

MENSILE D'INFORMAZIONE - POSTE ITALIANE s.p.a. - SPED. IN ABB. POST. D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB Torino - ISSN 0393-3903 - Data prima uscita: 5 maggio 2017

L'INDICE

DEI LIBRI DEL MESE

Maggio 2017 Anno XXXIV - N. 5 € 7,00



LIBRO DEL MESE: il borghese di Moretti, un'indagine socio-letteraria
Donald Trump come Donald Duck? A colloquio con RICHARD FORD
Bagnasco e Cavalli: dove è finito il SISTEMA con le sue contraddizioni?



www.lindiceonline.com

SommarìO

FRANCESCO VENTURI *Genesi e storia della "Trilogia"*
di Andrea Zanzotto, di Eloisa Morra

RUBRICHE

2 *I cavalli di Trojan*, di Federico Bottino

SEGNALI

- 5 *Weltliteratur e World Literature falsi amici*, di Edoardo Esposito
- 6 *Il valore di un Nobel, la grandezza di Derek Walcott*, di Paola Loreto
- 7 *Nel Meridiano di Luigi Malerba un quarantennio di storia e di vita sociale*, di Federico Francucci
- 8 *L'industria dell'olio di palma sta cucinando il clima*, di Federico Paolini
- 9 *Architettura: valutazione e ricerca*, di Cristina Bianchetti
- 10 *Dopo il terremoto: dialogo tra Bruno Tascano e Luciano Giacché*
- 11 *La mancata salvaguardia del patrimonio artistico italiano dai rischi ambientali*, di Bruno Zanardi
- 12 *A colloquio con Richard Ford: un'anticipazione del memoriale e il probabile ritorno di Frank Bascombe*, di Ennio Ranaboldo
- 13 *Yan Thomas e l'arte della finzione tra letteratura e vita pubblica*, di Francesca Serra
- 14 *Italo Calvino redattore editoriale*, di Luca Baranelli

LIBRO DEL MESE

16 **FRANCO MORETTI** *Il borghese*, di Luigi Marfè, Mariolina Bertini, Paolo Tripodi e Francesco de Cristofaro

NARRATORI ITALIANI

- 18 **LIVIO ROMANO** *Per troppa luce*, di Daniela Carosino
ALBERTO ROLLO *Un'educazione milanese*, di Angelo Ferracuti
MARCO LODOLI *Il fiume*, di Francesco Morgando
- 19 **GIULIA CAMINITO** *La grande A*, di Nicola Villa
GABRIELE PEDULLÀ *Lame*, di Giovanni Greco
GAIA MANZINI *Ultima la luce*, di Matteo Fontanone
- 20 **FABRIZIO COSCIA** *La bellezza che resta*, di Domenico Calcaterra
GIANNI CELATI e **CARLO GAJANI** *Animazioni e incantamenti*, di Raffaella D'Elia

SAGGISTICA LETTERARIA

- 21 **SALVATORE ROTTA** *Montesquieu e Voltaire in Italia*, di Guido Abbattista
ELISABETTA MENETTI *La realtà come invenzione*, di Igor Candido
AURELIO DE' GIORGI BERTOLA *Idea della bella letteratura alemanna*, di Enrico Mattioda
- 22 **CARLO DIONISOTTI** *Scritti di storia della letteratura italiana*, di Giancarlo Alfano
CARLO MARIA OSSOLA *Viaggio a Maria*, di Luca Fiorentini

LETTERATURE

- 23 **CHRISTOPHE BOLTASNKI** *Il nascondiglio*, di Ida Merello
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE *Quella cosa intorno al collo*, di Serena Guarracino
- 24 **ORHAN PAMUK** *La donna dai capelli rossi*, di Santina Mobiglia
ALTAJ TIREWALA *Karma clown*, di Carmen Concilio
- 25 **AMÉLIE NOTHOMB** *Riccardin dal ciuffo*, di Piero Dorflès
MITSUYO KAKUTA *La ragazza dell'altra riva*, di Anna Specchio

POESIA

- 26 **ELIZABETH GASKELL** *Bran e altre poesie*, di Donatella Abbate Badin
MARKO KRAVOS *Zlato ustje. Loro in bocca*, di Elvio Guagnini
CHRISTINE LAVANT *Poesie scelte da Thomas Bernhard*, di Sergio Giuliani

SCIENZE

- 27 **JIM AL-KALILI** (A CURA DI) *Alieni*, di Marco Ferrari
GIORGIO COSMACINI *Elogio della materia*, di Domenico Ribatti

FILOSOFIA

- 28 **MASSIMO FERRARI** *Mezzo secolo di filosofia italiana*, di Carlo Gabbani
JUSTIN E. H. SMITH *Il filosofo*, di Guido Bonino

MUSICA

- 29 **CAMILLO FAVERZANI** *Ginevra e il cardinale* e **FRANCESCO CENTO** (A CURA DI) *Dizionario donizettiano*, di Marco Leo
FRANZ LISZT *Wagner*, di Elisabetta Fava

ARTE

- 30 **TOMASO MONTANARI** *La libertà di Bernini*, di Giuseppe Dardanello
HANS BELTING *Specchio del mondo*, di Claudio Gulli

ARCHITETTURA

- 31 **FRANCESCO GAROFALO** *Cos'è successo all'architettura italiana?*, di Pippo Ciorra
ANGELA VETTESE *Venezia vive*, di Manlio Brusatin

POLITICA

- 33 **GIULIANO PONTARA** *Quale pace?*, di Luigi Bonanate
ENZO TRAVERSO *Malinconia di sinistra*, di Anna Tonelli

SOCIETÀ

- 34 **GIUSEPPE BONAZZI** *La fede dei preti*, di Claudio Ciancio
LUIGI CAZZATO e **FILIPPO SILVESTRI** (A CURA DI) *Smurare il Mediterraneo*, di Giulia Molinarolo
- 35 **FRANÇOIS DUBET** *Sociologia dell'esperienza*, di Arnaldo Bagnasco
ANTONIO GIBELLI *La scuola come maneggio del sistema*, di Alessandro Cavalli

DIRITTO

- 36 **CHIARA QUAGLIARIELLO** e **CAMILLA FIN** *Il consenso informato in ambito medico*, di Luca Pes
BRUNO UGOLINI *Vite ballerine*, di Rita Sanlorenzo
NICOLÒ LIPARI *Il diritto civile tra legge e giudizio*, di Rocco Albanese
ANDREA BURATTI *La frontiera americana*, di Antonio Soggia

SCUOLA

- 38 **DANIEL GOLEMAN** e **PETER SENGE** *A scuola di futuro*, di Vincenzo Viola
ENRICA BRICCHETTO *Fare storia con gli Eas*, di Monica Bardi

STORIA

- 39 **CATERINA CICOPIEDI** *Governare le diocesi*, di Alfredo Lucioni
MARTA VERGINELLA *La guerra di Bruno*, di Marco Bresciani
- 40 **RAFFAELE LIUCCI** *Leo Longanesi* e **MARIUCCIA SALVATI** *Passaggi*, di Luca La Rovere
MARIA CASALINI (A CURA DI) *Donne e cinema*, di Monica Pacini

QUADERNI

- 41 *Ragionar teatrando, 14: Le eresie del Teatro delle Albe*, di Francesca Romana Rietti
42 *Effetto film: Elle di Paul Verhoeven*, di Cristina Iandelli

SCHEDE

- 43 **NARRATORI ITALIANI** di Andrea Cirolla, Matteo Fontanone, Gabriele Di Fronzo e Rossella Vezzoli
- 45 **INFANZIA** di Fernando Rotondo, Sofia Gallo e Beniamino Sidoti
- 47 **LETTERATURE** di Camilla Valletti, Franco Pezzini e Mariolina Bertini
GIALLI di Fernando Rotondo e Mariolina Bertini



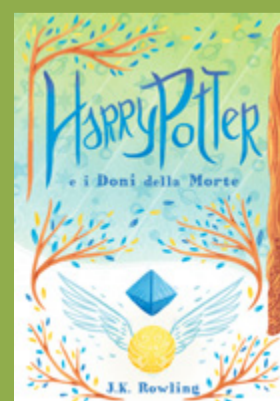
Le immagini di questo numero sono del COLLETTIVO LE MELE che ringraziamo per la gentile concessione.

Il Collettivo Le Mele è un gruppo di illustratori (Beatrice Costamagna, Cocis Ferrari, Elisa Patrissi, Gabriele Tafuni, Irene Fratta, Matteo Valfrè, Mattia Cerato, Valentina Belloni) che dal 2011 organizza unitariamente mostre, iniziative ed eventi legati al mondo dell'illustrazione. La loro attività è rivolta a un target che parte dalla prima infanzia fino a un pubblico più adulto, e si propone di interpretare e sviluppare un tema comune, lasciando libertà ai singoli componenti nella realizzazione delle opere, così da mantenere forte la personalità espressiva sia del singolo sia quella unitaria del progetto collettivo.

Parte dei disegni appartengono alla mostra *Soglie narrative. Copertine immaginarie per narrazioni reali*. Come un'orchestra ben accordata, Le Mele ci offrono un esercizio di stile, realizzando attraverso una cromia variata di stili e sensibilità, una versione possibile di alcuni dei titoli più conosciuti di alcuni altrettanto conosciuti autori, da Shakespeare a Verne, da Fante a Auster, da Izzo a Coch sino a García Márquez e alla Rowling. L'intento è quello di stupire con nuove versioni di cover possibili e alternative a quelle scelte dagli editori.

Gli altri disegni fanno parte del progetto *Fellini e il libro dei sogni*: una libera reinterpretazione delle celebri illustrazioni felliniane.

www.facebook.com/lemeleillustrations



La portata eversiva della scultura

di Giuseppe Dardanello

Tomaso Montanari
LA LIBERTÀ DI BERNINI
LA SOVRANITÀ DELL'ARTISTA
E LE REGOLE DEL POTERE
pp. XXII-325, € 42,
Einaudi, Torino 2016

“Giovanni Pietro Bellori non amava Bernini”. *L'incipit* scopre le carte su una chiave di lettura cruciale per la ricostruzione della straordinaria esperienza dell'artista che “il più importante storico dell'arte del Seicento” escluse programmaticamente di raccontare. Il nucleo primigenio della storiografia berniniana – le vite di Filippo Baldinucci e Domenico Bernini, così strategicamente orchestrate da Gian Lorenzo da consentire di leggerle come un'autobiografia – viene fatto reagire con il variegato palinsesto della produzione letteraria secentesca, in cui l'autore va a tracciare l'uso strumentale della parola messo in atto da Bernini per ricostruire la narrazione della propria esistenza. Nel percorso di rielaborazione delle sconfitte di una vita in tensione conflittuale costante con il potere, la prospettiva ermeneutica di Montanari arriva a rovesciare le opinioni critiche su cui si è assestata la moderna storiografia artistica: la linea di lettura Longhi-Briganti, quando si marcava la distanza tra il barocco di Bernini e Cortona, rivolto al presente e conservatore, e il “naturale” aperto al futuro di Caravaggio; e l'interpretazione paradigmatica del rapporto artista-committente, in perfetta armonia con la società del tempo, che Francis Haskell vedeva nell'incontro Bernini-Maffeo Barberini. Distanze da colmare e relazioni da affrontare in termini contestuali più complessi e contraddittori, a partire dalla tesi del libro, su cui si impenna il conflitto tra “la sovranità dell'artista e le regole del potere”: l'atto di abiura cui Gian Lorenzo sarebbe stato costretto nel 1622 per disinnescare la portata eversiva della propria sovrumana capacità di trasformare il marmo in natura viva accettando l'apposizione sul piedistallo del suo capolavoro – *l'Apollo e Dafne* per il cardinal Scipione Borghese – del distico composto da Maffeo Barberini per giustificare “una figura troppo nuda per stare nella casa di un cardinale”. Un Bernini sul punto di rischiare la fine di Giovan Battista Marino e di Galileo, salvato dall'intervento del futuro papa che ne avrebbe in tal modo ipotizzato l'intera carriera di scultore costringendolo a rinunciare al naturale talento per l'attualizzazione delle favole antiche in seducenti figure di carne e ossa.

Tutta la successiva attività di Gian Lorenzo è interpretata a ri-

dosso del modello introspettivo-psicologico della cultura gesuitico-agostiniana: l'intenzione di riscatto per aver ceduto alle pressioni di Urbano VIII che l'aveva distolto dal “maneggiare il marmo in quel modo” (Domenico Bernini). L'investitura ad architetto papale interverrebbe allora come risarcimento per avergli “sbarrato la strada del virtuosismo realistico ed

erotico della scultura in marmo”, offrendogli in cambio la “consacrazione ad artista universale. Pittore, scultore, architetto: proprio come Michelangelo”. Morto Urbano VIII, Bernini riprende in mano lo scalpello per riconquistare la propria libertà, si fa committente di sé stesso e con *La Verità*

scoperta dal *Tempo* scolpisce una monumentale opera allegorica per rivendicare la sovranità dell'artista sull'invenzione e il concetto. La “libertà” di Bernini si svela nella fitta rete di corrispondenze tra le scandalose congiunture che costellano la sua carriera: l'indecenza della nudità della *Dafne* salvata dal distico di Maffeo; la *Santa Teresa transverberata* che si abbandona all'incontro con l'angelo; l'eversivo ritratto dell'amante Costanza Bonarelli; la nudità esibita della *Verità*; e ancora una “femmina nuda”, la *Carità* nel monumento funebre di Alessandro VII, che fu subito costretto a ricoprire. Un percorso di fortissima tensione erotica unisce queste sculture in un'unica linea di sviluppo artistico “di stupefacente pericoloso naturalismo”.

Non è sempre agevole condividere fino in fondo l'interpretazione di alcuni nessi dell'ambivalente condizione di libertà in conflitto con le regole del potere del Bernini di Montanari. Certo è un libro ricco e generoso di idee, quanto un indicatore estremamente sensibile delle contraddizioni della storia dell'arte oggi, con cui va a confrontarsi la coraggiosa presa di posizione dell'autore: una impressionante dilatazione dello spettro di analisi sulle relazioni tra l'artista e la società contemporanea che prende in considerazione gli interrogativi che si sono posti alcuni studiosi nord-americani (John Shearman, Irving Lavin, Evonne Levy, Sarah McPhee, Svetlana Alpers), e chiamando in causa la necessità di lavorare per una “storia dell'arte integrale”, sollecita una urgente riflessione disciplinare da cui far emergere questioni colpevolmente trascurate, in *primis* la mancata considerazione della convergenza sul naturale di Bernini e Caravaggio. Alla domanda, cruciale, di come ripensare le catene dei rapporti figurativi senza escludere la scultura e affrontare il rapporto Bernini-Caravaggio in termini di avvicinamento, non di distanza, la risposta è una lettura del “naturalismo berniniano” sui parametri

della teoria artistica del Seicento romano: come Giulio Mancini imputava a Caravaggio che “le sue figure erano sempre dei ritratti”, così nel *climax* di affetti dell'allegoria della *Carità*, la più rubensiana delle sue figure, Gian Lorenzo avrebbe trasposto il realismo dello scandaloso ritratto di Costanza Bonarelli. Le opere di Caravaggio e Bernini non sono dunque storie ma ritratti e nella loro sconcertante commistione di genere va rintracciato “il nesso eversivo” che unisce i due artisti. Una relazione che viene rafforzata nel capitolo sulla spettacolarizzazione del lavoro artistico e la trasformazione dello studio in luogo pubblico, salotto mondano e insieme accademia aperta dove l'azione performativa di Bernini diventa capace di catalizzare l'opinione colta di tutta Europa. All'estremo opposto dello studio inaccessibile di Michelangelo, in quello spazio in inestricabile rapporto con il teatro berniniano, l'azione si consuma in una condizione di coinvolgimento totalizzante di tutti gli attori della produzione figurativa: l'artista, la committenza, il pubblico. La storia che si svolge nell'atelier diventa essa stessa la storia raccontata dall'opera d'arte, fissando un paradigma della modernità che passando per Caravaggio, Bernini, Velázquez, Rembrandt, Vermeer, arriva fino a Courbet, Manet, Picasso.

L'estensione di campo sulle attitudini performative dell'arte di Bernini, e le sue conseguenze sull'opinione pubblica, suffragata da un convincente intreccio di testimonianze parlanti, viene ricondotta al giudizio di Bellori su Caravaggio, eversivo corruttore dei generi nel quotidiano rimescolamento delle carte allestito nel suo studio. Un parallelismo che diventa impervio seguire quando l'identità delle condizioni dell'operare artistico viene interpretata puntando l'obiettivo sul Bernini pittore: nelle occasioni colte nell'atelier – i ritratti di giovani collaboratori, o il drappo allestito per lo sfondo di un'accademia di nudo che finisce per suggerire il soggetto del *Cristo deriso* – l'autore vede le prove più stringenti del “naturalismo caravaggesco” di Bernini. Ma i mezzi espressivi del Bernini pittore si assestano a un livello non paragonabile a quello del Bernini scultore e le ragioni del suo altrimenti libero rapporto con la natura – e dunque anche con l'opera di Caravaggio – andranno ostinatamente cercate nella potenza immaginativa della sua scultura nel ricreare una verità diversamente scalata sul dato naturale. Nella stimolante proposta di inversione di rotta avanzata da Montanari, quando le tentazioni di una colta attrezzatura ermeneutica possono correre il rischio di prevalere, l'onere della prova non potrà che essere ancora affidato all'evidenza delle opere e dello stile.

giuseppe.dardanello@unito.it

G. Dardanello insegna storia dell'arte moderna all'Università di Torino

La funzione artistica dell'immagine

di Claudio Gulli

Hans Belting
SPECCHIO DEL MONDO
L'INVENZIONE DEL QUADRO
NELL'ARTE FIAMMINGA
trad. dal tedesco di Marco Jacobsson
con Anna Maria Lossi, pp. 230, € 23,
Carocci, Roma 2016

Il libro di Hans Belting ora proposto da Carocci è un sorta di riesumazione: risale al 1994, anche se una revisione del testo è stata compiuta nel 2010. In ritardo di decenni, sulla scia di altri due saggi dello studioso tedesco tradotti dall'editore romano (*Bild und Kult*, 1990, apparve nel 2001 con l'improprio titolo *Il culto delle immagini* mentre la *Bild-Anthropologie*, del 2001, uscì del 2011 come *Antropologia delle immagini*) anche stavolta la traduzione pare trascurare certe profondità lessicali. Eppure, soprattutto per merito di Carocci, Belting è ormai noto al lettore italiano, proprio perché negli anni novanta propose di andare oltre la *Fine della storia dell'arte* (titolo di un suo saggio del 1983 tradotto per Einaudi nel 1990) e di battezzare una “nuova” scienza dell'immagine (*Bildwissenschaft*). Secondo questa prospettiva di studi, l'analisi dell'opera d'arte dipende dalla sua dimensione di oggetto concepito per uno spazio preciso, rivolto a un pubblico che chiede risposte sul piano delle funzioni. Se in *Bild und Kult* lo studioso affronta la questione dell'icona, il nodo principale di *Spiegel der Welt* è l'invenzione del quadro, come recita il sottotitolo. Questa forma di pittura nasce dalle spoglie di due tipi di immagini più antiche: le icone e i ritratti. Dopo aver pregato per secoli davanti alle raffigurazioni dei santi, e aver riconosciuto volti di re e imperatori, l'esigenza di vedere nelle immagini una rappresentazione della realtà circostante si manifesta nelle Fiandre, verso il 1430, con Jan van Eyck, artista che produce uno scarto sensibile rispetto alle convenzioni vigenti. La rivendicazione avviene attraverso le iscrizioni. “Mio marito Jan mi ha ultimata il 17 giugno dell'anno 1439”, “Leal souvenir” (ricordo fedele), fino al notarile “Jan van Eyck è stato qui” del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, o al motto “Als ich chan” (del mio meglio). In questi metaforici specchi del mondo, il pittore certifica la sua presenza fisica nei luoghi reali dei quadri che ha dipinto, inserendo specchi e autoritratti più o meno nascosti. van Eyck è stato nella camera nuziale degli Arnolfini e la sua “documentazione dipinta dell'evento” ha però implicazioni più profonde di una firma in un contratto.

Altri due dipinti del pittore contano molto, come precedenti di questa conquista, per Belting: la *Madonna del canonico Van der Paele* (Bruges, Groeningemuseum)

e la *Madonna del cancelliere Rolin* del Louvre. Nel quadro di Bruges, il donatore è in ginocchio, al suo fianco è il santo che porta il suo nome, Giorgio, e nell'armatura è riflesso il pittore. Alle loro spalle, nel dipinto, è il coro della chiesa di san Donato, dove il canonico officiava regolarmente. Proprio per quella sede era previsto il quadro. Quando i fedeli andavano a messa, potevano

vedere due volte Van der Paele, in pittura e in persona. La luce del quadro doveva simulare quella che entrava nella chiesa, dove i fedeli si trovavano assiepati, fra le colonne e le vetrate che van Eyck aveva inserito nel quadro. E aveva reso la lucentezza dei tappeti e dei metalli, che gli spettatori rivedevano nelle

argenterie e nei parati, grazie a una “lampante simmetria tra pittura e realtà”. Così i borghesi potevano verificare che il pittore aveva fatto “del suo meglio”, senza ricorrere all'armamentario retorico che si sarebbe sviluppato nel Rinascimento italiano, dove *ars*, per gli umanisti, era parola destinata a significare tutt'altro. Nella *Madonna del cancelliere Rolin*, van Eyck rappresenta l'incontro fra lo sguardo di una persona e l'apparizione divina, come accadeva ancora nei libri d'ore o nei dittici medievali, ma soprattutto dispone la scena in un “interno simbolico”, cioè una loggia da cui ci si può affacciare per contemplare il paesaggio della Borgogna. Lo schema iconografico della “sacra conversazione” decade improvvisamente, grazie all'introduzione della prospettiva dello spettatore, che nel caso in specie è il committente stesso, giacché l'opera era concepita per uno spazio privato del cancelliere e dunque destinata esclusivamente a una fruizione personale.

La chiave di volta del saggio di Belting è naturalmente il *Polittico di Gand*, forma compiuta dell'orchestrazione della realtà proposta da van Eyck, ma le tensioni lasciate aperte dallo specchio convesso dei *Coniugi Arnolfini* si riverberano nella storia della pittura fiamminga. Una *Donna alla toilette* di van Eyck, perduta, doveva aggiungere una nuova dimensione al problema: lo specchio rifletteva la parte nascosta del corpo femminile. Lo specchio convesso di Petrus Christus, posto su un davanzale del *Sant'Eligio nella bottega di un orefice* del Metropolitan, riflette invece quanto accade nella strada. I capitoli finali riguardano le allucinazioni da convento del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes o la visionarietà da proverbio popolare di Hieronymus Bosch, ma sono ormai scampoli di un discorso pittorico che aveva trovato il suo vertice nel patriarca della pittura fiamminga.

claudgulli@gmail.com

C. Gulli lavora come storico dell'arte a Palazzo Butera di Palermo

