

Insero settimanale
de "il manifesto"

ALIAS

Domenica

18 marzo 2018
anno VIII - N° 11

3

Una stupefacente
macchina narrativa
di César Aira

FRANCESCA LAZZARATO

4

Nove storie uniche
per un romanzo:
parla David Szalay

VALENTINA PARISI

5

«OSCAR» BANDINI
Italiano, veneto,
latino: tutte le poesie

RAFFAELE MANICA

7

L'ottimo principe
1900 anni dopo:
Traiano in mostra

GIUSEPPE PUCCI

9

Orhan Pamuk,
museo dell'innocenza
al Bagatti Valsecchi

ANDREA CORTELLESSA

11

A FRANCOFORTE
SOS per l'architettura
dei brutalisti

MAURIZIO GIUFRE

Affidandosi alla retorica della ripetizione, Thomas Bernhard compone una sorta di allegoria a più voci, il cui scopo è resistere alla pressione intollerabile del mondo: «Camminare», Adelphi

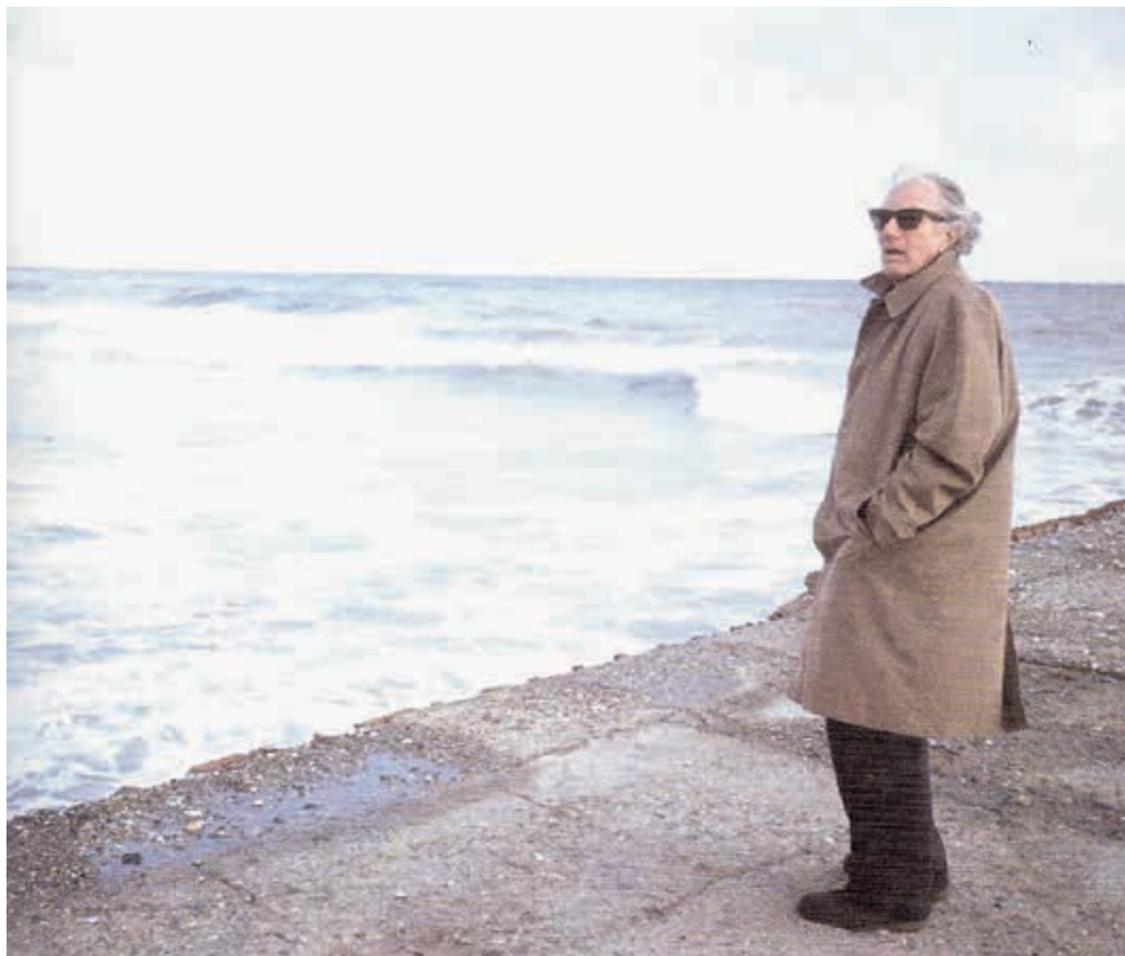
di EMANUELE TREVI

Si arriva letteralmente stremati all'ultima pagina di *Camminare* (traduzione di Giovanna Agabio, Adelphi, pp.125, € 13,00), la breve ma densissima novella ambulatoria pubblicata da Thomas Bernhard nel 1971, a quarant'anni esatti. Non esistono mezze misure, con questo prosatore ipnotico e avvolgente. A differenza di quanto è accaduto ad altri maestri del Novecento, il tempo non ne ha minimamente attenuato l'efficacia, il potere di seduzione. A meno di non rifiutarlo preventivamente, non è possibile leggerlo in maniera continuata senza che, prima o poi, si venga letteralmente risucchiati dentro il suo universo mentale, soccombendo al ritmo implacabile delle sue feroci e ilari rottamazioni. Il principio retorico basilare della forza di persuasione di Bernhard sembra consistere nella ripetizione.

Come in un rito ossessivo

In una pagina memorabile del suo *Tristram Shandy*, Sterne aveva affermato che il segreto della sua prosa consisteva nel difficile, paradossale equilibrio della progressione e della digressione. Anche Bernhard, come tutti i grandi inventori, è un nipotino più o meno diretto di Sterne. Se va avanti, come pure è necessario non solo a ogni narrazione, ma all'atto linguistico stesso, lo fa sempre sfidando l'ostacolo, mettendo in campo una forza contraria. Ma non è il principio della digressione a ispirarlo: la qualità essenziale del suo mondo psichico è tutt'altro che digressiva. Nel suo modo di raccontare, è la ripetizione a farla da padrona, per non dire da tiranna. Come in un rito ossessivo, ogni minimo passo in avanti va ottenuto ricapitolando il già noto, ancora e ancora ribadendolo fino a superare il limite dell'insignificanza. Perché se la vecchia digressione era pur sempre un arricchimento del discorso, la ripetizione trasforma ogni cosa designata nella grottesca parodia di se stessa.

Camminare è un esempio perfetto dell'arte di Bernhard al suo apice di genialità e corrosività. È importante notare il fatto che si tratta di un racconto in prima persona, anche se l'«io» del narratore affiora molto raramente nel flusso verbale. Di lui sappiamo solo che era abituato a camminare nella periferia di Vienna con due compagni: Oehler il mercoledì, Karrer il lunedì. Ma ora che Karrer è impazzito, e rinchiuso nel manicomio dello Steinhof, cammina con Oehler entrambi i giorni. Fatta questa necessaria premessa, l'io narrante restringe radicalmente le sue prerogative. Come in tanti altri capolavori di Bernhard, il suo dire consiste quasi integralmente in un riferire le parole dell'altro. Il racconto è scandito da infiniti «così (disse) Oehler» e



Quattro passi nell'insensato

ruota intorno alla crisi di nervi che ha portato il sistema nervoso di Karrer al tracollo e all'interamento allo Steinhof.

Oehler, a sua volta, riferisce molte opinioni di Karrer. Ad accomunare questi impertenti camminatori sta il lucido, disperato pessimismo che per Bernhard è la naturale conseguenza della capacità stessa di pensare. «Sappiamo che il pensiero è piena insensatezza», afferma Oehler, ma «sappiamo con altrettanta precisione che noi senza l'insensatezza del pensiero non siamo, ovvero non siamo nulla». Il narratore sembra soggiogato da Oehler così come questi sembra dipendere dal folle Karrer, che a sua volta evoca continuamente, nei suoi discorsi, il fantasma di Hollensteiner, un genio della chimica, scienziato e filosofo, costretto al suicidio dall'indifferenza dello Stato austriaco, nemico giurato di ogni forma di valore individuale.

Il suicida, il pazzo e il camminatore sembrano comporre un'allegoria, una specie di gerarchia gnostica lungo la quale pa-

re trasmettersi un sapere, un'«arte» di resistere alla pressione intollerabile del mondo.

A complicare questo meccanismo in cui ogni enunciato viene riferito con uno scrupolo di esattezza che finisce necessariamente per essere sospetto, interviene anche la presenza negativa di Scherrer, psichiatra dello Steinhof, che invita Oehler, testimone dell'episodio, a riferire in ogni minimo dettaglio la fatale scenata di Karrer nel negozio di pantaloni di Rustenschacher.

In questo labirinto di voci, non esiste un percorso di salvezza realmente praticabile. L'esercizio del pensiero e quello del camminare, che un luogo comune fra i più longevi della tradizione vorrebbe strettamente imparentati, finiscono per sabotarsi vicendevolmente, così che il pensiero, condotto oltre ogni tollerabile limite di intensità, si trasforma in delirio, e il camminare in una pulsione grottesca, nell'inseguimento disperato di un senso che sfugge e probabilmente non è mai esistito. Terminano così, come

se andassero a cozzare contro muri invalicabili, tutte le passeggiate che, da Rousseau a Walser, avevano garantito al soggetto una capacità di resistenza e un'estrema saggezza.

Quanto al pensiero, Bernhard è un analista troppo spietato del fallimento umano per non individuare nella sua stessa inflazione una catastrofe comica e tragica nello stesso tempo.

La puzza della mente

Se «il mondo è pieno di puzza», infatti, è perché «tutti svuotano le loro menti ovunque, come secchi di rifiuti». Ma nemmeno questa definitiva analogia dei prodotti dell'intelletto e della spazzatura è farina del sacco del narratore. Il suo ruolo, che ricorda una punizione dantesca, è quello di non evadere mai dalla gabbia dell'ascolto, di rendersi l'incudine sulla quale batte il martello della ripetizione. E raccontare equivale a soccombere senza più rimedio al canto di sirena dell'umano, alla sua mortale melodia di mancanza, dolore, smarrimento.

Un ritratto di Thomas Bernhard nel 1988, l'anno prima della morte

«HOW WE LEARN WHERE WE LIVE»

Fatima Naqvi indaga le architetture spaziali e testuali di Bernhard

di ANNA RUCHAT

La lotta all'ornamento di Adolf Loos e la bauhausiana Casa Wittgenstein, progettata dal filosofo nella seconda metà degli anni Venti per la sorella Margarethe, sono gli imprescindibili punti di riferimento del Thomas Bernhard messo a fuoco nel saggio di Fatima Naqvi, *How We Learn Where We Live*. Thomas Bernhard, *Architecture, and Bildung* (Northwestern University Press Evanston, Illinois), che propone di ripensare il lavoro dello scrittore e drammaturgo austriaco andando oltre il piano puramente stilistico per aprire lo sguardo sul suo pensiero architettonico-pedagogico e sul suo dialogo silenzioso con l'architettura austriaca a lui contemporanea. Non mancano, nel libro, i riferimenti ai modelli filosofici intorno ai quali si organizza l'idea bernhardiana di spazio, alcuni scontati, che vengono da Ernst Bloch e Ludwig Wittgenstein, altri meno: quelli che si riferiscono a Ernst Cassirer o a Michel Foucault.

L'autrice, che ha studiato a fondo la biblioteca di Bernhard, si concentra dunque sul rapporto che il grande moralista austriaco instaura con lo spazio attraverso la scrittura. Nel libro, ben strutturato, si alternano le analisi di alcuni testi – *Amras*, *Perturbamento*, *Correzioni*, *Antichi Maestri* – o di figure importanti dell'architettura viennese degli anni Sessanta e Settanta, alle «stazioni» teoriche che si concentrano sull'«eco», nell'opera di Bernhard, delle questioni centrali, in quegli anni in Austria, per il concetto di spazio: l'idea di «architettura elementare» di Raimund Abraham, ad esempio, o il concetto allora tornato in auge di *Wunderkammer*, o ancora l'idea di architettura come cervello, concepita dall'architetto e scultore austriaco Walter Pichler e ripresa da Thomas Bernhard nel tema ricorrente del *Denkgebäude*, edificio del pensiero.

La torre di Innsbruck nel racconto *Amras*, la Casa Wittgenstein di Vienna in *Correzioni* e il *Kunsthistorisches Museum* nel romanzo *Antichi maestri* sono alcune delle ambientazioni di Bernhard sulle quali si concentra l'autrice, sostenendo che grazie al confronto assiduo con il pensiero architettonico contemporaneo, lo spazio diventa per Bernhard un principio strutturante, un elemento in grado di plasmare le figure dei romanzi e la loro mente. Il tipico sviluppo verticale dell'andamento sintattico che contraddistingue lo scrittore viennese, con i suoi movimenti verso l'alto e verso il basso, richiama – sostiene Naqvi – i disegni delle architetture utopiche ideate da Hans Hollein. Partendo dallo spazio claustrofobico della torre di Amras, l'autrice stabilisce dunque legami di interdipendenza diretta tra lo sviluppo dei personaggi e lo spazio in cui si muovono: «Le nostre facoltà di apprendimento», scrive Naqvi, «sono intimamente connesse alla qualità dei luoghi in cui viviamo e tra i quali ci muoviamo... Leggere Bernhard ci dà la sensazione molto chiara che la materialità e la storicità di tali luoghi sia importante, che muri, scale e finestre modellino le persone». Opera ambiziosa, che sembra a volte voler richiamare Gödel, Escher, Bach di Hofstadter, *How We Learn Where We Live*, non si muove su quella ampiezza e ariosità, ma in alcuni capitoli – in particolare quelli dedicati alle singole opere dello scrittore – ha il pregio di farci spiare dentro la *Wunderkammer* del genio bernhardiano, e basterebbe questo a renderlo un libro importante.

narratori
argentini

FALCO

Cinque racconti ambientati nella calma piatta delle pianure da cui evaporano inquietudini e un senso di oppressione, popolate da personaggi che agiscono con pietà e risolutezza: «Silvi e la notte oscura» di Federico Falco, da Sur

Sogni di fuga dalla provincia argentina

di MARIA CRISTINA SECCI

L'aspetto più interessante del genere-racconto sta nei suoi bordi sfumati, nell'esperienza dell'imprevedibile e nell'opportunità di trasformarsi in qualcos'altro. Uno dei possibili problemi, invece, è di anchilosarsi nel modello classico, dove tutto è perfetto. A me piace – ha detto Federico Falco – pensare a un racconto come *abitato*. In America Latina, il quarantenne scrittore argentino è considerato una penna originale e già solida, capace di mantenere la promessa della rivista «Granta», che fin dal 2010 lo selezionò tra i migliori narratori in lingua spagnola sotto i trentacinque anni. È rappresentante eccellente della «Nueva Narrativa Argentina», una prolifica generazione di autori (da Patricio Pron a Pedro Mairal fino a Andrés Neuman, di cui Sur ha già pubblicato diverse traduzioni) nati negli anni Settanta, che esprimono, tra vulnerabilità e resistenza, il vincolo della letteratura con la politica, partendo dalla comune esperienza degli anni Novanta, tra prospettive neoliberaliste imposte dal menemismo e crisi economica.

Non di sola scrittura

Grazie a un saldo senso di appartenenza, questi scrittori non si perdono in annose polemiche letterarie e confluiscono piuttosto in spazi letterari collettivi, che contribuiscono alla diffusione delle loro opere: lo stesso Federico Falco dirige la rivista digitale «Fe de Rata» assieme ad altri due esponenti della sua generazione, Luciano Lamberti e Inés Rial, e come altri coetanei latinoamericani non si limita a scrivere: fa videoarte. La sua è una generazione che si fa sentire fuori dalla capitale infrangendo lo status anagrafico per eccellenza del narratore argentino: Falco non è nato a Buenos Aires bensì a General Cabrera, nella provincia di Córdoba, centro di un boom narrativo a ragione messo a fuoco dalla critica. I paesaggi della provincia retroalimentano, del resto, la narrativa dello scrittore argentino nei cui racconti prende risalto la contrapposizione tra la natura e la vita spesso grigia e monotona dei personaggi. Lo si vede, per esempio, nella sua prima raccolta appena tradotta da Maria Nicola, con bella e percettibile intensità (Sur, pp. 170, € 16,50), *Silvi e la notte oscura*, che riunisce cinque racconti composti attorno al tema del vivere «nella bruma della distanza»: via dal paese, dalla religione, dalla morte.

I luoghi sono paesaggi pacifici, gonfi di provincia, con cieli senza astri e «una notte senza luna», con il sole che si nasconde «dietro ai monti» e una luce «lattiginosa e densa, grigiastria». È da questa calma piatta di pianure,



re, *pueblos* e terre religiose che si genera il senso di oppressione, evapora l'inquietudine e cova la necessità di fuga. Così accade nel racconto che apre la raccolta, «Il re delle lepri»: il protagonista, che sceglie l'isolamento, vive in cima a una montagna, riservando al paese solo una fetta di orizzonte, con piccole luci in lontananza. Dorme su un letto di creazione, è funzionale alla natura e al paesaggio, integrato in un branco di lepri («si allinearono a semicerchio») per un mutuo bisogno: di difesa da predatori da un lato, di alimentazione dall'altro. La sua quotidianità si svolge in una grotta e in un bosco di pini. «Qui sto bene», nessuna nostalgia di casa.

Come in una sorta di ossessione, i pini – citati almeno cinquanta volte – popolano un po' tutti i racconti: gemono, si stirano, giocano con il vento. In «La vita dei boschi», il vecchio Wutrich cerca un marito per sua figlia: Mabel deve sposarsi alla stessa velocità («Andiamo o si farà tardi») con cui il disboscamento avanza nella pineta dove si trova la loro casa. Sarà un forestiero a preoccuparsi che la amata Mabel non si annoi, che il freezer le pentole la stufa elettrica siano di suo gradimento. L'amore è semplice e disarmante: «Io

voglio che lei stia bene. Che stiamo bene. Tranquilli tutte e due».

Tutti i personaggi della raccolta sono ritratti con ampio respiro, così che il lettore ha il tempo di conoscerli a fondo: agiscono con pietà e risolutezza, parlano di sé attraverso i loro bisogni primari. Stanno bene, hanno fame o sete, fanno sesso.

Ideali sia l'opera che il luogo

«Un cimitero perfetto» è la storia – tra il surreale e l'inquietante – dell'ingegnere Víctor Bardiardelli che arriva nel paese sperduto in fondo a una vallata per progettare un capolavoro, un'opera perfetta in un posto ideale. «Verrà bellissimo», dice estasiata la segretaria del sindaco che ha commissionato il cimitero, così che finalmente i defunti non dovranno più essere «ceduti» al paese vicino. Ma la storia riguarda anche l'uomo anziano che è padre del sindaco e non intende dare la soddisfazione di morire: diversamente da quanto pretenderebbe suo figlio, il tempo non è ancora arrivato – dice.

Calmo e stabile, il ritmo dei racconti si avvale di una prosa libera da retorica, franca, senza saturazioni: sta qui la destrezza narra-

Adriana Lestido,
dalla serie
Mujeres Presas,
1991-92

tiva dell'autore. Più volte Falco ha dichiarato di sentirsi a proprio agio nella scrittura dei racconti per la loro capacità di semplificare il mondo trasmettendo la sensazione che nel frattempo stiano accadendo un sacco di cose; ma il racconto libera dall'obbligo di spiegarle tutte.

«Silvi e la notte oscura», che merita di dare il titolo alla raccolta ruota intorno a una sedicenne costretta ad accompagnare la madre devota a somministrare l'estrema unzione, un giorno che il prete anziano non può andare. Silvi si ribella e pedala furiosa lontana dalla fede di famiglia. Poi si invaghisce di un giovane prete mormone: il sesso per lei è brusco, scomodo, sorprendentemente regalato a un personaggio di passaggio nella storia e nella sua vita («Il suo corpo non pesava più niente»).

Anche le comparse hanno un ruolo fondamentale in questi racconti devoti alla cura del dettaglio: ciò che conta – ha detto Falco nel corso di una intervista – è accendere la vivacità come l'inquietudine del lettore non dandogli un finale perfetto, lasciandolo invece aperto, con la certezza che porterà da un'altra parte.

«DA LONTANO SEMBRANO MOSCHE», FELTRINELLI

Kike Ferrari, oltre i confini del noir: indagine su un cadavere a Buenos Aires

di ANDREA COLOMBO

C'è un cadavere al centro del folgorante romanzo dell'argentino Kike Ferrari *Da lontano sembrano mosche* (traduzione di Pino Cacucci, Feltrinelli, pp. 183, € 15,00): quello che «il signor Machi», destinato a essere chiamato così per tutto il romanzo, senza mai accorciare le distanze con il nome proprio o anche con

il semplice cognome, si ritrova nel bagagliaio della sua Bmw di lusso dopo una notte di coca, Viagra e l'ennesima «scema bionda che ti scucchia l'uccello».

Il morto è irricognoscibile, ha il volto ridotto in poltiglia. Machi neppure si domanda chi possa essere. Per un tipo come lui, concentrato solo sui propri interessi e piaceri, il particolare è irrilevante. Però capisce al volo di essere lui il bersaglio, la vittima predestinata della trappola, e di doversi quindi sbarazzare al più presto dell'ingombrante salma.

Mentre traversa Buenos Aires cercando di sbrigare la faccenda si interroga su chi possa aver ordito la macchinazione. Entrano così in scena, uno dopo l'altro, i tanti figure che potrebbero avercela con lui fino al punto di usare un metodo così estremo: dall'ex poliziotto torturatore riciclatosi come guardaspalle all'allenatore di boxe truffato con tragiche conseguenze, dai dipendenti che sfrutta, alla stessa moglie, erede di un'antica famiglia di proprietari terrieri, umiliata e tradita. Sono in molti

a vantare ottime ragioni per inguaiare il signor Machi, e vengono da tutti gli strati sociali. Perché l'ambiguo riccone è un classico abitante del «mondo di mezzo»: ha a che fare con criminali veri e si porta dietro una Glock, ma senza il coraggio di usarla. È disonesto fino al midollo ma si sente un uomo d'affari e tale è universalmente considerato. È un rapace arricchito, ma sposato con una pargola dell'aristocrazia terriera, alla quale si sente superiore perché «fattosi da sé».

Il romanzo di Ferrari, che di giorno scrive e di notte pulisce la metro per sbarcare il lunario, con alle spalle anni di immigrazione clandestina negli States, finiti con l'espulsione, era già stato pubblicato, in diversa traduzione, da una piccola casa

editrice di Lecce specializzata in letteratura latino-americana, La Prensa. Passa per noir, ma definirlo tale è un po' come far passare George Grosz per un pittore di ritratti.

Ferrari porta alle estreme conseguenze la tendenza alla critica sociale del noir, sino a fare della trama una esile scusa e, soprattutto, una catena di simboli grotteschi e situazioni surreali che mirano con pieno successo alla dissezione spietata non solo dell'Argentina post-fascista ma dell'intera struttura, melmosa, superficiale e feroce, del XXI secolo: la sua volgarità estrema, i rapporti di potere messi a nudo nella loro dimensione neoschiavista, l'idolatria per soldi e successo, la scomparsa della patina elegante che abbelliva ancora nel Novecento la supremazia

delle classi dominanti.

Ferrari non prova nemmeno a nascondere le ambizioni del suo libro: le esplicita sin dall'inizio: «Se qualcuno vuol leggere questo libro come un semplice romanzo sono fatti suoi». Al tempo stesso ammicca a Borges e a Foucault come a Tarantino, dimostrando maestria nell'imbrigliare ogni suggestione, incluse le più colte, che mette al servizio di una narrazione trascinate, di cui non perde una battuta. Sino al finale, concepito per tradire quei lettori che dal noir si aspettano, se non proprio la scoperta del colpevole, almeno una risoluzione; ma che avrebbe strapato al beffardo Luis Buñuel dell'«Angelo sterminatore» il sorriso soddisfatto del maestro che s'imbatte in un allievo dotato.

dall'argentina
al messico

AIRA

Per raccontare l'avventura argentina dell'artista tedesco Johann Moritz Rugendas, influenzato dalle teorie fisiognomiche di Von Humboldt, César Aira scrive un testo suscettibile di infinite interpretazioni: «Il pittore fulminato», da Sur

Vittorio d'Onofrio,
da *From the street
corner*, Oaxaca Messico;
in basso:
Johann Moritz Rugendas
(protagonista
del libro di César Aira)
Teotihuacán, 1832

Mondi nati dall'azzardo sulla forma

di FRANCESCA LAZZARATO

«**L**a brevità non è stata una scelta. È venuta da sé. C'è una certa densità in quello che cerco di fare: non si può prolungare per 200 pagine, non le reggerebbe». Così, César Aira ha risposto a una delle tre domande che sempre gli vengono poste: quella sulla brevità dei suoi libri, che – con rare eccezioni – vanno dalle trenta alle cento pagine; l'altra riguarda la prolificità: quasi un centinaio di titoli in poco più di trent'anni, se alla narrativa si aggiungono una decina di saggi spesso notevoli; e la terza – il cui tono va dal perplessito all'estatico – è sulla irriducibile bizzarria (o meglio, l'unicità) del suo progetto letterario.

Incipit ingannatori

Nato nel 1949 a Coronel Pringles, César Aira risiede da un cinquantennio a Buenos Aires, dove scrive ogni giorno seduto al tavolino dello stesso caffè. Un progetto-puzzle, il suo, che rimanda al surrealismo e all'avanguardia e non si affida alla solidità della trama o alla perfezione della prosa, ma al «procedimento», alla fuga in avanti, all'uso sfrenato dell'assurdo, dell'ironia e dell'immaginazione.

Aperte da incipit ingannatori, le storie mutano proditoriamente argomento e punto di vista e sono abbandonate «quando smettono di cominciare», ossia quando la novità e il divertimento di chi scrive vengono meno. Sono esperimenti, giochi intellettuali, macchine per produrre stupore, paradossi calati in una scrittura trasparente e in forme sempre nuove: perché è l'azzardo della forma a fare di Aira uno scrittore nuovo a ogni libro. Nonostante sia oggi un autore di fama internazionale, cui la Penguin-Random House dedica un'apposita «Biblioteca» (contraddizione non da poco, diven-

tare protagonista di un mercato editoriale al quale la sua scrittura ha sempre voltato le spalle), Aira è, tuttavia, poco tradotto in Italia: dopo *Enma, la prigioniera*, edito nel '91 da Bollati Boringhieri, sono apparsi presso Feltrinelli e Sur solo sei titoli, avidamente accolti da un numero di lettori ristretto, ma entusiasta. Tanto più interessante risulta, allora, l'apparizione di *Il pittore fulminato* (Fazi, pp. 93, € 16,00 nella traduzione davvero eccellente di Raul Schenardi), che possiede in sommo grado la densità proverbiale dell'autore: ricchissimo e complesso, suscettibile di infinite interpretazioni, il testo offre – nella sua apparente levità – immagini magnifiche, riflessioni sulla natura della rappresentazione e del procedimento artistico, o su questioni epistemologiche relative alla pittura e, per analogia, alla scrittura.

Per raccontare l'avventura argentina di Johann Moritz Rugendas, pittore tedesco vissuto nella prima metà del XIX secolo e influenzato dalle teorie di Von Humboldt sulla «fisiognomica della natura», Aira sceglie un incipit in contrasto con la propria ripulsa per il romanzo storico, elargendoci un riassunto della storia familiare del protagonista, erede di una dinastia di artisti e «pittore viaggiante», che intende cogliere il carattere della natura di contrade remote (dopo quattro anni in Brasile e Messico, ne trascorse altri sedici in vari paesi dell'America Latina).

I testi di Aira sono macchine per produrre stupore, giochi intellettuali, indagini epistemologiche sulla pittura e, per analogia, sulla scrittura

Il lettore viene così indotto ad aspettarsi uno dei tanti resoconti di viaggio ottocenteschi, dovuti a quei naturalisti ed esploratori europei che contribuirono a fondare nuove scienze, alimentarono il sogno coloniale e, per quanto riguarda l'Argentina, fornirono sostegno alla «Conquista del Deserto», la colonizzazione interna che è tra i miti fondativi della nazione e della sua letteratura. Ma, di fatto, Aira usa il suo incipit «di genere» solo come provocazione, perché subito si dedica – come in *Enma, la prigioniera* e in *La liebre*, i suoi principali testi pampeani – a demolire e parodiare il processo di costruzione dell'identità nazionale, insieme alla produzione culturale che lo accompagna.

Se nella prima parte del viaggio che li porta oltre le Ande, nella pampa, lo sguardo di Rugendas e del suo giovane amico Krause riorganizzano il paesaggio da una prospettiva esplicitamente coloniale, a poco a poco il pittore (proprio come chi narra) è catturato dalla ricerca del «procedimento» capace di portarlo verso un'arte diversa, aliena ai precetti di Humboldt. E, mentre cavalca nella pampa devastata dalle cavallette, uno spaventoso incidente gli apre infine le frontiere del nuovo stile: un fulmine distrugge il volto di colui che si è specializzato nel ritrarre la fisionomia della natura.

Nel caos del malón

Rugendas è ora un mostro, costretto a nutrirsi di morfina per placare i dolori e le convulsioni (pur sapendo che in realtà l'incidente non fu così disastroso, Aira insiste su immaginarie conferme fornite dall'epistolario del pittore, a ulteriore parodia del tradizionale racconto di viaggio). È allora che tutto cambia, portando Rugendas a un automatismo ossessivo e la sua matita a muoversi velocissima sulla carta per catturare ogni dettaglio. La sofferenza, le visioni indotte dalla morfina, il velo nero con cui si copre il viso per filtrare la luce, trasformano la sua percezione e la mettono alla prova durante il *malón* (la scorriera in cui gli indios si impadronivano di bestiame e donne) che gli permette di incontrarsi con l'Altro per antonomasia, l'irriducibile «selvaggio» che il nascente Stato-nazione aveva eletto a proprio nemico.

Tutta la seconda parte del romanzo è dedicata al *malón*, a tratti violenta danza rituale, a tratti esibizione quasi buffonesca: a caos simile a quello dei lineamenti del pittore, che all'inizio ritrae da lontano, ma poi si avvicina, «entra» nel quadro e finisce per farne parte, sedendosi attorno al fuoco tra gli indios stupefatti e ritraendoli con rapidità instancabile, come un fotografo che scatti delle istantanee. Non è più l'europeo in terre lontane, ma appartiene a un mondo che ammette ogni diversità e si regge su un ordine di altro tipo. La distanza è annullata, l'opera nasce da un nuovo sguardo. L'artista, dunque, può anche scomparire e la sua storia venire abbandonata.



«LA PANTERA E ALTRI RACCONTI», DA GRAN VIA

Nelle storie di Sergio Pitol, labirinti che circondano l'oscurità del non detto

di STEFANO TEDESCHI

Accade a volte che un corpus anche ridotto di testi faccia emergere un universo narrativo con una inaspettata varietà di temi, personaggi e situazioni: è il caso dei racconti di Sergio Pitol, come si può verificare dall'eccellente selezione proposta in *La pantera e altri racconti* (Gran Via, pp. 230, € 16,00), che arriva dopo la pubblicazione di tre dei suoi romanzi. Gran parte dell'opera dello scrittore messicano è dunque ora disponibile, ciò che rende anche al lettore italiano possibile notare i riscontri dei racconti nei romanzi, come se i testi brevi – scritti tra il 1959 e il 1981 – funzionassero da lungo apprendistato per l'elaborazione di quelli più lunghi, tutti pubblicati successivamente.

Anche la diversità degli spazi in cui sono ambientati i racconti è una conferma: da un infuocato villaggio di Veracruz a una sala da concerti di un'Europa imprecisata, da una Cina forse sognata a un bosco polacco che ricorda la vegetazione messicana, o a una piantagione di canna da zucchero evocata dalla distanza di un bar, in una Roma anni Sessanta. Sono luoghi che rimandano a un'infanzia di provincia vissuta in ambienti chiusi e opprimenti, oppure a situazioni cosmopolite, stravaganti ed eccentriche: a volte questi mondi si intrecciano in uno stesso testo, come accade nella bellissima *nouvelle* «Il cimitero dei tordi», o nel racconto «Notturno a Bukhara».

Nessun desiderio di esotismo, piuttosto la concezione della scrittura come luogo in cui si realizzano spostamenti, viaggi, fughe, e dove si cerca un altrove che si rivela impossibile da trovare: un altrove spesso spazio del sogno – componente decisiva dei racconti di Pitol – in cui si rivive l'infanzia, ma da dove si possono anche avere strane visioni del futuro, poi rievocate a posteriori, in un continuo rincorrersi e sovrapporsi delle diverse dimensioni temporali. Non sarà allora un caso se i racconti dello scrittore messicano assumono l'aspetto di un labirinto, con incipit e conclusioni memorabili, il cui centro è tuttavia altrettanto fondamentale in quanto cuore segreto in cui succede sempre qualcosa di strano, di innominabile e di fatale (e

per questo spesso rimosso), che può intrappolare il protagonista oppure mostrargli una via d'uscita, ma che in ogni caso lo segnerà per sempre.

Ciò che avviene al centro del labirinto a volte resta nell'ombra, o è solo accennato in una frase, quasi di sfuggita, lasciato a quel territorio del non detto che rappresenta il nucleo oscuro della narrativa dello scrittore messicano: una sorta di stella esplosa, come ricorda Enrique Vila-Matas nell'imprecisabile introduzione, intorno alla quale orbitano corpi che conservano resti della loro luminosità scomparsa.

Anche la scelta di scrittori o artisti come personaggi principali, e di strategie narrative vicine a quelle del meta-racconto non sono casuali, né legate soltanto a mode letterarie degli anni Settanta, e proprio «Il cimitero dei tordi» ne è una esemplificazione compiuta. In questo racconto, uno scrittore ricorda i suoi esordi, il suo primo testo scritto in un bar «piuttosto sordido» di una Roma anni Sessanta, in cui ricostruiva un episodio della propria infanzia, vissuta in una piantagione di zucchero a Veracruz.

Il ricordo di quell'esperienza giovanile sembra fargli ritrovare l'ispirazione perduta, e il racconto che leggiamo si propone dunque come una doppia operazione della memoria, una cronologia che si misura sui piani dell'infanzia, poi degli esordi letterari, poi della maturità in cui si realizza il racconto. I transiti da un piano all'altro avvengono grazie a brevi frasi, passaggi sottilissimi, sufficienti a collegare eventi anche assai lontani: un meccanismo che annulla la linearità del tempo, e in fondo la stessa idea di una realtà affidabile.

Qui e altrove, tuttavia, non è solo in gioco una mera ingegneria narrativa: nel finale il protagonista afferma che «scrivere quella storia lo aveva liberato dall'infanzia, dal passato, dall'angoscia di non trovarsi a Jalapa durante il funerale del padre». La scrittura può trasformarsi dunque in liberazione e farsi consolatrice; ma solo per quel tanto che permette di accedere a una dimensione della conoscenza in cui la realtà non ha più le fondamenta solide che credevamo, in cui tutto sfuma, svanisce, si perde senza lasciare tracce se non quelle di una scrittura lieve eppure indimenticabile.



incontri
letterari

SZALAY

Canadese di origini ungheresi, lo scrittore David Szalay parla del suo atipico romanzo, «Tutto quello che è un uomo» (Adelphi) in cui «smonta» il mito dell'unicità individuale e, insieme, il culto narcisistico di sé

Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993; in basso, David Szalay, foto Nadav Kander



La nostra natura transeunte colta al volo

di VALENTINA PARISI

Nove personaggi maschili schierati cronologicamente dai diciassette ai settantatré anni, dispersi ai quattro angoli d'Europa, sorpresi impietosamente nell'atto di elaborare o commettere piccole nefandezze, spasmoticamente protesi alla ricerca di una conferma sempre più improbabile – ma non per questo meno disperata – del proprio ego: in **Tutto quello che è un uomo** (traduzione di Anna Rusconi pp. 402, €22,00) lo scrittore canadese di origini ungheresi David Szalay tratteggia con brillantezza e autoironia un'immagine certo non lusinghiera del maschio occidentale, scegliendone un campionario di stupefacente omogeneità.

Bianco, europeo ed eterosessuale (con l'unica eccezione, forse, di Tony, il settantenne depresso al centro dell'ultimo frammento), l'uomo descritto da Szalay ha molte facce ma in fondo è sempre uguale. Coinvolti in inaspettati ménage à trois o rifugiandosi nella solitudine apparentemente confortevole delle loro seconde case, questi individui scialbi e insicuri non riescono comunque a depistare gli interrogativi che li assillano, e ai quali, ovviamente, non sanno fornire una risposta. Sottile, lucido, spesso caustico, questo romanzo atipico, costruito su una fitta trama di rimandi interni, «smonta» il mito dell'unicità individuale e, insieme, il culto narcisistico della propria personalità. Ne parliamo con l'autore, che ieri era a Roma, a «Libri Come».

«Ciò che accade all'interno del libro è una «variazione nella ripetizione»: questo lo rende un organismo unico e non una raccolta di storie brevi

Da un punto di vista strutturale, «Tutto quello che è un uomo» si basa su procedimenti come la ripetizione o la variazione di un medesimo tema, che, in genere, vengono utilizzati più di frequente in poesia o nella composizione musicale. Com'è arrivato all'elaborazione di una forma così particolare?

In effetti, ciò che accade all'interno del libro è descrivibile come una sorta di «variazione nella ripetizione». Ma questo non esclude la progressione lineare – il protagonista di ogni singolo segmento è più anziano di quello che lo precede. Ed è proprio questo movimento in avanti, nel tempo e nell'età, che rende il mio testo, se non proprio un romanzo, quantomeno un organismo unico, e non, come potrebbe sembrare a prima vista, una raccolta di storie brevi, più o meno legate tra loro. L'intreccio è centrato sul processo dell'invecchiamento e sulla scoperta della propria natura transeunte e mortale. La sua forma è emersa da sé, quando dopo aver terminato il primo frammento (che, in realtà, nella successione finale è il terzo), mi sono reso conto di volerne scrivere altri della stessa lunghezza, nella speranza che, una volta collegati, potessero dar vita a qualcosa di più complesso della semplice somma delle parti.

I suoi protagonisti sono descritti in modo alquanto minimalista. Lei non si addentra nel loro passato, e tantomeno nella loro psicologia; anche la posizione che assumono nei confronti della vita emerge esclusivamente attraverso il monologo interiore o i dialoghi con altri personaggi. Questa restituzione di una serie di tranches-de-vie ha l'effetto di enfatizzare l'universalità dei loro caratteri, permettendo così al lettore di identificarsi con ognuno di loro...

Sono d'accordo, intendevo esattamente evitare di attribuire ai miei personaggi storie specifiche, in modo da focalizzare l'attenzione su ciò che sono in quel dato segmento narrativo senza spiegare perché sono diventati quel determinato soggetto. In altre parole, volevo concentrarmi sul loro carattere



esemplare più che sulla loro individualità. Se penso ai miei nove protagonisti, tendo per lo più a vederli come un solo personaggio, eterogeneo e composito. In generale, volevo smettere, se possibile, di considerare l'individualità come un feticcio, suggerendo che, per quanto diversi, i miei protagonisti stanno tuttavia sperimentando una sola vita comune. In fondo è ciò che obietta il personaggio di Murray alla cartomante croata quando «indovina» quel che si nasconde dietro di lui: «Chi è che non ha un passato del genere? Pensiamo di essere speciali, e invece siamo tutti uguali».

Sullo sfondo di questa intercambiabilità, lei dà un particolare rilievo alla figura di Simon, il protagonista della prima storia che riappare inaspettatamente nell'ultima. Grazie a questo espediente, il lettore scopre di colpo che i suoi personaggi non vivono isolati nel loro frammento di mondo, come tante monadi leibniziane; almeno potenzialmente, infatti, potrebbero essere legati tra loro. A che punto della scrittura ha deciso di «richiamare» Simon nella trama?

Piuttosto tardi, mi pare, cioè quando ho cominciato a pensare seriamente alla storia conclusiva. Rimandando il lettore al primo tassello del libro, ho cercato di aprirgli davanti una pro-

spettiva, spingendolo a riconsiderare ciò che aveva letto fin lì come l'immagine complessa di un unico processo. Ovviamente, volevo anche chiudere il cerchio, evocare l'idea di un ciclo che è connesso all'esistenza umana e che si traduce in un intreccio le cui storie sono ambientate consecutivamente nell'arco di nove mesi, da aprile a dicembre. Ma, di nuovo, questa ciclicità investe più l'aspetto comunitario dell'esperienza umana – in società o in famiglia – e quindi si riconnette a quel distacco da una prospettiva esclusivamente individualistica cui accennavo prima.

A unire i suoi protagonisti interviene anche un altro elemento: l'essere ritratti in un paese diverso dal loro, lontano da casa e dai «giochi» dei loro legami affettivi con le donne e l'eventuale prole. Perché questa enfasi sul motivo del viaggio?

Benché gli spostamenti aerei siano alla portata di tutti da decenni, al tempo stesso il viaggio continua a essere una esperienza complessa: l'allontanamento da ciò che è familiare e la conseguente decontestualizzazione offrono, se non una accresciuta consapevolezza di sé, quantomeno la possibilità di «rinfrescare» la percezione di quel che si è. Mi sembrava bizzarro che, a quanto ne so, la narrativa contemporanea non se ne fosse ancora occupata, al punto che all'inizio, quando il titolo di lavoro del libro era ancora *Europa*, pensavo di fare di questa mobilità frenetica il filo conduttore tra le nove storie. L'accento si è spostato sulla ciclicità biologica dell'esistenza umana soltanto in un secondo momento.

«Intendevo evocare l'idea di un ciclo connesso all'esistenza umana, il cui intreccio si distende lungo l'arco di nove mesi



BANDINI

Vicenza, Teatro Olimpico, cortile a giardino, autore non identificato, sec. XVI, foto di Paolo Monti, 1966; in piccolo, Fernando Bandini

L'energia metrica del gesto quotidiano



di RAFFAELE MANICA

Sempre benemeriti i volumi di «Tutte le poesie», e utili specie nel caso di poeti importanti nonostante la permanenza in una qualche marginalità, rispetto anche alla consueta marginalità della poesia di secondo Novecento (a scanso di equivoci: non è un bene e non è un male: è la constatazione di un fatto), se convocano con giusto appello, e radunano, poesie uscite in sedi sparse, poco raggiungibili perfino per il lettore tempestivo. Anche per questo è esemplare l'Oscar «Baobab» **Tutte le poesie** di Fernando Bandini (Mondadori, pp. LIV-719, € 28,00), curato con scienza e passione da Rodolfo Zucco, introdotto da Gian Luigi Beccaria e dallo stesso Zucco, con una *Vita di Fernando Bandini* di Lorenzo Renzi e con una bibliografia selezionata da Stefano Tonon. Si tratta perfino di qualcosa di più di quanto annunciato dal titolo, perché nel volume si trova anche l'opera di traduzione, che è poesia sua, di Bandini.

Ha ragione infatti il curatore a ritenere un po' oziosa la questione delle tre lingue del poeta, rivendicando «l'unità di intenti che sta alla base della sua esperienza poetica». Bandini ha scritto, oltre che in italiano, in veneto e in latino (l'idea di dire in latino gli nacque verso la metà degli anni cinquanta, come testimonia *Scrivere poesia in latino oggi*), ma da lingue che non ci sono più ha anche tradotto, come nel caso di Arnaut Daniel. Su questo sia consentita quella che solo apparentemente potrà parere una divagazione. Chi ha conosciuto la figura e l'opera di Pietro Tripodo, il poeta romano che avrebbe quest'anno settanta anni ma che invece se ne andò a cinquantuno, sa come intendere le diverse lingue in un'unica poesia. Oltre che lottare con Arnaut, Tripodo tradusse in latino (*Sepulchra maris*) Valéry, *Le cimetière marin*, e si arrovellava su Ausonio. Bandini, oltre che lottare con Arnaut, tradusse in latino, per esempio (*Nimbus, Anguilla*) Montale (*La bufera, L'anguilla*) e dal latino Ausonio (ma anche Virgilio e Orazio). In casi simili non si tratta di poeti che traducono, ma di poeti che trasportano se stessi in altre lingue e lì si incontrano, in un processo che contempla insieme la babele delle lingue e l'universale della poesia.

Si condivide la confessione di Massimo Raffaeli (e deve trattarsi forse di una questione generazionale) quando, 2010, accompagnando con una nota la pubblicazione di una plaquette di Bandini, *Quattordici poesie*,



L'avventurosa esistenza (tenuta sotto tono) di Fernando Bandini, tra strenua precisione e spaesamento: tutti i suoi versi negli «Oscar»

scriveva: «Ho scoperto tardi la poesia di Fernando Bandini ed altrettanto tardi ho dovuto ammettere che il mio personale diagramma del secondo Novecento italiano difettava, clamorosamente, di una presenza non solo importante ma, alla lettera, necessaria. I motivi sono molteplici e c'è, come sempre, anche qualcosa di casuale. Nato nel 1931, scomparso nel 2013, Bandini, per stare a quanto testimoniato da Raffaeli, si colloca in un punto difficile del diagramma del secondo Novecento al di là dei diagrammi personali, arrivato alla maturità di poeta proprio negli anni di maggior conflitto poetico in

Italia, al punto che i suoi tratti di stile maggiormente avanzati non per solo gioco ottico poterono parere - diciamo così, con mille precauzioni - guardare ad altro che alle lance spianate. Però il poeta si era fatto presente, per esempio, dal suo commento ai *Canti leopardiani*, di una acuminatazza coperta dalla misura: un sapere solo dissimulato, come si evidenziava dalla lucidità della messa in pagina. La poesia di Bandini somiglia a quel suo commento, tanto pacato da sottrarsi volutamente a se stesso: stare alla necessità, comunicare a un pubblico - per quanto esiguo possa essere - per sopravvivere, co-

me osserva Beccaria, che rammenta anche come il poeta «abbia indicato in Zanzotto l'autentica avanguardia del secondo Novecento».

A tal proposito, tra le non poche novità del volume, sta la prima pubblicazione dell'*Epistola ad Andrea Zanzotto poetica*, una vera e propria *ars poetica*, secondo Giovanni Pellizzari, che l'ha ritrovata fra le carte del fondo Bandini dell'Accademia Olimpica di Vicenza: «E come mi vedi perdermi dietro fiori perduti / così un istinto di morte ti parrà il mio latino. / Ma io, in queste ombre fitte di secoli, con che voluttà mi ci immergo / in traccia di parole, co-

me baluginio di lucciole erranti nel buio: / o stelle, sparse nel tempo, per gli abissi del cielo».

Memoria del futuro (1969), che raccoglieva anche versi precedenti, e poi *La mantide e la città* ('79), *Santi di Dicembre* ('94) *Meridiano di Greenwich* ('98), *Dietro i cancelli e altrove* (2007), le sue raccolte principali, mostrano - nella costante della perizia metrica, che in verità dovette essere per Bandini qualcosa di molto prossimo alla passione, e non solo per un dire esatto, ma quale vera e propria esigenza di rigore e di moralità - un percorso la cui avventurosa è volutamente tenuta sottotono, di modo che l'energia possa sprigionarsi senza troppa appariscenza, partendo da un minimo di decenza quotidiana, come esemplarmente in *Fantasma*, una breve poesia di *Santi di Dicembre*: «Le dissi come allora: "Potresti essere mia figlia". / E lei: "No, non andartene, aspetta! Solo un momento! / Prova a toccarmi il cuore"... Ma non un cuore / sentii dentro il suo petto: / solo il rombo d'un ven-

to / notturno, il cigolio della lanterna / appesa al parapetto / del ponte che il treno in quell'anno remoto / rallentando sfiorava. // Ti dico addio, fantasma della mia notte cava, / qui dai binari morti tra Noventa ed Ostiglia». Dove si potrà cogliere forse il motivo (quel vento e non solo) per cui Sereni volle *Memoria del futuro* nello «Specchio», e il modo in cui un «fanciullino» pareva a Zanzotto annidarsi in Bandini. O nella stessa raccolta, molto dice il confronto tra *Negozi di uccelli* («Quando mi trovo in città sconosciute / cerco negozi d'uccelli: / l'ho fatto a Ginevra a Londra / a New York ad Hong-Kong sempre la stessa alata confraternita / di ogni parte del mondo / in gabbie made in Japan») e «Invidia chi possiede grandi patrie / (Chlebnikov e la Moore) / e il verso-deltaplano che si libra / su mille miglia di foresta», in una sorta di dialettica tra *Heimat* e dislocazione, tra strenua precisione e spaesamento (*Zanzotto dalla Heimat al mondo* era il titolo sintomatico e simpatico dell'introduzione al Meridiano del poeta di *La beltà*): come sinteticamente in *L'ultimo aereo*: «La nostra vita non è più nelle trame / tessute intorno a casa o poche vie più in là: / un ventaglio di aneddoti che l'aria / schiudeva tra le dita, depositava adagio / negli orti rosseggianti di escallonia / dove un giorno attecchiva una piccola storia. // Una nube strappata al cielo dal vento / lambisce coi suoi orli sfilacciati / vecchie periferie dove sbocciano fragole / di cui sono golosi solo i rospi. / Sappiamo quello che accade - e accade / soltanto altrove. // L'ultimo aereo che ha sorvolato le case / è stato il Macchi della nostra infanzia, / ma ne abbiamo sentito lo schianto / dietro le colline molti anni fa» (qui si coglie il dialogo di Bandini con i dettagli gnomici di Giudici).

Rimane strenuamente attaccati alle cose, per quanto il loro nomi fuggano: si ricordino *Lapidi per gli uccelli*, XIII («Ponendo lapidi / dove una volta erano voli e gridi») e *Amnesia in La mantide*: «Giorno per giorno qualche nome si eclissa / dalla mia lingua e dalla mia memoria, / usuali parole come *sedia bottiglia*. / Oh, trafelate corse per riprenderne / possesso! Anna - spino naufrago / in un mondo che sempre più smarrisce / i suoi eoni, balbetto / come Mosè presso il rovetto ardente / Come mi muoverò, poeta senza / gli amati nomi succo delle cose, / tra i buchi d'un saccheggianto universo?» (chissà se può non illegittimamente affacciarsi qui «In the great serenade of things / am I the most canceled passage?») il Gregory Corso antologizzato nel 1964 da Fernanda Pivano per la *Poesia degli ultimi americani*).

storia dell'arte
antica

POMPEI

ERRATA CORRIGE PER BYRON

Su «AliasD» di domenica scorsa, a causa di un problema tipografico, il finale dell'articolo di Francesco Rognoni su Byron, a pag. 5, è uscito tagliato. Ecco il testo originale, con le scuse all'autore e ai lettori: «...Costeggiato *interi boschi di pini rinsecchiti* – *completamente rinsecchiti* – tronchi spogli e senza corteccia – rami senza vita – tutto per via di un solo inverno – il loro aspetto mi ha fatto pensare a me e alla mia famiglia».

Pompei, Villa dei Misteri, scena dalla decorazione parietale, il stile pompeiano

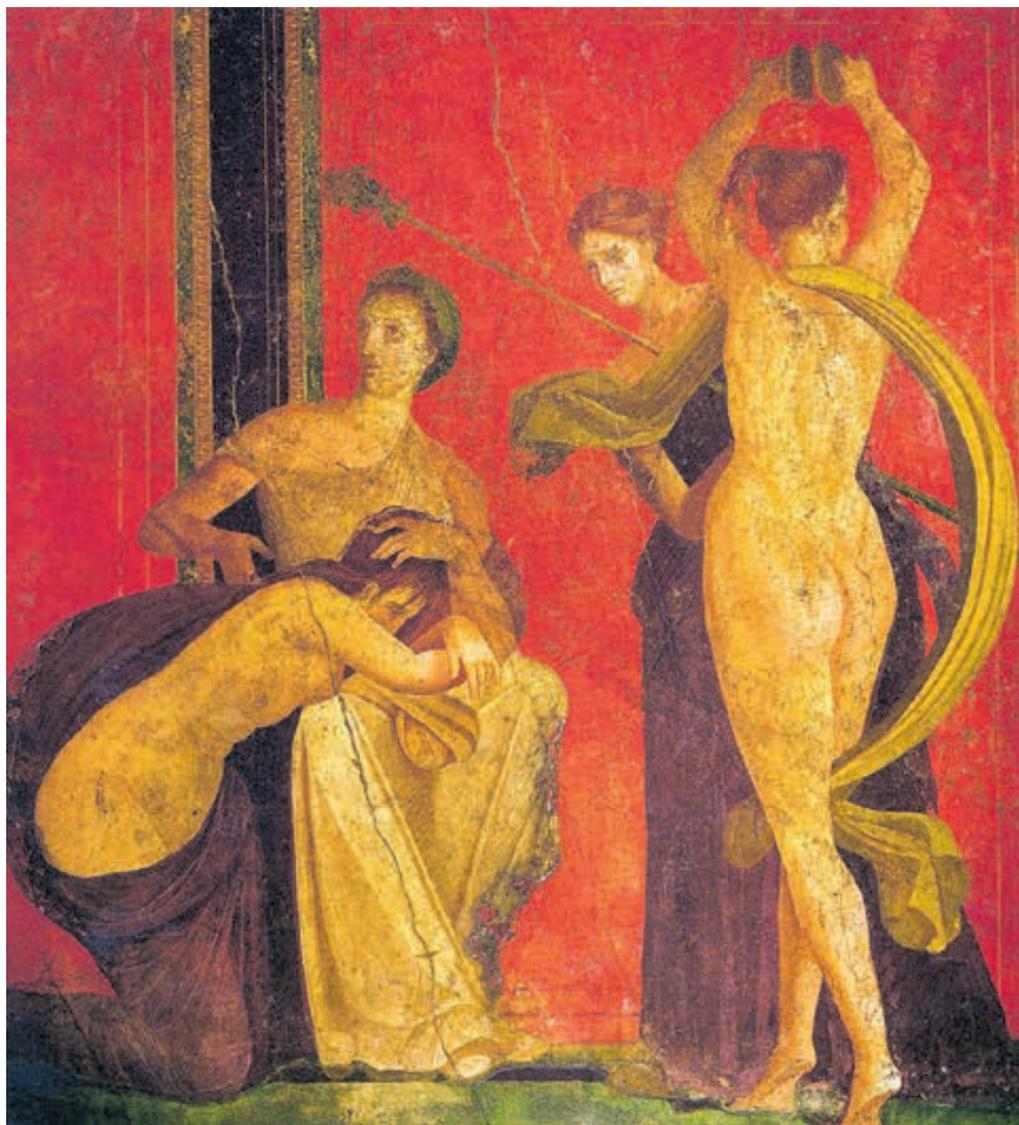
di VALENTINA PORCHEDDU

Una giovane donna che, per la raffinatezza dei tratti, somiglia alle statuette di terracotta in stile Tanagra compie un gesto usuale ma sublime: si pettina, seduta su uno sgabello. La raffigurazione fa parte dell'affresco detto «dei Misteri», nell'omonima villa pompeiana. Secondo Paul Veyne, è una scena di toletta in preparazione delle nozze e la ragazza sarebbe accompagnata dalla *nymphéutria*, la «damigella d'onore». È questo uno degli elementi chiave dell'ultimo libro dello storico francese (*I misteri di Pompei*, traduzione di Paolo Lucca, Garzanti, pp. 204, € 20,00). Lungo una ventina di metri e alto due, il celebre dipinto – risalente al I secolo a.C. ma ispirato a un originale ellenistico – è popolato da ventinove personaggi a grandezza naturale, fra i quali gli studiosi identificano da oltre cent'anni un gruppo di adepti ai misteri dionisiaci.

L'oggetto che ha condizionato l'interpretazione religiosa del ciclo pittorico è il vaglio (*liknon*) che nasconde il totem sessuale di Dioniso. L'obiettivo perseguito da Veyne attraverso un testo dalla prosa coinvolgente è dimostrare che, invece, si tratta di un equivoco. I misteri erano culti privati che prevedevano il pagamento di una certa somma e alcuni di essi godevano di particolare successo. È noto il caso dei Misteri di Demetra ad Elusi, che attiravano nella Porta dell'Ade persino gli imperatori romani. Le fonti antiche non hanno tramandato notizie riguardo ai riti: la liturgia era oscura e segreta: relazionandosi intimamente con il dio nella speranza di ottenere prosperità e vantaggi, l'iniziato provava il brivido di una rivelazione esoterica. Se dunque non era lecito spiegare i misteri, come si può affermare – chiede l'autore – che l'affresco della più famosa villa vesuviana costituisca il racconto, realistico o allegorico, di un'iniziazione? Per Veyne, non ci sono dubbi: a essere evocato è un matrimonio profano. Ognuna delle scene che compongono la megalografia – rara testimonianza del perduto incanto della pittura greca – viene analizzata con minuzia, allo

29 personaggi a grandezza naturale, fra i quali gli studiosi identificano, da oltre cent'anni, un gruppo di adepti ai misteri dionisiaci

Gesti usuali e sublimi di una scena di nozze secondo Paul Veyne



scopo di avvalorare la nuova tesi. Ben curato anche l'apparato grafico del volume, che contiene le foto della Villa dopo i restauri di qualche anno fa.

Nella parete sinistra del *triclinium* in cui risplende l'opera, s'incontra una rappresentazione al femminile, dove l'unico intruso è un fanciullo che legge i classici. All'autore ricorda l'iconografia del *pastós* – dipinto che decorava la camera nuziale come segno di benvenuto per la sposa – o meglio un *pastiche* ispirato ai *pastoi* di tradizione greca. Compagno poi una cantatrice che solleva lo scialle e una danzatrice nuda che tiene il ritmo con i crotali: sono artiste reclutate per la cerimonia. Inoltre, le tavole del contratto matrimoniale esposte sulla poltrona in cui troneggia la matrona della casa, la focaccia di sesamo servita da una schiava coronata di mirto e il disvelamento del vaglio appartengono per Veyne alla simbologia delle nozze. Le descrizioni dei vari quadri sono suggestive ma si ha l'impressione che per sostenere le sue idee l'autore non ponga limiti all'immaginazione, generando delle forzature. La verve letteraria si rivela soprattutto davanti allo scorcio più emozionante dell'affresco: Dioniso e Arianna – alla quale il tempo ha sottratto il volto – emergono come due attori sul palco di una «féerie shakespeariana». Li circondano satiri, sileni e una creatura fantastica che allatta un capretto. Dioniso e i suoi compagni animano la scena in previsione di una festa che deve scatenare gli onirici piaceri della sposa: la divinità brillante e seducente adorata nei misteri è qui metafora di un radioso futuro coniugale.

Alla fine di una trattazione appassionante seppur un po' ripetitiva, si è quasi tentati di dar ragione a Veyne, che per accreditare definitivamente la tesi del matrimonio sceglie un inedito accostamento con le *Nozze Aldobrandine*. Nel pregevole affresco di età augustea conservato ai Musei Vaticani si ritrovano infatti il momento del bagno, gli artisti (*technitai*) convenuti al presunto banchetto nuziale e un magnifico Bacco, «star delle star». Tuttavia, sarà meglio attendere le risposte dei pompeianisti a questo saggio per capire se d'ora in poi la Villa dei Misteri dovrà chiamarsi la Villa delle Nozze.

Lo storico francese, invece, è convinto che il noto affresco della Villa dei Misteri evochi un matrimonio profano: «I misteri di Pompei», Garzanti

■ APPUNTI SUI POLSINI ■

Lo splendore
procedurale
di Luca Stefanelli

“
Domenico Pinto
”

UN INTENSO SAGGIO, scritto da Luca Stefanelli e pubblicato da Esedra, interessa *Il giorno del giudizio* di Satta, ricerca che aprendo il compasso sul diritto, e spostandolo poi sulla psicoanalisi e sull'antropologia, riesce con successo a indagare i misteri del romanzo. – Il sapere organizzato (accademico, filosofico, tecnico), antidogmatico per necessità o istinto di sopravvivenza, mostra all'esterno la compattezza, la corazzatura indifferente – l'irremovibilità anche – del contratto giuridico, venuto da secoli di correzioni di tiro, di segnaletiche sul cammino, di sigle e stenografie. Lo splendore procedurale che informa questo saggio e la sua ricchezza di idee potevano essere puntate su qualunque oggetto, verso *Fratelli* di Samonà, oppure sull'incontro Fischer-Tal del 1960, (la Francese con 14 ... Cxe5!!), la partita patta più spettacolare del secolo. L'acido ermeneutico finisce per rodere i

ponti. Luca Stefanelli, *Roveschi del diritto*, Esedra, pp. 204, €22

LA BIANCA di Einaudi e la collana dello «Specchio», le due sponde riconosciute e usate della poesia italiana, emettono segnali sempre più inintelligibili. Molte cose di valore si sono spostate su piccole alture, i poeti stampano duecento copie per duecento lettori di cui conoscono l'indirizzo di casa, obbligati a una circolazione settecentesca e personale della letteratura (per Jean Paul, le lettere agli amici). Un volume antologico edito da Dot.com Press raduna poesie e prose di Andrea Inglese, e anche per lui, come per altri, pochi, si potrebbe osservare che «ha un partito ma non un pubblico». Non liriche, non narrative, le sue scritture si spostano fuori dalla frontiera della poesia e hanno nella voce, atletica e inesauribile, in una frase che non finisce

– entro la quale si addensano emblemi figurativi e oratori –, il punto di maggiore bellezza e solitudine espressiva. Radiodrammi, forse vecchi monodrammi, senza il tono dell'oralità riferita e imitativa, sono il suono di una voce che ha creato il proprio spazio nel mondo.

Andrea Inglese, *Poesie e prose 1998-2006*, Dot.com Press, pp. 182, €15

NEI DIARI dichiarava d'essere privo di ambizioni, con il sogno di stabilirsi in Italia o in Oriente. Gli arcadi e gli sciupacarte sono oggetto del suo disgusto. Brucia, perché troppo vicini ai fatti reali, i propri componimenti, ricavandone piacere. Odia tutto ciò che è politico e abbozza ritratti dell'aristocrazia e della società letteraria, cioè due mondi che fanno lega, che anzi sono lo stesso mondo. Byron che sbriga la corrispondenza e ha una cattiva digestione, Byron che tira di boxe e

nuota in un lago di frivolezza, nei salotti dove tutto è *distinguée* e accordato, fra letterati dalla giacca azzurra e illustrissime bas-bleu (con una degnazione, però, che non si fa disprezzo). L'opinione di Wilde era che Byron non abbia dato ciò che avrebbe potuto, che avesse perso le forze nella lotta contro il filisteismo della sua epoca. Certo è che i diari – quasi dialoghi davanti allo specchio – contengono pagine meravigliose, e meravigliosamente tradotte da Fatica: «I miei appunti sono vere e proprie pietre miliari dell'oblio – un po' come un faro con una nave naufragata sotto il naso della sua lanterna».

Byron, *Un vaso d'alabastro illuminato dall'interno. Diari*, cur. O. Fatica, Adelphi, €14

PUÒ ANCHE ACCADERE che la poesia conosca una diffusione clamorosa e incontrastabile, ad esempio le liriche del performer Guido Catalano (*Ogni*

volta che mi baci muore un nazista, è un suo libro), o come per i versi di Francesco Sole, giovane youtuber dalla grazia apollinea, idoleggiato da folle ancor più giovani. «Il tempo vola/ ma quando decolliamo insieme/ non mi interessa dove atterra; di nuovo, fra mille occorrenze: «Ti vorrei baciare/ anche se tu fossi un ago/ e io una bolla di sapone». Non è possibile credere, d'un tratto, che nel cuore di pietra degli adolescenti fioriscano le tenerezze. Che cos'è, dunque, tale adesione al nulla, se non il traslato, il prestito, come chiamarlo, di una pulsione soffocante e in cerca di un oggetto? Attraverso Sole viene scritta una metafora collettiva, qualcosa che ritorna come contraffazione poetica e cela, nell'assoluto deserto dell'immaginazione, di una immaginazione così formata, la surrealtà del desiderio.

Francesco Sole, *#ti amo*, Mondadori, pp. 288, €16,9

per i 1900 anni della morte

TRAIANO

Ai Mercati Traianei, la mostra dedicata al «migliore» tra gli imperatori romani alterna pezzi originali, calchi, modelli in scala, filmati e ricostruzioni 3D, all'insegna della didattica multimediale

La morte di Decebalo sulla *Colonna Traiana* a Roma; qui sotto, busto di Traiano, Roma, Musei Capitolini, foto Zeno Colantoni, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Costruire, integrare: le virtù del princeps, in digitale

di GIUSEPPE PUCCI

In un giorno di agosto dell'anno 117 moriva in Cilicia, sulle coste dell'odierna Turchia, Marco Ulpio Traiano. Era nato in Spagna, vicino a Siviglia, e si spegneva a 64 anni all'estremità opposta del Mediterraneo, dopo aver cercato – senza riuscirci – di realizzare il sogno che era stato prima di Alessandro Magno e poi di Cesare: soggiogare l'impero persiano. Fu questo l'unico insuccesso nella carriera, altrimenti impeccabile, di un imperatore-soldato che fece comunque raggiungere all'impero romano la massima estensione di sempre. Era giusto che Roma non passasse sotto silenzio il diciannovesimo centenario della morte di quello che di tutti i *principes* fu detto 'il Migliore'. A celebrarlo è arrivata un'importante mostra, **Traiano Costruire l'impero, creare l'Europa**, allestita nell'ambito di Zetema Progetto Cultura nella suggestiva cornice dei Mercati Traianei, affacciandosi dai quali il visitatore può abbracciare con lo sguardo tutto il grandioso complesso monumentale simbolo del principato di Traiano: il Foro, la basilica Ulpia e la celeberrima colonna coclide. Curata da Claudio Parisi Presicce (soprintendente capitolino ai beni culturali), Marina Milella, Simone Pastor e Lucrezia Ungaro (archeologi 'di lungo corso' della stessa soprintendenza), la mostra resterà aperta fino a settembre.

Traiano gode di buona stampa. La storiografia ha accettato in larga misura il giudizio encomiastico di Plinio il Giovane, che sotto di lui fece carriera nell'amministrazione statale, e di Dione di Prusa, che vis-

se alla sua corte e si spese come mediatore tra il governo centrale e la sua provincia d'origine, la Bitinia. Traiano piaceva perché era un uomo nuovo: oltre a essere il primo imperatore nato fuori dall'Italia, fu il primo ad arrivare al potere non per discendenza dinastica ma per meriti personali. Fu scelto dal predecessore, il vecchio Nerva, oltre che per le capacità militari, per il suo equilibrio e la sua moderazione. Elui fu molto abile a sfruttare queste doti per crearsi l'immagine di principe buono – ci voleva poco, dopo Domiziano – rispettoso del senato e tollerante verso gli intellettuali. Non per questo il suo potere fu nella sostanza meno assoluto, ma è vero che seppe usare di questo potere con intelligenza per *costruire*, sia in senso letterale che metaforico.

Il tema del costruire è sotteso, come un filo rosso distintamente percettibile, a tutta la mostra, la quale consta di opere originali – alcune recuperate dall'oblio dei depositi ed esposte per la prima volta, altre 'rimpatriate', come un grande frammento di fregio che dal 1826 fa parte dell'Antikensammlung di Berlino – ma anche di calchi (come quelli, preziosi, della Colonna Traiana, che i maestri formatori dei Musei Vaticani realizzarono nel 1861-'62), di modelli in scala (perlopiù dal Museo della Civiltà Romana, un gioiello di cui si attende con impazienza la riapertura), di elaborazioni digitali in 3D e filmati vari, a partire da quello che, all'inizio del percorso espositivo, accoglie il vi-

sitatore in un ambiente che simula il basamento della Colonna, e fa rievocare a Traiano stesso, in prima persona, i fatti salienti della sua vita.

Lo *storytelling* è infatti una delle modalità a cui dichiaratamente si attiene, pur senza eccedere, l'apparato didattico della mostra. E se la multimedialità è oggi una componente imprescindibile di ogni mostra che si rispetti, qui i curatori rivendicano di essere andati oltre, sperimentando anche la multisensorialità immersiva (i petali profumati di incenso e i rumori della folla nella sala dedicata alla cerimonia del trionfo).

Tra le opere di guerra di Traiano in primo piano è posta naturalmente la conquista della Dacia, l'impresa in cui il genio ingegneristico di Apollodoro di Damasco (suo il grandioso ponte sul Danubio) assecondò quello strategico del condottiero. Si trattò di una sottomissione brutale, ma l'ignoto autore dei rilievi della Colonna conservò ai vinti fierezza e dignità. E ciò spiega perché i loro discendenti odierni, i Romeni, siano sempre

Da Plinio il Giovane a Tommaso a Dante, la «buona stampa» di Traiano, abilissimo nell'utilizzo del potere

stati così affezionati, sotto qualunque regime, al monumento della loro sconfitta, che hanno saputo trasformare in simbolo identitario, in orgoglio di appartenenza. È l'esempio migliore di quella capacità di inclusione e integrazione del principato traiano che la mostra tiene a mettere in evidenza e che trova la sua esplicitazione nell'installazione di *Luminita Taranu*, artista romena di nascita e italiana di adozione, ispirata alla Colonna Traiana e intitolata *Columna mutatio*, con riferimento al cambiamento di significato che nel tempo la Colonna ha conosciuto. Non so se la presenza di quest'opera basti a qualificare la mostra come *pop*, come vogliono i curatori, ma certo è una scelta felice, che non si può che condividere.

La Dacia di cui Traiano si impadronì era un forziere ricco d'oro, e buona parte di quell'oro fu profuso dal lungimirante vincitore in opere di pace. Per sostenere un'Italia in crisi, concesse prestiti agevolati ai piccoli proprietari in difficoltà e destinò gli interessi all'assistenza dei ragazzi bisognosi. Ma soprattutto costruì a Roma e in tutto l'impero importanti strutture e infrastrutture. La mostra ne illustra le principali: il complesso Foro-Basilica-Mercati, le terme sul Colle Oppio e il rifacimento del Circo Massimo a Roma, le attrezzature portuali di *Centumcellae* (Civitavecchia), di *Portus* (Ostia) e Ancona, l'acquedotto che portava l'acqua del lago di Bracciano nella capitale, il



proseguimento della Via Appia da Benevento a Brindisi, il ponte di Alcantara in Spagna, il grandioso tempio di Pergamo, gli imponenti archi eretti nelle province africane.

Spazio è concesso anche all'edilizia privata. Un video consente di accedere ai pressoché sconosciuti vani sotterranei della casa dell'imperatore sull'Aventino, mentre sono eccezionalmente esposti gli splendidi stucchi – basterebbero essi soli a raccomandare caldamente la visita della mostra – della villa del *princeps* presso Arcinazzo Romano.

Non manca una sezione sulle donne di Traiano, tutte per-

sonalità di spicco: la sorella Marciana e la figlia di lei Matidia (madre di Vibia Sabina, poi sposa di Adriano) e soprattutto la moglie Plotina, donna colta (corrispondeva in greco con gli esponenti della scuola epicurea di Atene) e abile politica (ebbe un ruolo decisivo nella nomina di Adriano a successore del marito).

Né è tralasciato il tema della fortuna di Traiano nell'immaginario medievale. Circolava una leggenda secondo cui l'imperatore avrebbe una volta rimandato i suoi impegni militari per rendere giustizia a una povera vedova. Commosso dal gesto, Gregorio Magno avrebbe addirittura impetrato da Dio la salvezza della sua anima, nonostante fosse un pagano. A sistemare la faccenda dal punto di vista teologico pensò poi Tommaso d'Aquino, che postulò una resurrezione-lampo dell'imperatore, concessagli per il tempo necessario a convertirsi al cristianesimo. Nessuna meraviglia, perciò, che Dante lo collochi in paradiso, tra i sommi giusti.

Le mostre sono per definizione eventi di durata limitata, che rischiano di lasciare, a fronte di un grosso impegno in termini di ricerca, organizzazione e risorse economiche, scarsa memoria di sé. Non sarà così per questa mostra, corredata com'è di un ricco (e data la mole, quasi cinquecento pagine, neanche troppo costoso) catalogo pubblicato da De Luca Editori d'Arte (€ 54,00). In aggiunta alle esaurienti schede di tutti i pezzi in mostra, il volume raccoglie infatti numerosi saggi a firma degli stessi curatori e di altri prestigiosi studiosi internazionali e si raccomanda non solo a un pubblico colto ma anche agli specialisti, che vi troveranno aggiornate sintesi sulla storia politica e la cultura artistica e materiale dell'età dell'*optimus princeps*.



saggistica
letteraria

SCIASCIA

In una serie di articoli ora raccolti da Adelphi («Il metodo di Maigret»), sin dagli anni '50 Leonardo Sciascia aprontò una teoria del poliziesco, premiando il commissario con la pipa



Per una grammatica minima del giallo: soprattutto Simenon

di ALBERTO FRACCACRETA

Un elemento ossessivo nelle inchieste del commissario Maigret è questo: «Caricò macchinamente la pipa». In realtà, in molte occasioni Jules carica anche lentamente la pipa. È la parola «macchinamente» (in francese *machinalement*), però, a costituire un vero e proprio stilema della scrittura simenoniana, come sottolinea Marco Morello, tanto da riguardare la quasi totalità dei suoi personaggi: un tic dello scrittore belga volto alla semplificazione del dizionario per arrivare al maggior numero di lettori possibile. Strategia, quella del «monolinguisimo», davvero molto petrarchesca. Per il resto Maigret ha la fortuna di avere dalla sua una donna eccezionale – la signora Maigret, un *visiting angel* del quotidiano –, di bighellonare in una Parigi dall'aria spesso frizzante (il «soffio di poesia» dei gialli, secondo Sciascia) e di essere votato al suo chiodo fisso, con la fronte sul vetro gelido della finestra.

Dalle poche nozioni sulla vita del commissario è agile l'imbeccata verso una domanda ormai necessaria, per certi versi simile alla dualità poesia/canzone. La narrativa di genere (o di consumo) ha la medesima dignità del romanzo propriamente detto? Inoltre: esiste una grammatica minima del giallo? In ventitré articoli apparsi dagli anni cin-

Jean Gabin nel film *Maigret e il caso Saint-Fiacre*, 1959, diretto da Jean Delannoy, tratto dal romanzo poliziesco di Simenon

quanta in giù e radunati adesso da Adelphi sotto il titolo *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo* («Piccola Biblioteca», a cura di Paolo Squillaciotti, pp. 191, € 13,00), Leonardo Sciascia scrive un abbozzo di teoria del poliziesco, riabilitandolo – in straordinario anticipo sui tempi – ed evidenziando come Simenon non abbia nulla da invidiare all'allegra brigata dell'*école du regard*. Anzi, tutto il contrario. C'è qualcosa in lui destinato a rimanere: nel gettare libri dalla finestra ed erigere barricate à la Zola – ma è noto che Simenon lavorasse, senza rileggere per altro, chiuso nella stiva di battelli fluviali –, egli ha creato con furberia volpina quel *faux après* che rende inconfondibile i suoi rapidi passaggi descrittivi, le scorriere nell'ambivalente psicologia di alcuni tipi d'uomo, il tono da *al di sopra della mischia*.

Eppure l'acutezza, almeno in fatto di sottosuolo – «l'investigatore è un genio, un uomo che possiede eccezionali qualità razionali e visionarie» –, è caratteristica essenziale del dottor Ciccio Ingravallo (chi non ricorda il suo astuto «chiste è l'amico» a casa di Liliana Balducci?), di Hercule Poirot, dell'eleganza edificante di Padre Brown, dell'esteta Sherlock Holmes e naturalmente del loro capostipite, Auguste Dupin. Ed ecco la folgorazione di Sciascia: l'investigatore è un eletto, colui che è investito dalla Grazia illuminante, tipica di Santa Lucia «nimica di ciascun crudele». Non a caso, rileva

ancora l'autore siciliano, la più antica *detective story* figura nel libro di Daniele con la vicenda di Susanna, dei giudici corrotti, del lentisco e del leccio. Ma l'aura divina spira anche in un'esaltazione nominalistica vibrata da funzione ironica o simbolica: «L'aiutante di Wolfe (*wolf*: lupo) che si chiama Arcibaldo, Mason che vuol dire muratore, Ellery Queen edera regina (il tenace arrampicarsi dell'edera)». C'è dunque un nesso inestricabile tra i protagonisti, nell'identikit del loro repertorio – come accade alle maschere di Commedia dell'Arte. «La centrifugazione della realtà è la specifica tecnica del romanzo poliziesco». Ciò significa che l'esistenza è «turbinata» dalla descrizione, soggetta cioè a un appiattimento di sfumature.

Nondimeno Maigret è un diverso, un anomalo. Non pensa ma vede, e soprattutto, cechovianamente, ama. Le atmosfere torbide delle sue giornate confliggono con sentimenti non di rado sbiaditi, onirici («istantanee intuizioni», figlie di un'incapacità algebrica e di un vivissimo senso lirico); da lì viene fuori l'ipotesi di verità. Una questione di metodo, appunto. Una concezione dello scrivere vicina a quanto «di inquieto, di ribollente, di disordinato» ci sia «nelle coscienze». Maigret sembra dormire a lungo, forse troppo, sembra essere posseduto da strane visioni, rivivere continuamente, nevroticamente immagini e suoni, brandelli di discorsi,

lampi di visi. Poi si sveglia all'improvviso. Qui Sciascia, prendendo spunto da una riflessione di Vittorini, si abbandona all'interrogativo girardiano: la letteratura gratuita del crimine è legata al moderno sentimento del sacro? Si potrebbero citare i presupposti eidetici con cui nasce la tragedia greca. Certo è che Simenon questa tragedia la suona in modo elegiaco, non abbandonando mai l'*Es* gogoliano che allunga i tentacoli e i periscopi dell'intuito nei legami fra le persone.

Se in Chesterton prevale il «soprannaturale lieto» con fatiosi sillogismi nella lotta tra il bene e il male, lo scrittore di Liegi mette in chiaro le incrinature, gli accenti, i barbagli della trascendenza. La linea epistemologica che separa, all'incirca, il teologo o il filosofo dal mistico o dal poeta. Il metodo di Maigret non è deduttivo, ma induttivo; non è filosofico-scientifico, ma poetico; non coincide con l'*art pour l'art* di Conan Doyle, ma è una carta assorbente del reale, un tremolio di mistero. Non lontani da quest'orizzonte paiono Ciccio Ingravallo, protagonista di quello che Sciascia considera «il miglior giallo della letteratura italiana», e il capitano Bellodi. Come ricorda Squillaciotti, non lontano è il modo in cui sono costruiti *La scomparsa di Majorana* e *L'affaire Moro*. Il modo in cui «Machiavelli si ingaggiava a giocare a cricca». Ossia, macchinamente.

■ POETI ITALIANI ■

Sono io
la rondine bianca,
Isabella Leardini

“
Massimo Natale
”

La poesia di Isabella Leardini obbedisce soprattutto a una musa: il tempo (era già così per il suo primo libro, *La coinquilina scalza*, La vita felice, 2004). Sarà forse anche per questo che la sua voce – premiata al suo esordio con il premio Montale – ha avuto bisogno, per tornare, di una lunga auto-auscultazione, di un silenzio durato tredici anni e ora interrotto con *Una stagione d'aria* (Donzelli, pp. 86, € 13,00). Un titolo che allude in effetti da subito a una «misura», a un ciclo, e che si avvia così: «Sono nata a pugni chiusi / e a pugni chiusi / rimango a fare muro alle stagioni. / Vorrei poter andare via con l'aria / come i turisti che sciamano leggeri / dentro la sera ferma dell'estate». Questi versi raccolgono alcuni degli elementi-chiave di questa poesia: la stagione e l'aria, e poi i turisti, personaggi centrali dell'estate adriatica (e meglio ancora di quella Rimini dove è nata l'autrice). L'intera raccolta ruota, in fondo, intorno a pochi nodi costantemente ripetuti. Certamente Leardini è in debito con certo Novecento, quello di poeti che soprattutto scelgono di comunicare un'esperienza: su tutti Sereni – qua e là arieggiato, e sia pure con discrezione – che del resto proprio dell'estate ha fatto la sua stagione, e del ritorno la sua situazione-tipo. Ma qui il filtro che permette all'io di dirsi è una forte rastremazione dell'oggettualità (mentre abbonda un certo astrattismo lirico: le ore, la polvere, la stessa aria, ecc.). D'altra parte, quanto a un impulso a sfiorare invece addirittura l'assoluto, il nome da spendere è forse quello di De Angelis, che aveva tenuto a battesimo il primo libro della Leardini, e non di rado qui può ancora insegnarle a tornire con precisione il verso, oltre che a sfruttare alcuni bruschi salti analogici, insieme a un lessico di ansiosa nettezza: «Sono io la rondine bianca / l'eccezione che sparisce contro il cielo / dentro la frenesia di tutti i voli. / Nessuno la crede capace / di arrivare dove tutti vanno / nessuno ferma il suo impazzire chiaro». Quelli appena trascritti sono versi emblematici non solo perché anche qui, come sopra, l'io lirico è pronto a fornire un proprio fulmineo ritratto; ma anche perché lo fa affidandosi all'immagine di un volatile – la rondine – e la presenza animale è anche altrove decisiva nella raccolta. Le stesse rondini, in un altro testo, sono peraltro figura dell'impossibilità di partire, doppiando così la stessa postura dell'io, testardamente incline a non muoversi, a non lasciar andare il proprio stesso passato: «Devo sapere che nessuno muore / che tutto resta ancora un altro giorno»; e altrove: «Io sono sempre qui come la polvere / che resta addormentata dagli inverni». Scrivere sarà, allora, anche un modo per tentare di sottrarsi alla tragedia di ciò che non può tornare perché immerso appunto nel tempo, destinato a un'impossibile durata. Come l'amore: «Strana allegria di tutti gli amori / che non hanno finito l'estate / come passavano in altre mani le chiavi, le cose dimenticate».



PAMUK

Nel «Museo dell'innocenza» il protagonista Kemal, dopo avere visitato 5273 musei, torna a quello archetipico: il Bagatti Valsecchi, a Milano...

Dal Museo dell'innocenza di Orhan Pamuk esposto a Milano, Museo Bagatti Valsecchi

Piccoli musei per il mio io

di ANDREA CORTELLESSA
MILANO

«**E**vaporazione e concentrazione dell'Io. Tutto qui». La frase enigmatica di Baudelaire, all'inizio di *Mon cœur mis à nu*, risponde a una celebre metafora di *De l'amour*: quando Stendhal, per descrivere la proiezione di ogni amante sulla persona amata, ricorda l'usanza di gettare rametti d'albero, al fondo delle miniere di sale di Salisburgo, per mesi dopo rinvenirli fioriti di «cristallizzazioni brillanti»: ricche e strane, appunto come l'amore. A questo processo assomiglia, in generale, quella che chiamiamo arte. Ma ha ragione Baudelaire: tutto sta nell'essere capaci pure di liberarli, l'amante e l'amato, facendo evaporare le concrezioni gemmate sulle loro esistenze. Pena, in caso contrario, restare imbozzolati in quella crisalide, paralizzati sotto la teca di un museo senza visitatori.

Il passo di Stendhal è richiamato da Thierry Dufrêne in uno dei contributi raccolti nel bel volume dal titolo rubato a Leonardo Sciascia (e a Yves Bonnefoy), *Un sogno fatto a Milano Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo* (a cura di Laura Lombardi e Massimiliano Rossi, Johan & Levi, pp. 198, € 30,00), che restituisce un incontro di un anno fa col Premio Nobel 2006, in occasione del diploma *honoris causa* conferitogli dall'Accademia di Brera, sul suo romanzo del 2008, *Il museo dell'innocenza*, e sull'omonimo museo quattro anni dopo inaugurato da Pamuk a Istanbul. Ora la stessa Milano (sino al 24 giugno, al Museo Bagatti Valsecchi) ospita una selezione del Museo dell'innocenza che le curatrici Lucia Pini e Laura Lombardi hanno intitolato *Amore, musei, ispirazione*. E così, dopo ulteriori episodi (come il ricco catalogo del museo - *L'innocenza degli oggetti*, Einaudi 2012 - e il notevole film di Grant Gee, *Istanbul e il Museo dell'Innocenza*, 2016), il cerchio si chiude: perché il Bagatti Valsecchi è uno dei «piccoli musei» dei quali Pamuk tesse l'elogio (come quello su Gustave Moreau a Parigi o, a Roma, la casa della vita di Mario Praz), contrapponendoli ai «grandi musei nazionali, sempre più simili a parchi giochi o centri commerciali». Mentre questi rappresentano «lo Stato e il suo potere», i piccoli musei consentono «l'accesso a un universo privato». Gli uni stanno agli altri come l'epica ai romanzi: la prima racconta le gesta di un popolo, i secondi «possono anche parlare delle persone». Con tutta l'ammirazione per «istituzioni monumentali» come il Louvre, il Prado o il Topkapı, conclude Pamuk, «il futuro dei musei è dentro le nostre case». Si potrebbe dire che l'autore del *Mio*

nome è rosso si collochi agli antipodi del suo quasi coetaneo Aleksandr Sokurov: che, ossessionato dal destino di popoli travolti da Individui-Moloch, ha dedicato all'Ermitage e al Louvre due grandi film, *L'arca russa* e *Francofonia*, che di questi Musei-Monumento esaltano - con tutte le ambivalenze del caso - proprio la dimensione «epica» o, diciamo meglio, *storica*.

Naturale che a raccogliere la provocazione di Pamuk siano anzitutto gli studiosi di museologia. Come Stefania Zuliani, che parafrasa Virginia Woolf per definire questa tipologia «Un museo tutto per sé», e ne presenta alcuni - il parigino Musée national de l'histoire de l'immigration, il Museo Laboratorio della Mente (creato da Paolo Rosa di Studio Azzurro nell'ex ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà a Roma) o il Museo della Memoria di Ustica (allestito da Christian Boltanski, a Bologna, coi resti

del DC9 precipitato nel 1980) - nei quali si stempera la dicotomia un po' manichea di Pamuk. Anche questi sono luoghi non-monumentali, pudiche raccolte di biografie individuali (Zuliani li può contrapporre a un *blockbuster* delle emozioni come il Jüdisches Museum di Libeskind, a Berlino); ma proprio per il loro linguaggio espositivo sanno raccontare storie che vanno al di là dell'ossessione di un singolo. Dufrêne ricorda alcuni precedenti diretti: dai *Musei sentimentali* di Daniel Spoerri alle «mitologie individuali» di Harald Szeemann sino ai *Musei personali* appunto di Boltanski (riferimenti accolti dall'interessato, come quelli a Joseph Cornell o Ilya Kabakov). Roberto Pinto (riprendendo un suo libro stimolante, *Artisti di carta*, Postmedia Books 2016) sottolinea la valenza crossmediale del progetto, che lo avvicina a certa Sophie Calle; mentre

Elio Grazioli (che al tema ha dedicato un libro, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi 2012) ricorda come prima vocazione di Pamuk fosse quella per la pittura (sicché il suo caso, ha scritto una volta Tommaso Pincio che ne sa qualcosa, rientra nella tipologia degli scrittori come pittori falliti; è un fatto che Pamuk, con una certa ferezza, definisca *Il museo dell'innocenza* un'«opera d'arte contemporanea»).

Il cerchio si chiude a Milano anche perché al Bagatti Valsecchi, in effetti, si concludeva pure il romanzo da cui tutto ha preso le mosse. Tirando in ballo l'*infraordinario* di Georges Perec, Francesco Tedeschi mi fa venire in mente come il precedente letterario più diretto del Museo dell'innocenza, in effetti, sia il finale della *Vita: istruzioni per l'uso* (che esce nel '78, cioè più o meno al tempo in cui è ambientato il romanzo di Pamuk). Il protagonista del Mu-

seo, Kemal Bamaci, come il Bartlebooth di Perec muore inseguendo un'ossessione che, come tutte le ossessioni (e le collezioni), vive proprio della sua inesauribilità. Ed entrambi gli iper-romanzi si chiudono, ad anello, sulle rispettive origini. Dopo aver visitato 5273 musei di tutto il mondo, Kemal torna in quello archetipico, appunto il Bagatti Valsecchi: «dimora dell'Ottocento che due fratelli progettaron in stile rinascimentale» e che lo ha soggiogato «perché la splendida collezione era costituita da banali (benché rinascimentali) oggetti di uso quotidiano». In realtà il museo milanese conserva pure un Giovanni Bellini, e tuttavia ha ragione Pamuk: come dice Lucia Pini, ricordando la prefazione al catalogo originario di Pietro Toesca, è questo l'archetipo, l'ideal-tipo del museo individuale (anche se tale funzione demiurgica, in effetti, la svolgono in due: ma anche questo s'incasta col tema del Doppio che torna in tutti i romanzi di Pamuk).

La vera materia che ossessiona Kemal e il suo doppio, Orhan, è il tempo. In cima al museo di Istanbul c'è il suo *ónfalos*, la Soffitta. Dalla quale, sporgendosi dalle scale, si vede un grande tappeto che al pianoterra riproduce una Spirale. Kemal paragona la sua storia «a

una spirale perché anche a lui sembrava di disegnare cerchi sempre più grandi intorno a un centro, e non riusciva mai a staccarsi dal punto di partenza: l'amore». All'origine di tutto c'è l'orecchino che perde Füsün, la donna che ossessiona Kemal, la prima volta che i due fanno all'amore. È questo il feticcio montaliano (un esergo da Montale reca *L'innocenza degli oggetti*) che troneggia nella prima teca-*assemblage* del Museo: una farfalla (simbolo dell'Anima, ricorda Dufrêne) che campeggia appunto su una spirale. Füsün è ossessionata dal cinema, e il suo destino viene deciso da un fotogramma di *Caccia al ladro* di Hitchcock: come Grace Kelly, muore in auto nel pretendere di ri-mettere in scena, nella vita reale, il momento perfetto della sua esistenza *cristallizzata in immagine*. L'orecchino-Spirale ha la stessa funzione, allora, del ricciolo-Spirale di Kim Novak, la Vertigine della Donna che visse due volte: metterci in guardia dalla *fearful symmetry* che, come un occhio di Medusa, può pietrificarci all'interno di un tempo fatto cristallo.

Queste le ultime parole di Kemal: «Tutti devono saperlo: ho avuto una vita felice». Gli si può rispondere con quelle di Albert Camus: «Bisogna immaginare Sisifo felice».

Nella dimora neorinascimentale dell'800, progettata da due fratelli, Orhan Pamuk espone una parte della sua feticcistica collezione



sociologia
del presente

STREET ART

In un saggio **Derive e Approdi**, Dal Lago e Giordano interrogano diversi «writers» con l'idea di definire una forma sfuggente di antagonismo sociale



Un graffito di Banksy, artista, writer e regista inglese

A chi appartiene la città? Lascialo scritto sui muri

di DAVIDE RACCA

Il fenomeno dei graffiti urbani è qualcosa di molto complesso che non si può spiegare se non a partire dalla loro insita natura antagonista. Dalla violenta lotta senza quartiere tra poliziotti e writers newyorkesi negli anni settanta di tempo ne è passato. E benché sia vero che non tutta l'arte di strada è fuori legge, è altrettanto vero che ciò che di interessante ancora ne emerge è la reazione che provoca l'apparizione in città di un graffito «abusivo». L'emergere di nuove figure di contrasto e di dispositivi di legge contro gli «imbrattatori» dei muri sembra avere mitigato l'entità dello scontro delle origini. Restano tuttavia tautologici i meccanismi che il graffitismo continua a innescare.

Di questo fenomeno sociale complesso ci parlavano già nel 2016 Alessandro Dal Lago e Serena Giordano in *Graffiti. Arte e ordine pubblico* (edito da il Mulino). I due autori ribadivano allora la vitale forza innovatrice e lo statuto gratuito e disinteressato di quest'arte, a fronte, da un lato, di sempre più incattiviti comitati per il decoro urbano con licenza di ripulire i muri; e, dall'altro, di galleristi o addetti alla cultura pronti a far rientrare l'opera di strada trasgressiva nella «legittima» cornice

dell'arte ufficiale. Con riferimento al concetto weberiano di «legittimità», nel libro veniva smascherata la deriva autoritaria di questi soggetti che fondano la loro pretesa giustizia su arbitrari richiami a «tradizione», «carisma», «legge».

Oggi Dal Lago e Giordano ritornano sul tema con un nuovo saggio: *Sporcare i muri Graffiti, decoro, proprietà privata* (Derive Approdi, pp. 125, € 16,00). Un lavoro plurale in cui i due autori si mettono in ascolto dei protagonisti-antagonisti degli spazi urbani, cedendo la parola a writers e street artists, ma anche a osservatori privilegiati e intellettuali.

Il nucleo di interviste ai graffitisti, che non ha pretese esaustive ma paradigmatiche di questo variegato sottobosco urbano, mostra pratiche e contenuti molto diversi tra loro, con approcci eterogenei al circostante. I writers intervistati, soprattutto quelli della vecchia guardia che erano dediti al writing ne-

gli anni novanta, praticano tag, throwup e bombing con intenti dichiaratamente vandalici. Senza compromissione col potere, e nemmeno con il mercato dell'arte, essi non si considerano artisti. Il loro gesto è politico perché illegale. Incomprensibili ai più, le loro scritte sono messaggi ermetici, interni a una comunità, che evolvono verso forme cifrate e astratte e si pongono come un'incessante presa di possesso della realtà.

Quanto agli street artists intervistati, si va da illustratori murali a portatori di messaggi di vario tipo, ma soprattutto di natura politica. I loro *modus operandi*, molto diversi tra loro, vanno da gesti provocatori, a lavori come forme di dialogo con le comunità locali o persino di «educazione al bello». In generale, comunque, l'elevato valore comunicativo della street art, con l'utilizzo perlopiù di figure stilizzate e caricaturali, la portano a un rapporto calcolato e proprio per questo forse più complesso con la realtà.

Dal Lago e Giordano ribadiscono l'attenzione al ruolo sociale dei muri e alla possibilità che essi offrono di esprimere pubblicamente identità e punti di vista differenti sul mondo. Illegittimi, infestanti, indecorosi, i graffiti considerati tali rivelano in realtà la refrattaria pulsione umana a ogni forma di supina obbedienza all'ordine costituito e agli interessi

che lo muovono. Interessi sedicenti generali e che perlopiù sono di tipo capitalistico, come ben si sottolinea nell'intervento di Marcello Faletta. La domanda, dunque, sugli spazi urbani è semplice ma essenziale, ed è la stessa che campeggia a ogni angolo della gentrificazione berlinese: *Wem gehört die Stadt?* A chi appartiene la città? Ai benpensanti, agli speculatori immobiliari, ai tutori dell'ordine pubblico (ammesso che queste tre figure siano separabili)? O per chi, singolarmente o collettivamente, vive la città in tutta la sua quotidiana complessità? E così, se l'intervento di Monia Cappuccini ci parla del valore premonitore dei graffiti che cominciarono a invadere i muri di Atene prima del collasso greco, Raffaella Ganci, attivista sociale del mondo dei graffitisti, ci racconta la paradossale cronaca del comune di Firenze, che con i suoi regolamenti pretende di separare i graffiti buoni dai cattivi in funzione di un reazionario decoro di facciata.

Come sottolinea *Sporcare i muri*, il misterioso dispositivo del «decoro, categoria opaca e performativa (al pari di altre analoghe, come la "sicurezza urbana") si risolve facilmente notando che esso rimanda a un conflitto incessante e senza esito; quello tra i detentori di proprietà, reali o immaginarie, e gli espropriati, i cittadini che non hanno accesso alle risorse, materiali, simboliche ed estetiche». Un conflitto, si ribadisce, che sarà «senza fine perché a ogni rivendicazione di proprietà e di decoro corrisponderà un comportamento marginale, una resistenza – un homeless che si insedia sotto un portico, un povero che chiede l'elemosina, un disturbatore della quiete pubblica. E ovviamente un writer o un artista di strada che marca un pezzo di muro o illustra la sua visione del mondo». Insomma, la conclusione è che dietro il sepolcro imbiancato del decoro si voglia solo nascondere le ossa di «una società cieca e sorda davanti alla marginalità e ai diritti degli altri».

■ AUX PUCES ■

Le sfumature del falso intorno a van Dyck

Simone Facchinetti

L'opera falsa è come la bugia, trova sempre qualcuno pronto a crederle. In genere il falso è bello, apparente, insomma non può fare a meno di dare nell'occhio, soprattutto a chi è sovrappensiero. Non che gli esperti ne siano immuni. Anche loro amano girarci intorno, lo annusano, lo toccano, sentono un'attrazione fatale per il falso. Ciò avviene per diversi motivi. Il primo è che in mezzo alla marea di copie e di imitazioni che il mercato continua a far affiorare in superficie (una escavatrice che amalgama in continuazione la spazzatura in una discarica) c'è sempre qualcosa di buono. Il secondo motivo è che un falso – in determinate circostanze – può servire a capire la cultura del tempo in cui è stato fabbricato: ci dice dove puntava il gusto e quindi dove tirava il mercato. Il falso è – in prima istanza – un prodotto commerciale, almeno per chi l'ha creato con intenti fraudolenti. In realtà esistono infinite sfumature del falso. Ma veniamo a un episodio specifico, accaduto negli ultimi tempi. Dirò subito che è una storia semplice e proprio per questo capace di spiegare i meccanismi che governano il mercato dell'arte.



Non smetterò mai di ricordare che le scoperte più sorprendenti possono avvenire sotto casa, come ogni buon frequentatore di mercatini delle pulci sa. A Firenze, da Pandolfini, è transitato un *Ritratto di uomo* molto intrigante. La tela era schedata come «Scuola lombarda del XIX secolo» e aveva una stima irrisoria (lotto 128, 28 maggio 2014). A colpo d'occhio si capiva immediatamente che la Lombardia non c'entrava proprio nulla, ma neanche il nostro Ottocento interferiva più di tanto. Il dipinto aveva un'aria veneta. Un po' per gioco avevo iniziato a indagare il caso ed ero arrivato alla sua soluzione. Il quadro era stato pubblicato

sul «Burlington Magazine» nel 1939 da Gustav Glück in un articolo intitolato *Notes on van Dyck's stay in Italy*. Lo studioso lo presentava come un dipinto del soggiorno italiano di Antoon van Dyck e ne riconosceva il prototipo in un ritratto di Jacopo Tintoretto. Quindi un pittore del Seicento che copiava un modello del secolo precedente, cioè un dipinto vero che ne sembrava uno falso. La faccenda si faceva piuttosto interessante. Cosa era successo? Il quadro si era «perso» sul mercato: aveva smarrito per strada tutti i suoi documenti d'identità. Ora non era più tanto facile riconoscerlo. All'epoca feci parola della scoperta con un amico. Intanto il giorno dell'asta era arrivato. Lotto 126 venduto, lotto 127 pure, lotto 128: colpo di scena, il quadro è ritirato dall'asta. Chi pensava di comprare un van Dyck al costo di una lavatrice deve esserci rimasto male. Giustamente la casa d'aste deve tutelare, innanzitutto, l'interesse del venditore. E così ha fatto. L'anno dopo il dipinto è

tornato sul mercato: come «Pittore fiammingo da Tintoretto, sec. XVII» (lotto 64, 21 aprile 2015, sempre Pandolfini). Questa volta è salito fino a 102.500 euro: oltre 100 volte il prezzo della stima

iniziale (quando era creduto un quadro dell'Ottocento). Chi l'ha acquistato era convinto che fosse veramente un'opera di van Dyck, come Glück nel 1939. Ma intanto gli specialisti del pittore olandese l'avevano declassato. Chi l'ha comprato ignorava tutto ciò? Il dipinto è nuovamente tornato sul mercato, a Vienna, da Dorotheum, come «Attributed to Anthony van Dyck». La stima era di 40.000/60.000 e il martello si è fermato a soli 87.500. Ascesa e declino di un titolo, prima creduto falso, poi creduto vero, infine lasciato nel limbo. Tra qualche anno riapparirà sul mercato, ancora al prezzo di una lavatrice?

una mostra
a francoforte

BRUTALISMO

Esposti i risultati della campagna «SOSBrutalism», che mappa, a scopo di tutela, l'architettura «maleducata» nata in Inghilterra negli anni cinquanta come costola del Movimento Moderno

Architetture in calcestruzzo del non-mi-interessa



di MAURIZIO GIUFRE
FRANCOFORTE

Solo dal rigore teutonico potevamo attenderci un'operazione come quella battezzata «SOSBrutalism». Si tratta di una ricognizione della Fondazione Wüstenrot di Ludwigsburg, originale quanto capillare e planetaria, intorno all'architettura in calcestruzzo dagli anni sessanta agli Ottanta, rivolta non solo alla conoscenza, ma soprattutto alla tutela e difesa. Un progetto ambizioso ed enciclopedico, ben riuscito come si può constatare percorrendo le chiare e algide sale disegnate da Ungers del Deutsches Architekturmuseum di Francoforte, dove, fino al 2 aprile, è illustrata l'ultima fase di un lavoro iniziato a Berlino nel 2012 con un convegno nel quale si discusse sul valore storico e culturale del Brutalism World e proseguito nel 2015 con una campagna di salvataggio in rete (www.sosbrutalism.org) per una serie di edifici brutalisti minacciati da demolizioni o radicali trasformazioni.

Una piattaforma in progress

Gli atti del convegno compongono ora il volume allegato al catalogo della mostra (Park Books), mentre nel database del sito sono censite quasi mille costruzioni tra quelle storicamente alle origini di una delle correnti più vitali dell'architettura del dopoguerra, e quelle considerate anticipatrici ed epigonali. Ognuno degli edifici registrati è classificato secondo quattro livelli di rischio o di stato di conservazione: già demolito, protetto, in uso o minacciato. Si è giunti, così, ad avere un'affidabile *red list*, che nei prossimi anni di certo si allungherà con altre segnalazioni e la partecipazione di nuovi autori oltre i cento già coinvolti. La mappa, quindi, è una piattaforma in pro-

gress, e sarebbe lodevole se qualche nostra istituzione culturale o accademica vi partecipasse date le opere brutaliste che contiamo (oltre il sempre citato Vitoriano Viganò dell'Istituto Marchiodi), così bisognose anch'esse di tutela. Per adesso l'assenza italiana risulta segno del nostro totale disinteresse sull'argomento.

L'evento francofortese, tuttavia, non difetta d'inclusione, anzi il contrario: la sua finalità è sensibilizzare l'opinione pubblica in modo più accurato di quanto non sia accaduto finora. Per comprendere, però, pienamente il significato del Brutalismo occorre domandarsi perché oggi il fenomeno risulti così attraente. L'interrogativo, posto da Oliver Elser, curatore dell'esposizione con Philip Kurz e Peter Cachola Schmal, è lo stesso che si pose all'attenzione di storici e critici alla nascita del movimento. Rispetto a ieri, però, la novità è che è stata ormai accolta una concezione di architettura brutalista più comprensiva e generica rispetto a quella dal perimetro geografico e temporale ristretto data da Reyner Banham nel 1955 sulla rivista «The Architectural Review» e in modo più esaustivo nel 1966 con il saggio *The New Brutalism*. Il critico inglese spiegò in quelle pagine i caratteri estetici ed etici della nuova corrente e le differenze con le coeve prove dei maestri del Movimento Moderno, allora ancora tutti in vita: una giovane e radicale generazione di architetti – i coniugi Alison e Peter Smithson, James Sterling con James Gowan, William Howell e diversi altri – intese creare in Gran Bretagna negli anni cinquanta un movimento che avrebbe bandito monumentalità, retorica e raffinati estetismi, in altri termini il superfluo inteso come il socialmente non necessario. Banham, caustico, scrisse che i caratteri del movimento erano espressi «dalla sua brutalità, il suo non-mi-interessa, la sua maleducazione»:

In alto, Kenzo Tange, Nichinan, Centro Culturale (1962-'63); in basso, Paul Rudolph, Dormitoy Yale University (1960)

non avrebbe mai pensato, allora, che da quel primo nucleo di architetture britanniche, tolto il suffisso *new* (come gli suggerì lo storico dell'arte Wolfgang Pehnt), il concetto di Brutalismo si sarebbe adattato ad accogliere nel suo seno un numero sorprendente di «amati mostri» costruiti in cemento nel dopoguerra. La traiettoria centrifuga che origina dalla corrente brutalista britannica – dal parallelepipedo miesiano degli Smithson della *Scuola secondaria* di Hunstanton (1949-'54) alla *Facoltà di Ingegneria* a Leicester (1959-'63) di Stirling e Gowan... – si è sviluppata nel mondo come testimoniano i centoventi esempi raccontati in mostra.

Linee dure e graffiate

Quella «magica ricetta», quale la prefigurerò Zevi, è risultata «contagiosissima, perché interpretabile in modi polivalenti». Il Brutalismo da subito si qualificò come una nuova visione del modernismo, si imbevve di idee radicali e progressiste, volgendo verso linee dure, graffiate, senza ornamenti, mentre sul piano delle teorie urbane il suo ethos sarà una severa e incondizionata critica alla città contemporanea. È probabile che le ragioni



della sua attuale forza di attrazione riguardi anche quest'ultima questione, ma la mostra la pone a margine concentrandosi principalmente sulla valenza iconica e dissonante dell'oggetto architettonico. Occorre però fare cenno al fatto che la messa in discussione dei principi della «città funzionale», eredità ideologica dei CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), la si deve sempre a quel manipolo di architetti, che poi formeranno il gruppo Team X: oltre agli Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Giancarlo De Carlo, Shadrach Woods. All'appuntamento del 1953 a Aix-en-Provence (IX CIAM), ma soprattutto in quello di Dubrovnik del 1956, essi presero le distanze dalla concezione dogmatica e universalistica di città fuoriuscita dalle centouno preposizioni della Carta di Atene, decretandone il fallimento. Fu un'azione coraggiosa alla ricerca dei «fondamenti di un nuovo inizio», che presupponeva una diversa organizzazione della casa e delle sue relazioni con la strada. Ne nacquero esemplari modelli di insediamento residenziale. La notizia di cronaca, però, della distruzione del complesso londinese di edilizia popolare di *Robin Hood Garden* (1972) degli Smithson è il sintomo di come alcuni aspetti della vita urbana siano, oggi come allora, gli stessi: da un lato le forze neoliberiste e dall'altro la resistenza di chi intende opporvisi difendendo uno spazio della convivenza collettiva tra i più progressisti, ma troppo fragile per resistere alla potenza degli interessi immobiliari.

Dodici aree geografiche

L'imponente materiale raccolto, suddiviso in dodici aree geografiche – dall'Africa all'Oceania, con l'Europa ripartita in quattro macroregioni e una trattazione a sé per Gran Bretagna e Germania, l'Asia inclusa della Russia e dell'Estremo Oriente, e le due Americhe – testimonia una sorprendente quantità di episodi, in parte rimasti misconosciuti alla storiografia ufficiale, in parte dimenticati dietro le narrazioni *mainstream* del Moderno, o occlusi alla conoscenza com'è stato per i paesi dell'ex blocco sovietico. Tra le molteplici vicende e personalità del *brutalism world*, i curatori della mostra hanno selezionato sei *case-studies*, ognuno dei quali tratta un particolare aspetto della tendenza. Pehnt si concentra sulle «tracce viventi» dell'edilizia ecclesiastica enumerando una lunga serie di architetture tra «povertà e trionfalismo»: dal *Convento di Sainte-Marie de La Tourette* a Eveux (1956-'60) di Le Corbusier, alla *Cappella della Riconciliazione* nel campo di concentramento di Dachau (1964-'67) di Helmut Striffler, passando per il monolite della *Chiesa di Sainte-Bernadette du Banlay* a Nevers (1963-'66) di Claude Parent e Paul Virilio. Mentre Elaine Harwood affronta il tema dell'edilizia universitaria inglese: uno dei campi privilegiati, insieme a quello dell'edilizia residenziale pubblica, degli architetti brutalisti.

La vitalità della lezione brutalista troverà ampio consenso anche fuori d'Europa, come dimostrano i casi di Agadir in Marocco, dove nel 1960 si afferma l'azione del *Groupe d'Architectes Modernes Marocains* (GAMMA), e del Giappone, con le decine di centri civici costruiti all'insegna della sincerità tettonica del *béton brut*. Una vicenda a sé rappresenta l'esperimento nippono-jugoslavo di Skopje. Le architetture civili nate dalla collaborazione tra architetti giapponesi (Tange, Isozaki) e sloveni (Mušich) dopo il terremoto del 1963 rischiano di essere oggi annichilite se dovesse estendersi l'uso del rivestimento neoclassico con il quale si sta procedendo a ricoprirne alcuni, come il *Tribunale Amministrativo*. A Skopje si può misurare la distanza rispetto a un caso di salvaguardia esemplare dell'«altra modernità» brutalista come quello di New Haven, ultimo degli esempi indagati: a dimostrazione di quanto sia ancora lungo il cammino che ha davanti a sé il progetto «SOSBrutalism».

nella roma
di secondo '700

PIRANESI

Non solo incisore, Giovan Battista Piranesi accoglieva nel suo studio di Palazzo Tomati molti dei reperti affiorati da rovine e da scavi. Pierluigi Panza ce ne consegna il prezioso catalogo in «Museo Piranesi», edito da Skira

Sulle tracce internazionali del mercante di antichità

di FABRIZIO CARINCI

Il 2020 vedrà la promozione di attività che ricordino i trecento anni dalla nascita di Giovan Battista Piranesi. A condurre le danze sarà probabilmente l'Istituto Centrale per la Grafica, che con Ginevra Mariani da diversi anni ha avviato una straordinaria campagna di studio e restauro dei rami conservati presso Palazzo Poli. In attesa, l'ultima fatica di Pierluigi Panza può sembrare una semplice anticipazione sui tempi: **Museo Piranesi** (Skira, pp. 580, € 45,00) è un testo di grande interesse e si colloca alla fine di un lungo percorso di ricerca. Gli addetti ai lavori sanno che Piranesi è uno di quegli artisti difficili da trattare senza essere superficiali. Questo perché il grande incisore delle *Vedute di Roma* e delle *Carceri* fu anche architetto, inventore, disegnatore, collezionista, mercante, topografo, archeologo, scultore, restauratore, e tanto altro. Proprio per questo, la bibliografia che lo riguarda è sterminata e di conseguenza assai difficile una sua trattazione.

Chiunque si sia confrontato con il Piranesi incisore conosce l'importanza dello studio di Arthur Hind del 1922 o del testo di Henry Focillon del 1918, magari nella versione italiana del '67 con i contributi della Monferini e di Calvesi, o il *Catalogo Generale delle Stampe* di proprietà della Calcografia Nazionale pubblicato da Carlo Alberto Petrucci nel '53, o ancora gli studi di Tafuri del 1980. Ma è soprattutto dalla fine degli anni settanta che si è cominciato a ragionare sulla bottega e sulla diffusione dello «stile Piranesi», con risultati determinanti ancora oggi. Penso ai contributi in occasione del Convegno Internazionale a cura di Alessandro Bettagno presso la Fondazione Cini del 1978 o al breve saggio di Roberto Pane sul *Sequestro dei rami di Piranesi* pubblicato nel '79. Per lo studio della bottega sono fondamentali i saggi pubblicati su «Xenia» da Gasparri e da Neverov, rispettivamente nel 1981 e nel 1983, e quelli che Caira Lumetti ha dedicato alla figura di Francesco Piranesi nel 1990. In anni più recenti abbiamo assistito alla moltiplicazione di mostre e convegni, con alcuni punti fermi come i cataloghi ragionati della produzione grafica di Piranesi curati da John Wilton-Ely nel 1994 e da Luigi Ficacci nel 2000. Poi, gli sforzi di Leander Touati e della Bosso su Piranesi restauratore, cui naturalmente si aggiungono i risultati del già citato «progetto Piranesi» dell'Istituto Centrale per la Grafica.

Fatta questa premessa, è più facile capire dove si collochi l'intelligenza di Panza

che, mettendo da parte il Piranesi visionario autore delle incisioni, ne approfondisce il ruolo di protagonista nel mercato internazionale di arte antica della Roma del Settecento. Una città che vedeva piano la fuga dallo Stato Pontificio di intere collezioni come quelle Farnese e Medici (altro che Napoleone!), e allo stesso tempo assisteva a una circolazione incredibile di reperti che lecitamente o meno venivano fuori dagli scavi di Campo Vaccino, Villa Adriana, e dell'Appia Antica.

Con *Museo Piranesi*, Panza ha voluto schedare le opere restaurate, ricreate o semplicemente transitate presso lo studio di Palazzo Tomati, vicino a Piazza di Spagna. Un merito è soprattutto di non aver mai perso la bussola nella lunga ricerca. Questa muove i passi dagli inventari che i recenti studi hanno fatto riemergere (tutti debitamente ricordati) e tiene sempre un occhio sulla produzione editoriale dell'artista come *Le Antichità Romane*, *Vasi*, *candelabri e cippi*, *Diverse maniere*

d'Adornare i Cammini. Ma di grande utilità è sapere quali, quando, per quali richiedenti e a quale prezzo sono state vendute le opere antiche (o fatte passare per tali!) rintracciate da Panza nelle collezioni pubbliche e spesso private di Napoli, Firenze, Parma, e ancora in Svezia, Francia, Germania, Olanda, Polonia, Spagna, Inghilterra, Stati Uniti. Una collezione straordinaria, quella di *messer Candelabro*, che costituiva meta di visita dei più grandi regnanti e gran turisti d'Europa. Il libro di Panza ricostruisce inoltre, per la prima volta in modo unitario, il ruolo avuto dal figlio Francesco, altro personaggio poliedrico e controverso, che ha collaborato all'ultima produzione paterna ed è stato alla guida della bottega dopo la morte di Giovan Battista nel 1778.

Proprio la vendita di Francesco Piranesi a Gustavo III costituisce la maggiore dispersione del «Museo» nel 1785 con 96 lotti, la cui provenienza originaria già pochi anni dopo era ignota o volutamente ignorata. Ma al di

là di alcuni capolavori come il celebre *Candelabro Piranesi* del Louvre, o il *Candelabro Newdigate* dell'Ashmolean Museum di Oxford, Panza ricostruisce il passaggio nella bottega piranesiana di alcune opere difficili da vedere come il camino del *Kabinet des Fürsten* conservato nel castello di Wörlitz in Germania o quello di *Stowe* del Banco di Santander in Spagna. A questi si aggiungono i vasi di proprietà della baronessa Brabourne, acquistati da Lord Palmerston durante il suo viaggio in Italia del 1764 e subito dopo spediti in Inghilterra per decorare la bella tenuta nobiliare nei pressi di Romsey.

Nella piena consapevolezza che altre opere provenienti o rifatte da Piranesi salteranno fuori, il testo di Panza si propone come punto di partenza per future ricerche. Ma non è un libro per soli studiosi, perché ricco nell'apparato grafico e soprattutto completo nella ricostruzione del contesto storico-culturale in cui si inserisce la produzione della bottega piranesiana. In tempi in cui le dispersioni continuano a essere numerose (vedi la vendita Sotheby's del 20 febbraio scorso dell'intera biblioteca romana di Sergio Rossetti finita negli Emirati), *Museo Piranesi* svolge un ruolo abbastanza cruciale. Non ha esagerato Marcello Barbanera quando, alla presentazione romana, lo ha definito un «libro della vita», perché, oltre a essere un testo che per vastità e complessità può essere scritto solo dopo tanti anni di scavi in archivi, biblioteche, collezioni, è un lavoro che sarà utile al prossimo, cosa che appunto ciascuno studioso nella vita si augura di realizzare.



GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile:
Norma Rangeri
condirettore:
Tommaso Di Francesco
direttore editoriale e web:
Matteo Bartocci
inserito a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

redazione:
via A. Bargini, 8
00153 - Roma
Info: tel. 0668719549
0668719547

email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it

impaginazione:
il manifesto

ricerca iconografica:
il manifesto

raccolta dir. pubblicità:
Roberto Fachechi
tel. 0668719500
fax 0668719689

e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargini, 8 Roma

Inserzioni pubblicità:

rice:
Pagina **278 x 420**
1/2 pagina **278 x 199**
1/4 di pagina **137 x 199**
Piede di pagina **278 x 83**
Quadrato **90 x 83**
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
59 x 83
IV copertina
278 x 420

stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamarra
351/353, Roma

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

diffusione e contabilità,
rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea
distribuzione e servizi:
viale Bastioni
Michelangelo 5/a
00192 Roma
tel. 0639745482
Fax. 0639762130

Giovan Battista Piranesi,
Consolle Piranesi,
disegnata per il cardinale
Giovan Battista
Rezzonico, Amsterdam,
Rijksmuseum

«STORIA DELL'ARTE E STORIOGRAFIA TRA DIVULGAZIONE DI MASSA E PROPAGANDA», IL RIO

L'uso «infame» dell'arte italiana nelle mostre degli anni trenta

di MASSIMO ROMERI

Durante il ventennio fascista le mostre diventano una delle armi del regime. Uno degli apici di quest'uso politico dell'arte è l'esposizione promossa da Lady Ivy Chamberlain, moglie del ministro degli esteri inglese, alla Royal Aca-

demy di Londra. Lady Chamberlain, che amava l'Italia e aveva un debole per Mussolini, nel 1929 progettò una rassegna con una quantità mai vista oltremarina di tesori. Per Mussolini il sostegno del ministro inglese era più prezioso di qualunque quadro, perciò le rimostranze sui rischi furono perlopiù inascoltate. La nave Leonardo da Vinci partì quindi da Genova carica di cin-

quecento casse piene di capolavori, tra cui la *Nascita di Venere* di Botticelli, la *Flagellazione* e la *Madonna di Senigallia* di Piero, la *Tempesta* di Giorgione. Al largo delle coste bretoni la nave rischiò di colare a picco. La mostra aprì il primo gennaio 1930 ed ebbe un successo clamoroso. Il catalogo - «di gran lunga peggiore che sia mai stato stampato per una grande mostra» secondo Kenneth

Clark - vendette una grande quantità di copie. Ma dell'«infame» - ancora Clark - manifestazione in cui la prevalenza dei tesori era, scriverà Longhi, «davvero schiacciante», sopravvisse solo un melanconico stupore».

Nel decennio che seguì, a questo tipo di esposizioni, il cui scopo era dimostrare una presunta superiorità della «razza italiana» nel progresso delle arti, si alternarono anche mostre più centrate che dimostrarono «la persistenza di una cultura italiana alta e libera». Lo vedeva bene Longhi che nel 1959 giudicava retrospettivamente gli esiti di una stagione fatta anche di soprintendenti e direttori di musei che «preferirono assegnarsi, nel

campo delle mostre, un compito magari meno ambizioso, ma più efficiente»: fu infatti un decennio di importanti monografie come quella di Correggio a Parma (1935), di Tintoretto a Venezia (1937), di Melozzo a Forlì (1938), di Pordenone a Udine (1939)... e delle ricapitolazioni sulle culture figurative regionali con l'*Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* di Barbantini (1933), la *Mostra del Settecento bolognese* (1935), le esposizioni curate da Viale in Piemonte e Valle d'Aosta (1932-'39) e quelle promosse dal conte Lechi a Brescia (1934-1939)... mentre la storia avanzava drammaticamente. Alcune delle più importanti mostre di quegli anni sono state og-

getto di studio alla Fondazione Ermitage Italia di Ferrara nel 2012. I contributi del convegno sono ora raccolti in un libro: **All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940) Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda**, a cura di Marcello Toffanello (Il Rio, pp. 239, € 30,00). Leggendo ci si può interrogare sull'uso politico del patrimonio artistico, sui presupposti che spingono le masse verso il bene culturale per evitare ciò che, purtroppo, è successo e continua a succedere, mettendo a rischio dei capolavori a scopi di propaganda o mescolando dentro al calderone della mitologia storico-artistica il più bieco razzismo.