parte merita l'escursione compiuta da Rasmussen insieme a due Inuit attraverso Canada e Alaska, fino a toccare rapidamente il continente asiatico, dove gli furono negati i permessi per sostare nel territorio sovietico. Abbandonata temporaneamente la base comune, «il mantice», a Danish Island, da dove partivano le diverse puntate dei membri della spedizione intorno alla Baia di Hudson, Rasmussen volle entrare in contatto con tutte le tribù Inuit conosciute, per studiare le analogie tra la cultura che coltivavano in Groenlandia e quella diffusa nel Ca-

nada, separate da una migrazione di quasi un millennio. È in questa circostanza che avvenne l'incontro con lo sciamano Aua, prima e dopo la sua conversione al cristianesimo, una vicenda raccontata attraverso scelte di brani elegantemente tradotti (tratti dai due tomi di *Dalla Groenlandia al Pacifico*) in *Aua* (traduzione e introduzione di Bruno Berni, Adelphi, pp. 190, € 18,00).

Un incontro in due fasi

L'incontro con lo sciamano della tribù degli Iglulingmiut, su un'isola del Bacino di Foxe, si svolse in due fasi: la prima nel gennaio del 1922, quando Aua era ancora fedele alla sua tradizione e operava come sciamano, la seconda esattamente un anno dopo, quando aveva «congedato i suoi spiriti ausiliari» e sugli igloo dell'accam-

pamento di caccia della tribù sventolavano tante bandiere bianche, simbolo della rinuncia all'antica religione pagana in favore della «fede del cielo». Grazie ad Aua, ora emancipato dai suoi spiriti e dunque disposto a rivelare quei segreti che aveva considerato in passato troppo sacri, Rasmussen raccolse il materiale orale più completo che esistesse fino ad allora sulla cultura sciamanica, nel momento della transizione tra due epoche e due culture, formando la base di ogni studio successivo sullo sciamanesimo, in primo luogo quello di Jean Malaurie negli anni Cinquanta.

Rasmussen nota con stupore come un popolo costretto più di altri a occuparsi quotidianamente del problema dell'alimentazione - gli episodi di cannibalismo nei periodi di care-

stia dovuta al gelo, per quanto esecrati dagli Inuit erano frequentissimi - sia tuttavia votato a coltivare una profonda spiritualità: «ciò avviene - annota - sempre partendo dall'incantevole spontaneità posseduta da



BENJAMIN L. WHORF, «LINGUAGGIO, PENSIERO E REALTÀ», DA BOLLATI BORINGHIERI

Le lingue storiche, manifestazioni di strutture metafisiche profonde

di ADRIANO BERTOLLINI

Negli ultimi decenni del secolo scorso, la prospettiva «relativista» sul linguaggio, convenzionalmente chiamata «ipotesi Sapir-Whorf», era caduta in discredito: l'idea che con il variare delle lingue e delle culture muti anche il modo in cui le comunità umane organizzano l'esperienza conosce tuttavia oggi un rinnovato interesse, tanto che Bollati Boringhieri ha deciso di ripubblicare il volume di Benjamin L. Whorf *Linguaggio, pensiero e realtà* (pp. 250, € 17,50), quarant'anni dopo la

sua uscita in Italia. Morto precocemente, Whorf non fece in tempo a mettere a punto il libro, che aveva progettato come un manuale universitario. Il curatore del volume decise così di comporlo con scritti editi e inediti: studi sulla lingua dei nativi americani, soprattutto quella degli hopi, della cui analisi Whorf fu un pioniere, ma anche saggi di linguistica generale e articoli più divulgativi in cui l'autore prova a illustrare il rapporto tra pensiero, linguaggio e comportamento.

Malgrado l'eterogeneità del materiale che lo compone, il volume ruota attorno a un'idea centrale, ovvero che la nostra esperienza del mondo è struttu-

chi è costretto a basare le proprie teorie sulle parole vive che gli sono state tramandate».

In un incontro ricostruito da Zacharias Kunuk e Norman Cohn nel 2006 per la Igloodik Isuma Productions nel film *The Journal of Knud Rasmussen*, Rasmussen dichiara: «Nonostante tutti i nostri sciamani, siamo così ignoranti che abbiamo paura di tutto ciò che non conosciamo». Nel corso del secondo incontro con Aua, verrà accolto da «un povero inno cantato da persone che, in cerca di una verità, avevano trovato qualcosa che aveva senso per la loro vita». La rapida conversione degli Inuit al Cristianesimo dà vita a una forma di culto ibrida: «Lo stato di natura fa di loro dei poeti, senza che loro stessi lo sappiano, e questa carenza di ortodossia acquisita dona alla loro rappresentazione l'infantile fascino che rende credibile il mistero». Questa stessa forma di culto è stata raccontata di recente dal dano-norvegese Kim Leine nel suo grande romanzo *Il fiordo dell'eternità* (Guanda, 2013), dove le certezze dogmatiche di un pastore danese inviato in una colonia groenlandese alla fine del Settecento, si dissolvono in quella religiosità primordiale, promiscua e visionaria che il cristianesimo assume, trasformandosi, presso una coppia di Inuit convertiti e divenuti nuovi profeti.

Le altre missioni

Rasmussen nota che i racconti biblici sono accolti nello stesso modo letterale delle leggende pagane; e «come in passato era uso proteggere persone e animali dalle sventure grazie alla forza nascosta degli amuleti, così adesso era considerato naturale mettere il crocifisso al collo anche ai cani». La celebre V Spedizione Thule, al limite del mondo, non fu l'ultima di Rasmussen: tra il 1931 e il 1932 furono organizzate altre due missioni, ma nel 1933, nel corso della VII Thule l'esploratore contrasse una infezione allo stomaco che lo condannò a una morte precoce.

rata e pensata linguisticamente. Dunque, la variazione delle lingue porterebbe con sé un mutamento della concezione di realtà e dei comportamenti che vi si realizzano.

Whorf formula così il suo *principio di relatività linguistica*: due uomini «non sono condotti dagli stessi fatti fisici alla stessa immagine dell'universo, a meno che i loro retroterra linguistici non siano simili, o non possano essere in qualche modo tarati». In altre parole, il linguaggio produce una visione del mondo che muta al variare delle lingue. Questa differenza di *Weltanschauung* è tanto più evidente quanto più sono lontani gli idiomi che si mettono a confronto. Può addirittura sfuggire se si rimane nell'alveo delle lingue indoeuropee. Se però si comparano queste ultime con le lingue dei nativi americani, sostiene Whorf, le cose cambiano radicalmente.

Il linguista americano si concentra soprattutto sui concetti di tempo, spazio e materia. Per via della struttura sogget-

*l'antropologo
nel quotidiano*

LÉVI-STRAUSS

Monique e Claude
Lévi-Strauss

di ENRICO COMBA

Nessun evento memorabile, né rivelazioni straordinarie, piuttosto vicende estremamente banali di vita quotidiana, problemi e aspirazioni del tutto comuni nelle lettere scritte da Claude Lévi-Strauss tra il 1931 e il 1942 ai suoi genitori, dove si parla di condizioni della vita militare, della ricerca di un lavoro, delle difficoltà economiche o del desiderio di acquistare la prima automobile. Tuttavia, questi documenti raccolti e curati dalla moglie Monique, che ha condiviso con il grande antropologo quasi sessant'anni di vita, contribuiscono a farci comprendere meglio l'epoca che precede e segue immediatamente lo scoppio del secondo conflitto mondiale.

Come osserva Monique Lévi-Strauss nella sua prefazione a queste *Lettere ai genitori 1931-1942* (traduzione di Massimo Fumagalli, Il Saggiatore, pp. 422, € 37,00), esse ci permettono di scorgere «l'uomo che si nasconde dietro allo studioso», sebbene manchi il fondamentale periodo trascorso in Brasile, tra il 1935 e il 1939, di cui tuttavia Lévi-Strauss ha lasciato numerosi ricordi in *Tristi Tropici*. Presi insieme, questi due testi si integrano a vicenda, andando a costituire una sorta di autobiografia della giovinezza e delle prime fasi della carriera intellettuale dell'antropologo francese.

La prima moglie

La prima parte del volume, dedicata al periodo precedente allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, comprende le lettere inviate durante il servizio militare, nel settore «Artiglieria e Trasmissioni», da una caserma presso Strasburgo; ci sono inoltre, le missive inviate da Parigi, dove Lévi-Strauss era stato trasferito per lavorare al Ministero della Guerra (probabilmente grazie all'intervento di alcune amicizie politiche) e infine quelle da Mont-de-Marsan, una cittadina delle Landes (attuale Nuova Aquitania), dove aveva trovato un posto come insegnante di filosofia nel liceo locale.

È il periodo in cui compare, quasi improvvisamente, la figura di Dina Dreyfus, che sarebbe diventata nel settembre del

1932 la sua prima moglie. I due avevano studiato insieme filosofia alla Sorbona e condividevano la militanza politica socialista: partirono insieme nel 1935 per il Brasile e Dina, la cui presenza nella prima fase della carriera di Lévi-Strauss è stata molto più importante di quanto non appaia, svolse un ruolo non secondario nella organizzazione delle due spedizioni che li avrebbero portati nell'interno del Mato Grosso per visitare le popolazioni dei Caduveo, dei

Bororo, e dei Nambikwara.

Molti probabilmente ricorderanno la fotografia sbiadita di Dina pubblicata in *Tristi Tropici* durante la spedizione etnografica, unica testimonianza della sua presenza. Eppure, sua è la firma dell'articolo con cui sul *Journal de la Société des Américanistes* venne annunciata, nel 1938, la futura missione etnologica condotta nell'interno del Brasile, a testimonianza del suo ruolo centrale nella progettazione. Una infezione agli occhi costrinse poi Dina a

abbandonare la spedizione, e il matrimonio con Lévi-Strauss finì dopo il loro ritorno in Francia, dove Dina rimase anche dopo l'occupazione nazista.

La seconda parte del carteggio, la più interessante, riguarda le lettere spedite da Lévi-Strauss durante il suo soggiorno a New York, dal 1941 al 1942, dove si era trasferito per sfuggire al pericolo dell'occupazione tedesca, grazie soprattutto all'intervento di Alfred Métraux, antropologo francese che da temporisiede-

va e lavorava in America, e che si era molto impegnato per far sì che Lévi-Strauss venisse invitato presso la New School of Social Research di New York.

In molte lettere viene ricordata con riconoscenza l'attenzione prestata da Métraux, persona «di un'estrema gentilezza, (che) sembra volermi aiutare con ogni mezzo e in maniera del tutto disinteressata».

«La sua amicizia e la sua devozione – si legge ancora – nei miei confronti sono al contem-

po inspiegabili e commoventi». Fu lo stesso Métraux a proporre il nome di Lévi-Strauss per alcuni articoli da pubblicare sull'*Handbook of South American Indians*, opera curata dalla Smithsonian Institution e destinata a divenire un riferimento classico per gli antropologi interessati all'America meridionale. Lévi-Strauss fu subito consapevole dell'opportunità che gli veniva offerta: «Eccomi quindi certo di passare alla storia con un'opera che sarà probabilmente un'autorità per un secolo».

Tra Boas e Malinowski

La pubblicazione di quei contributi avrebbe aperto al giovane Lévi-Strauss le porte dell'antropologia americana, consentendogli di entrare in contatto con grandi personaggi dell'epoca, anche loro spesso presenti nelle lettere: Robert Lowie, Ralph Linton, Julian Steward, che dirigeva l'*Handbook*, e lo stesso Franz Boas, il «padre fondatore» dell'antropologia negli Stati Uniti, dove Lévi-Strauss incontrò anche Malinowski, del quale scrive: «è anziano, gentile, parla egregiamente il francese e non si trova bene negli Stati Uniti».

Figura, in queste pagine, anche la passione per la musica classica – fin dai tempi del servizio militare, quando il giovane Claude chiede ai genitori di procurargli un'edizione del *Pelléas et Mélisande* di Debussy, e una curiosa inclinazione per la cucina: entrambe sarebbero diventate temi importanti nell'opera dedicata allo studio dei miti. Qualche breve accenno, nelle lettere da New York, allude alle prime ricerche di Lévi-Strauss nel campo della parentela e dell'elaborazione logico-matematica, che saranno materia della tesi di dottorato, discussa a Parigi nel giugno del 1948.

L'influenza di Jakobson

La scelta dell'argomento e del metodo impiegati risentono molto dell'amicizia con un altro esule, il grande linguista Roman Jakobson, con cui imbastì una relazione fondamentale, sebbene nelle lettere ne compaia appena qualche traccia. Proprio nell'ultima, però, datata settembre 1942, si accenna al fatto che Lévi-Strauss, oltre a tenere i suoi corsi, era interessato «a seguire un eccellente corso di linguistica tenuto da uno dei miei colleghi, il quale mi fornirà, in questo campo, delle conoscenze indispensabili per il lavoro».

L'influenza di Jakobson fu effettivamente decisiva nella formazione del giovane studioso e, da lì a qualche anno, sarebbe stata fondamentale a informare quella prospettiva strutturalista che nel campo della antropologia sarebbe rimasta legata inescandabilmente al nome di Lévi-Strauss.

Raccolte dalla moglie Monique, le missive dell'antropologo francese durante il servizio militare, poi dall'America: «Lettere ai genitori 1931-1942», dal Saggiatore

Prima e dopo l'incontro con il pensiero selvaggio



to-predicato delle lingue indoeuropee e della presenza dei tempi passato, presente e futuro, noi occidentali siamo inclini a concepire la realtà in termini di cose e di azioni e relazioni tra esse, che avvengono in uno spazio e in un tempo definiti. Si può dire «il terzo giorno» ma non «tre giorni». Il tempo è quindi sempre riferito alla prospettiva di un soggetto o in relazione a un evento e per gli hopi è inconcepibile l'idea di una temporalità astratta e vuota, fatta di unità discrete (giorni, mesi,

anni) ripetute all'infinito.

Secondo Whorf è addirittura la nozione di verbo a venire fortemente indebolita se si tiene presente come in alcune lingue, per esempio loyana, qualunque parola possa essere resa verbo «tramite l'applicazione di certi suffissi distintivi». Sarebbe quindi più corretto parlare di «verbazio-

Maschere sacre della tribù nordamericana degli Hopi



ne». In questa goccia di grammatica si nasconde una grande differenza di prospettiva rispetto a noi europei: emerge infatti una visione che privilegia gli eventi, ognuno dei quali è esito di un processo, a discapito delle cose. Ma pur essendo il perno intorno a cui ruota tutto il volume, il relativismo linguistico è solo una faccia della medaglia: man mano che ci si avvicina alle pagine finali emerge infatti un'idea opposta.

Secondo Whorf la linguistica, pur non essendo una scienza quantitativa, sarebbe tuttavia esatta, proprio come la matematica e la fisica, e attraverso di essa si potrebbero scoprire leggi e strutture generalissime che regolano il pensiero e il linguaggio, come per esempio alcune formule, ideate dall'autore, che descrivono le regole generali per la formazione delle parole, applicabili a tutti gli idiomi.

Se confrontate con queste forme generali del pensiero, le lingue storiche altro non sarebbero che manifestazioni spaziotemporali di una struttura metafisica più profonda: oltre il «velo di Maya» (l'espres-

sione è di Whorf) costituito dalla mente individuale dei parlanti, ci sarebbe una psiche impersonale che si esprime in un linguaggio puro, di cui gli idiomi storici non sarebbero se non pallide imitazioni.

Al di là delle differenze tra le lingue e le culture, tutti gli esseri umani sarebbero dunque accomunati dall'appartenenza a una medesima sostanza, che se debitamente illuminata potrebbe portare a una «fratellanza» universale e a un'umanità pacificata. Ma la ricaduta politica di questa nobile idea ha un prezzo teorico: perché postulare una struttura di pensiero ultraterrena al di là delle lingue, quando queste possono essere concepite – materialisticamente – come un mutevole prodotto della nostra biologia? Per questo, le pagine finali in cui Whorf allude all'eternità come chiave di volta per la soluzione del problema storico della convivenza tra gli uomini, sembrano essere l'esito paradossale di un libro il cui pregio principale è proprio quello di sottolineare la matrice storica dell'esperienza umana.

dalla cassetta
degli attrezzi

CRITICA DOVE SEI

Francesco Vezzoli,
Self-Portrait as Apollo del Belvedere's (Lover), 2011



Non arrendersi al capitalismo cognitivo

di FEDERICO BERTONI

Chiariamo subito un punto: si parla anche di voi, o meglio di tutti noi. La scomparsa della critica letteraria dalla scena pubblica non è un problema da accademici spocchiosi o letterati ingobbiti sulle sudate carte. Perché l'eclissi di una disciplina di per sé irrilevante per i destini del mondo racconta una storia molto più grande, grida con la forza del sintomo una perdita ben più grave: lo spirito critico della modernità illuminista, l'aspirazione kantiana a camminare eretti e a rivendicare l'uso pubblico della ragione: *sapere aude!* Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza.

Una parola-chiave della modernità

Perciò non è affatto semplice indicare cause e moventi di questo processo apparentemente irreversibile: significherebbe raccontare la crisi stessa della modernità. La critica letteraria nasce infatti con il pensiero moderno: «si emancipa» in quanto disciplina autonoma quando la ragione occidentale mette in discussione un assetto millenario, articolandosi in una serie di discipline che vanno a costituire l'episteme del moderno: psicologia, antropologia, sociologia, economia politica, estetica e appunto critica letteraria. Anche l'espressione «crisi della critica» che da almeno venticinque anni segna periodicamente il dibattito culturale, peraltro senza scalfirlo, ha qualcosa di tautologico. *Crisi*, ci ha spiegato un filosofo della storia come Reinhart Koselleck, è una parola-chiave del vocabolario della modernità, è anzi «la chiave interpretativa centrale tanto per la storia politica quanto per la storia sociale» almeno a partire dalla Rivoluzione francese.

E dunque la critica letteraria, come declinazione specifica dello spirito critico moderno, è in crisi per definizione. Lo ha ricordato a suo tempo Mario Lavagetto sulla scorta di Paul de Man: la crisi della critica ha natura «endemica», coincide cioè con l'esistenza stessa di questa disciplina, come rivela peral-

Ha inizio con questa pagina una discussione mirata a indagare la patente caduta in disgrazia della teoria letteraria; ciò che coincide, nella migliore delle ipotesi, con una ratifica politica dell'esistente

tro la comune derivazione etimologica dei termini *critica* e *crisi* dal verbo greco *krino*, che copre un duplice campo semantico: da un lato «separare», dall'altro «scegliere», «decidere», «giudicare». In altri termini, la crisi è una condizione strutturale dell'esercizio critico, la sua ragione d'essere; e non esiste critica autentica che non viva in una situazione di instabilità categoriale, che non rimetta continuamente in discussione i presupposti, i metodi e gli obiettivi del suo operato.

Viene quindi da pensare che la crisi della critica in cui si macerano da anni tanti intellettuali non sia affatto una crisi ma piuttosto una paralisi, una sclerosi progressiva, il lento e inesorabile svuotamento di quel vitale nesso semantico: la critica langue e muore (o si suicida più o meno consenziente, come ha diagnosticato Lavagetto in *Eutanasia della critica*) proprio perché non è più in grado di essere e di mettere in crisi, o forse perché, più in generale, il concetto di crisi con cui interpretiamo compulsivamente il nostro presente ha perso le sue valenze anche positive, di cesura drastica, momento di fine e di inizio, spinta al cambiamento, impantanato nella visione malinconica di un presunto declino.

Nulla avviene per caso

C'è poi una causa più circoscritta che ci induce periodicamente a chiederci «dove siamo?», come nel titolo di un bel libro collettivo sulle «nuove posizioni della critica» di Giancarlo Alfano e altri studiosi. È una causa iscritta nell'evoluzione (o involuzione) degli studi letterari negli ultimi decenni del Novecento, quando si consuma il fallimento di un programma critico, modellato sulla linguistica, che voleva fondare una scienza «forte» della letteratura, basata su metodi e protocolli affini a quelli delle scienze naturali. Sono i decenni in cui una certa teoria letteraria di matrice soprattutto francese raggiunge al tempo stesso il culmine e il punto di non ritorno, trionfa mentre nutre i germi della sua distruzione, sacrifica tutto al miraggio utopico e inevitabil-

mente fallimentare di mettere a punto una *mathesis universalis* del sapere letterario. Lo scacco grandioso e catastrofico di questa aspirazione all'universale, di quest'ultimo progetto illuminista ha prodotto effetti a catena che è impossibile descrivere nel dettaglio. Ma a grandi linee ne è uscita una contrapposizione nefasta tra due tendenze che segnano il panorama attuale degli studi letterari: da un lato la chiusura specialistica, l'arroccamento difensivo nei propri minuscoli apprezzamenti disciplinari, dove si continua felicemente (?) a lavorare senza farsi troppe domande, impermeabili al mondo, protetti da un sapere che si autogiustifica con il vecchio e ormai inservibile scudo della tradizione; dall'altro la tuttologia, la letteratura come pretesto per parlare d'altro, il goffo e spesso patetico inseguimento delle mode e dei consumi culturali, in un tentativo di innovare concetti e linguaggi per adeguarsi alle richieste dell'ideologia dominante, cioè l'unica rimasta: il mercato.

A venir meno è appunto lo spazio intermedio, il luogo deputato della critica, cioè di un discorso tecnico e specializzato sulla letteratura che ambisca a un senso più ampio, collettivo, nei termini sempre più inattuali del bene comune e dell'uso pubblico della propria ragione. Ne è sintomo perfetto, con il lucido cinismo che solo il mercato può avere, la scomparsa pressoché totale della saggistica letteraria dall'orizzonte editoriale, e anche *fisicamente* dagli scaffali delle librerie. Agli studi letterari di tipo accademico non resta così che alimentare in modo compulsivo il canale parallelo, ormai del tutto drogato, delle edizioni a pagamento, da dare in pasto alle commissioni di concorso e a quella macchina impazzita che si chiama «valutazione della ricerca scientifica» (potrei citare decine di messaggi promozionali di editori più o meno improbabili che offrono di pubblicare qualunque libro, a prezzi modici, in tempo utile per le scadenze dell'Abilitazione Scientifica Nazionale).

Certo, non c'è da fare le vittime o rimpiangere nostalgicamente il bel tempo perduto.

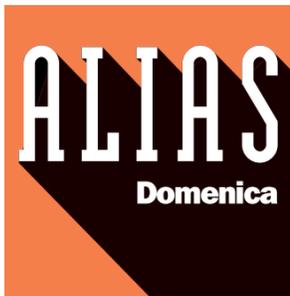
Nulla, ovviamente, avviene per caso. E in fondo non è tutta colpa dei critici e degli studiosi di letteratura, pure molto inclini al suicidio assistito. Parte di un problema ben più ampio, l'agonia attuale della critica letteraria può essere letta come un sintomo di enormi trasformazioni politiche, sociali, economiche, culturali e tecnologiche che i nostri strumenti interpretativi non sono in grado di capire e tantomeno di governare. Calvino, Fortini e Pasolini sono morti, d'accordo (e anch'io non mi sento tanto bene, direbbe Woody Allen), ma non è questo il punto. A mancare non sono i cervelli ma una sorta di tessuto neuronale diffuso, senza il quale anche le grandi figure che hanno segnato la storia intellettuale del Novecento, se rivivessero oggi, scontrerebbero una condizione di malinconica irrilevanza.

La critica non sa più parlare perché è scomparsa una certa *società letteraria*, una comunità di lettori che condivideva gli stessi valori, saperi e orizzonti culturali, un pubblico (sicuramente ristretto, ma vivo e riconoscibile) con cui istituire un'intesa comunicativa immediata. (Quel che sta succedendo sul web è un fenomeno diverso, che nessuno è ancora riuscito a mettere a fuoco).

Dobbiamo seppellire l'umanesimo

La società che ha costituito la «letteratura» in quanto oggetto di un sapere, concetto identitario e pedagogico, luogo del valore e fulcro del sistema educativo, non esiste più, e non è detto che sia per forza un male. Ma è un lutto che bisogna elaborare al più presto. Dobbiamo seppellire una volta per tutte l'umanesimo, rinunciare ai diritti di primogenitura culturale per combattere una battaglia di resistenza, e non solo di retroguardia, nell'economia di quello che ormai si chiama «capitalismo cognitivo», dove la produzione e la gestione delle conoscenze – scienza, ricerca, cultura, arte, letteratura, insegnamento – entrano in una logica di scambio, profitto, competizione e accumulazione del capitale cognitivo globale. È quel che ci è toccato in sorte: micro-pratiche, tattiche congiunturali, piccoli gesti resistenti che spezzano gli automatismi, inceppano gli algoritmi, costringono un paio di studenti a farsi domande nuove, contrappongono a un mondo che non ha alcuna voglia di essere interpretato quell'atto congiunto di *lacerazione* e *giudizio* che è iscritto nel concetto e nella storia della critica letteraria. Non posso dire di essere ottimista, ma credo che ne valga ancora la pena.

Nell'agonia della critica letteraria, un sintomo di mutazioni che sfuggono ai nostri strumenti interpretativi



il romanzo giovanile

PROUST

« Invece di sentirsi protetto e reso più audace, Marcel sconta, con quel suo Jean, l'iniziale mancanza di coraggio, che gli ha impedito di dire io... » **Giacomo Debenedetti**

di PASQUALE DI PALMO

« **A** volte, ed è il caso più semplice, la prima persona singolare sembra affiorare nell'ombra di Jean e assumere il ruolo di un narratore testimone, che si intramette nella narrazione e finisce per prevaricare, per sostituirsi al protagonista e per aprire alle sue spalle un dialogo con il lettore ». Quest'asserzione di Mario Lavagetto, riguardante lo slittamento che fa approdare, alla stregua di un lapsus narrativo, la descrizione del protagonista dalla terza persona singolare alla prima, potrebbe idealmente introdurre la nuova traduzione del *Jean Santeuil* di Marcel Proust (Edizioni Theoria, pp. XXVI-806, € 20,00), effettuata con eleganza da Salvatore Santorelli. Si tratta della prima versione dopo quella «storica» allestita da Fortini per Einaudi nel 1953 e riveduta dallo stesso Fortini nel '76 in base alla lezione critica stabilita nel '71 da Pierre Clarac per Gallimard. Si è ripristinato «l'arbitrario ordine strutturale e di capitolazione» che figurava nell'edizione originale francese, con l'obiettivo di favorire una maggiore fruibilità del testo, a scapito di una fedeltà filologica che non poteva che essere approssimativa, considerata la frammentarietà del progetto proustiano.

Ritrovato in un armadio

E, in effetti, questo romanzo-fiume, composto tra il 1895 e il 1902, il cui manoscritto fu ritrovato in un armadio da Bernard de Fallois e pubblicato in tre volumi da Gallimard con prefazione di André Maurois nel '52, trent'anni dopo la scomparsa di Proust, si configura come una sorta di laboratorio della *Recherche* o, per usare le parole di Gianfranco Contini, il «cartone» preparatorio della stessa. Numerosi sono infatti i motivi adombrati in questo romanzo giovanile e l'opera maggiore, testimoniati a più riprese dalle corrispondenze che si impongono alla memoria del lettore come felici epifanie: dal bacio materno della buonanotte senza il quale il protagonista bambino non riesce ad addormentarsi («Quella buonanotte a letto era il dono atteso con febbrile impazienza, il cui meraviglioso potere rasserrenava come un incantesimo») al tema della gelosia che cadenza le vicissitudini della *Prigioniera*, dallo snobismo vissuto come rutilante alternarsi di convenzioni ora

Salvatore Santorelli, Edizioni Theoria, ha tradotto «Jean Santeuil», «cartone» preparatorio della «Recherche»: è la prima versione dopo Fortini

Édouard Vuillard, *Deux ouvrières dans l'atelier de couture*, 1893, Edimburgo, Scottish National Gallery

garbate ora patetiche all'uso dei nomi che ritroveremo nella *Recherche*, come Bergotte, scrittore anziché pittore. Infine la telefonata alla madre che prefigura quella alla nonna nei *Guermantes* e la *petite phrase musicale* della «sonata di Vinteuil»: «Aveva riconosciuto quella frase della sonata di Saint-Saëns che ai tempi della loro felicità le chiedeva quasi ogni sera e che lei gli suonava in continuazione, dieci volte, venti volte di seguito». D'altro bisogna ricordare come il celeberrimo episodio delle *madeleines* fosse stato anticipato nel *Contre Sainte-Beuve*.

Scrisse Giacomo Debenedetti che «quando Proust, nella *Ricerca*, farà parlare il suo protagonista in prima persona, avrà molto maggiore possibilità di distacco, e libertà d'invenzione. Accollandosi la diretta responsabilità di ciò che succede, potrà crearsi il margine di finzione, indispensabile per dire tutta la verità. Jean è una creazione della timidezza di Marcel; ma è una timida creazione. Invece di sentirsi protetto e reso più audace, Marcel sconta, con quel suo Jean, l'iniziale mancanza di coraggio, che gli ha impedito di dire io». Osserva Andrea Caterini nella sua introduzione: «*Jean Santeuil* è narrato in una terza persona che fa di tutto per diventare una prima. Lo si comprende dal ruolo predominante che assu-

me il narratore, il quale è tutt'altro che acritico; piuttosto legge la vita del proprio personaggio come ne giudicasse ogni atto, ogni comportamento; come il suo personaggio fosse un modello umano dal quale ricavare un significato universale, una filosofia (pure poetica, voglio dire percettiva). Quella terza persona non doveva piacere a Proust, forse perché aveva compreso che, pur ponendo una distanza oggettiva tra personaggio e narratore, aveva causato al contempo una discrepanza di significati; quasi che la vita – la vita di Proust – fosse divenuta appena una somma di esperienze».

Ma, al di là delle elucubrazioni concernenti i pronomi personali, la composizione del *Jean Santeuil*, per quanto abortita (ma la materia non appare abbozzata, bensì a tratti delicatamente cesellata), costituisce, a differenza di altre prove giovanili ancora acerbe (si pensi a *I piaceri e i giorni* e a certe «cronache mondane» contrassegnate dal ricorso al *pastiche*), come un lavoro godibile e ricco di implicazioni intertestuali. Certe pagine sull'adolescenza o sul fascino esercitato da un carosello di personaggi minori si incidono nella memoria con la sottigliezza di un taglio di bisturi. Il motivo proclamato dell'autobiografismo, avallato da quella «memoria involontaria» che avrà nella *Recherche* un po-

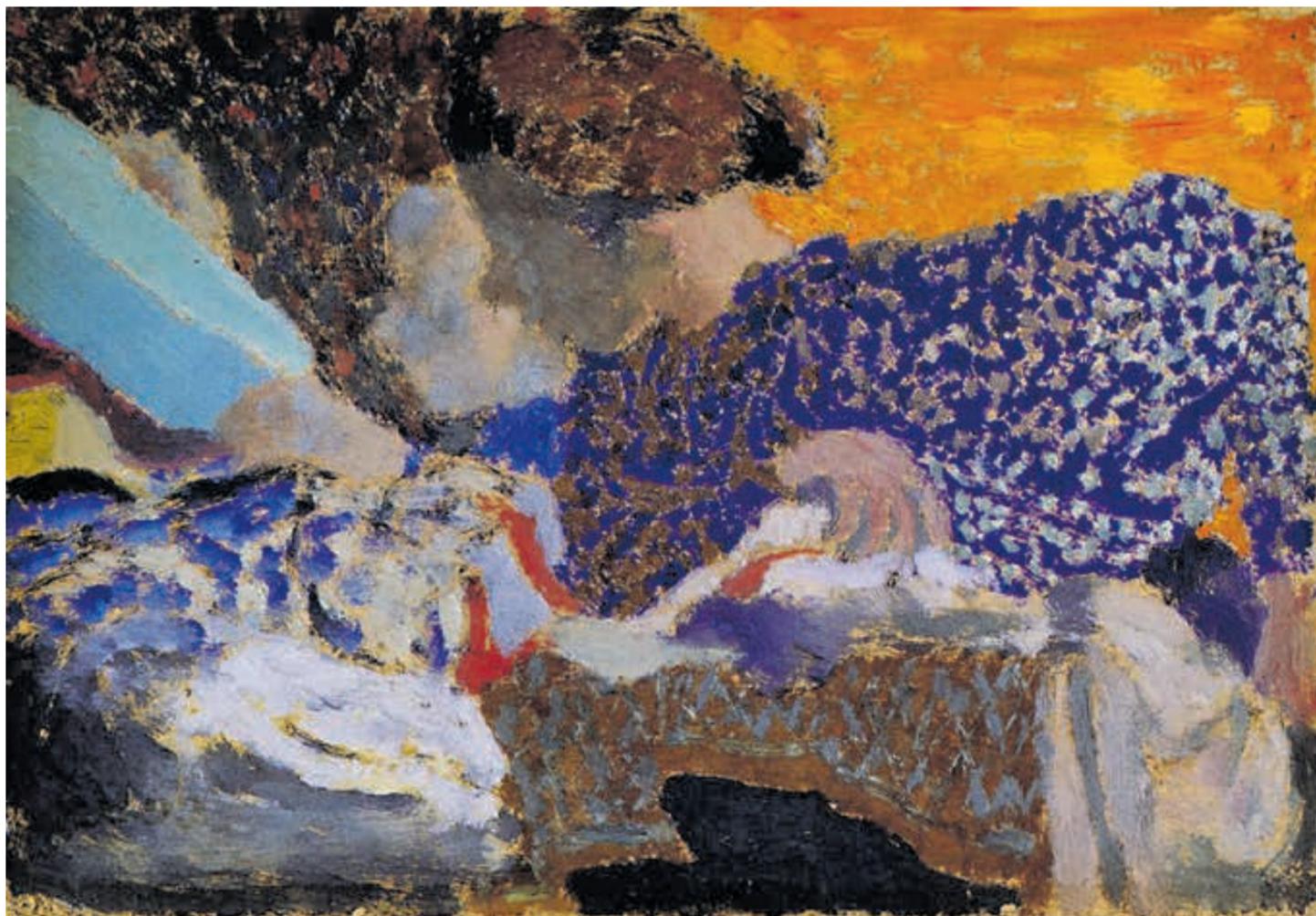
sto preponderante, non può inficiare la freschezza di episodi che ci riconducono alla giovinezza e all'ambiente frequentato dall'autore, in virtù di quel senso della scoperta di cui è pervasa, se pur frammentariamente, ogni pagina del romanzo. George D. Painter, nella sua biografia proustiana, scrisse, riguardo a certe incongruenze di stampo cronologico e strutturale (si confronti l'episodio riguardante la sfida a duello tra il protagonista e il signor Saylor che non avrà adeguato seguito): «Tuttavia le imperfezioni di *Jean Santeuil* non vanno esagerate. Il romanzo è un frammento fatto di frammenti, una sorta di puzzle in cui molti pezzi mancano o si rifiutano di inserirsi al loro posto; ma un altro anno di lavoro sarebbe bastato per fondere gli episodi in un tutto organico (...). Un *Jean Santeuil* riveduto sarebbe stato – per il tema, per lo stile, per la freschezza – qualcosa di nuovo e sorprendente per la letteratura francese, eppure non troppo nuovo, non troppo lontano da France e Barrès perché il pubblico potesse accettarlo e digerirlo».

Frase contorta come i tralci della vite

La frase peculiare che contrassegna tante pagine della *Recherche*, avvolgente a spirale nella sua complessità, allungata a dismisura, contorta come i tralci di una vite, ma che, al tempo stesso, si dispiega in una sua innata eleganza come il motivo di quegli stessi tralci di vite in un capitello romanico; quella frase che molti critici hanno messo in relazione con l'asma di cui soffriva Proust, sembra qui trovare una versione primigenia, niente affatto peregrina. Lo scarto che darà la consapevolezza necessaria ad affrontare l'architettura spropositata della *Recherche* è costituito dalla cognizione, in parte ereditata da Bergson, del tempo. Painter nota che, all'epoca di *Jean Santeuil*, Proust «non poteva ritrovare il Tempo perché non lo aveva ancora perduto».

La stessa adesione alla realtà storica e politica descritta in *Jean Santeuil* (si vedano le pagine dedicate all'*affaire Dreyfus*) è vissuta come il tentativo quasi puerile di arginare i danni causati da quel tempo di cui l'autore non ha ancora adeguata nozione, sottomettendosi alla sua apparenza e alle relative deformazioni cronachistiche. Proust ricorre al sotterfugio, teso presumibilmente a mascherare l'intento autobiografico, di presentare nella sua introduzione il romanzo come frutto del lavoro di C., «scrittore che alcuni miei amici e io stesso reputavamo il migliore fra quelli in vita», espediente che gli consente di camuffarsi dietro due alter ego: C. e il narratore dell'introduzione. Aggiunge inoltre, per depistare ancor più il lettore, di non sapere quanto la figura di C. possa identificarsi con quella di Jean Santeuil. Fu Proust stesso ad accorgersi che l'artificio dell'introduzione, così avulso rispetto alla trama del libro, era «insufficiente a riscattarne il carattere complessivo, che era quello di una grezza trascrizione dell'esperienza vissuta», come ricorda Mariolina Bongiovanni Bertini. Non è un caso che Walter Benjamin si chiedesse: «La "memoria involontaria" di Proust non è forse assai più vicina all'oblio rispetto a ciò che chiamiamo comunemente ricordo?».

L'adesione alla realtà storica e cronachistica è il tentativo di arginare i danni del tempo



filosofie
orientali

LAOZI

di AMINA CRISMA

«**O**pera di incomparabile splendore verbale», da annoverare fra le più alte espressioni della sapienza antica di ogni latitudine: così Simone Weil definiva il *Laozi* o *Daodejing*, «Classico della Via e della Virtù», o per dir meglio «Classico della Via e della sua Potenza», libro composto nel IV-III secolo a.C. che è assunto a testo canonico per eccellenza del taoismo e che costituisce uno dei più fulgidi contributi della cultura cinese alla letteratura universale. Fin dall'*incipit* rivela la forza di un linguaggio enigmatico e paradossale, intessuto di audaci accostamenti di contrari e costantemente indirizzato a misurarsi con l'indicibile: «Senza nome è di Cielo e Terra l'avvio, / ha nome quel che dei Diecimila Esseri è la Madre...». Vi si esprime un pensiero poetante di cui ci sono altre significative testimonianze nella letteratura coeva (come il suggestivo *Taiyi shengshui*, «Il Supremo Uno genera l'acqua», e il breve e folgorante *Neiye*, «La coltivazione interiore», del quale ho offerto di recente la prima edizione italiana, Garzanti 2015), ma che nel *Laozi* si caratterizza per la sua speciale valorizzazione del Femminile: se si vuol dare un nome all'infinita potenza cosmica generatrice, animatrice e armonizzatrice dell'universo, che di per sé eccede ogni definizione e ogni distinzione, la si può chiamare «Madre», «Femmina Oscura».

Molteplici aspetti del Femminile compaiono così nelle 81 stanze ritmate e rimate del *Laozi* a configurarne il tema centrale: il Dao, ossia il Grande Tutto, l'infinita Processualità in cui convergono le contraddittorie forze presenti nella realtà. È un infinito che per sua natura si sottrae ai limiti del linguaggio, e che dunque si può evocare solo in via apofatica: la sua perpetua e sfuggente *coincidentia oppositorum* è irrepresentabile, in quanto è al contempo Esserci e Non esserci, Vuoto e Pieno, Silenzio e Parola, Latente e Manifesto, Luminoso e Oscuro, Forma e Informe, Presenza e Assenza, Unità e Molteplicità – altrettante dimensioni simultaneamente affermate e negate in un funambolico gioco espressivo che pervade da cima a fondo tutto il testo.

Non ci può dunque stupire che fra i libri famosi dell'antichità cinese esso sia indubbiamente il più frequentato e amato. Fra i suoi appassionati lettori si contano, fra gli altri, Ernst Jünger, Carl Gustav Jung, Hermann Hesse, Lev Tolstoj e, come s'è detto, Simone Weil; verosimilmente ha costituito persino una fonte occulta per Martin Heidegger. È il testo in assoluto più tradotto al mondo dopo la Bibbia, con versioni in oltre duecentocinquanta lingue, yiddish ed esperanto inclusi, e su di esso è fiorita nel corso del tempo un'immensa

Il «Laozi o Daodejing» ebbe fra i suoi lettori più appassionati Jünger, Jung, Hesse, Tolstoj e Simone Weil

Composto nel IV-III secolo a.C. e divenuto il libro-chiave del taoismo, «Il canone della Via e della Virtù» torna in un'aggiornata edizione filologica con testo a fronte e ricco commento a cura di Attilio Andreini, da Einaudi

Dimensione politica e natura provocatoria di un classico cinese

letteratura esegetica che continuamente si arricchisce di nuovi apporti; tuttavia, nonostante la molteplicità di interpretazioni a cui ha dato luogo, esso sembra tuttora resistere alla presa, come se quell'insondabile fondo di mistero (*xuan*) a cui sovente allude – «l'Arcano degli Arcani» che costituisce, come un grembo invisibile e inesauribilmente fecondo, la segreta unità degli esseri e la comune matrice del divenire universale – si irradiasse sulle cinquemila parole che lo compongono, conferendovi una sorta di perdurante inafferrabilità.

Altrettanto enigmatica ed elusiva è la figura dell'autore a cui la tradizione lo attribuisce, Laozi (il «Vecchio Maestro» o il «Vecchio Bambino»), indicato dalla leggenda come l'iniziatore del taoismo e protagonista di tutta una rigogliosa agiografia che lo effigia come un incattivibile drago, che sarebbe vissuto fra il VI e il V secolo a.C., ma del quale in realtà non si sa

nulla di certo. Una suggestiva favola, che fra l'altro piacque a Bertolt Brecht, vuole che egli abbia composto l'opera e l'abbia consegnata a un guardiano della frontiera prima di sparire misteriosamente a Occidente: e questa storia conobbe una rinnovata fortuna con l'introduzione del buddhismo in Cina nei primi secoli dell'era volgare, allorché si diffuse la tendenza a presentare il Buddha come Laozi reincarnato.

Propone un rinnovato confronto con quest'opera impervia e affascinante la nuova edizione che compare ora da Einaudi, con testo a fronte, a cura di Attilio Andreini (*Laozi, Daodejing il canone della Via e della Virtù*, «PBE Classici», pp. XXXV - 246, € 22,00). Al curatore, che ci ha dato numerosi studi importanti sulla Cina antica, si deve già una fondamentale edizione einaudiana di questo classico apparso nel 2004, con un ampio saggio introduttivo di Maurizio Scarpari (*Laozi, Genesi del Daodejing*): un lavo-

Statuetta di Laozi in porcellana, foto Nipic.com

ro che si connotava originalmente rispetto alle versioni consuete perché non si attecchiva all'ordinamento convenzionale del testo, ma a quello della sua più antica redazione completa finora in nostro possesso, il cosiddetto *Laozi* di Mawangdui (manoscritto su seta rinvenuto nel 1973, e risalente circa al 200 a.C.). Quella versione era centrata soprattutto sui problemi della formazione dell'opera, riconsiderati alla luce delle ingenti scoperte archeologiche e delle acquisizioni di manoscritti rimasti a lungo ignoti che hanno radicalmente riconfigurato negli ultimi decenni le nostre percezioni e rappresentazioni dell'universo scritturale della Cina pre-imperiale.

L'attuale edizione, invece, pur alimentandosi anch'essa agli esiti delle più recenti ricerche filologiche, sposta risolutamente il proprio accento su una prospettiva filologica, scegliendo di valorizzare la relazione ermeneutica con il te-

➤ SEGUE A PAGINA 8

■ CAMERA VERDE ■

Saverio Bellomo,
una vita
da dantista

Paolo Pellegrini

Saverio Bellomo ci ha lasciato il 10 aprile, all'improvviso. Nato a Treviso (1952), aveva studiato all'Università Ca' Foscari di Venezia laureandosi sotto la guida di Giorgio Padoan. La sua formazione si era poi arricchita di ulteriori stimoli grazie al magistero di Giuseppe Velli, il che aveva contribuito a rafforzarne la preparazione tanto sul versante del latino quanto su quello del volgare. Ricercatore a Trento, dopo un anno a Ca' Foscari era divenuto ordinario di Filologia e critica dantesca a Roma Tre, dove rimase sette anni. A fine 2002 era rientrato definitivamente a Venezia, come ordinario di Filologia italiana a Lettere e filosofia. Benché perfettamente a suo agio lungo tutto il dominio della disciplina filologica, suo campo prediletto di studi era quello dantesco, una scelta che ripercorreva le orme di un dantista di prima fila come Padoan. Questa predilezione si era manifestata sin dai primi lavori di un certo spessore: da ricordare l'edizione dell'*Expositio seu comentum super "Comedia" Dantis Allegheri* di Filippo Villani (1989) e quella delle *Chiose all'Inferno* di Jacopo Alighieri ('90), di cui procurò testi rigorosamente critici e corredati da puntuali note illustrative. Quello per la fortuna di Dante rimase un interesse costante, coltivato sia attraverso contributi specifici (*Tra biografia e novellistica: le novelle su Dante e il Trattatello di Boccaccio*, 2000; *La "Commedia" attraverso gli occhi dei primi lettori*, '03) sia attraverso opere di carattere più generale. Basterà menzionare in tal senso l'opera di ricognizione degli stessi commenti danteschi (*Il progetto di "Censimento e edizione dei commenti danteschi"*, '99), che nel 2004 approdava all'utilissimo *Dizionario dei commentatori danteschi. Esegesi della "Commedia" da Jacopo Alighieri a Nidobeato*. Questa attività di carattere eminentemente filologico-erudito si alternava a un generoso sforzo di alta divulgazione dispiegato sia attraverso le tradizionali *lecturae Dantis* sia attraverso essenziali ma pregevoli strumenti di consultazione (*Filologia e critica dantesca* 2008 e '12). L'ultima sua fatica aveva avuto come esito un commento integrale all'*Inferno* pubblicato dalla prestigiosa *Nuova Raccolta dei Classici Italiani Annotati* di Einaudi: un commento che si distingue per chiarezza e aggiornamento e che con mano sicura guida il lettore anche meno esperto attraverso problematiche interpretative non sempre facili. Resterà, per tutti gli appassionati di Dante, il rammarico di non vedere pubblicati i commenti al *Purgatorio* e al *Paradiso*. Uno spazio non trascurabile Bellomo dedicò anche alla storia degli studi con alcuni profili di dantisti che ancora oggi rimangono fondamentali (su tutti quelli di Giorgio Petrocchi e Carlo Grabber). L'attività scientifica aveva come necessario corollario la promozione degli studi danteschi soprattutto attraverso la rivista «L'Alighieri» di cui Bellomo era condirettore e attivo collaboratore sia tramite i propri contributi sia tramite una capillare e accurata revisione degli articoli inviati in lettura. Oltre a «L'Alighieri» Bellomo prestava la propria consulenza come membro del Comitato scientifico per l'*Edizione Nazionale dei commenti danteschi* e nella direzione della collana *Scrittori Italiani Commentati* della casa editrice Antenore. Resta infine il ricordo di chi ebbe la fortuna di collaborare con lui e di poter beneficiare della sua consulenza, sempre affabile e generosa. Anche nelle discussioni più animate, che nell'ambito degli studi danteschi diventano a volte accessissime, Bellomo manteneva sempre un aplomb vagamente british, senza perdere mai il sorriso che, nella sua piega amichevolmente arguta, aveva spesso l'aria di chi invita l'interlocutore a mantenere toni compatibili con la materia del contendere.

letteratura
latina

SALLUSTIO

La riedizione, da Bruno Mondadori, del saggio «Sallustio e la 'rivoluzione' romana», che uscì nel '68: un modello di interazione tra storiografia, filologia e analisi stilistica che andrebbe imitato

Un classico di La Penna anti-separatismi

di MARIA JENNIFER FALCONE

Firenze, dicembre 1966. Poco più che quarantenne e studioso già affermato, Antonio La Penna licenzia per la stampa uno dei suoi lavori più significativi: *Sallustio e la 'rivoluzione' romana*. La città è ancora sconvolta dall'alluvione di novembre. La Biblioteca Nazionale Centrale ha subito danni irreparabili e i volumi salvati dagli 'angeli del fango' non sono ancora accessibili: non è possibile studiare o fare ricerca. Tuttavia, rinunciando agli ultimi ritocchi e all'aggiornamento bibliografico, La Penna decide di pubblicare comunque l'opera proprio in quel momento difficile, per dare una concreta testimonianza della sua gratitudine verso la città vivace e stimolante in cui «la sorte lo ha portato ed a cui l'amore lo ha legato».

Il libro, poi uscito per Feltrinelli nel '68, contiene quattro capitoli su Sallustio storico (articoli già pubblicati a partire dal '58 e rivisti per il volume): *Il significato dei proemi sallustiani*; *L'interpretazione sallustiana della congiura di Catilina*; *L'interpretazione sallustiana della guerra contro Giugurta*; *Le Historiae di Sallustio e l'interpretazione della crisi repubblicana*. Seguono due sezioni inedite su Sallustio scrittore (*Composizione e narrazione*; *Lo stilista*) e cinque appendici sulla sua fortuna in Leonardo Bruni, Voltaire, Mérimée, Alfieri e sul tema della congiura nella storiografia moderna. Aggiunta, questa, che mostra l'ampiezza di interessi dello studioso in un'epoca in cui i *Reception studies* – come ormai siamo soliti chiamarli – non si erano ancora affermati.

Lacuna critica da colmare

Sallustio e la 'rivoluzione' romana è stato recentemente ripubblicato da Bruno Mondadori (pp. 509, € 21,00) e corredato da un'Introduzione alla nuova edizione di Arnaldo Marcone e da una *Bibliografia integrativa* a cura di Rodolfo Funari. In collaborazione con quest'ultimo, La Penna sta lavorando al commento delle *Historiae* (il primo volume, relativo ai frammenti 1.1-146, è uscito in Germania per de Gruyter nel 2015), colmando così una lacuna critica e offrendo un contributo la cui importanza egli stesso aveva sottolineato nella prima edizione del saggio nel '68: «...ma il sapore dello stile si darebbe meglio con un commento, che facesse vedere le tendenze operanti, intrecciate, fuse nell'organismo vivo».

Oltre che a comprendere Sallustio, rileggere queste pagine aiuta soprattutto a riconoscere l'importanza di La Penna

per lo sviluppo degli studi di filologia e storia romana dagli anni sessanta sino ai giorni nostri. In tutti i suoi lavori più fortunati, da *Orazio e l'ideologia del Principato* (Einaudi 1963) a *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio* (Einaudi '77), a *Fra teatro, poesia e politica romana* (Einaudi '79), egli fonda l'approccio storico-politico su una fine analisi di lingua e stile; la continua interazione tra questi due piani e il rigore della filologia garantiscono quell'equilibrio che gli è stato riconosciuto nonostante la passione e l'interesse politici (Marcone ricorda opportunamente l'espressione «enlightened Marxism» coniata a tale riguardo da Ernst Badian). Questo tipo di approccio si è rivelato particolarmente importante per Sallustio, inteso fino a quegli anni come un letterato moralista distante dalla lotta politica, studiato quasi solo per il suo valore letterario. Faceva eccezione il *Sallust*

di Ronald Syme (Berkeley-Los Angeles 1964), con cui La Penna intesse un ricco dialogo integrandone e correggendone le posizioni, principalmente in relazione ai rapporti tra Sallustio e Cesare.

Per La Penna Sallustio è un «cesariano moderato» che mira ad allargare il senato per farlo meglio corrispondere alla classe socialmente dominante, e che riconduce l'origine dello «scandalo giugurtino» al contrasto sociale tra ceti equestre e vecchia nobiltà romana. Se nel prologo delle *Historiae* la crisi morale di Roma è spiegata con la perdita del *metus hostilis* (la paura, cioè, di un nemico esterno come forza unificatrice della società), ciò non va inteso secondo La Penna come omaggio a una tradizione letteraria, bensì come analisi pessimistica «dell'uomo politico e dello storico, che più acutamente e più razionalisticamente, e perciò con meno illusioni, ficca

lo sguardo nel passato della sua città in crisi». Diverse pagine, per esempio, sono dedicate al *razionalismo* di Sallustio, che si manifesta nella scarsa importanza data a prodigi, profezie, sogni.

Personaggi e discorso diretto

Rigorose e accurate le osservazioni relative al genere letterario e alle fonti, agli aspetti compositivi e narrativi: penso in particolare al tema della caratterizzazione dei personaggi nei discorsi diretti. Ma è soprattutto quando analizza i fatti linguistici che La Penna offre i suoi contributi più interessanti e dà prova di quella sintonia tra lavoro di dettaglio e interpretazione d'insieme che innerva tutti i suoi scritti. Egli paragona lo stile di Sallustio a «un fiume che ribolla, ma tra argini formidabili»: il suo ritmo si spezza «per un vigore di concentrazione che elimina tutto il superfluo» e il suo segreto «è proprio nella fusione piena di energia inquieta e di gravitas». Ne è prova una di quelle pagine che a molti ricordano i banchi del liceo, il ritratto di Catilina (*Cat. 5: «L. Catilina, nobili genere natus...»*): qui – osserva La Penna – chiasmi, asindeti e frasi nominali esprimono l'opposizione tra le doti eccezionali del personaggio e la sua energica e instancabile perversione morale, con le pennellate violente ma comunemente armoniche di un ritratto che mostra «l'unità dell'insieme e la fermezza del polso di chi dipinge».

A cinquant'anni dalla prima pubblicazione del *Sallustio* – ora felicemente riproposto – non si può fare a meno di osservare, a contrasto, una nociva tendenza alla settorializzazione dei saperi, acuita fra l'altro dalla separazione dei settori disciplinari nell'Università. La conseguenza è che Storia antica, Filologia classica e Letteratura latina interagiscono oggi molto meno di allora. Quella del veterano La Penna, un interprete dell'Antico che ha fatto del rigore filologico e dell'attenta analisi linguistica chiavi indispensabili per riconoscere nei testi i dettagli di una più ampia visione storica, è perciò voce più che mai degna di essere (ancora) attentamente ascoltata.

La crisi morale di Roma nell'interpretazione marxista di Antonio La Penna



Medaglione contorniato di Sallustio con busto, Firenze, Museo archeologico nazionale

ALESSANDRO BANDA, «CONGIURA», DA GUANDA

Un romanzo-poltiglia su Catilina, ma a quale lettore intende rivolgersi?

di CARLO FRANCO

La buona notizia? Il mondo antico è ancora presente fuori dall'accademia, del circuito delle mostre, della divulgazione tv. Quella cattiva? Tale presenza assume talora forme strane, che rivelano i criteri del mercato editoriale. Si pubblica un romanzo, non breve, frutto, pare di lunga elaborazione. Parla di Catilina, della congiura, dagli eventi del 63 a.C.

(Alessandro Banda, *Congiura*, Guanda, pp. 329, € 19,00). È opera di un autore che ha già scritto un libro su Catullo e altri di tematica scolastica. Tra le sue opere, una «intervista impossibile» con Catilina, che sta ai modelli memorabili di Eco Manganelli Calvino come i viburni stanno ai cipressi (direbbe un poeta mantovano). Vien da chiedersi, in effetti, quale sia il lettore a cui questo romanzo si rivolge. Insegnanti? Studenti? Casalinghe di Voghera?

Indicativo forse l'incipit, post-coitale: «Un uomo e una

donna. A letto. I loro corpi sono affiancati. Del tutto immobili». Segue evocazione dell'antefatto immediato: ossia la «scopata» tra i due, condotta con «colpi energici nonché una ritmica implacabile». Nientemeno. Del resto, sono Curio e Fulvia: sesso e politica funzionano sempre. Il racconto del loro incontro è pieno di taciti prestiti da Ovidio, Cicerone, Lucrezio. Ovunque compaiono trascrizioni o traduzioni o parafrasi di fonti classiche, che l'autore, nella nota bibliografica, dice d'aver compulsate con cura.

Spesso, ma non sempre, la fonte è rivelata, perché non si perda il gioco. Cicerone parla in genere con parole «sue» (ossia, spiega l'autore, riprese da sue opere), ma ogni tanto anche con parole che vengono da Sallustio. Che scrisse dopo. O dotto e consapevole anacronismo! In un immaginario dialogo con Pompeo, a un certo punto Teofane (di Mitilene, lo storico) gli dice: «non lo sai anche tu che la Grecia conquistata ha conquistato a sua volta il suo fiero vincitore?» (ossia Roma). E qui il liceale sorride, riconoscendo il colto riuo, che diviene spunto per un'altra acutezza, due battute dopo: «Ecco un'altra bella frase a effetto, forse un po' prematura, secondo me... ti sconsiglierei di divulgarla adesso (...). Forse tra qualche decennio sarà già divenuta un'ovvietà». Un'ironia metalet-

teraria che neanche in Borges, un finissimo gioco con i classici! Basta con la filologia barbogia: questi romani sono finalmente frizzantini. Qualche lettore pensa che «fiero» non torna, l'originale diceva «rozzo». Probabile un'ammiccante trappola: anche altre citazioni sono tradotte con errori certo voluti.

Banda dice d'essersi documentato, e l'autore è un uomo

Ovunque trascrizioni, traduzioni o parafrasi di fonti classiche, che l'autore dichiara di aver compulsato...

onorevole. Dice d'aver riletto le commedie antiche, per trovare il giusto «stile di conversazione». Teofane saluta Pompeo dicendogli «Grande Comandante» e «mio Generale». Adulazione greca o modello De Gaulle? Non suonano così felici, codesti dialoghi. Né i monologhi interiori di Cicerone. Né in generale questa poltiglia di classici, questa composta di citazioni stereotipe e inserti pedanti. Che vuole però attirare, ammiccando alla politica contemporanea. Niente anticipazioni, per chi volesse godere della storia (anche se il finale è noto). Contravvenendo all'etica del recensore, ma non ai diritti del lettore, si ammette che il libro è stato letto fino a pagina 49. Come dice un proverbio bolognese, «per conoscere se il vino è buono, non occorre bere tutta la botte: basta assaggiare».

narratori
del sud

GAY

«La mandibola era bloccata in un ghigno malinconico...». Da Bompiani esce «L'ombra di casa», 1999, primo romanzo di William Gay: originario del Tennessee come McCarthy, inscena una vorticoso lotta tra il bene e il male

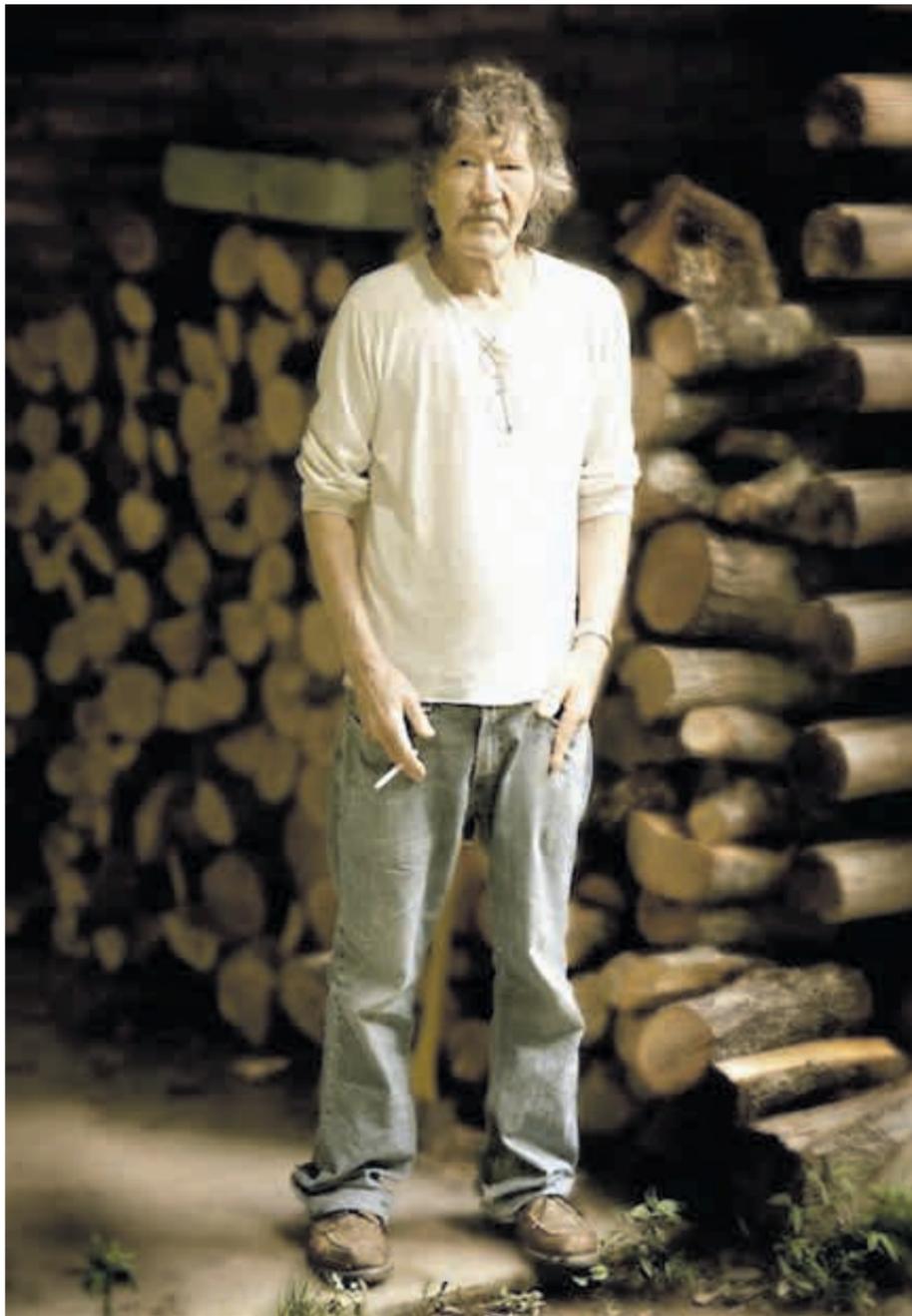
Lo scrittore americano William Gay (1941-2012), in una foto MacAdams/Cage

di VIOLA PAPERETTI

La carne, la morte, il diavolo sarebbe un bel titolo, paradigmatico e giustamente *flamboyant*, adatto anche a una storia del romanzo americano sudista (Messico compreso) da Faulkner in poi. «Joe No College» (uno senza istruzione) può dirsi quel tipo di romanziere, così frequente in America, senza grande esperienza di scuole o mediazioni concettuali che non sia la memoria collettiva, fondata dall'immaginario biblico, moderno cantastorie di antichi delitti commessi sotto il cielo delle immense praterie e nelle buie foreste. Sono romanzi forgiati sull'incudine del naturalismo regionale. (Non vanno dimenticate le donne - Porter, O'Connor, Welty - che invece declinano sottilmente mediazioni simboliche e antropologiche della narrazione popolare).

Vangelo nero di Cormac

Se la carne e la morte ebbero largo seguito romanzesco, per un diavolo che non fosse solo una presenza volatile del gotico americano ma sostanza della narrazione, un vero *deus ex machina*, si attese fino al 1985 quando uscì il vangelo nero di Cormac McCarthy, *Meridiano di sangue* o *Rosso di sera nel West* che chiude con la trionfante danza infernale. La violenza ctonia di quelle terre battezzate con il sangue si manifesta estrema e immediata nell'innocenza bestiale del ragazzo senza nome «The Kid», anche senza volto o individualità, che vive con brutale irruenza la sua epopea tribale. Che sia modernista e/o metafisico, *Meridiano di sangue* - vedi Briasco, *Americana* (minimum fax 2016) - segna il superamento del mito ingenuo della frontiera, e offre l'esempio di una prosa arricchita da finesse sintattiche, lessicali, metaforiche - eredità delle rigogliose pagine di Faulkner. I personaggi del nuovo western non mutano mai, sono unidimensionali; privi di vita interiore, non pensano ma credono nel gesto, nel sangue, nel vuoto elementare del mondo. Azzera ogni speranza il finale della *Strada*: il disegno cosmico è più antico dell'uomo, misterioso; oscuri segni oracolari si leggono sul dorso dei vermicelli: «Mappe e labirinti. Di una cosa che non si



Dal vasto grembo dell'America spunta un teschio

poteva rimettere a posto».

La severa lezione di Cormac - come è affettuosamente chiamato Mc Carthy dalla generazione più giovane - è avvertita anche da William Gay (1941-2012), scrittore ancora poco noto da noi, del quale esce adesso il primo romanzo *L'ombra di casa* (*The Long Home*, 1999), vincitore del Michener Memorial Prize (traduzione di Alessandro Mari, Bompiani «Letteratura straniera», pp. 275, € 18,00). Gay è nato del Tennessee come l'amato e riverito Cormac (anche Johnny Cash è di quelle parti) in una famiglia di braccianti, e vi ha trascorso quasi tutta la vita, eccetto brevi parentesi in Vietnam, a New York e Chicago. Da bravo «Joe No College», Gay ha fatto il carpentiere e l'imbianchino, ha letto tanto Shakespeare (un «Joe No College» anche lui), ha dipinto (paesaggi, suppongo), ha scritto racconti e romanzi, articoli sulla musica *country* e i blues - la Nashville di Altman è anche la capitale del Tennessee.

L'occhio del pittore

Sono l'occhio del pittore e l'orecchio del musicologo a guidare la mano del Gay narratore. La bellezza è Amber Rose, seduta a gambe divaricate, le bianche cosce esposte. «Aveva capelli neri grossi e lucenti come la criniera di un cavallo ben strigliato, e le cadevano dritti fin sotto le spalle come se fossero appena stati tagliati di netto». Il sesso è mediato dal disgusto puritano. Qualcuno più che udire avverte «la carne che si adagiava sulla carne, fuori dal tempo, la protesta delle molle del letto, un rantolo involontario...». Il paesaggio è argenteo e luminoso sotto la neve, nero e vorace all'improvviso, demonico; il temporale è la sfera dell'ira divina che annulla l'esistente in una notte senza fondo. «Dopodiché all'improvviso, al posto del mondo ecco la sua negazione, il buio assoluto, come se il sottotetto e il suo frugale mobilio fossero stati inghiottiti da un vortice e consegnati al niente, l'antitesi dell'essere...». La morte è un teschio barocco che spunta dalla terra scavata e vuole giustizia. «Quello che si trovò tra le dita era un teschio umano. Ricoperto di muschio e di fango, una salamandra accoccolata nell'orbita, piantine di pervinca ancorate peggio di sanguisughe all'osso

consumato. Strati più chiari di muschio attaccati alla calotta cranica. Quando Oliver lo guardò dall'altro lato, il teschio parve prendersi gioco di lui - la mandibola era bloccata in un ghigno malinconico, e tra melma e licheni ecco due denti d'oro così misteriosi e ammalianti». E giustizia sarà fatta alla fine dal vecchio William Tell Oliver - forse un angelo troppo critico nei confronti del boss, ma pur sempre sensibile alla potenza segreta della natura. «La realtà attorno a Oliver era una realtà gravida, pervasa dal senso d'urgenza portato dal vento. Muti lampi si palesavano dal nulla, una luminescenza enigmatica nel verde irreal della bosaglia...».

Rovesciata la «morality»

Gay ha rovesciato la *morality* medievale che è lo schema allegorico di *Meridiano di sangue*: il ragazzo Winer, l'innocente carpentiere, insidiato e sfregiato nel volto dal sicario del diabolico Dallas Hardin, si perde nel vasto grembo dell'America. Il diavolo di Gay non è metafisico ma umano, anzi shakespeariano: Riccardo III e Macbeth hanno suggerito frasi, gesti, imprese del malvagio assoluto. Dallas Hardin si muove come un uccello, «tutto spigoli e giunture, un essere sgraziato», nella eterna camicia gialla, avanzo dell'antico splendore di angelo caduto, sempre elaborando la sua rete di malvagità a danno di uomini e animali che per loro sfortuna lo avvicinano. Non teme niente e nessuno. «Ha detto che era un uomo nato morto». Come Riccardo III tiene in suo potere la giovane Amber Rose per fini anche più crudeli di quelli del famigerato. Escogita all'improvviso trappole mortali, progetta con intelligenza ogni sorta di nefandezze, sparge la sua nera magia ovunque; sempre lucido e scattante, «come se lui di tanto in tanto dimorasse in un mondo dove tutto era più intenso, i suoni più nitidi, i colori più vividi e luminosi, come se per un momento si muovesse in un mondo di meraviglie allucinatorie. Come se non fosse mai vivo del tutto tranne quando si trovava vicino al limite». La lotta tra il bene e il male è combattuta dalle due figure delegate, Oliver e Hardin, isolate al centro della pathomachia. L'irrisolta inefficacia della legge umana, l'assenza di spiritualità nei personaggi che strisciano raso terra, caricano invece la natura di vorticoso volentà, indomabile energia, destino che si impone sulla debolezza del vivente. William Gay riconosce nella grande terra americana l'impronta del divino: le sue improvvise, sublimi apparizioni, rivelano quella bellezza che sfida la corruzione della degenerante *natura naturans*. La sua scrittura vorrebbe essere un omaggio.

IL «LAOZI» NELLA NUOVA EDIZIONE DI ANDREINI PER EINAUDI

Tra i commentatori antichi svetta Wang Bi

di AMINA CRISMA DA PAGINA 6

sto a partire dalle sue parole chiave e dai suoi temi ricorrenti, ed emancipandone la lettura dalla questione (non di rado fuorviante) del suo controverso rapporto con quel complesso fenomeno noto con il nome di «taoismo». L'interprete accompagna passo per passo il lettore alla scoperta della ricchezza non univoca del libro, rifiutando di rifugiarsi in una resa letterale che lo renderebbe astruso e incomprensibile, ed esplicita costantemente il proprio ruolo di mediatore, assumendosene dichiaratamente la responsabilità e procedendo anche, quando gli pare opportuno, a espansioni del testo utili a illuminarne le più sottili implicazioni e i più reconditi significati. Ogni stanza in cui si articola il *Daodejing* è accompagnata da un fluido commento esplicativo che attinge ampiamente a una vasta lettera-

tura esegetica, fra cui primeggia il riferimento al magistrale commentario al *Laozi* di cui è autore nel III secolo d.C. Wang Bi, pensatore fra i più originali e creativi di tutta la storia cinese.

Il lettore ha così la possibilità di fare diretta esperienza dell'inesausta fertilità di quelle strategie commentariali del pensiero che, non solo in Cina, hanno rappresentato forme peculiari della sapienza antica: una sapienza che, come hanno sottolineato indimenticabili studi di Werner Jaeger e di Pierre Hadot, anche in Grecia mira a edificare non tanto un'astratta costruzione intellettuale, bensì un'integrale pratica di vita, in cui cosmologia, cura di sé e azione di governo sono ambiti non separati, ma inscindibili e convergenti. I precetti di autocoltivazione su cui il *Laozi* insiste si devono intendere come specificamente rivolti al saggio sovrano, e sono sintetizzabili nella formula *zhi shen zhi guo*, «conferire ordi-

ne a se stessi per governare lo stato». La contemplazione del cosmo fa tutt'uno con la trasformazione di sé, e quest'ultima non è orientata a un solipsistico divorzio dal mondo, ma all'assunzione piena del compito e della responsabilità di governarlo che si esplica nella modalità del *wuwei*, del «non agire», ossia dell'«agire che non forza», che rinuncia all'arroganza antropocentrica dell'umana violenza per porsi in sintonia con la norma suprema dell'armonia cosmica; si attua così un intervento nella realtà non invasivo, non coercitivo, non dettato da secondi fini, che viene restituito alla dimensione più pura dell'abbandono incondizionato e disinteressato, e che da ciò trae la sua suprema efficacia.

Conferendo piena visibilità e completo risalto alla dimensione eminentemente politica e alla natura polemica e financo provocatoria del *Laozi*, questa edizione di Andreini si riallaccia risolutamente a una cospicua linea esegetica nettamente distante da certe insipide letture correnti che, riducendo questo grande classico alla banalità di un vago misticismo post-moderno, ne fanno l'ennesimo oggetto di facile consumo da offrire all'insaziabile bulimia narcisistica di uno stanco Occidente.

È stato un romanziere «Joe No College» che ha fatto il carpentiere e letto tanto Shakespeare



East Palace Garden
(Toin-teien),
Nara Palace Site,
Nara, Giappone

Un angolo prima del satori



Attento ai tramiti occidentali, da Gropius a Long, il saggio di Sophie Walker fa la storia di una «forma» permeata di saperi mistici

di ANDREA DI SALVO

Nell'oriente di Cina e Giappone i giardini sono tra le maggiori evidenze plastiche della relazione costitutiva che queste culture intrattengono con la natura. Intesa qui, in una rispettosa, intima consuetudine, come insieme armonioso di cui si è parte. In consonanza con una visione del mondo come flusso universale di energia.

Con la loro paradossale estetica di «artificiale naturalezza» e la messa in tensione tra opposti, nell'ambito di un pensiero analogico fondato sulla corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, questi giardini esprimono quel fluire e la coerenza interna del processo.

Sono perciò, al tempo stesso, con altrettanta evidenza, testimonianza di alterità rispetto al nostro occidentale pensiero delle distinzioni, che celebra la centralità dell'uomo, del primato del suo punto di vista di osservatore interessato a fissare la forma, estraneo e dalla natura separato. E ciò, per quanto sia da tempo in corso una faticosa, spesso feconda dialettica tra fascinazione per quella alterità e

possibilità di intenderla con gli strumenti analitici del nostro pensiero occidentale. O quantomeno di ispirarvi in un dialogo di molteplici e simultanee possibilità di cui i giardini sono occasione e veicolo.

Di questa contemporaneità – talvolta semplicisticamente ridotta a estetica senza tempo –, di un giardino catalizzatore di culture ma vivo, nel suo continuo reinterpretarsi all'incrocio di sguardi distanti, raccontano ora in modi e a partire da assunti affatto differenti due diversi libri.

Seguendo il filo del pensiero e delle narrazioni di letterati cinesi e giapponesi, antichi e contemporanei, che hanno frequentato, illustrato, teorizzato, quando non concepito giardini, la sinologa Yolaine Escande nell'agile volumetto *Giardini di saggezza in Oriente* Cina e Giappone ripercorre la funzione di guida verso la saggezza che essi, pur cambiati in aspetto e natura nel corso dei secoli, continuano a svolgere (Deriveapprodi, pp. 90, € 12,00, nella collana «Habitat» dove da poco è anche apparso, in dialogo ideale, il corrispondente *Giardini di saggezza in Occidente* dello storico dell'arte dei giardini Hervé Brunon). Con l'avviso che, nell'intercon-

nessione costante con scrittura letteraria, pittura di paesaggio, ceramica, cerimonia del tè, calligrafia, «in materia di giardini teoria e filosofia di riferimento sembrano essenzialmente provenire dalla Cina, mentre le realizzazioni più innovative, insieme alla conservazione delle varie forme di giardini antichi di epoche diverse, sembrano trovarsi sul territorio giapponese».

Da storica dell'arte, ma, specialmente, ormai pluripremiata per quanto giovane progettista di giardini, Sophie Walker propone invece nel volume riccamente illustrato dedicato a *Il giardino giapponese* un'analisi della sua evoluzione storica. Articolata certo nell'ambito dell'estetica e della cultura tradizionali – seguendo le molteplici linee di sviluppo, tipologie e variazioni in una rassegna dei principi estetici e degli elementi paesaggistici che nei diversi contesti quei principi inverano –, ma con un occhio alla loro intertemporalità, spaziando dagli antichi santuari shintoisti ai giardini dei templi buddisti, a quelli imperiali e, passando per i giardini senz'acqua, quelli del tè, o quelli interni dei cortili e dei patii invisibili dalla strada, fino a considerare i più recenti progetti urbani contempora-

nei, o i giardini di ambasciate e musei d'arte (Phaidon-L'Ippocampo, pp. 304, € 39,90).

Non a caso, nella documentazione fotografica – stampata su carta grigia, a stendere un'efficace patina meditativa –, a corredo delle schede che illustrano un centinaio dei principali giardini del Giappone, vengono enfatizzate occasioni e figure di tramite, di visitatori, artisti e studiosi occidentali il cui lavoro è stato influenzato dal giardino giapponese. Da Frank Lloyd Wright al Walter Gropius che dal Ryoanji di Kyoto scrive a Le Corbusier nel 1954, da Yves Klein a David Chipperfield, Sam Francis, David Hockney, a John Cage e la sua *Where R = Ryoanji* del 1983, a Richard Long di *A Line In Japan*, fino a Isamu Noguchi.

A controcanto la Walker convoca poi brevi saggi di autori ospiti, personalità dell'attuale mondo dell'arte, dell'architettura, del design, dal Tadao Ando delle architetture invisibili di Naoshima, che senza fine crescono insieme al paesaggio, al saggio sui giardini di Kyoto del pittore minimalista coreano Lee Ufan, all'Anish Kapoor delle considerazioni sul vuoto come oggetto in potenza.

Da leggere insieme «Giardini di saggezza in Oriente», un libro della sinologa Yolaine Escande

Pur nella diversità di approccio, nei due volumi emerge come sottofondo comune quanto l'arte dei giardini di questo oriente contempli, nella dimensione mistica fondata sulla pratica della meditazione, una forte componente spirituale. Risultando, seppur variamente, al di là degli aspetti tecnico formali, strumento privilegiato di trasformazione di sé secondo uno specifico procedere conoscitivo.

Un procedere dove il progettista si fa coreografo dello spazio fisico e spirituale, implicando il visitatore che, attraverso il suo vissuto, «compete gli effetti del giardino sui suoi sensi». In giardini da percorrere, fisicamente, coinvolgendo il corpo in una pratica performativa dove il prendere attivamente parte ci rende consapevoli (ad esempio, con il variare delle pavimentazioni) o, mentalmente, di fronte a spazi inaccessibili, da contemplare soltanto attraverso le vedute incorniciate delle aperture quadrate (la finestra dell'Illusione) e tonde (la finestra dell'Illuminazione). Spazi essenziali, spesso così astratti – specialmente nel giardino secco o *karesansui* – che invitano a liberare l'immaginazione, evocando l'invisibile, il nascosto, o per analogia l'implicito e immaginato: secondo il modo di pensiero del *mitate*, per cui, sapendo cogliere negli elementi del giardino qualcosa di diverso, si intende ad esempio per acqua la ghiaia rastrellata. Un concetto che, tramite la tecnica del «paesaggio in prestito» (*shakkei*), si dilata a comprendere le visuali oltre il confine, oltre lo spazio fisico del giardino,

nei panorami contermini, come pure richiamando scenari noti o vedute immaginate, ma anche il chiarore dell'inafferrabile luna da ammirare da apposite terrazze (*tsukimidai*).

Un ampliamento della conoscenza che passa per una rete in tensione di elementi che il giardino inverte. Portali, padiglioni, ponti, come pure l'ubiqua presenza delle pietre, gli alberi contorti a catturare energia, l'uso pervasivo dei muschi a dar conto del cambio di prospettiva dell'infinitamente piccolo.

Crescita di consapevolezza, nella solitudine come nella relazione con gli altri, dove il continuo rinviare tra interno e esterno, interiorità e macrocosmo, fa del giardino un mezzo di accesso alla saggezza.

Come argomenta Yolaine Escande, una saggezza, quella appresa nel giardino, vissuta come esperienza condivisa. In un procedere in empatia con il fluire del vivente verso il divenire di una rivelazione (*satori*). Che si riverbera così nel minimalismo concettuale anni sessanta del Mono-ha o nel *mitate* proposto nel 2002 dal *Time garden* di Tatsuo Miyajima a Osaka, come già, trasmigrando oltre le latitudini dei giardini di questo oriente, nelle righe essenziali della citata cartolina che Gropius scrive dal giardino di roccie Ryoanji a Le Corbusier: «caro Corbu, tutto quello per cui abbiamo lottato ha il suo parallelo nell'antica cultura giapponese. Questo giardino roccioso dei monaci zen del XIII secolo – potrebbe essere stato disegnato da Arpo Brancusi, un inebriante angolo di pace».

a nuoro,
man

FUTURISTE

Nella mostra «L'elica e la luce» viene delineato lo specifico femminile del futurismo. Due gli elementi: il corpo, persino in chiave body art, e il godimento fascinoso della realtà

Benedetta, Regina, Brunas, più gioia che frenesia

di GIUSEPPE FRANGI
NUORO

Quando nel 1980 progettò e curò al Palazzo Reale di Milano *L'altramente dell'avanguardia*, Lea Vergine si era augurata che la mostra diventasse una piattaforma, a partire dalla quale sviluppare ulteriori indagini e approfondimenti all'interno di singoli movimenti. Sono passati quasi quarant'anni da quella rassegna che aveva segnato un'epoca e il percorso auspicato da Lea Vergine trova oggi un nuovo sbocco, grazie al lavoro di Chiara Gatti e Raffaella Resch, che al Man di Nuoro hanno curato *L'elica e la luce. Le futuriste 1912-1944* (sino al 10 giugno; catalogo Officina Libreria).

Il titolo scelto è immediatamente emblematico nella sua doppia possibile lettura. Elica e luce sono infatti due *topos* del veemente immaginario futurista, ma coincidono pure con i nomi propri delle figlie di Giacomo Balla, rimaste per tutta la vita sotto il giogo dell'autorità e del prestigio paterno. Le futuriste erano dunque pienamente sintonizzate con la sensibilità futurista, ma a volte, come chiarisce con meravigliosa crudezza la stessa Lea Vergine nell'intervista in catalogo, «per mancanza (forse) di carattere, si relegarono a vivandiere del movimento».

Certamente, per quanto ci si trovasse in un contesto d'avanguardia, non doveva essere affatto semplice liberarsi dall'egemonia di maschi con vocazione tanto bellicosa. Lo dimostra la scelta di alcune delle artiste di oscurare i propri cognomi e di farsi conoscere solo con il nome di battesimo, vero o anche reinventato. Ecco allora Benedetta, che diede un colpo di spugna sia al cognome paterno, Cappa, che a quello del marito, Marinetti; e poi Regina (Cassolo Bracchi), Brunas (Bruna Pestagalli Somenzi) e Barbara (Olga Biglieri Scurto). Tutte pronte a sfilarsi intelligentemente dalla loro identità anagrafica per garantirsi spazi di agibilità e di libertà.

Infatti neppure il legame affettivo con i protagonisti del movimento funzionava da garanzia: Boccioni aveva liquidato con parole di disprezzo il lavoro della cugina Adriana Bisi Fabbri, con la quale aveva avuto una relazione; Benedetta Cappa dovette invece difendersi dall'invasione e dall'autoreferenzialità del marito Marinetti: gli dedicò anche un'opera caustica come *Spicologia di 1 uomo*, dove quell'1 in numero sottolinea l'incontenibile protagoni-



Benedetta Cappa, *Cime arse di solitudine*, 1936, Trento, Museo dell'Aeronautica «Gianni Caproni»

simo di Filippo Tommaso.

Al netto delle debolezze e delle tante avversità, in mostra le protagoniste della lunga onda futurista rivelano però un'energia inattesa. Il loro è un approccio senza retorica, a volte anche ironico, ai dogmi del movimento. Spesso sorprendono con la loro poliedricità, che le porta a transitare con leggerezza tra stili e linguaggi diversi. Sono anche sperimentali senza nessuna ansia di essere oltranziste. Ad esempio Regina, nei suoi «quadri» intagliati in lamiera di alluminio, bilancia l'approccio avanguardistico con un senso compositivo molto delicato.

Chiara Gatti si chiede nel saggio in catalogo se esista «uno specifico femminile nella ricerca estetica che le ha accomunate». La mostra fornisce la risposta: questo specifico esiste e, pur nelle tante differenze e nel lungo arco di tempo dell'avventura futurista, in mostra lo si può ben rintracciare. La stessa Gatti lo delinea così: «Predisposte per natura a tastare tutto con il proprio corpo, sentirsi addosso i cambiamenti, lavorano sulla risultante plastica dell'incontro tra oggetto e ambiente, per dimostrare come l'opera d'arte fosse l'esito di un'osmosi tra interno ed esterno». Il corpo, dunque, sentito come componente soggettiva, non solo come complesso meccanico e dinamico: è certamente un elemento centrale di questo «specifico» del futurismo femminile. *L'ebrezza fisica della maternità* di Marisa Mori è un quadro molto emblematico in questo senso, come lo è *L'amante dell'aviatore* di Regina. Si avverte un gusto per la fisicità, nelle futuriste, che trapassa anche in opere dove il corpo non entra in gioco. La realtà viene goduta nei suoi aspetti fascinosi, respira più con gioia che con frenesia, sia che la si sorvoli in aereo come accade nelle opere di Barbara, con i suoi vortici di colori, sia che venga filtrata attraverso una fantasia visionaria come nelle opere di Benedetta. Lei spicca come la figura più compiuta del gruppo, capace di affrontare anche committenze complesse come quella, che l'ha resa famosa, al Palazzo delle Poste di Palermo.

Il corpo, scrive Raffaella Resch in catalogo, vissuto come «luogo di sperimentazione espressiva... è forse il contributo più determinante delle donne futuriste». Questa preminenza dell'aspetto fisico ha il suo sbocco quasi naturale nell'esperienza della danza. È stata una scelta azzeccata quella di scegliere come immagine simbolo della mostra il corpo danzante e arcuato di Giannina Censi, inguainato nel costume metallizzato disegnato da Enrico Prampolini. Giannina metteva in atto l'ideale del «corpo moltiplicato» teorizzato da Marinetti (interpretò con successo il ruolo di Piff nella tournée di *Simultanina*, opera scritta dallo stesso Marinetti), tuttavia non si trasforma mai nell'automa auspicato dal fondatore del futurismo. In mostra le immagini proiettate su una grande parete delle sue Aerodanze o delle Danze Euritmiche (siamo nei primi anni trenta) lasciano un'impressione oltre che forte, molto chiara: le metafore meccaniche previste dagli spartiti vengono trapassate da un'energia così fisica e da un'audacia da prefigurare esperienze da body art. In questo le futuriste dimostrano di essere più nel futuro dei loro colleghi maschi.

L'ANTOLOGIA DI LUCA SCARLINI PER SKIRA: «PICASSO, UNO, NESSUNO E CENTOMILA»

Picasso, montaggio di testimonianze che mirano a un profilo trasumanato

di GIORGIO VILLANI

Bradbury, Malraux, Stein, Soavi, Neruda, Aira sono scrittori che non parrebbero poter stare assieme, salvo che in quei giochi di libere associazioni, come il *cadavre exquis*, coi quali s'intratteneva la combriccola surrealista; eppure questi uomini, tanto dissi-

mili fra loro, amarono o ammirarono, ciascuno a suo modo, Pablo Picasso. In ragione di ciò, Luca Scarlini li ha invitati, assieme a molti fra gli amici e le compagne dell'artista, nella sua antologia *Picasso, uno, nessuno e centomila*. («StorieSkira», pp. 203, € 16,50).

Alla varietà dei nomi corrisponde l'eterogeneità dei testi i quali vanno dalla memorie autobiografiche di Fernande Oli-

vier e Françoise Gilot, alle prose di finzione, quali sono i racconti di Aira e di Bradbury, alle liriche di Rilke e Neruda sicché, se si vuol perseverare nell'immagine del convito, l'antologia costituisce una *satura lanx*. È evidente fin dal titolo la volontà del curatore di tracciare un ritratto «moderno», cioè prismatico e frammentario, del maestro della modernità, anche se il *Citizen Kane* di Scarlini sconta qui e lì

l'inevitabile disequaglianza qualitativa dei documenti e, mentre dà ascolto a tante voci, non perviene sempre alla medesima incisività.

D'altra parte, più che dal valore intrinseco delle pagine, il curatore sembra essere stato affascinato dalla possibilità di montarle in maniera tale che episodi e figure della vita dell'artista siano scorte di volta in volta da visuali differenti. Così, lo studio di rue Ravignan con «gli scalini che portano a una piazzetta piana coi suoi pochi ma deliziosi alberelli» è osservato con gli occhi della Stein due volte nella *Autobiografia* di Alice B. Toklas e, cinque anni dopo, nella rapida monografia dedicata al pittore,

mentre il rapporto con la Gilot, introdotto dapprima nelle pagine saggistiche di Restagno, è ripreso, molte pagine dopo, attraverso le parole della stessa donna. In questa perizia quasi cinematografica di montaggio il dono saggistico di Scarlini è innegabile e svolge nella varietà delle scene, si direbbe, il ruolo occupato dalla luce nei vecchi diorami. Alcuni degli scorci, anzi, delle figure, delle redole o delle piazzette che riaffiorano ora qui ora lì in quest'antologia non sono forse già il germe di un libro venturo? Chissà...

L'antologia acquista in bellezza man mano che si va svolgendo verso la conclusione, allorché gli accadimenti biografici, i

ricordi della chiassosa vita bohémienne lasciano gradatamente il posto a suggerimenti, ipotesi, fole. «Questo ci fa supporre che Picasso si raccostasse alla propria vita, affacciandosi al balcone...» scrive Jaime Sabartés e poi è questa immagine delle colombe che erompono dal balcone «le piume che spargono volano via al più piccolo soffio di vento». Poi vi è Malraux che vaga nella casa dell'artista scomparso fra le tele accatastate e infine Aira con la sua storia di spiritelli e quadri... Il profilo di Picasso è adesso affinato e lontano, come lievemente traccia su un'urna: l'artista *trasumanato* è divenuto definitivamente Minotauro.

a milano, museo del novecento

FIORONI

Giosetta Fioroni,
Giosetta con Giosetta
a nove anni, 2002



Chiamati a spiare, fra memorie e corréspondances

«Viaggio sentimentale», titola la mostra di Giosetta Fioroni. La chiave sterniana aiuta a ricomprendere una vita-opera lunga e tumultuosa: angosce d'argento, slarghi di colore...

di ANDREA CORTELLESA
MILANO

«SENTIMENTALE SPERIMENTALE»: così la fascetta editoriale di *Tristano* di Nanni Balestrini, anno di grazia 1966. In copertina, un *Doppio Liberty* di Giosetta Fioroni dell'anno precedente (quando Nanni le dedicava - sul secondo numero del «Catalogo» periodico della Tartaruga di Plinio De Martiis - una prosa che anticipava i tratti *écologie du regard* del romanzo combinatorio ma finirà raccolta, invece, nella sua seconda raccolta poetica, *Ma noi facciamo un'altra*). Manifesta, allora, la *callida coniunctio* fra il senso comune, dell'aggettivo, e il suo riferimento letterario al *Sentimental Journey* dell'abate Sterne che, specie tramite le sue versioni francesi e italiane (quella celebre di Foscolo), ha nutrito di sé la tradizione (anti)narrativa del moderno. Passato mezzo secolo di mode e contro-mode, il riferimento a Sterne sparisce dal catalogo della grande antologica milanese di Giosetta Fioroni che proprio *Viaggio Sentimentale* ha per titolo (a cura di Flavio Arensi ed Elettra Bottazzi, Museo del Novecento, fino al 26 agosto; catalogo Electa, pp. 112, € 22,00), nel quale si ricorda su-

bito, invece, la canzone gorgheggiata da Doris Day negli anni quaranta; ma lo zigzagare avvolgente della mostra, fra memorie e *corréspondances*, ripiegamenti angosciosi d'argento e slarghi improvvisi di respiro e colore, è «sentimentale» in senso buono: quello appunto sterniano. Un titolo letterario ha pure l'ultimo libro d'artista di Giosetta: «*La Comédie humaine*» (stampato con nitore dal complice di sempre Corraini, pp. 134, € 15,00), 128 disegni a china e stilografica «dall'osservazione di miei contemporanei», spiega Giosetta, come i mille personaggi di Balzac «con i loro speciali connotati e manie».

Anche Balzac pagò il suo tributo alla maniera di Sterne: coi *Contes drolatiques* del 1832, dal manierismo iperletterario ben distante dal realismo della *Comédie* (e la vena caricaturale di questa Giosetta *humor noir* può ricordare talora le illustrazioni fumettistiche, per un'edizione dei *Contes* del 1942, di Albert Dubout, *compagnon* dei surrealisti e padre putativo di Jacovitti...); ma i due si pongono a capo di tradizioni narrative contrapposte. In comune hanno senz'altro, però, l'occhio micidiale col quale scrutano quelli che Giosetta chiama «particolari, attualità caratteriali, deformazioni, «tic» e fisionomie dei personaggi». È la stessa attrazio-

ne kafkiana che Goffredo Parise aveva per le piccole malformazioni, i microimbarazzi fisici dei suoi contemporanei: dettagli rivelatori che era capace di ingrandire, se voleva, con spasso malizioso e crudele. Quello stesso che a Giosetta, oggi, fa collezionare «fisionomie rospacee», «gambette troppo magre» o «gambe feroci», «tipi buffi e disarmonici» e «arcigni assai ciccioni e deformi», «donnине-pesce» e «avvenenti nane» (mi ha sempre colpito come, nei ricordi delle sue frequentazioni parigine '58-62, le sia rimasto impresso, di uno scrittore pur ammirato come Beckett, il dettaglio delle «caviglie blu»: causò il freddo ma, soprattutto, l'ostinazione di non voler mai indossare calze).

L'artista come *spia*, insomma. Ed è proprio questa l'attitudine di Giosetta che mette a fuoco il bel saggio di Flavio Arensi: la sua natura «curiosità verso le storie degli esseri viventi» che s'appuntisce, a tratti, nell'«intento *voyeuristico* quasi ambulatoriale, che Edgar Degas nutre verso le ballerine». Si pensa subito, fra le opere esposte a Milano, ai «mostri» delle *Foto da un atlante di medicina legale* (di feticisti esibizionisti, travestiti, suicidi per pratiche erotiche, crudelmente catalogati negli anni venti), esposti due anni prima da Alberto Boatto

in *Ghenos Eros Thanatos*, che nel '76 Giuliano Briganti leggeva come ritorno del rimosso di «un'angoscia fino ad allora latente», «censurata nel momento tutto mentale degli «argenti»» (e davvero a posteriori danno i brividi, quelle istantanee anni sessanta, specie di bambini: sino all'estremo quasi intollerabile del *Bambino con occhiali* e del *Bambino malato* del '68); e poi, certo, la *Spia ottica*, omaggio a Duchamp nel mitico *Teatro delle mostre* di De Martiis, maggio '68. Era una replica minuziosa della propria stanza da letto, nella quale Giosetta chiese all'attrice Giuliana Calandra di interpretare la «giornata di una donna annoiata», che i visitatori osservavano appunto da uno spioncino. Come ha raccontato di recente a Hans-Ulrich Obrist, De Martiis aveva chiesto alla stessa Giosetta di eseguire la *performance*, ma lei voleva invece che «una persona interpretasse se stessa come un *alter ego*». Il concetto anche morfologico della *spia* era già (osserva acutamente Obrist) nei costumi Optical realizzati per l'altrettanto mitica, fischiatissima *Carmen* «strutturalista» messa in scena l'anno precedente, a Bologna, da Alberto Arbasino con la consulenza di Roland Barthes: una cui grande foto è in fondo alla sala (un po' sacrificata, a lato del corpo principale dell'esposizione) dove è esposta la ricostruzione della *Spia ottica* (purtroppo, però, senza attrice dentro). E torna adesso, mercè la grafica di Leonardo Sonnoli, nel *concept-book* che è il catalogo: le cui pagine sono, a loro volta, tutte attraversate da un buco tra guardabile.

È come se fossimo tutti chiamati, dunque, a spiare la vita ormai lunga, e «sentimentalmente» tumultuosa, di Giosetta. Che, a decenni di distanza, ha finito per acconsentire a quella richiesta di De Martiis: interpretando il personaggio di se stessa, *performer* e tela vivente, nelle fotografie di Marco Delogu delle serie *Senex* e *L'altra ego*. E che oggi ricuce, questa sua vita-opera, con cortocircuiti da fantascienza: si specchiano, in mostra, un suo argenteo *Autoritratto a nove anni* del '66 (il bambino - perduto nel tempo come nella *Jetée* di Chris Marker -, certo, è lei stessa) e la *Giosetta a 12 mesi* scolpita in bronzo, nel '34, dal padre Mario (tutt'altro che disprezzabile allievo di Arturo Martini); e poi il grande autoritratto doppio del 2002: una rara scultura in resina a grandezza naturale in cui Giosetta settantenne tiene per mano Giosetta, a nove anni, in tenuta da scolarotta.

Come nel *Doppio Liberty* Io è sempre un Altro, certo. Ma ha pure la saggezza, a distanza di tanto tempo, di sapersi riconoscere. In momenti come questi - attraversati i silenzi e le angosce, elaborate perdite e solitudini, congedati le fate e i mostri - non si può che ripetere col Leopardi dello *Zibaldone*: «dalla lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia si può dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne: che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta».

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

«Passeggiate archeologiche con Mark Dion»

“Riccardo Venturi”

Se questa rubrica si occupa, ogni volta, di una singola opera, forte è la tentazione di considerare degli oggetti artistici complessi che resistono a una riduzione alla singolarità. È il caso di *Tate Thames Dig* (1999) dell'artista americano Mark Dion, esposto nella retrospettiva alla Whitechapel Gallery di Londra (*Theatre of the Natural World*, fino al 13 maggio). Nato nel 1961, Dion s'interessa alle scienze naturali e al modo in cui la natura viene rappresentata

nelle collezioni dei musei come nei *cabinet de curiosités*. Musei nei musei: un *emboîtement*



che rimette in questione la pratica museologica e quella scientifica. Se Dion ha esplorato le foreste fluviali nella Guyana, altri progetti sono legati a centri urbani meno sperduti. All'ingresso della mostra, ad esempio, ci accoglie una voliera - parte di una serie che ha toccato già Anversa e Parigi - che ospita ventidue fringuelli zebrati. Questi uccelli locali, se non londinesi, sono indifferenti ai libri sull'ornitologia all'interno della voliera, così come all'esito di Brexit. Ed è a Londra che, nell'estate 1999, Dion e una squadra di 25 volontari sotto i 17 o sopra i 65 anni - ovvero adolescenti e pensionati - esplora la zona intertidale del Tamigi, quella ovvero creata dall'alternarsi di alta e bassa marea, che ogni giorno deposita a terra nuovo materiale. La prima settimana si concentrano su Millbank, nei pressi della Tate Gallery (poi Tate Britain), la seconda si spostano più a nord, nei pressi della Bankside Power Station, dall'anno successivo Tate Modern. Lavorano quattro ore al giorno quando la marea è più bassa. Nel corso di queste passeggiate archeologiche, scavano la battaglia di appena quindici centimetri di profondità, raccogliendo ogni oggetto prodotto dall'uomo, compresi gli ibridi, assieme naturali e artificiali. A emergere è la cultura materiale della città: frammenti di terracotta e porcellana decorate,

ceramiche romane e fermagli di scarpe rinascimentali, pezzi di metallo e plastica, fossili marini risalenti a 400 milioni di anni fa, ossa di animali e conchiglie, bambole voodoo e denti di orso, accendini e documenti con tanto di foto, proiettili della seconda guerra mondiale e telefoni cellulari, detriti e giocattoli. E altri resti legati agli stabilimenti d'aceto e ai mattatoi, allo shakesperiano *Global Theatre* e alla crudele lotta tra orsi e cani nel *bear-baiting*, fino alle case

chiuse che pullulavano a Southwark, quartiere della Tate Modern. A questa prima fase di

raccolta segue quella della classificazione: nei giardini prospicienti la Tate Gallery a Millbank, zona infestata dal colera nel XIX secolo, oggi assediata dai turisti, sono piantati tre grandi tendoni bianchi, «alla Indiana Jones» come scherza Dion. All'interno ogni oggetto è ripulito dal fango, processato e catalogato in categorie generali (il vetro) sempre più specifiche (vetro verde, marrone, viola, e poi colli e fondi di bottiglia, vetri con scritte e così via). Il pubblico circola tra i tendoni, partecipando alle operazioni tassonomiche dell'artista e della sua équipe. Segue infine una terza fase, quella espositiva, in cui Dion dispone tutta la collezione in un grande armadio di mogano, ispirato al mobilio del British Museum, con vetrine e cassetti su due lati che il visitatore è invitato ad aprire. Un lato riporta gli oggetti di Bankside, l'altro quelli di Millbank, anche se Dion evita facili corrispondenze tra i due, presentando materiale più eterogeneo. I reperti sono ordinati per colore (tappi di plastica), forma (conchiglie), funzione (chiavi e lucchetti) o grandezza (catene). Non potendo mostrarli tutti, alcuni finiscono in scatole chiuse col nome del contenuto ben in vista. Opera inesauribile, *Tate Thames Dig* è, come suggerisce Dion, un'«enciclopedia di sistemi», in cui lo scavo archeologico diventa modello per l'arte contemporanea.

a roma,
villa medici

GROSSE & TROUVÉ

La mostra «Le numerose irregolarità» della tedesca Katharina Grosse e della francese Tatiana Trouvé inscena, tra campo lungo e dettaglio, modi complementari di figurare l'intimità



mondo ma per confondersi con esso, dal più vicino al più lontano». A una visione più attenta – anche se il desiderio più forte è quello di toccare la superficie dell'opera per poterne percepire la reale consistenza – si scopre che il materiale con cui le opere sono realizzate non è la precaria e volatile carta, bensì il più pesante e resistente bronzo. Sulle pareti, invece, come anche nella stanza successiva, una grande tela senza titolo, mollemente collocata come una semplice tenda d'arredo, ospita una macchia di colore verde, un rettangolo che Grosse ha impiegato come preambolo, una sorta di anticipo cromatico di quello che succederà dopo.

Come scrive la curatrice, «Katharina Grosse elegge la pittura, intesa come una membrana, a suo principale mezzo espressivo e adotta il senza titolo in modo ricorrente; Tatiana Trouvé sviscera le infinite potenzialità e le variabili del disegno per creare opere cui spesso attribuisce titoli densi di rimandi e di significati. La prima si affida alla potenza anarchica e imprevedibile del colore; la seconda alla seduzione dell'oggetto scultoreo ricontestualizzato».

La Cordonata medicea, l'imponente scala che conduce ai piani alti della residenza, è interamente occupata dalla monumentale *Ingres wood*, una sorprendente installazione della Grosse realizzata con i tronchi e le radici dei pini abbattuti che l'artista ha trovato nei giardini della villa (sono gli alberi che Ingres aveva fatto piantare durante la sua residenza all'Accademia Francese nel 1806-'11), che sono collocati in basso come se trascinati dal corso di un fiume. Sui legni tagliati e lungo tutte le scale rivestite di un drappo bianco, una pittura traboccante di colori, visceralmente libera, lisergica e dalla travolgente vitalità. Una pittura inclusiva ed estensiva, che tende ad annetterci tutto ciò che la realtà propone – come ad esempio testimonia anche la recente *Rockaway* realizzata negli Stati Uniti, in cui

In grande, Katharina Grosse, *Ingres Wood*, 2018; in piccolo, Tatiana Trouvé, *Les indéfinis*, 2017, le foto sono di Alessandro Vasari



una casa in riva al mare, alberi compresi, è stata letteralmente coperta da colore – e che non abbisogna di altro se non di pigmenti e di uno spazio a due o tre dimensioni. Come osserva l'artista, «la mia pittura si prova con l'assenza di strutture lineari, la rottura delle causalità e l'equilibrio e la simultaneità di strutture che normalmente sembrano elidersi a vicenda». Accade così una pervasiva tabulazione, che ha forse nell'ossessione di condurre quasi tutto alla dimensione visiva cromatica il suo unico limite.

Nell'ultima sezione la Trouvé allestisce una sorta di laboratorio dove fornisce un saggio scultoreo che mette in dialogo leggerezza, trasparenza e gravità. *Les Indéfinis* è una raccolta di oggetti collocati ironicamente in uno spazio impiegando dei vetri e delle vetrine, con i quali sono posti in relazione. Grazie al costante impiego di calchi – con i quali possono essere duplicati in bronzo manufatti familiari come scarpe, cerchioni di auto, sacchetti della spesa – l'artista attua una campionatura della realtà e una ludica risemantizzazione degli oggetti prelevati che simultaneamente stimola e trattiene l'osservatore, posto alla ricerca delle numerose irregolarità che il titolo della mostra suggerisce. Si crea un sottile gioco di relazione, dentro il quale il concetto di mimetismo tende a sfumare naturalmente in finzione o in burla.

Una teoria degli affetti su due scale dimensionali

di DANIELE CAPRA

Un continuo gioco quasi cinematografico tra campo lungo e dettaglio è quello che caratterizza la visione della mostra di Katharina Grosse e Tatiana Trouvé, ospitata a Roma presso Villa Medici fino al 29 aprile. *Le numerose irregolarità*, curata da Chiara Parisi per l'Accademia di Francia, alterna infatti opere il cui criterio di fruizione passa continuamente da una lettura più ambientale e architettonica, come i lavori della tedesca Grosse spingono a fare, all'analisi del minimo elemento scultoreo, come suggerisce l'opera della francese Trouvé. L'osservatore è quindi chiamato a muoversi

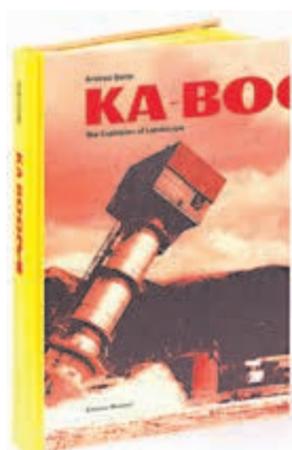
non solo tra due scale dimensionali opposte, in frizione tra macroeventi visivi e microstorie, ma anche tra le scale di intimità differenti che esse implicano. La mostra, cioè, con le sue contrapposizioni emotive e dinamiche tra le sezioni, è costruita su questo continuo cambiamento, in una modalità che molto ricorda la musica barocca e la teoria degli affetti.

La prima sala apre con *Somewhere In The Solar System* e *The Great Atlas of Disorientation* della Trouvé, degli improvvisati tavolini realizzati combinando pezzi apparentemente in cartone e pezzi di libri. Come racconta l'artista, «poco importa se queste costruzioni sembrano instabili o se, al primo soffio di vento, rischiano di volar via. Non sono fatte per resistere al

terrestro a documentare l'energia deflagrante del cambiamento, le possibilità costruttive insite nella *pars destruens*, senza nostalgia per ciò che viene perso o scartato. E, come scrive la Bonacossa, «quello che troviamo così seducente e 'bello' nelle sue immagini è la riproduzione di un atto violento, privato di ogni violenza, la capacità di catturare l'energia della distruzione nell'istante in cui essa viene consumata».

Nel corso dell'ultimo secolo abbiamo imparato a leggere il paesaggio abbandonando la concezione romantica del *Landschaft*, che si identificava con la maestosa presenza della natura, a favore di una costruzione complessa in cui si mescolano – e spesso collidono – elementi naturali e azioni antropiche. Il paesaggio è diventato soggetto esso stesso autonomo, dotato di identità e capacità di agire, trasformarsi e rinascere dall'abbandono, come il *Terzo paesaggio* teorizzato da Clément. *Ka-Boom* problematizza quanto «la pratica delle esplosioni per la costruzione del paesaggio possa generare un'accelerazione dei processi geologici. Si riproduce artificialmente il momento del collasso visibile sulla superficie terrestre, che in geologia è il momento apicale di un lungo processo spesso invisibile» (Marco Navarra). Tale processo, violento, disturbante, riporta l'immaginario di distruzione, tipico della guerra, «nella quotidianità della vita civile». Ma, dietro la meraviglia del fumo dell'esplosione, una nuova configurazione che sta già germinando.

«KA-BOOM. THE EXPLOSION OF LANDSCAPE», EDITIONS BESSARD



Andrea Botto, dalla deflagrazione una diversa idea di paesaggio

di D. CA.

Sembra un paradosso parlare di paesaggio attraverso immagini che mostrano esplosioni e cancellazioni di alcune delle sue parti costituenti, ma il libro fotografico di Andrea Botto *Ka-Boom The Explosion of Landscape* (con testi di Ilaria Bonacossa, Marta Dahó, Giacomo Nardin, Marco Navarra e Lars Willumeit, Editions Bessard, 120 pagine con stampa dell'artista, €

75,00) fornisce uno stimolo a immaginare la lettura ribaltando l'assunto della staticità. Il libro è costituito da immagini d'archivio in b/n prese da manuali di esplosivistica e da fotografie a colori realizzate da Botto in occasione di esplosioni realizzate in contesti civili: demolizioni di edifici, viadotti, messa in sicurezza di strade. Con una correlazione esatta tra gesto e sguardo (progetto grafico, Fabrizio Radaelli), le foto scattate da Botto sono state stampate a fisarmonica: il lettore, per poter vedere

l'immagine (statica) nella sua totalità che documenta un'esplosione (dinamica), è costretto a muovere l'orizzonte visibile dell'oggetto-libro, estendendo oltre la forma preordinata. *Ka-Boom* racconta le possibilità costruttive dell'esplosivo nella sua funzione di modellamento rapido del territorio attraverso un manuale immaginario e, soprattutto, rende visibile la registrazione del momento dell'esplosione, epifanica frattura che si interpone fra due momenti di stasi. Botto, infatti, è in-