

Inserto settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

26 febbraio 2023
anno XIII - N° 8

2

Contini, saggi sparsi;
Gadda, dal fronte;
I vernacolari milanesi

RAFFAELI, CERESI, BOLOGNA, BRUGNATELLI

4

Fornari: nella guerra
la proiezione
dei nemici interni

FRANCO LOLLI

5

CARTLEDGE
Democrazia antica,
una biografia critica

CARLO FRANCO

8

Le regine medievali,
devozioni e libertà:
un saggio di Oldoni

FRANCESCO STELLA

10

Charles Sterling,
nell'occhio
di un cacciatore

ANNAMARIA DUCCI

12

ROMA, MACRO
Robert Smithson,
romano para-pop

MARIO FINAZZI

Negli importanti Diari 1954-60 della scrittrice argentina, la costruzione di una letteraria figura autoriale, radicata nel lignaggio del dolore: «Il ponte sognato», da *La noce d'oro*

Alejandra vista da Pizarnik

di FRANCESCA LAZZARATO

Alla notorietà di Alejandra Pizarnik ha contribuito una leggenda oscura, fatta di sofferenza, trasgressione, fragilità, malattia mentale e attrazione per la morte, culminata nel suicidio a trentasei anni, nel 1972, che a lungo ha orientato la lettura di questa figura di primo piano nella letteratura di lingua spagnola del Novecento, e non solo, grazie alle sei raccolte di versi apparse tra il 1955 e il 1971, e a una singolare novella, *La contessa sanguinaria*, travestita da recensione di un romanzo altrui. Finché, a partire dagli anni Ottanta, la pubblicazione di nuovi materiali (prose, corrispondenza, diari) ce l'ha mostrata come un universo in espansione, che continua a dilatarsi e a mutare, tanto che secondo la più attendibile biografia di Pizarnik, Cristina Piña, «Ogni generazione va incontro a una Alejandra diversa».

A reperire gran parte degli inediti furono Olga Orozco e Ana Becciu, che subito dopo la morte dell'autrice catalogarono una mole considerevole di poesie, audaci prose dal tono umoristico e osceno, manoscritti affollati di eleganti scarabocchi, taccuini trasformati in *objets d'art* da collages e disegni (ora esposti a Buenos Aires in una bellissima mostra: *Alejandra Pizarnik Entre la imagen y la palabra*, allestita alla Biblioteca Nacional «Mariano Moreno») e infine i venti quaderni dei diari, migliaia di pagine scritte nell'arco di diciotto anni, tra il 1954 e il 1972, che dopo aver viaggiato tra due continenti, passando per mani diverse, sono approdati alla biblioteca della Princeton University.

Il primo di due volumi

A renderli pubblici ha provveduto l'Editorial Lumen, in due versioni: quella del 2003, che ha suscitato numerose critiche per i tagli e le censure richieste dalla famiglia (relative soprattutto agli aspri conflitti con i parenti e alla sessualità dell'autrice) e quella «definitiva» del 2013, più che raddoppiata ma non ancora completa. Una volta di più torna di attualità la discussione sul labile confine tra pubblico e privato, che contraddice l'opinione del grande teorico della diaristica, Maurice Blanchot, per il quale tutto ciò che è stato scritto va pubblicato.

Alejandra Pizarnik si limitò a rendere pubblica una minima parte dei quaderni (una scelta di brani relativi ai quattro anni più felici della sua vita, trascorsi a Parigi), solo dopo averli riscritti, eliminando i brani sulla madre, trasformando in maschili i suoi amori femminili e cancellando gli spunti più intimi, per imboccare la strada del diario letterario.

Alla seconda e più ampia edizione si è attenuta *La noce d'oro*, piccola casa editrice nata di recente, che ha suddiviso le 1104 pagine dell'originale in due volumi e manda ora in libreria il primo, *Il ponte sognato Diari 1954-1960* (traduzione di Roberta Truscia,

postfazione di Ana Becciu, unica curatrice dell'opera postuma, pp. 432, € 20,90), testo centrale, che in un certo senso contiene tutti gli altri.

Quanto e più della corrispondenza selezionata da Bordelois e Piña (Lumen, 2017), i *Diari* non hanno mancato di generare diverse interpretazioni, proiettando nuova luce su un progetto che non si esaurisce nel percorso poetico, inaugurato nel 1955 con *La tierra mas ajena*, firmato in copertina con i nomi di Flora Alejandra: il primo ricevuto alla nascita, il secondo scelto da lei e primo segnale di un significativo sdoppiamento. Sin dalle prime pagine affiora una questione che attraversa tutta la scrittura di Pizarnik, ovvero la sensazione di non essere davvero padrona della lingua in cui si esprime: in casa dei Pozarnik-immigrati a Buenos Aires nel 1933 da Rivne (ora in Ucraina), e divenuti Pizarnik per un errore di trascrizione – si parlava in russo e in yiddish, e Alejandra aveva appreso a scuola uno spagnolo povero e convenzionale.

Identità multiple

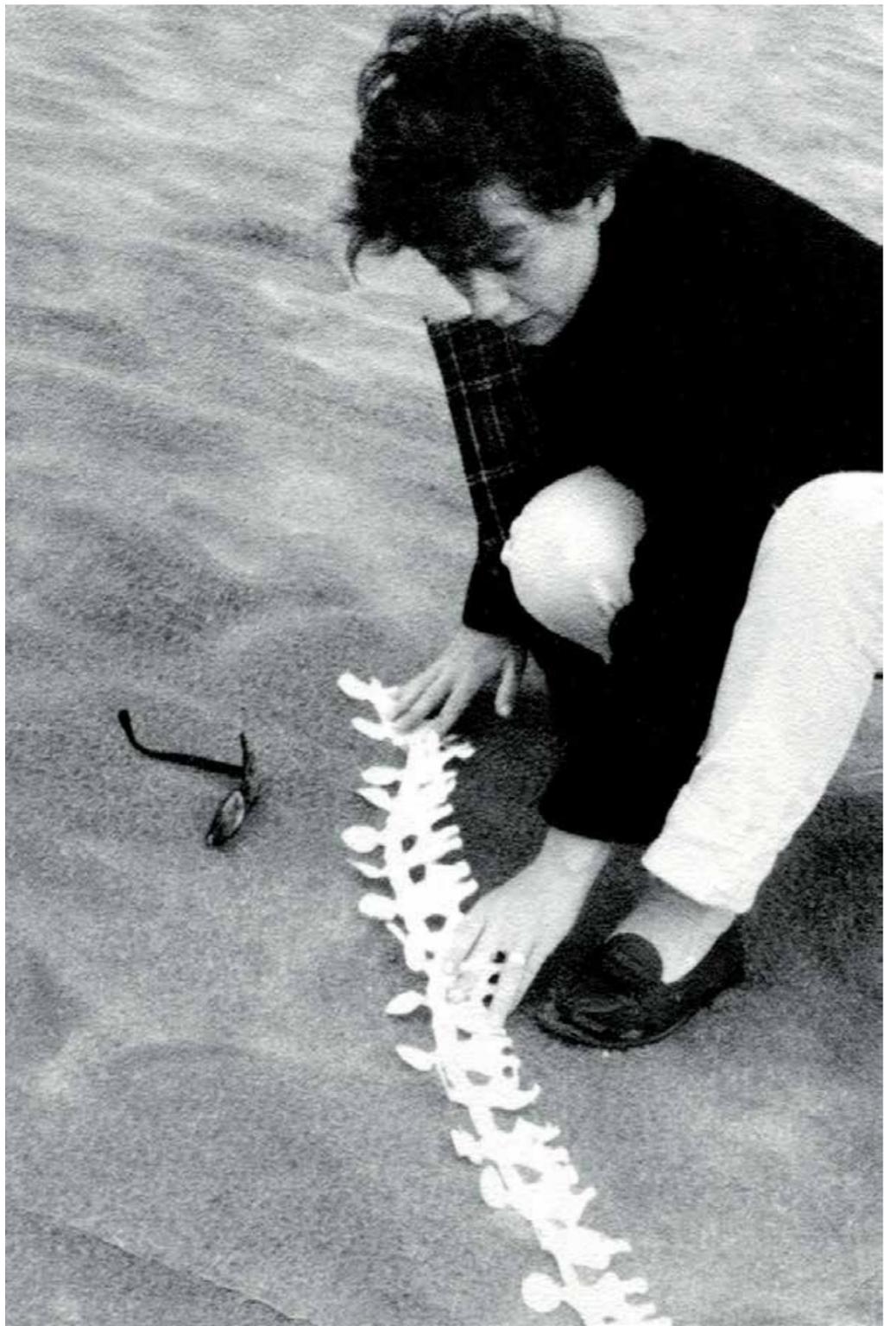
È anche l'ossessione per la parola giusta, quindi, che la porta a tessere nei diari una vasta rete intertestuale, in un dialogo con gli autori letti, citati e commentati (tra i tanti, Proust, Kafka, Vallejo, Nerval, Rimbaud, Lautremont, Artaud, Novalis e i romantici tedeschi) funzionale all'apprendistato letterario, che accompagna la sperimentazione delle forme di scrittura a Pizarnik più vicine, come testimoniano i numerosi cambiamenti di registro e di genere, con passaggi improvvisi (a volte in un medesimo brano) dalla narrittività alla poesia, o dal dialogo al flusso di coscienza.

Forte di una lunga consuetudine con la psicoanalisi, Alejandra compone il più introspettivo dei diari, è assorta in una esplorazione di sé che non concede spazio al mondo esterno, e non si lascia sfiorare né dai luoghi in cui vive (mai descritti, mai raccontati), né dalle turbolenze politiche e sociali. Più che il frutto di un narcisismo adolescenziale,



questo continuo scrutarsi sembra mosso ancora una volta dall'intenzione letteraria, perché il diario mira palesemente a fondare una figura autoriale, ad affermarne la singolarità e, secondo Cristina Piña, a cercare legittimazione in «un lignaggio di maledettismo e rivolta, fondato sul dolore».

L'autrice procede così alla costruzione del personaggio che intende diventare, per sé e per il mondo, e lo fa tramite differenti performance, presentandosi di volta in volta come figlia incompresa, bambina malata di abbandono, creatura androgina e promiscua, intellettuale che non esita a pronunciarsi, nevrotica che si nutre di psicofarmaci



Alejandra Pizarnik, 1965, collezione Diran Sirinian; sotto, un suo collage su carta, *En un pueblo pequeño*, 1970: dal catalogo della mostra *Entre la imagen y la palabra*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional «Mariano Moreno»

ed evoca il suicidio, artista che insegue la perfezione.

Identità multiple che a volte adottano la prima persona, a volte si rivolgono col «tu» a un'altra Alejandra, oppure la raccontano come fosse un'estranea, sdoppiandosi all'infinito per contemplarsi dall'esterno. Ma la frase che meglio restituisce la figura della autrice argentina suona così: «Possibilità di vivere? Sì, ce n'è una. È un foglio bianco, e lasciarmi cadere sul foglio, e uscire da me stessa e viaggiare su un foglio bianco». Farsi scrittura, questa l'ambizione, confondersi con essa: il testo diventa metafora ed espressione del corpo, tema fondante dei diari co-

me della poesia, insieme all'infanzia, alla morte, alla solitudine, alla notte, all'amore insoddisfatto, all'ansia di essere riconosciuta e accettata.

Nei versi manca, tuttavia, il valore quasi mistico che nei diari è attribuito al sesso, e non c'è traccia del tenace desiderio di scrivere un romanzo, espresso più e più volte nel corso degli anni. Chi affronti il diario non può non rendersi conto che la grande opera in prosa a lungo e inutilmente progettata è in realtà questa, e che Pizarnik, forse consapevolmente e forse no, quaderno dopo quaderno ha scritto il romanzo che meglio dà conto di sé stessa.

maestri
di lettura

CONTINI

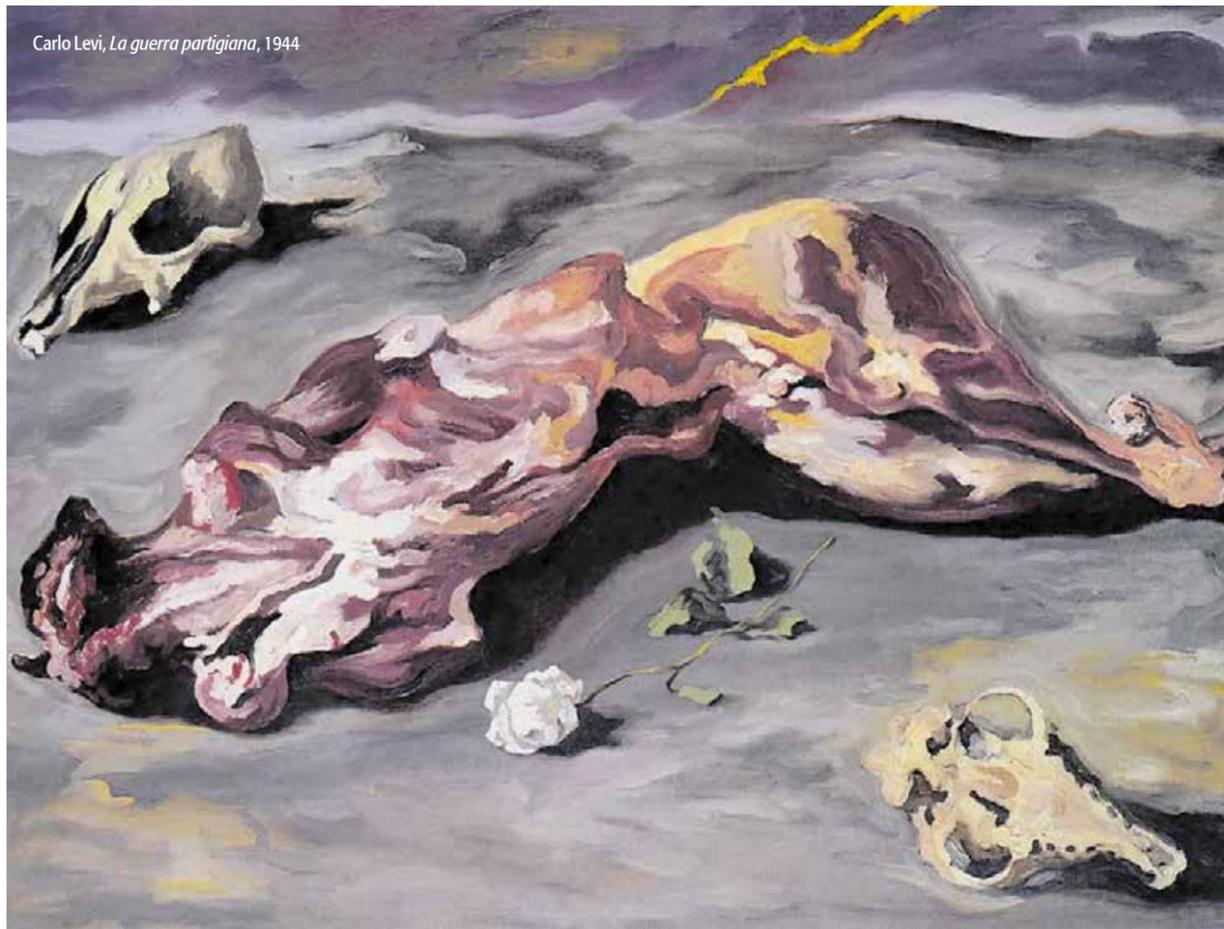
Il critico militante guarda al filologo:
saggi dal 1932 al 1989, ordinati
secondo criteri cronologici, tipologici,
tematici in *Una corsa all'avventura*,
a cura di Uberto Motta per Carocci

di MASSIMO RAFFAELI

Scrisse una volta Carlo Dionisotti che c'è un prima e un dopo Gianfranco Contini. A trentatré anni dalla scomparsa del grande filologo, mancato nella sua Domodossola il 1° febbraio del '90 (quel giorno «il manifesto» titolò non per caso *Il re Mida della critica* l'eccezionale necrologio di Franco Fortini), l'impressione è, se non quella di un oscuramento, quella della parcellizzazione di un lascito, che va dalla più stretta ecdotica (un Contini appena ventisettenne editò le *Rime dantesche* per Einaudi) alla critica militante (non meno precoci, gli *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei* che raccolse in volume nello stesso anno), dallo studio pionieristico delle varianti d'autore (il complessivo *Varianti e altra linguistica* uscì da Einaudi nel '70) alla divulgazione scolastica (la più celebre e discussa delle sue antologie è *La letteratura dell'Italia unita*, Sansoni 1968), in una continua osmosi che si rende evidente nella monumentale edizione dei *Poeti del Duecento* (Ricciardi 1960), massimo esempio di imprenditoria letteraria, dove lo studioso cinquantenne chiama a collaborare giovanissimi fuoriclasse che, fra gli altri, rispondono ai nomi di Cesare Segre, Ezio Raimondi e D'Arco Silvio Avalle.

Da Dante a Croce

Non c'è ramo degli studi letterari in cui Contini non sia tuttora ricordato fra le *auctoritates*, ma si tratta per lo più di richiami di prammatica, metadisciplinari e comunque laterali al senso comune e al cosiddetto Canone, giusta la diffidenza di un maestro a Contini sempre vicinissimo, Giorgio Pasquali, che in *Filologia e storia* (1920) paventa l'inutilità di qualsiasi canone «perché esso subirebbe la sorte di tutti i canoni, di essere allargato, ristretto, variato secondo i tempi e i gusti». Dunque è in controtendenza la nutrita antologia *Una corsa all'avventura* *Saggi scelti 1932-1989* (Carocci, pp. 587, € 54,00) nell'ottima curatela di Uberto Motta, la cui introduzione corrisponde a una monografia vera e propria. Contiene ventisei testi, ognuno dei quali puntualmente prefato, disposti secondo criteri insieme cronologici, tipologici e tematici.

Carlo Levi, *La guerra partigiana*, 1944Grammatica del conoscere
in forma di lirica e stilistica

Vi sono compresi gli autori prediletti (Dante *in primis* con il saggio celeberrimo del '58, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, con il contributo metodologico *Filologia ed esegesi dantesca*, del '65 e con la controversa attribuzione del *Fiore*, '70), né mancano gli esempi di una escursione saggistica che va dal saggio propriamente detto (*Come lavorava l'Ariosto*, 1937, programmatico per il critico variantista) al ritratto storico, e qui valga ad esempio e testimone di un rapporto mai reciso *L'influenza*

culturale di Benedetto Croce ('66), fino agli interventi giornalistici dove risplende l'arte del necrologio (Pier Paolo Pasolini, Antonio Pizzuto, Raffaele Mattioli) o insomma i *tombeaux* che Pietro Gibellini raccolse nel '91 con il titolo postumo di *Amicizie*.

E che fosse il presente a orientare per Contini lo sguardo sul passato, tanto da teorizzarlo a più riprese come prassi didattica, lo testimonia il fatto che i primi tre saggi antologizzati (e datati fra il '32 e il '34, quando Contini è un giovane appena laureato)

riguardano Ungaretti, Montale e scilicet Carlo Emilio Gadda, colui che trent'anni dopo, nel saggio introduttivo alla *Cognizione del dolore*, vedrà al culmine della minoritaria «funzione Dante» (accumulato, plurilinguismo) che agisce sottotraccia nella nostra letteratura di contro alla maggioranza «funzione Petrarca» (elezione, monolinguismo) il cui ultimo grido è proprio nell'opera di Giuseppe Ungaretti. E ciò a riprova – scrive Motta – di una «reversibilità sistematica di filologia romanza e critica militante».

Lo stesso, per tutt'altro ambito di studi, potrebbe dirsi di Roberto Longhi, suo venerato maestro e compagno di via che Motta ormeggia antologizzando *Sul metodo di Roberto Longhi* ('49) ma la cui incombenza tende a sfumare nelle pagine della sua introduzione. Resta il fatto, vistoso se guardato in retrospettiva, che Contini, fedele all'estetica di Croce (il suo programma era in effetti «essere postcrociano senza essere anticrociano»), ha saputo dare concreto spessore alla tesi secondo cui l'arte è intuizione lirica, va-

le a dire immediatezza di intuizione/espressione, utilizzando a tutto campo quegli ausili della filologia e della linguistica che Croce riteneva inessenziali e perciò strumentali se ancora nel dopoguerra i due si trovarono a polemizzare circa lo studio delle varianti d'autore.

Contini scrisse infatti un saggio polemico, *La critica degli scaratafacci*, che però non raccolse mai in volume per rispetto del vecchio maestro (ora è con altri testi nelle Edizioni della Normale, 1992, a cura di Aurelio Roncaglia). In particolare, la nozione di lirica si traduce per Contini in un atto di conoscenza della realtà, in gnoseologia, come ribadisce in *Una lettura su Michelangelo*, del '39: «Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica».

Il romanzo, forma informale

Il limite di questa posizione è il limite stesso, sia detto ora per allora, della eredità di Contini, perché costui ha dato corpo e ha allargato fino ai limiti della capienza la nozione crociana di «lirica» ma non l'ha mai realmente superata: ed è un limite il suo che riguarda un'intera generazione con ben poche eccezioni (tra cui senza dubbio Giacomo Debenedetti o, perfettamente estraneo al crocianesimo, uno spiritualista come Carlo Bo).

E infatti la forma antilirica per eccellenza, la forma-romanzo, non è nelle corde di Contini, sebbene abbia firmato saggi straordinari non soltanto sul suo Gadda ma su Thomas Mann e sulle *pape-roles* di Proust, letti tuttavia in verticale lirica: rimane eloquente il fatto che il libro vagheggiato sull'amatissimo Manzoni (ne raccoglie materiali la *Antologia manzoniana*, Sansoni 1989) si profili in vista del romanzo o intorno al romanzo ma non sul romanzo. Di questa renitenza alla forma-romanzo ha già detto Alfonso Berardinelli in un articolo del 2001; del resto le scelte della *Letteratura dell'Italia unita* già parlavano chiaro, escludendo Federico De Roberto e Elsa Morante mentre includevano i campioni di quella prosa d'arte che in Italia è, per l'appunto, un prezioso succedaneo della lirica.

Ciò nulla toglie alla grandezza di Gianfranco Contini ma, semmai, la storicizza alla pari della sua scrittura resa ardua dalla confluenza di infiniti apporti metalinguistici e però sempre sostenuta da una «filologia così strenua», scrisse Fortini nel suo necrologio, da vietargli «ogni compiacimento estetizzante». Del resto, Contini aveva ripetuto per tutta la vita di non conoscere critico letterario degno di questo nome («sopportabile», aggiungeva) che non fosse fatalmente uno scrittore.

AA.VV., «GADDABOLARIO», DA CAROCCI

Vizi linguerecci e giochi combinatori
nel lessico di Carlo Emilio Gadda

di EMILIANO CERESI

In un suo saggio dedicato all'autore della *Cognizione del dolore*, Stefano Agosti così esordiva: «tra le molte possibilità di ricerca che questo secolo apre all'esegesi contemporanea, quella sul linguaggio di Carlo Emilio Gadda è una delle più ardue e prolifiche che un critico possa affrontare».

A rendere merito a questi auspici è ora in libreria, nell'imminente cinquantenario della mor-

te, il *Gaddabulario* (Carocci, pp. 176, € 16,00) divagante glossario che si compone di 219 coniazioni e risemantizzazioni gaddiane a cura di Paola Italia, la filologa che, insieme con Giorgio Pinotti, Mariarosa Bricchi e Claudio Vela (coinvolti in questo lavoro assieme ad altri 58 collaboratori), di recente ha più lavorato sulla cornucopia dei «doppioni» e delle varianti dell'Ingegnere.

L'impresa non sarebbe forse spiaciuta a uno scrittore assai avvezzo all'uso delle glosse lessicali, oltre che alla compulsazione

dei vocabolari (30 i soli dizionari in lingua italiana e classica conservati nella biblioteca del Burcardo): un «archiviomane» come si autodefiniva nei taccuini di guerra, che si compiaceva, altresì, per tramite dei suoi personaggi, di far uso di termini inusitati e in grado di «condensare in un solo vocabolo», citando le icastiche parole di Gianfranco Contini, «un'intera filologia».

È quanto accade in questo volume, per fornire un solo esempio, con il processo indiziario messo in atto da Gabriele Frasca

intorno a una pista sul lemma «servizze»; ma non sveleremo qui l'ipotesi del critico per velleitare i potenziali lettori. Emblematico, in tal senso, l'autoritratto in nero che Gadda consegnava già in uno dei passaggi più memorabili della *Cognizione* a Gonzalo Pirobutirro che «lambicava rabbioso dalla memoria una qualcheduna di quelle sue parole difficili, che nessuno capisce, di cui gli piace ingioiellare una sua prosa dura, incollata, che nessuno legge».

Oppure, con più «ingravallezza» ironia, aggettivo regolarmente dissezionato in una scheda del *Gaddabulario*, a proposito dell'ispettore-protagonista del *Pasticciaccio* del quale i superiori «sostenevano leggesse dei libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre

ad acciecare gli sprovveduti, gli ignari» – e in precipuo soccorso di quanti, incuriositi da una rapinosa pagina di Gadda, si sono sentiti ignari o, peggio, acciecati che il glossario, come sostiene la curatrice, vuole costituire un affidabile «punto di ancoraggio».

Ma il principale merito di questo catalogo sta nella pluralità delle voci orchestrate, cui si aggiungono il largo spazio lasciato a brani dalla prosa di Gadda, a quei giochi combinatori che ci restituiscono la vertigine della diffrazione («derubando-iugulando-sevizando»), al malumore ambivalente in lui provocato da Mussolini («rachitoide»; «maralmaltesco») e alle diverse occorrenze di lemmi già esistenti («spastico»; «carnevalesco») che documentano le molteplici stazioni di significato di una singola parola, nella prosa di uno scrittore

che si picchi nei vizi deformativi e «linguerecci». A lettura terminata, resta l'impressione di divertimento tipica di certi gruppi di *aficionados* quando si riuniscono attorno a un tavolo per discorrere di un autore amato.

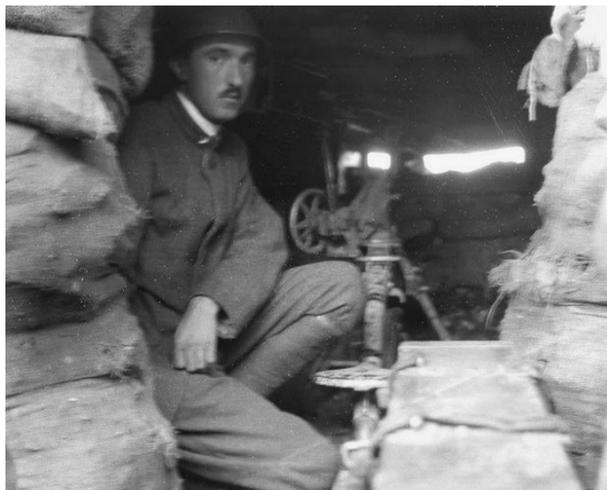
Sarebbero adatte, a questo volume, le parole che Gadda usò su «Primato» per un'impresa analoga, ossia l'allestimento di un vocabolario, di cui lo colpì «il cospirare di più forze di singoli verso un unico intento». Ma soprattutto: il carattere individuale dei collaboratori sopravvive nella «presa di possesso del lemma» e nella sua «eduazione verso i lumi». C'è di che guadagnare nuovi lettori, attratti da quella «parola infinitamente plurale, mobile, diffratta, intrecciata e sovrapposta ad infinite parole e, per ciò stesso, liberamente e incessantemente creativa».

nel parlato
milanese

Gadda in trincea, 1917, Archivio Fondi gaddiani di Arnaldo Liberati, Villafranca di Verona; sotto, Pompeo Borra, Composizione

DIALETTALI

La dialettica tra lingua e vernacolo, che non fu mai serrato in un localismo refrattario ai contatti con l'esterno, nei 2 volumi della *Letteratura milanese*, curati da Silvia Morgana per Salerno



IL «GIORNALE DI GUERRA E PRIGIONIA» CON SEI TACCUINI INEDITI

Tra le armi e il dolore, Gadda prende appunti

di CORRADO BOLOGNA

Studio di libri antichi, Fabio Bertolo ha permesso allo Stato (coinvolgendo il direttore della Biblioteca Nazionale di Roma, il quale ha raccolto i fondi per ritirare gli autografi prima dell'incanto), in occasione di un'asta del 2019, di acquisire sei taccuini autografi finora sconosciuti del *Giornale di guerra e prigionia* di Carlo Emilio Gadda, provenienti dalle carte di Alessandro Bonsanti. Essi costituiscono pezzi mai prima sospettati di un puzzle che credevamo compiuto, e che Paola Italia, nella «nuova edizione accresciuta» da lei curata per Adelphi (pp. 626, € 35), incastra con alta filologia nel disegno complessivo del libro fin qui noto, il quale cambia perciò volto e natura, rivelandosi «un'opera profonda e potente»: così trasformato, il *Giornale* «basterebbe da solo ad assicurare a Gadda un posto nel nostro Novecento». Con il restauro di quest'*opera prima*, ora che tante schegge mai viste né immaginate tornano al loro posto, il lettore è in grado «di ricomporre tutti i frammenti delle guerre di Gadda, di recuperare i *disiecta membra* di un soldato che non è riuscito a combattere come avrebbe voluto».

Paola Italia ricostruisce la storia del libro a partire dall'«edizione coatta d'autore» del 1955, secondo l'acuta definizione che lei stessa e Giorgio Pinotti coniarono per *Eros e Priapo*. Quella che Alessandro Bonsanti e Angelo Romanò attuarono non è una «violenza testuale», cioè una «forzatura della sua volontà». Gadda riluttava a tenere insieme pagine al contempo così intime e così pubbliche, in bilico fra «il piano della Storia» e «quello dell'Espressione»: a partire dal 14 novembre 1918 «inizia a scrivere per farsi leggere». E proprio dal confluire di «due anime» in un medesimo campo di tensione prenderà vita e forma una delle più alte vocazioni letterarie del Novecento. Da allora le pagine del *Giornale* distinguono «due diverse voci: quella testimoniale, del combattente che annota

«vicende esteriori e materiali, ambiente, cause esterne, gli altri e l'esterno», e quella riflessiva, che scandaglia «percezioni, intuizioni, invenzioni, concetti, giudizi che non hanno una immediata conseguenza nei miei atti, che sono un lavoro, un'esteriorizzazione, un fardello».

Sarebbe sufficiente, per far gridare al miracolo, anche solo qualche riga delle pagine fino ad oggi ignorate: «I miei soldati, il mio passato. La bellezza finita. Le difficoltà dell'avvenire. Come procurarmi la conoscenza, cioè lo studio profondo e serio inchiodato di pensiero e pensiero, e i viaggi e la frequenza degli uomini delle cose, come procurarmi i materiali dell'intuizione e del concetto? Povertà; e necessità del duro lavoro. Tristezza e stanchezza. È forse inutile lottare contro un nemico introvabile e pure così implacabile nell'oppressione. Pensieri che passano, vita, poemata, famiglia, lavoro. Rivedrò la mia patria, mia Madre, i miei fratelli, gli amici, la casa? Il giorno tetro senza risposta». Come procurarsi la conoscenza? Verrà, un giorno, la *Cognizione del dolore*.

Gadda desiderava essere «soldato combattente nell'opera della redenzione»; ma essa non consiste solo nella battaglia delle armi. Il *Giornale*, «cantiere letterario in prigionia», è attraversato da una segreta guerra etica, di civiltà, in cui la poesia svolge un ruolo decisivo: «Il passato, la mia infanzia, tutte le più piccole e fuggitive immagini mi rivivono nell'anima con un'intensità spaventosa, *dantescammente*». «Il Dante di Gadda», commenta Paola Italia, a cui è dovuto il corsivo, «è più di un «caro libro»: è una forma di conoscenza della realtà, un filtro attraverso il quale la tortura morale e fisica può diventare pronunciabile e venire risillabata nella parola poetica».

In questo riscatto della parola che risillaba il mondo e la vita di fronte alla guerra risiede il segreto del *Giornale*, che un secolo dopo la sua composizione, con violenza lacerante, si rivela assolutamente *contemporaneo* nel tentativo di offrire un senso al disordine universale.

di VERMONDO BRUGNATELLI

Esiste in quel di Milano una Musa particolare, la musa Baltramina, evocata da Carlo Maria Maggi sul finire del Seicento e ispiratrice di tanti suoi successori, che si diverte a far risuonare l'Elicono di accenti ed espressioni vernacole del capoluogo lombardo. Questa generosa dispensatrice di ispirazione ha fatto fiorire, nei secoli, una ricca e varia letteratura, in prosa e in poesia, e nei generi più diversi, di cui purtroppo oggi solo pochi, perfino tra gli stessi milanesi, sono consapevoli.

Un ampio e approfondito sguardo su questa produzione viene oggi proposto dai due volumi di *Letteratura milanese Storia e testi* (a cura di Silvia Morgana, Salerno, pp. LX-XXIV + 1512, € 250), che abbracciano tutte le fasi di questa importante componente della nostra storia letteraria, antologizzando e illustrando puntualmente nel contesto storico e letterario decine di autori e di opere, a partire dalle prime espressioni di un volgare lombardo fino alle canzoni d'autore del nostro tempo.

Feconde emulazioni

Contrariamente al luogo comune che vorrebbe la letteratura in dialetto chiusa in un localismo refrattario ai contatti con l'esterno, emerge dalla lunga introduzione e dalla scelta e disposizione dei brani antologizzati il fatto che la letteratura milanese è sempre stata in rapporto con le correnti letterarie del resto d'Italia e all'occorrenza anche d'oltralpe.

Nel medioevo, le prime opere vernacole si inseriscono nel solco della letteratura religiosa, al cui interno, pur riservando al latino i generi più «alti», assolvevano il compito di divulgare, in una lingua prossima a quel-

la parlata, episodi evangelici, ammonimenti morali, leggende di santi, «contrast» e racconti edificanti. Emblematica la produzione nelle due lingue di Bonvesin da la Riva: la vivida descrizione dei regni dell'aldilà nel suo *Libro delle Tre scritture*, (*Scrigiura negra*, *Scrigiura rossa*, *Scrigiura dorada*) sperimenta l'uso del volgare per quel genere «umile» per il quale Dante consacrerà, qualche decennio dopo, il termine «commedia». Quando poi fiorirono le Accademie, anche Milano ebbe la sua Arcadia, trasposta nella valle (oggi svizzera) di Blenio («Bregno»), e i pastori in cui si identificavano Paolo Lomazzo e gli altri membri della sua Accademia erano gli umili facchini originari di quella vallata.

Grazie alla ricchezza delle note introdotte a ogni sezione di questo autentico corso di storia della letteratura è possibile seguire il rapporto dialettico tra lingua e vernacolo sviluppatosi col progressivo affermarsi del volgare toscano come lingua letteraria della Penisola e destinato ad attraversare, in filigrana, gran parte della produzione letteraria milanese. Questa dicotomia, le cui prime avvisaglie emergono già all'inizio del Seicento nelle due opere gemelle del *Varon* e del *Prissian* («Varrone» e «Prisciano»), conoscerà fasi di acuta contrapposizione come la «polemica brandana» del 1760 e quella classicista di Pietro Giordani del 1816, ma spesso genererà anche incontri e una feconda emulazione.

È noto che Belli intraprese la sua attività dialettale dopo il contatto con le opere di Porta; e d'altra parte le traduzioni e i rifacimenti di opere in lingua sono una costante da parte degli autori milanesi, ora con l'intento esplicito di mettere alla prova le potenzialità del codice linguistico vernacolo, come nel caso della *Gerusalemme Liberata* «travestita in dialetto milanese» da Domenico Balestrieri, ora inve-

ce con intenti bonariamente parodistici, caratterizzati però sempre da una ricerca stilistica che rifugge dalla sguaia taggine del lazzo fine a se stesso. Un esempio per tutti, «i fior, i erb, i piant, i ond, i sass» di Grossi, che rimanda, con eleganza, ai «fior», frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi» di Petrarca.

Di tutta questa letteratura, oggigiorno i non specialisti conoscono perlopiù solo gli esponenti più famosi, Carlo Porta, Tommaso Grossi, Delio Tessa, e forse qualcuno degli «omenoni proppi de spallera» che per Porta costituiscono, insieme al *Varon*, le vette della letteratura milanese prima di lui: Carlo Maria Maggi, Domenico Balestrieri, Carl'Antonio Tanzi e Giuseppe Parini.

Ma tutto il Settecento e l'Ottocento vide un fiorire di «letterati». Non c'era milanese di buona cultura che non avesse nel cassetto almeno qualche composizione nel suo dialetto. Ora, questa raccolta rende accessibili molte figure poco note, e mai antologizzate, dando anche rilievo a quel genere prettamente milanese che sono le «bosinate», sia anonime, sia d'autore.

L'unica voce femminile, quella di Francesca Manzoni, arcade e cofondatrice dei Trasformati, sarebbe stata meno isolata in compagnia di Rosa Massara De Capitani, compresa invece in altre raccolte; ma questa non è l'unica assenza che si noti. La ricchezza della letteratura milanese viene fuori anche dalla qualità degli autori che, pur meritevoli di figurare in un'antologia, hanno dovuto essere sacrificati per ragioni di spazio, nonostante la vastità impressionante dell'opera.

Qualche grande escluso

E così, per esempio, non ha trovato spazio la voce di Averardo Buschi, autore, tra lo scapigliato e il goliardico, né quella di un «classico» come *«La tegnoeura»* e di una serie di gustose composizioni in un linguaggio caricaturalmente rustico il cui eroe, «ol Pidrin» è stato poi ripreso da alcuni epigoni tra cui Gaetano Crespi. Per la prosa, relativamente meno rappresentata, vengono in mente le novelle popolari raccolte da Vittorio Imbriani (*La novellaja milanese*, 1872) o i bozzetti di vita milanese che Camillo Brambilla, caporedattore de *La Notte*, scrisse negli anni settanta, con lo pseudonimo di Carlo Finestra.

Anche nell'innovativo capitolo sulle canzoni d'autore (D'Anzi, Strehler, Fo, Jannacci), non avrebbe sfigurato «la Rita dell'Ortiga» o qualche altro adattamento dei testi di Bransens ad opera di Nanni Svampa. Ma, c'è tempo, come conclude la curatrice, per «un'altra storia, e, forse, una nuova antologia».

Qui governa la musa Baltramina



classici
post-freudiani

FORNARI

**A mezzo secolo di distanza, riproposto il saggio
Psicoanalisi della guerra in cui Franco Fornari
evidenzia le drammatiche ricadute
sulla collettività della mancata elaborazione
di vissuti paranoici o depressivi: da Feltrinelli**

Proiezioni belliche dei nemici interni

di FRANCO LOLLI

Se è vero che il valore di un saggio sta nella sua capacità di sopravvivere allo spirito del tempo, e nel fatto che la sua riflessione teorica sia in grado di prescindere dal contesto che descrive, la recente riedizione del libro di Franco Fornari, *Psicoanalisi della guerra* (prefazione di Massimo Recalcati, Feltrinelli, pp. 288, € 24,00) offre l'occasione per misurare, a più di mezzo secolo dalla prima pubblicazione, la tenuta storica e socio-culturale di questo testo di cui Andre Green parlò come dell'«opera più importante sull'argomento dopo *Il disagio della civiltà* di Freud».

Nel rileggerlo, si mostra sin da subito evidente la sua duplice vocazione: per un verso, è un saggio di metapsicologia psicoanalitica, per l'altro, è un vero e proprio scritto politico.

L'inconscio in azione

Mentre Fornari interroga la teoria psicoanalitica (in particolare modo, la sua declinazione kleiniana) per spiegare i meccanismi inconsci in azione nel fenomeno guerra, al tempo stesso elabora una serie di considerazioni e di proposte dotate di un indubbio profilo socio-politico, avviando due percorsi di studio che indagano lo stesso fenomeno, ma da prospettive e con finalità diverse.

Secondo la tesi che attraversa l'intero scritto, la guerra sarebbe una istituzione sociale che mira a «curare» angosce paranoiche e depressive presenti in ogni essere umano. Essendo il vero nemico (che Fornari definisce il «Terrificante») sempre, originariamente, interno, il fenomeno guerra – istituendo un nemico esterno – ne consente la collocazione fuori di sé. Sul piano metapsicologico, questa tesi, di chiara derivazione freudiana, comporta la responsabilizzazione di ogni uomo di fronte alla guerra, che non sarebbe, dunque, riconducibile a ragioni di ordine economico, razziale o geopolitico ma andrebbe



Nicole Eisenman,
La morte e la fanciulla,
2009

La distruzione dell'altro soppiantata da una utopistica «rimeditazione dei problemi della colpa»

fatta risalire a cause di ordine individuale, dipendenti dalla mancata elaborazione dei propri vissuti paranoici o depressivi. Trascorsi psichici che si riattiverebbero in occasione di eventi sociali particolari e verrebbero dirottati da «determinati operatori politici» su un comune «oggetto» da combattere,

condizione necessaria alla costruzione e alla condivisione collettiva dello spirito bellico.

Se il singolo individuo – scrive Fornari – delega l'istituzione governativa a risolvere la propria angoscia, lo Stato si trova a gestire e a capitalizzare un'aggressività che è la somma delle istanze belligeranti di ogni singolo cittadino. Com'è possibile, si domanda Fornari, avviando la sua speculazione di natura più propriamente politica, concepire altre forme di elaborazione sociale del lutto che evitino l'identificazione di un nemico esterno, cioè, la proiezione del «Terrificante interno» su un «Terrificante esterno»?

Intorno a questo interrogativo, si sviluppano una serie di ra-

gionamenti che, sebbene maturati nell'era della contrapposizione tra Stati Uniti d'America e Unione Sovietica, alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, si rivelano strumenti utili per comprendere la nostra epoca.

E se, per un verso, non si può negare il carattere francamente utopistico dell'idea di creare un'istituzione alternativa alla guerra – l'Istituzione Omega, nella quale ogni individuo dovrebbe riappropriarsi della sovranità, precedentemente ceduta allo Stato – per l'altro, ne resta viva la portata rivoluzionaria. Destinata a reprimere la guerra, in quanto crimine provocato dall'inconscio desiderio delittuoso dei cittadini, l'Istituzione Omega

sarà fondata sulla rinuncia del cittadino a delegare la risoluzione delle proprie angosce allo Stato: un atto «sovversivo» (definito *desovranizzazione*) con il quale la legge si sostituirà alla guerra, il conflitto esterno verrà rimpiazzato dal lavoro sull'ambivalenza affettiva del singolo individuo, la distruzione dell'altro da «una rimeditazione dei problemi della colpa». In quanto atto fondativo, dovrà coinvolgere ogni individuo, consapevole del fatto che il ricorso alla legge è un modo più vantaggioso di difendersi dalle angosce persecutorie.

Il cittadino di questa nuova istituzione sarà chiamato a svolgere su di sé un lavoro di elaborazione e di riparazione, sottraendosi, così, alla logica della

reazione speculare: l'olocrazia soppiantata la sottomissione collettiva alla suggestiva (e quanto mai popolare, oggi) *teoria realistica della guerra*: «se uno ti dà un calcio nello stinco, tu cosa fai?», consequenzialità rozza, che a suo tempo Fornari smontò in maniera impeccabile, e che più recentemente, negli sconcertanti dibattiti sulla guerra in Ucraina, viene sostenuta per dimostrare la presunta inevitabilità della risposta militare all'aggressione russa. Fornari mette anche in guardia da un pacifismo ingenuo, che prescindendo dalla responsabilità del singolo individuo e dal faticoso lavoro del lutto si affidi alle manifestazioni popolari, che inevitabilmente rimuovono il sentimento depressivo o scotomizzano il nucleo inconscio di aggressività.

Sul versante politico

Alla legge è anche affidato, secondo Fornari, il compito di elaborare le angosce paranoiche che, al contrario, proliferano nelle dottrine politiche che hanno dominato il corso degli eventi degli ultimi settant'anni. In particolare quelle derivate dalla dottrina MacNamara, che implica la supposizione per cui la strategia militare di una potenza (che peraltro si autodefinisce *defensor pacis*) e la sua programmazione di interventi bellici di crescente intensità, abbia come effetto la dissuasione del nemico, che, incalzato dall'*escalation* degli attacchi dell'avversario, troverebbe più conveniente desistere dal proprio intento aggressivo.

Gli unici effetti di questa strategia sarebbero invece – secondo Fornari – una pericolosa spaccatura manichea delle nazioni, e lo sviluppo di fanatismi sempre più sado-masochisti. A distanza di cinquant'anni, ancor più delle sue tesi metapsicologiche, sono queste importanti considerazioni di carattere politico ad attribuire al saggio di Fornari la capacità di portare alla luce una serie di questioni che il dibattito in corso sulla guerra russo-ucraina tende a offuscare.

«UN DESTINO SÌ FUNESTO», DA ORTHOTES

François Roustang contro l'ubbidienza ai maestri della psicoanalisi

di PAOLO BARTOLINI

Considerato a lungo come un esercizio poco edificante di aggressività incontrollata verso la teoria e la prassi psicoanalitiche – perché individuava un'intima contraddizione tra l'affidare la trasmissione del sapere psicoanalitico a una qualche istituzione (con il relativo carico di ideologia e di uniformazio-

ne al discorso del maestro di turno) e la necessaria dissoluzione del transfert a cui mira l'avventura analitica – il saggio di François Roustang, *Un destino sì funesto* (a cura di Luigi Francesco Clemente e Franco Lolli, Orthotes, pp. 205, € 20,00) sostiene che affidarsi passivamente ai concetti altrui, evitando il rischio di un'invenzione teorica in prima persona, comporta il soggiacere a sentimenti di dipendenza nei confronti di una fi-

gura considerata sapiente e investita di sottili proiezioni inconscie. Le società psicoanalitiche figurano, nella considerazione dell'autore, come organizzazioni pericolosamente affini alla Chiesa e all'esercito.

Datato 1976, il testo di Roustang stimolò grandi controversie nel mondo psicoanalitico, prima di essere dimenticato, probabilmente grazie alla sua segnalazione degli esiti tragici cui porterebbe l'idealizzazione

dei maestri (in questo caso di Sigmund Freud). La «teoria analitica» è – secondo l'autore – «condannata all'invenzione. È sempre sul punto di farsi.» Conformarsi passivamente alla lezione dell'autorità – per esempio procedendo senza autonomia sulla via già tracciata da qualche pioniere riconosciuto (Roustang allude, vista la propria formazione, anche a Lacan) – implica spegnere sul nascere la libertà sovversiva dell'inconscio, del desiderio e di una teorizzazione che dia forma al pensiero muovendo dalla potenza dell'evento analitico, sempre eccedente rispetto al discorso istituzionalizzato.

La sensazione, nel leggere con uno sguardo contemporaneo i nodi critici evidenziati da

Roustang, è che la posta in gioco sia qui la possibilità – non solo per la psicoanalisi – di esodare dalla gabbia di discredito assegnata a quegli slanci della conoscenza che non intendano soggiacere ai criteri di controllo, prevedibilità e legittimazione che i saperi scientifici moderni portano con sé.

Non a caso, Roustang ricorda come la psicoanalisi non possa essere considerata una scienza al pari di altre, questione che ovviamente non legittima le sue eventuali derive in misticismi oscuri. Ciò che risulta perturbante in questo testo, che si propone oggi a un pubblico assai diverso da quello degli anni in cui venne scritto, sta nel fatto che avendo la psicoanalisi nel corso degli ultimi decenni perso gran parte del

proprio status culturale, decine di interventi «terapeutici» ne hanno preso il posto, denunciando la crisi di questa contingenza connotata da confusione, ansia e sfiducia epidemiche. In una fase storica nella quale la ricerca del senso esige la messa in discussione delle chiusure specialistiche, mentre è ovviamente già da tempo decaduta la contrapposizione tra scienze naturali e discipline umanistiche, si rende necessario, dentro e oltre il perimetro della psicoanalisi, ripensare il rapporto tra teoria, pratica e posture esistenziali.

Quel che Roustang ci suggerisce è, in definitiva, riconoscere al proprio pensiero i debiti con chi lo ha preceduto senza tuttavia appassire nel giardino dell'ubbidienza.



CARTLEDGE

di CARLO FRANCO

La riflessione su teoria e sviluppo della democrazia fino alla contemporaneità è faccenda assai complicata. Oltre alle differenti visioni (elitiste, democratiche o filotiranniche), stanno molte altre sfide. Di recente, è emerso pure che pensare il tema in chiave «eurocentrica» ha condotto a trascurare altre esperienze e assecondare un primato di matrice imperialista (e androcentrica). Come affrontare il soggetto, dunque, con respiro, ma senza soccombere all'ansia di completezza? Serve un approccio pragmatico, e così opera Paul Cartledge, storico della Grecia antica, in *Democrazia, una biografia* (a cura di Giovanni Giorgini e Dino Piovan, trad. it. di A. Scudieri, Edizioni Ariete, pp. 390, € 26,00). Forte di lunga esperienza, l'autore dialoga con molti studiosi che, dall'antichità a oggi, hanno ragionato di democrazia dandone valutazioni e definizioni alquanto divergenti. Il suo approccio è molto concreto e interdisciplinare, senza astrattezze teoriche e con richiamo di ogni evoluzione delle prassi e del pensiero nel contesto in cui si manifestò.

Di fondo sta una prospettiva ottimistica, contraria all'idea che la democrazia oggi «sia sminuita, mal gestita o svuotata». Aprono l'analisi utili messe a punto sull'oggetto, sul lessico, sulla storia della questione. Si esaminano fonti antiche e studi moderni o contemporanei. Se ne espongono con pacata chiarezza le tesi, senza presupporre troppo dai lettori (nessun tono da «come Loro ben sanno»). Molte le linee tematiche da gestire, dato che ogni ragionamento sulla teoria politica greca parte dalla pagina in cui Erodoto riferisce un dibattito, in Persia, sulla migliore forma di governo. Tra le pagine più interpellate resta, oltre alle opere dei filosofi più celebri, un famoso e sfuggente libello oligarchico, attribuito a Senofonte, di cui si è parlato qui in altra occasione (4/11/2018). Il ruolo della «rivoluzione intellettuale» in Ionia arcaica è ben valorizzato. Ma poi si approda fatalmente ad Atene, anche se spazio viene dato (con Aristotele) al funzionamento di altre democrazie elleniche, come Argo, Corinto o Siracusa, che nella maggior parte furono più moderate (ossia più oligarchiche) rispetto al modello più noto. Né Sparta è trattata come una mostruosità protonazista, ma studiata come diverso sistema di governo.

Emerge così uno strano doppio standard: anche i moderni rinfacciano ad Atene democratica i massacri di alleati, mentre non si deprecano le vittime di talune dure azioni spartane, o di democrazie come Argo. Essere di esempio, talora, risulta oneroso. Del governo popolare in Atene sono ripercorse le successive evoluzioni: della prassi democratica l'autore vuole mostrare un'immagine non tanto legata a principi e diritti, ma soprattutto concreta e dinamica. Concreta, nello spiegare per esempio chi si riuniva, quante volte e come, chi votava e come (cioè a dire: meno città ideali platoniche, e più dati desunti dallo *Stato degli Ateniesi* aristotelico). Dinamica, nell'esame degli aggiustamenti successivi del sistema, senza tacere, ovviamente, i limiti del sistema, ieri come oggi vulnerabile alla demagogia. La democrazia ad Atene non finì bruscamente, come il classicismo amava dire, con la sconfitta nella guerra contro Sparta (404/3 a.C.): la periodizzazione adottata, originale e feconda, arriva al 335 a.C. (al IV secolo a.C. risalgono, poi, le fonti più importanti).

In tale quadro «lungo» sono discussi i ruoli dei successivi leaders del popolo ateniese (Clistene, Efialte, Pericle), e l'importanza di aspetti oggi meno considerati, come i tribu-

nali popolari, o il ruolo della religione inglobata nella vita cittadina, anche politica. Data l'importanza dell'attività giudiziaria, si parla di celebri processi, compreso quello che condusse Socrate a una condanna, qui imputata più a scelta dell'imputato che a errore grave della democrazia. Il contenuto politico del tema è in piena evidenza: anche per questo Cartledge ribadisce, a scanso di idealizzazioni e pregiudizi, che Atene non si propose con coerenza di «esportare» la propria democrazia, gestendo il proprio impero in termini soprattutto di sicurezza e potere.

L'Atene del IV secolo, ossia una vera democrazia che giunse fino all'età di Demostene e Licurgo, è tra le fasi che il libro descrive con più partecipazione, pur riconoscendo che vi fu una lenta svolta verso una forma di governo «più verticistica, meno spontaneamente cooperativa». Dopo Alessandro Magno, le istituzioni rimanevano formalmente democratiche, ma in progressiva «atro-

fia», per la perdita di libertà e autonomia e per la tendenza verso un regime di notabili (che oggi pure si manifesta). Lo sguardo istituzionale, qui, s'allarga di più verso i temi economico-sociali, con le lotte rivoluzionarie che scossero il medio ellenismo. Rapido lo sguardo su Roma: non è infatti così chiaro se e quanto le forme di governo sul Tevere fossero democratiche (nell'antichità). Celebri studiosi l'hanno negato, né per comprenderlo giovane, secondo Cartledge, le analisi di Polibio, o di Fergus Millar. E del resto, i deboli spazi di potere popolare consentiti nelle istituzioni romane scomparvero con la «democrazia negata» instaurata dall'Augusto.

La ricerca segue, con passo più cursorio, anche i secoli successivi, esaminati solo con veloce sintesi. Il «punto di vista» squisitamente anglico sacrifica esperienze significative come il comune medievale, ma utilmente discute dei «livellatori» e poi delle rivoluzioni (inglese, americana, francese), con il-

ro modelli greci (Sparta, più che Atene) e romani. La sezione finale ripercorre, con efficacia, alcune tappe del dibattito moderno, da Grote a Stuart Mill, la cui riflessione «di derivazione greca ma non influenzata dalla Grecia» contribuì al mito di Atene come modello della moderna democrazia. Mito consolidatosi nel secondo dopoguerra e che appare oggi precocemente logoro, quando sfidato dalla globalizzazione, dalla società digitale, dalla rinuncia alla «partecipazione» (per gli ateniesi la nostra sarebbe l'età della *apragmosyne*, del «farsi i fatti propri»), da una differente idea di che cosa sia «libertà». Le crisi indotte da scelte espresse direttamente dalla volontà popolare (la Brexit), la mobilitazione di folle antidemocratiche (a Washington come a Brasilia) dicono di una situazione delicata in cui agiscono nuove possibilità di mobilitare le masse: solo una meditata educazione democratica, compreso forse il voto obbligatorio, potrà per Cartledge correggere la deriva. Quanto ottimismo! La situazione appare già compromessa, e la democrazia conosciuta nel Novecento si avvia verso forme non prevedibili.

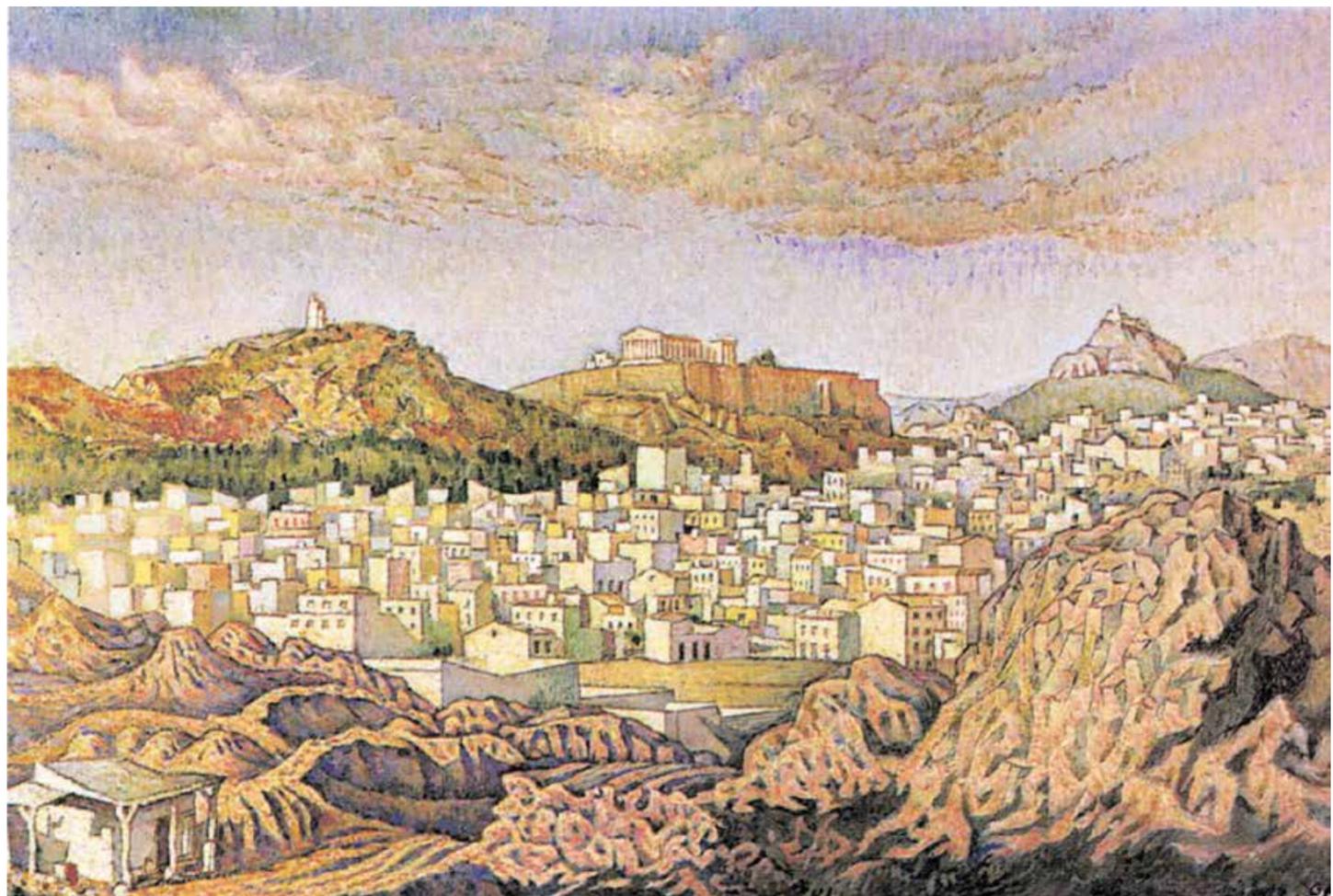
Questo è un libro utile, che grazie a un editore «minore» giunge al pubblico italiano. La scrittura brillante, non appesantita da note, è uno dei tratti più inglesi. Come lo sono pure i libri adibiti e suggeriti, quasi solo in inglese. Poiché però la democrazia è studiata anche altrove, avrebbero meritato menzione e discussione altri lavori in francese e perfino in italiano (era questa un'antica lingua europea, ormai nota solo a pochi specialisti). Al lettore che vorrà ricomporre tra sé i termini del dibattito (per esempio, le critiche analisi di Canfora) sarà di fattivo aiuto il saggio conclusivo di Piovan. Nel suo discorrere, Cartledge ama talora formulazioni provocatorie: come quando asserisce che in Eschilo i persiani compaiono come «sudditi effeminati, servili e barbari» di contro ai greci, «cittadini virili, liberi e capaci di autogovernarsi», con una polarizzazione che certo va oltre le intenzioni del tragediografo. Quando definisce Senofonte uno storico «scialbo e fazioso» e Svetonio un biografo che pare scrivere una «tesi di dottorato». Sono minuzie, però. La questione importante posta dal libro, che ritorna nel finale, non è tanto decidere se Atene antica sarebbe giudicabile oggi come una democrazia, ma ancor più se l'esperienza politica greca (e il ripensamento di essa) sia rilevante per la nostra età, se suggerisca spunti (il rendiconto, per esempio). Il libro è la risposta.

La lunga familiarità con il soggetto consente a Cartledge di servirsi dei materiali antichi e moderni con sapiente brillantezza. Si ritrova così una frase di Finley, avversa all'elitismo intellettualistico prediletto da Platone, e realizzato oggi in senso tecnologico: «Quando noleggi o mi pago un passaggio su di una nave, lascio che sia il capitano, l'esperto a guidarla, ma sono io a decidere dove voglio andare, non il capitano». Da qui, forse, si potrebbe ripartire, anche di fronte alle nostrane nostalgie di comandanti potenti: però, al momento presente, nemmeno i capitani sono più così esperti.

Nikos Hadjikyriakos-Ghika, *Veduta di Atene, 1940*, collezione privata

Democrazia, approccio pragmatico

«Democrazia, una biografia» (Ariete), dello storico inglese Paul Cartledge, dialoga con le fonti antiche e gli studiosi moderni, interdisciplinariamente



La questione interessante è se l'esperienza politica greca e il ripensamento di essa suggeriscano spunti rilevanti per la nostra epoca

letteratura
del novecento

POSTFASCISMO

Le ambiguità dell'Italia, dopo i disastri del regime, nei romanzi di Morante, Moravia, Saba, Levi; Berto, Brancati, Flaiano e Malaparte... Franco Baldasso, *Against Redemption*, Fordham U.P.

di RICCARDO GASPERINA GERONI

In uno dei racconti del *Sistema periodico* (1975), Primo Levi associa al vanadio, metallo di transizione, raro in natura allo stato elementare, la storia del Doktor Müller, il chimico tedesco conosciuto nel laboratorio di Buna-Monowitz durante l'esperienza concentratoria, e poi incontrato, per caso, molti anni dopo. Nella prima lettera che i due si scambiano, e nella quale il dubbio sulla sua identità è sciolto da una sincera confessione, Müller parla della necessità di superare quel tragico passato comune, e dice: «im Sinne der so furchtbaren Bewältigung der Vergangenheit». La necessità di fare i conti con il passato, commenta caustico lo scrittore traducendone il senso dal tedesco, è un «eufemismo della Germania d'oggi», e corrisponde di fatto a una «redenzione dal nazismo». Come suggerisce la stessa radice etimologica della parola *Bewältigung* (superamento), «walt», alla base di lemmi quali dominio (*Walten*), stupro (*Vergewaltigung*) o violenza (*Gewalt*), fare i conti in quel modo con il passato nazista equivale a distorcerlo, a farne appunto violenza. È solo a patto di una certa cieca soperchieria ai danni della verità storica che è possibile, conclude Levi, redimersi.

Against Redemption Democracy, Memory, and Literature in Post-Fascist Italy (Fordham University Press, New York, pp. 320, \$ 35,00) è l'ultimo libro di Franco Baldasso, professore di Letteratura italiana al Bard College, studioso di Primo Levi e Curzio Malaparte. Il volume discute gli anni magmatici e fluidi del secondo dopoguerra, quando si stavano gettando i semi ancora malcerti della neonata democrazia italiana, dopo lo sfacelo del Ventennio. Il paradigma della redenzione nasce – è questa la tesi dell'autore – dall'intrinseco bisogno di mascherare il passato: un nuovo inizio richiede la fine dell'esperienza precedente, ma non sempre la strada intrapresa è la migliore o la più giusta.

In una nota del suo diario personale, pochi giorni dopo l'uccisione di Mussolini, Elsa Morante descrive l'atmosfera romana di giubilo del primo maggio 1945, e riflette sulla responsabilità etica del popolo italiano che ha tollerato, se non incoraggiato e applaudito, i crimini fascisti. L'analisi della costruzione del discorso pubblico e della memoria collettiva, negli anni successivi alla fine della guerra, mette in luce la certosa perizia con cui parte della società italiana, quella più compromessa, si era affrettata a occultare la talora compiaciuta partecipazione al regime. E questa fulminea redenzione, che allude nella sua simbologia religiosa alla rinascita dopo la morte in croce di Cristo Redentore, è stata possibile sostituendo, nel discorso e nella memoria pubblici, il ventennio con il biennio. La conseguente ed eroica resistenza partigiana all'invasione nazista assurge a strumento sociale e politico con cui assolversi, secondo lo schema tradizionale di espiazione e redenzione: «I partigiani – scrive Baldasso – divennero una sin-dedoché per il popolo italiano, pur essendo una sparuta, ancorché lodevole, minoranza». È



Armando Pizzinato,
Un fantasma percorre l'Europa, 1950,
Venezia, Fondazione Musei Civici

Un passato da redimere, le soluzioni degli scrittori

all'insegna di una sostanziale continuità, anche simbolica e retorica, dunque, che è avvenuto il passaggio all'Italia democratica, nascondendo sotto il tappeto dell'oblio le tracce della collettiva connivenza.

Against Redemption rappresenta forse la ricerca di un anti-canoone al modello del neorealismo? No, di certo. Baldasso è invece interessato a superare la nozione stessa di neorealismo, che an-

che in sede critica è desueta, e riportare all'attenzione del pubblico una congerie di scrittrici e scrittori eterogenei ed eterodosi, alcuni fascisti della primissima ora come Berto, Brancati, Flaiano, Malaparte, Piovene, altri antifascisti convinti come Carlo Levi, Moravia, Morante o Saba, che hanno gravitato ai margini del cosiddetto sistema neorealista, e hanno denunciato nelle loro opere la conti-

nuità istituzionale e culturale dell'Italia postbellica con il regime (e prima ancora con l'Italia liberale), e la necessaria e sincera valutazione, qualora ci fosse per davvero la volontà di emanciparsi dal fascismo e dai suoi modelli culturali, del naufragio dell'esperienza totalitaria. È in questa cornice che trovano spazio molte opere pubblicate tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta, di cui Bal-

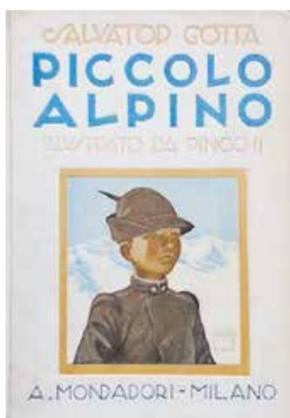
dasso offre una distesa analisi: *Kaputt* e *La pelle* di Malaparte, in cui la crudeltà della guerra si riversa sulle carcasse di animali morti, simbolo della soverchianza e annichilente potenza della tecnologia moderna, dinnanzi alla fragilità delle creature umane; *Il bell'Antonio* di Vitaliano Brancati, in cui sul tema dell'impotenza sessuale si gioca, in filigrana, la decostruzione della romanità fascista e della mascolità

volgare; *Scorciatoie e raccontini* di Saba o *Tempo di uccidere* di Flaiano, opere queste nelle quali si discutono e si affrontano alcuni temi cruciali di quegli anni: la Shoah di cui il campo di concentramento di Majdanek in Polonia diviene simbolo, non spiabile, o il passato coloniale italiano rappresentato nelle forme inquietanti di una possibile ma mai manifesta malattia, la lebbra, il cui contagio (immaginato più che reale) diviene il simbolo della violenza perpetrata ai danni del popolo etiope.

Aveva compreso bene Carlo Levi quanto la genesi dei totalitarismi che adombravano le bianche spiagge di La Baule, su cui soffiavano i venti settembrini di guerra di quel fatidico 1939, fosse il frutto avvelenato della società capitalistico-borghese, con le sue politiche di esclusione, i falsi miti, la sua integrale violenza. Proprio nelle pagine di *Paura della libertà*, scritte di strafforo su una agenda medica, mentre giungevano le prime notizie dell'invasione della Polonia, Levi aveva raffigurato, con toni apocalittici, il collasso della civiltà europea come un sistema di trasformazione della vitalità del sacro nelle formule terrifiche di una ritualità sclerosata su cui domina lo Stato-idolo.

Di questo terrore si è nutrito il fascismo che non è stato una parentesi, come ripeteva Benedetto Croce, nello sviluppo progressivo e ideale della storia. E questo, Levi lo aveva escluso con forza: anzi, da azionista di ferro, ravvisava proprio nella politica liberale del «virgilio napoletano» una delle concause della repentina volontà di riportare in vita nell'immediato dopoguerra le istituzioni di primo Novecento, spegnendo di fatto quella carica propulsiva e rivoluzionaria che il momento resistenziale aveva saputo produrre. A chiudere il cerchio di questa storia sono difatti le pagine del romanzo leviano *L'Orologio*, nelle quali Croce è a capo di un tribunale e deve stabilire se l'orologio appartenga o meno al protagonista. Esso rappresenta il tempo lineare della storia che, se perduto, dischiude il tempo magmatico e sterniano della rivolta; se ritrovato (come accade nel libro), impone il ritorno all'ordine, alla fine dell'esperienza resistenziale e alla caduta del governo Parri, come se tutto fosse stato in modo fin troppo semplice liquidato, dimenticato, superato. In una parola: redento.

WALTER FOCESATO, «RACCONTARE LA GUERRA», INTERLINEA



Piccolo alpino di Salvator Gotta,
copertina edizione Mondadori 1926

di R. G. G.

La letteratura per l'infanzia è da sempre oggetto di pregiudizi, o perlomeno il suo destinatario ideale, cioè il mondo dei bambini, produce nel lettore adulto uno sguardo di diffidenza, una fredda distanza o una improvvisa regressione che dura il tempo di un ricordo. L'ultimo libro di Walter Fochesato, *Raccontare la guerra I libri per bambini e ragazzi che bisogna conoscere*, riedito e aggiornato a distanza di undici anni per l'editore Interlinea (pp. 309, € 22,00), ha l'indubbio pregio di interessare un percorso originale nell'ampia e variegata messe di opere dedicate alla guerra, offrendo al lettore un quantomai indispensabile strumento di navigazione. Costituirebbe questo di per sé un valido motivo di invito alla

Da De Amicis a Spiegelman, ragazzi e non-senso dei conflitti

lettura, se non si aggiungesse anche la pregevole volontà, dichiarata sin dalle prime pagine, di voler mostrare come la letteratura per ragazzi permetta di comprendere meglio di tanti manuali di storia l'insensatezza della guerra, di qualsiasi guerra, non mediante una vacua perorazione per la pace, quanto grazie all'esame approfondito del conflitto stesso, dall'interno, da cui emerge la prepotenza che annichilisce il fragile corpo dell'infanzia.

Sono stati i diversi dittatori (Hitler, Stalin, Franco, Mussolini) che si sono affaccen-

dati nel mondo dei grandi a sottrarre il coniglio rosa: un peluche di per sé insignificante, che, strappato agli occhi dei fratelli Anna e Max, durante una confisca dei beni di famiglia, si trasforma in potente simbolo dell'infanzia, della libertà. Storia tra le storie raccolte da Fochesato, la vicenda dei due fratelli che è al centro dell'opera *Quando Hitler rubò il coniglio rosa* (1971) nasce dalla personale esperienza biografica della scrittrice e illustratrice Judith Kerr, costretta all'indomani dell'ascesa al potere del nazismo a lasciare

chiesa
e storia locale

DON GRIGNASCHI

di **GIORGIO FABRE**

Con la guerra tra Ucraina e Russia si è tornati a parlare di possibile (prima o poi, chissà) «fini del mondo». Ma allora può insegnare qualcosa ricostruire vicende di «fini del mondo» molto più antiche. È ciò che fa un recente libro di Roberto Gremmo, uno studioso di Biella sempre molto attento ai documenti. Si intitola **Il nuovo Messia e la Madonna rossa** (Storia ribelle, pp. 160, € 18,00), ed è la nuova edizione di un libro pubblicato nel 1997. Il «nuovo Messia» era Francesco Grignaschi, un sacerdote piemontese che nella metà dell'Ottocento (morì nel 1883) si considerò e venne ritenuto un «apocalittico», erede dell'Apocalisse descritta secondo alcuni (ma oggi, meno che in passato) dall'apostolo Giovanni. Di certo, Grignaschi dietro ebbe un grande numero di montanari e contadini, che lo seguirono in

La piccola guerra di un piemontese contro Pio IX e il re

diversi paesi del Piemonte.

Su di lui, a partire dal 1990 sono uscite prima delle tesi di laurea poi dei libri, in particolare di Lorenzo Mondo e di Giorgio Babetti. Le più rilevanti e recensite sono le cento pagine di Mondo, *Il messia è stanco* (Garzanti, 2000), ma sono stati tutti frutti di un for-

te orgoglio regionale, che hanno considerato il Piemonte dell'Ottocento un luogo «identitario». Del resto anche Gremmo è piemontese, ma la sua è una ricostruzione diversa: prima di tutto ripercorre i conflitti sociali nello Stato sabauda, dove le «tensioni mistiche» facevano parte di un

duro scontro anche politico. Per questo, Gremmo stabilisce anche un rapporto tra il caso Grignaschi e quello di un altro apocalittico, però dell'Italia centrale e dei decenni successivi (ma il prete potrebbe averlo conosciuto): ovvero Davide Lazzaretti di Arcidosso in Toscana, che pure

lui, con la sua gente, si ribellò, ma nella seconda metà dell'Ottocento e nell'Italia unita; e venne piuttosto misteriosamente ucciso da un milite il 18 agosto 1878. Per capirci, Gremmo ha ricostruito su Grignaschi una situazione molto diversa da quella raccontata da Claudio Magris sul *Corriere* il 15 maggio 2000, a commento del libro di Mondo: non fu un'apocalisse «di grandi sogni e povere realtà», ma un vero scontro duro di semplici contadini contro lo stato sabauda (di Carlo Alberto) e la Chiesa (di Pio IX), alleati tra loro. E nella prima metà dell'Ottocento piemontese quel prete fu un punto di riferimento in quella lotta.

Grignaschi in un primo tempo era intervenuto a favore del re, rivelando alcuni complotti massonici che sarebbero stati organizzati contro di lui: ma non è ben chiaro (in questa storia mancano davvero tanti particolari) che cosa il re accettò di quest'ultima denuncia. La monarchia, che si stava modernizzando, aveva una religione di Stato (il cattolicesimo), ma allo stesso tempo cercava con forza di comandare la struttura contadina proprio attraverso la Chiesa. E i contadini (insieme ai montanari) non lo accettavano. Così dai loro centri parti quella vera piccola guerra contro la Chiesa ma anche contro lo Stato ispirata proprio da Grignaschi. Il quale ebbe allora, inoltre, rapporti con alcuni movimenti «deviati» e apocalittici dell'epoca: come quelli eredi dei francesi «Fareinistes», il gruppo di contadini che si era battuto contro la Rivoluzione francese. Ma tra i «grignaschini» sortì pure un precoce femminismo popolare, essendo spesso le donne al comando in quel mondo vicino alla terra (come accadeva anche in Emilia). E ci fu anche qualche rapporto sessuale di qualcuna con lo stesso prete.

La sua resta una vita ancora oggi non del tutto chiara: in particolare, mancano diversi dati della storia della Chiesa che lo riguardano. Nato nel 1810, era giunto come nuovo parroco a Cimamulera, in val d'Ossola, a 26 anni e aveva incominciato subito a scrivere per ricordare e venerare la Madonna. Fu così che nel paese ossolano si sviluppò una forte devozione religiosa, via via sempre meno accettata dalla Chiesa locale (il vescovo di Novara) e poi da Roma. Crebbero soprattutto i casi delle due giovani donne che, prima l'una, che presto morì, poi l'altra, iniziarono a essere considerate «veggenti» e «madonne» miracolose o semi-miracolose, ben accolte o ispirate dal prete piemontese. Grignaschi sempre più predicava come un «nuovo messia». Per questo venne attaccato dal vescovo di Novara ma anche da laici e massoni delle città ossolane. Arrestato nel 1847, fu messo sotto processo proprio per il suo comportamento contro la Chiesa. Carlo Alberto nello stesso periodo preparava la fine della discriminazione dei valdesi, culminata nell'«editto di pacificazione» del 17 febbraio 1848. Ma non accettava la «ribellione» nella Chiesa cattolica.

Comunque, per allora il prete venne assolto e trasferito in un altro paesino dell'astigiano, Viarigi. Lì crebbero gli effetti del «nuovo messia». E i contadini (qualche migliaio) ricominciarono a seguire lui e la sua ultima Madonna (la «nuova Maria», il nome era Domenico Lana) con fervore e processioni. Un notaio, convertito alla nuova «setta», pubblicò persino un libercolo, *Crux de Cruce* (agosto 1849), che descrisse quella di Grignaschi come un'autentica nuova apocalisse e ne raccontò in dettaglio l'esaltato misticismo. La Chiesa, disse il libercolo, sarebbe stata «distrutta», Cristo sarebbe rinato in un nuovo uomo, appunto il «nuovo messia», e perfino il papa, Pio IX, presto sarebbe morto. Vari giornali



teorizzavano che Grignaschi possedesse un vero «magnetismo», come veniva definita la capacità «scientifica» di trasmettere sé stesso agli altri. Risultato: *Crux de Cruce* il 21 febbraio 1850 fu inserito nell'*Indice dei libri proibiti*, un esempio di rilievo, scrisse anni dopo Cesare Cantù, dell'eretismo italiano. Giunse anche la scomunica, il 24 aprile 1850.

Ed ecco il secondo attacco e il secondo processo (luglio 1850), questa volta a Casale Monferrato. I giornali, liberali e cattolici, ne scrissero a lungo. E allora a difesa di Grignaschi intervenne un nuovo personaggio, il celebre libero pensatore e deputato Angelo Brofferio. Quanto al parroco, al processo testimoniò, in pratica definendosi un vero anti-Cristo. Il risultato fu una condanna a dieci anni di carcere a Ivrea e perfino la successiva richiesta di Brofferio al re di concedere un'indulgenza, venne ignorata.

Non era finita. Nelle campagne del Monferrato partirono nuove agitazioni a base religiosa. E la Chiesa intervenne e questa volta a livello altissimo: nel 1856 nel Monferrato (il parroco era in carcere) giunse niente meno che don Bosco. Anche lui, si diceva all'epoca, possedeva un «magnetismo», come Grignaschi, e Gremmo lo sottolinea. A quanto pare (altra circostanza da chiarire: pure don Bosco è una figura da studiare in profondità, al di là delle biografie salesiane) parlò col parroco dopo che costui venne liberato. Seguì un'abiura pubblica di Grignaschi (aprile 1857), che però forse dopo fu cancellata: lo si ricava da un libretto del 1868, che riprese le tesi di *Crux de Cruce* e venne pubblicato nella Svizzera protestante. Infine c'è l'altro «apocalittico», Davide Lazzaretti: il prete piemontese ebbe rapporti con lui?

Anni fa Ernesto de Martino ha analizzato molte vicende apocalittiche e millenariste. Furono testi poi raccolti nel libro postumo *La fine del mondo* (Einaudi, 1977). Ma il «grande padre» dell'antropologia italiana si è concentrato sulla «magia» nel sud d'Italia, in particolare in Puglia e Basilicata. Da lì nacquerò anche le sue idee sulle «fini del mondo», mentre non si occupò per nulla del Nord o del Centro Italia, i posti appunto di Grignaschi e di Lazzaretti. A quelle vicende storiche l'antropologia italiana si è avvicinata però con le ricerche di Clara Gallini, allieva di de Martino e autrice di un libro importante, *La sonnambula meravigliosa* (Feltrinelli, 1983), nonché curatrice della prima edizione de *La fine del mondo* (ma lontana dall'ultima, Einaudi «PBE» 2019). La Gallini si è occupata proprio del «magnetismo» nell'Otto e Novecento, un fenomeno creato all'estero e in Italia nelle grandi città, collegandolo col nuovo «spiritismo», con il «sonnambulismo» e la chiaroveggenza. Anche lei però non ha parlato del «magnetismo» attribuito a Grignaschi, che provocò quella mobilitazione collettiva. In alcuni casi (si vedano le pp. 161-174 della *Sonnambula*) sul «magnetismo» la Gallini ha ricostruito il durissimo intervento della Chiesa e del Sant'Uffizio; ma anche lei senza riferirsi agli episodi collettivi, esclusi dalla nostra storia vera e propria. Resta quindi un pezzo delle vicende del nostro passato ancora pressoché sconosciuto. Mentre le apocalissi, intanto, rimangono un tema in primo piano.

Roberto Gremmo rivisita la vicenda del parroco eretico che a metà Ottocento agitò i contadini e le donne: *Il nuovo Messia e la Madonna rossa*, da Storia ribelle



Dallo spettacolo teatrale di Patrizia Camatel *Processo a un povero Cristo. La vicenda di Don Grignaschi e dei Magnetisti di Viarigi*, Castelnuovo Don Bosco, 2019; in alto, Don Grignaschi

insieme alla famiglia Berlino e la Germania, a rifugiarsi prima in Svizzera, poi in Inghilterra per motivi politici e religiosi.

Le pagine di Fochesato non si fermano però al secondo conflitto mondiale, la sua è una storia della letteratura di guerra scritta per i giovani, e insieme vista coi loro occhi, seguendo un'ampia cronologia che dall'Unità d'Italia conduce fino ai giorni nostri. L'autore non trascura pertanto i racconti sulla Grande guerra, sull'imperialismo italiano in Africa, e sulla Resistenza, osservata ad esempio con gli occhi del giovane Pin, il personaggio nato dalla penna di Italo Calvino, nel *Sentiero dei nidi di ragno*. Ma è con *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886) che Fochesato avvia il suo racconto, perché la vicenda di Enrico Bottini, letta da generazioni di italiani, è brace per il processo di unificazione culturale della nazione. La sua esemplarità istituisce un vivace

confronto tra la disciplina scolastica e quella militare, suggerendo l'idea, colta da diversi commentatori del libro, di una rigida educazione civica che può anche condurre al sacrificio per la patria quale massima aspirazione del fanciullo, degno prosecutore dell'eroica mitologia risorgimentale.

Gli ultimi due capitoli sono incentrati sul rapporto che questo genere di letteratura ha sempre intrattenuto con le arti visive. È, in particolare, con l'analisi del capolavoro *Maus* di Art Spiegelman, edito per Einaudi nel 2010, che Enrico Macchiavello

Lo studio spiega perché la narrativa per adolescenti è più efficace di un manuale

firma l'ultimo capitolo del libro di Fochesato. Lo sterminio degli ebrei viene riletto dal geniale fumettista alla luce dell'esperienza concentrataria dei suoi stessi genitori, sopravvissuti miracolosamente alla prigionia nel campo di Auschwitz-Birkenau. Come noto, i personaggi dell'opera sono animali dai tratti antropomorfi: i topi sono gli ebrei, i gatti i tedeschi e i maiali i polacchi, mentre gli americani sono i cani. Ma pur nell'estrema trasfigurazione, l'invito della letteratura per bambini e ragazzi rimane sempre lo stesso: occorre ricordarsi che a perpetrare quei crimini atroci così come le guerre, qualsiasi guerra, sono stati degli esseri umani a discapito di altri esseri umani. E che la letteratura aiuta, se non agevola, sempre, il processo di comprensione perché spiega quanto sarebbe altrimenti privo di significato.

saggi
di medievistica

OLDONI

Radegonda decide di ritirarsi in monastero, miniatura tratta dalla *Vita di Santa Radegonda*, Ms. 250, f. 25v., XI secolo, Poitiers, Médiathèque François Mitterrand

“ Sono venuta da te perché ho capito la tua utilità... Ma se avessi conosciuto uno più utile, anche al di là del mare, sarei andata fin laggiù per stare con lui... **Basina, madre di Clodoveo**

di FRANCESCO STELLA

Dopo il successo dei suoi piani-sequenza sui cortei medievali di anime morte (*La famiglia di Arlecchino*, Donzelli 2021) Massimo Oldoni, uno degli ultimi grandi interpreti di testi del medioevo latino in quanto letteratura, ci offre il suo contributo al dilagante filone di studi sulla donna nel medioevo, che da qualche decennio vede proliferare studi e nascere centri di ricerca in tutto il mondo (l'ultimo, *Mediæva*, a Siena-Roma Sapienza-Poitiers). È come se la progressiva erosione del luogo comune antimedievale avesse improvvisamente aperto gli occhi sul numero di donne di potere e di donne scrittrici attive nel Medioevo, altissimo rispetto ad epoche precedenti e successive, accendendo un faro su ciò che era sempre stato accessibile e che i cliché impedivano di riconoscere. In *Essere Marta nel Medioevo* *La donna, le guerre, gli amori* (Donzelli editore «Saggi», pp. XIV-320, € 35,00) Oldoni riprende alcuni dei suoi cavalli di battaglia dipanando i fili che legano figure talvolta già raccontate in contesto e taglio differenti o mettendone in rilievo altre che, nella giusta sequenza, acquistano finalmente il loro senso più pieno.

Il filo è quello della Marta evangelica (Luca X, 38-42) che accoglie Gesù in casa e si impegna attivamente a preparargli un'ospitalità decorosa mentre la sorella, Maria, si ferma apparentemente inoperosa ad ascoltare le parole del Maestro e coglie così la «parte migliore», diventando simbolo della vita contemplativa, cioè di studio, mentre Marta resta la donna d'azione inferiore per status alla sorella ma altrettanto necessaria. Come suo contraltare moderno, forse un po' estrinseco alla materia del libro ma molto caro all'autore, Oldoni propone la Teresa Batista di Jorge Amado: donna di sofferenza, lotta, sconfitta e, diremmo oggi, vitalistica resilienza. Il paradigma della Marta evangelica, più esile e dunque più adattabile, consente a Oldoni di valorizzare il lato intraprendente, imperativo, reattivo e spesso dominante di moltissimi personaggi di donne letterarie oppure storiche, ma di una storia che diventa comunque narrazione e dunque letteratura.

Aprè il primo set Radegonda (518-587), sposa bambina del sovrano franco Clotario I che aveva massacrato il suo popolo, i Turingi: dal carcere coniugale, che tuttavia le aveva consentito una formazione, la regina si libera tramite una forte devozione religiosa e una fuga a Poitiers, dove fonda un monastero consacrato alla Croce e dotato di una regola femminile. Lì Radegonda rimane sempre, respingendo sia i richiami e gli allettamenti del marito, al quale impedisce perfino di mettere piede nel monastero, sia l'ostruzionismo del vescovo locale (Meroveo): vi pratica una vita di ascetismo spietato sul proprio corpusculum e di generosità quasi smodata per poveri e bisognosi, impegnandosi allo stesso tempo nella stesura di lettere che chiedevano ai sovrani in guerra di interrompere i massa-

Da Radegonda a Dhuoda, tutte le Marte emancipate

La galleria annovera regine dei Franchi e dei Longobardi; non mancano Matilde di Canossa ed Eloisa

cri. Venanzio Fortunato, il poeta che ne fu il primo biografo e che le dedicò eleganti elegie di *amor spiritualis*, la definisce per questo *nova Martha*. Oldoni misura la grandezza di questa donna, il cui ritratto fu poi completato da una biografa-donna, Baudonivia, attraverso l'analisi della lettera testamentaria in cui Radegonda traccia alle consorelle presenti e future e alle autorità locali la linea politica, assistenziale, religiosa e organizzativa dell'istituzione da lei fondata e che, dopo la sua scomparsa, fu messa alla prova da una serie di ribellioni e complotti di nobildonne insofferenti del regime monastico o sem-

plimente del governo di una particolare badessa e pronte a tutto per liberarsene: calunnie, denunce, scandali a sfondo sessuale, assassini.

Il mondo delle donne di potere nel regno dei Franchi, implacabili nel difendere se stesse e il ruolo politico dei propri figli, è dipinto in toni cupi dallo storico coevo Gregorio di Tours e questa truculenza è passata con immutato orrore nelle tragedie francesi di Lemerici come in quelle italiane di Carlo de Rege di Donà e di Napoleone Giotti, ma soprattutto nelle pagine di Thierry e Michelet e quindi nell'immaginario moderno, anche se è oggi in fase di rivisitazione grazie a una lettura delle «fonti» come documenti di parte. Di queste donne «forti» Oldoni mette in luce la cinesca politica, che nelle narrazioni si trasforma in strategia poetica, dell'*utilitas*: «Sono venuta da te perché ho capito la tua utilità (...) Ma bada: se io avessi conosciuto un altro uomo più utile di te, anche abitante al di là del mare, sarei andata fin laggiù per stare con lui» dice a suo

marito Basina regina dei Turingi, madre di quel Clodoveo che porterà i Merovingi nell'alveo del cattolicesimo e nel centro della storia europea. Così si manifestano, con sfumature diverse e un'alternanza a noi incomprendibile fra religiosità di superficie e crudeltà come metodo di governo, spietato calcolo politico e autocoscienza materna. Clotilde non esita a dichiarare preferibile l'uccisione dei propri figli al taglio dei loro capelli, che secondo le consuetudini franche li avrebbe resi inabili alle cariche regali, mentre Deoteria non ha scrupoli a far chiudere la figlia in un carro buttato giù da un ponte piuttosto che subire la concorrenza della sua bellezza nel letto del re, diventato nel frattempo suo marito. Oldoni, al di là dei giudizi morali impliciti nella fonte ecclesiastica, mette acutamente in luce il titanismo epico che fonda la loro autocomprensione.

Ma le Marte «che accolgono e che uccidono» non sono l'unica tipologia emergente da questa galleria. Un tentativo di intro-

spezione nelle pieghe di un'anima imprevedibile è il bel capitolo su Dhuoda, moglie di Bernardo marchese d'Aquitania (inizio del IX secolo), che compone per il figlio Guglielmo una sorta di manuale di comportamento «cavalleresco». Oldoni scava nei contenuti didattici di un'opera così singolare sia, e soprattutto, nelle espressioni dell'autrice che proclama la propria debolezza («indegna e labile come l'ombra», «fragile ed esiliata», assediata da «tormentosi affanni», «incapace di preghiera») ed elabora immagini di giochi e di specchi inaspettate perché fuori standard, attingendole a un'idea della biblioteca mentale come memoria dell'oralità.

Qui l'*utilitas* personale è estesa a funzionalità nel tempo proprio e nel proprio ambiente (per il figlio, la corte imperiale) e a «religione della paternità» (Riché) come fedeltà a chi fornisce nome e casato, nell'etica nuova che riscatta la *feritas* merovingia e si evolverà in etichetta dell'aristocrazia europea. Ma viene proclamata sotto

l'ombra di una disperazione personale, della malattia di un'anima che solo quel libro al figlio lontano tiene ancora in vita, affidandogli alla fine il proprio epitafio.

Le altre Marte di Oldoni sono le regine longobarde di Paolo Diacono o del *Chronicon Salernitanum*, prive perfino della religiosità di superficie delle donne merovinge (salvo Teodolinda) o Adelaide, che con matrimoni diversi era diventata duchessa di Svevia, marchesa di Monferrato e infine contessa di Savoia, suocera di Enrico IV e ago della bilancia di fragili alleanze imperiali. Oldoni ricama sull'appellativo, formulato per lei da Benzone d'Alba, di *admirabilis balena* che, fuori dai nostri canoni semantici, vuole significare la sua regalità e la sua inafferrabilità politica, nei cui segreti queste pagine cercano, con dichiarate esitazioni, di penetrare spremendo oltre il massimo i pochi documenti disponibili e perfino i ritratti di balene dei bestiari medievali.

La parte finale della galleria è dominata dall'inevitabile Matilde di Canossa, «Terra di Mezzo» fra papato e impero, il cui personaggio letterario viene esplorato attraverso le reticenze del poeta biografo Donizone, «piccolo grande regista di un indimenticabile teatro storico» che si ferma per qualche verso anche su una «quinta protomanzoniana»: la scena di fuga di Adelaide e un'ancella, insieme al prete Martino, sulle barche di un lago. Il montaggio quasi cinematografico del racconto, la cui evidenza è una delle acquisizioni di questo saggio, eleva Donizone, finora marchiato come figura letteraria di secondo piano, a «scrittore di talento».

I personaggi finali, al di là di poche ma innovative pagine dedicate alle straordinarie donne della Northumbria del VII e VIII secolo o alle Clarisse di Puglia del XIV, sono un debito pagato al canone: Cristina da Pizzano, autrice della *Città delle Dame* e avversaria della misoginia aristotelica cui si appellavano alcuni intellettuali dell'epoca (il *Liber lamentationis* di Mateolo) e «la silente Eloisa», amante segreta e mai pentita del filosofo Abelardo, causa della sua evirazione da parte del proprio tutore e della loro successiva separazione in monasteri lontani, ma rievocatrice romantica del loro passato nell'epistolario più bello del medioevo. Anche lei menziona la Marta evangelica, alla quale in fine di corsa Oldoni dedica un ritratto, reso vivace da una profonda conoscenza personale degli scenari occitanici, che reinquadra all'indietro le altre figure, raccontando sulla base della *Legenda Aurea* le peripezie romanzesche della sua fuga in Provenza e della battaglia contro il drago che infestava Tarascona, domato con la stessa dolcezza con cui lei aveva accolto Gesù: prototipo delle donne che nel Medioevo erano riuscite a ricoprire una funzione sociale non convenzionale producendo, in una ricostruzione che per amore di letteratura rinuncia a distinguere documento storico da mitizzazione agiografica, «un tipo nuovo di emancipazione femminile che coniuga insieme la pietà, l'urbanizzazione e la difficile parità di diritti».



Donne al vertice che sul modello del personaggio evangelico hanno coniugato ascetismo e «diritti»: Massimo Oldoni, *Essere Marta nel Medioevo*, da Donzelli



ARTE DEGENERATA



di SIMONE SOLDINI
BASILEA

A chi stanco del viaggio sulla rotta Parigi-Italia e magari reduce dalla sovraffollata, sovrachianta e pretestuosa mostra Monet – Mitchell (dialoghi, diciamo, a *feeling*) organizzata con eccellente senso del *marketing* dalla Fondation Vuitton, noi avremmo vivamente consigliato per riprendersi da stanchezza e delusione una sosta a Basilea e la visita nel suo Kunstmuseum dell'esposizione *Zerrissene Moderne*, Modernità lacerata. Archiviata la mostra (19 febbraio) ci rimane comunque il ben documentato catalogo a conservarne il ricordo, a lasciare traccia dell'intelligente taglio dato alla rassegna, per cui arte, storia, politica realizzano un intreccio appassionante.

Il fatto da cui hanno preso le mosse ricerche e mostra è l'acquisto da parte del Kunstmuseum Basel di ventuno dei tanti capolavori di «arte degenerata» messi in vendita dal regime nazista nel 1939. Motore dell'operazione fu il neo-direttore dell'istituto basilese, Georg Schmidt, che in un crescendo di trattative fece tesoro, benché ne richiese il doppio, dei cinquantamila franchi concessi dalle autorità cittadine. Il nuovo edificio del Museo d'arte di Basilea era stato inaugurato nel 1936, e fresco di nomina alla sua direzione Schmidt si trovò davanti al primo vero, impellente problema: la quasi totale mancanza di opere del periodo moderno; una lacuna alla quale avrebbe ovviato di lì a poco grazie alla sua lungimiranza, alla sua audacia e prontezza di spirito, i frutti di una chiara visione dell'arte moderna.

Ma raccontiamo la vicenda. Nel 1937 il regime nazista decise di confiscare dai musei tedeschi tutte quelle opere declassate a *entartete Kunst*, arte degenerata, ossia quell'arte che andava contro gli eletti principi di «moralità» e «bellezza» e che in sostanza non era altro che un sottoprodotto ebraico e comunista, in palese contrasto con l'idea di arte tedesca. Si stima che vennero bollate come degenerate circa ventunomila opere. Non solo tedesche, ma pure i Gauguin, Picasso, Derain, Matisse, de Vlaminck, Chagall (ovviamente) appartenenti alle collezioni tedesche. Regime allergico a ogni declinazione del Moderno, al bando finì proprio di tutto: dalla crudissima narrazione della realtà di Otto Dix alla trasognata pittura di Georg Schrimpf o alle malinconiche figure di Lehmbruck, dall'espressionismo di Corinth alle sintesi formali di Schlemmer.

E proprio nel 1937 il regime decise di organizzare in parallelo due mostre, entrambe a Monaco: in una vennero accatastate le opere dei famigerati; nell'altra con il massimo splendore si inneggiò invece alla vera arte tedesca. Furono accompagnate da cataloghi; illustrava la copertina dei «degenerati» una scultura dell'anarchico ebreo Otto Freundlich. Tra gli artisti banditi non pochi erano quelli già affermati. La gotica, graffiante *Deposizione* di Beckmann, per esempio, acquistata dallo Städel Museum di Francoforte nel 1918, sguardo a una realtà sempre più aspra e conflittuale, venne requisita nel '33. L'artista non tardò a capire che per lui la situazione stava precipitando, ciò che lo indusse a espatriare nel '37, precisamente il giorno seguente l'inaugurazione della *Grosse deutsche Ausstellung*. Sopravvisse in semiclandestinità durante la guerra ad Amsterdam e non fece più rientro in Germania. Ma tanti altri della generazione tra le due guerre – è il caso di Franz Nussbaum, Franz Frank, Anita Réé, Christoph Voll e così via – non avevano raggiunto quella notorietà che consentiva loro, malgrado le qualità promettenti, di continuare nel proprio lavoro anche all'estero. Vennero presto dimenticati e la loro opera quasi completamente dispersa. Emblematico il caso di Nussbaum. Premiato nel 1931 e avviato a una fulgida carriera, perché ebreo fuggì in Belgio. Venne tradito e quindi deportato ad Auschwitz, dove fu assassinato nel 1944.

Il regime capì comunque che con le opere «degenerate» si poteva ricavare soldi. Dichiarò «vendibili all'estero» 780 dipinti e sculture, oltre a 3.500 lavori su carta di «arte degenerata» ammassati in un deposito di Berlino. L'«invendibile» venne bruciato il 20 marzo del '37. Diede poi incarico a quattro mercanti d'arte di cercare possibili acquirenti. Fu uno



Come Georg Schmidt, nel 1939, acquistando 21 capolavori moderni di cui il nazismo si volle disfare (Klee, Dix, Derain, Marc, Corinth, Beckmann...) gettò le basi del museo di Basilea

Un giovane direttore e il suo talismano

Franz Marc, *Destino degli animali*, 1913; a fianco, Ernst Barlach, *Testa del Memoriale Güstrower*, entrambe le opere, Basilea, Kunstmuseum. In alto, il direttore del museo Georg Schmidt nel 1939

di questi mercanti, Karl Buchholz, a mandare una lunga lista a Schmidt, mentre in contemporanea alla Galleria Fischer di Lucerna si stava organizzando un'asta con 125 capolavori di «degenerati». Ottenuto il benestare dalle autorità cittadine, Schmidt si mosse fulmineo – una corsa contro il tempo come in un degno poliziesco – acquistando otto capolavori all'asta e poi altri tredici trattando direttamente con un altro mercante, Hildebrand Gurlitt, al quale arrivò persino a scrivere: «sia generoso e ci dia il terzo Schlemmer in regalo!». Entrarono così nel museo basilese, presi all'asta lucernese, *Villa R.* di Klee, una *Natura morta* di Corinth, *Ritratto dei genitori dell'artista* di Dix, un *Autoritratto* di Modersohn-Becker, *Due gatti, blu e giallo* e *Destino degli animali* di Marc (capolavoro-icona, il secondo, che Schmidt acquisì avvedutamente poco prima dell'inizio dell'asta), *Natura morta con calvario* di Derain, *La presa di tabacco (Rabbin)* insieme a un'opera su carta di Chagall.

Da Lucerna le opere invendute vennero poi trasportate nell'atrio del Museo di Basilea, operazione grazie alla quale l'istituto riuscì a comperare altre dodici opere, tra cui capolavori come l'*Ecce homo* di Corinth, *Innamorati nel vento* di Kokoschka e *Il Nizza* a Francoforte sul *Meno* di Beckmann. Schmidt non riuscì invece nell'intento di tenersi anche le opere di Picasso, Ensor, Lehmbruck e soprattutto *Trincea*, l'apocalittica grande tela di Dix, la quale dopo tutto quel peregrinare scomparve nel nulla. L'acquisto con soli cinquantamila franchi di quei ventuno capolavori gettò,



«Zerrissene Moderne»: liste, dossier, documenti, fotografie per ricostruire l'affascinante trama cui danno vita politici, uomini di cultura, mercanti di scarsissima moralità...

stimolando donazioni e acquisizioni, le basi per la creazione di una delle maggiori collezioni al mondo di arte moderna.

E così eccoci, passando di sala in sala o sfogliando le pagine del catalogo, a osservare le opere e i loro autori da un punto di vista inusuale, dismettendo gli abiti del *connoisseur* per considerarli con altri occhi; o meglio, con uno rivolto all'opera e uno rivolto al documento, catturati dall'affascinante trama cui danno vita uomini di cultura, politici, mercanti di scarsissima moralità. Un omaggio alla figura di primo piano del direttore Georg Schmidt? Un modo di riportare alla luce opere e artisti dimenticati di quella dannata generazione, come nel caso del bel ritratto di un ragazzo di strada dello scultore Christoph Voll? Un intrigante progetto perseguito meticolosamente con dossier documenti liste fotografie per far chiarezza – buona strada da seguire – sulla provenienza delle opere? O il racconto della creazione dal nulla di una delle più prestigiose collezioni pubbliche di arte moderna? Tutto questo insieme. Per una volta, e in questo singolare caso, la chiara e illuminata visione dell'arte moderna di un giovane direttore di museo si fece beffe dell'ottusità di un regime totalitario che di moderno non voleva saperne. Di propaganda, al solito, invece sì.

«Bell'affare» verrebbe da dire. Le stesse parole con le quali Kavafis commentò sarcasticamente l'acquisto farsa dei marmi del Partenone, ma dette in questo caso con tutt'altro spirito.

storici
dell'arte

CHARLES STERLING

Maestri francesi,
sassi levigati
dal conoscitore

■ VÍRIDE ■

Gagliano,
fitobiografia
condivisa

Andrea Di Salvo



Un libro sulle piante che viene dalle piante, una fitobiografia condivisa. È così che Monica Gagliano, ecologa dell'australiana Southern Cross University, presenta il suo *Così parlò la pianta* (Nottetempo, pp. 216, € 17,50). Una lettura multilivello, che vede il racconto dei progetti di ricerca nell'arco di un decennio con esiti di rilievo, oggi acquisiti ma a lungo snobbati dalle riviste accademiche, sviluppati tra dettagliati resoconti del «dietro le quinte» e sperimentazioni di laboratorio ma anche di incontri da presso con mediatori e sciamani delle piante, guide cerimoniali, divinatori di diverse estrazioni e, tramite lucidi sogni, visioni, apologhi, canti medicinali (*icaros*), direttamente, con le piante stesse, o il loro spirito. Profittando della lezione diretta delle piante, al confine tra scienza convenzionale e saperi tradizionali, associando all'oggettività di metodo la soggettività dell'intuizione, l'esperienza personale del corpo e quella trascendentale dello spirito. Come sostiene l'autrice, si tratta di storie che nascono da un'impresa collaborativa umano-pianta in uno stile narrativo misto, che propone di definire scrittura *plantifica*. Chiarisce quanto occorra ormai andar oltre una visione delle piante quali oggetti del materialismo scientifico verso una conoscenza scientifica che le identifica invece come soggetti autonomi, organismi viventi altamente sensibili. Si tratta in effetti di una storia parallela dove l'incontro con le piante ci invita a confrontarci con una realtà intessuta dai fili della continuità, perché, come esse ci insegnano, «non esiste una soluzione unica per ogni sfida... la diversità e l'accettazione dell'altro sono elementi chiave in qualsiasi strategia di sopravvivenza efficace... un approccio onnicomprensivo permette che affiorino diverse possibilità».



di ANNAMARIA DUCCI

«Charles Sterling l'oublié». Così titola una recensione comparsa su *Le Monde* al libro di Marie Tchernia-Blanchard, *Dans l'oeil d'un chasseur Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art* (Presses du Réel, pp. 400, € 30,00). Sterling dimenticato dal mondo della cultura francese? Non proprio. Ad esempio, lo storico dell'arte è più volte ricordato nell'intrigante esposizione del Louvre *Les choses. Une histoire de la nature morte*, conclusasi un mese fa. Non poteva essere diversamente, Sterling era un'autorità in materia, avendo organizzato al Louvre, esattamente settant'anni fa, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, rassegna imponente che sanciva la gloria di un genere sino ad allora considerato minore.

Tchernia-Blanchard sottolinea come per lo storico dell'arte la ricerca filologica si sia accompagnata sempre a una concreta attività di *catalogage* delle collezioni e all'organizzazione di grandi mostre. Le esposizioni costituirono per Sterling un campo di progressiva affermazione professionale, fino a diventare il paradigma stesso della storia dell'arte: «in effetti ogni libro di storia dell'arte, in cui sono riunite e affiancate opere d'arte sparse nel mondo, può essere definita come una esposizione immaginaria», scriveva nel 1987 (*La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*), non senza fare eco ad André Malraux. Con la sua attività Sterling impresso decisamente una spinta verso il rinnovamento in senso moderno delle mostre, considerate come il dispositivo più adatto alla messa in scena e alla divulgazione dell'arte.

Da questo punto di vista il li-

bro di Tchernia-Blanchard è una biografia intellettuale in senso pieno, ma è anche molto di più. Andando ad arricchire la serie, ormai cospicua, di studi dedicati ai principali protagonisti della storia dell'arte in Francia, il volume su Sterling si inquadra nel solco della transalpina 'storia della storia dell'arte', campo di studi interessato alla ricostruzione delle figure dei protagonisti, nella prospettiva ampia di storia sociale delle istituzioni accademiche e museali, delle professionalità, delle relazioni internazionali. Attraverso la figura dello studioso, la cui esistenza ha attraversato praticamente tutto il Novecento oscillando tra Francia e Stati Uniti, l'autrice può così ripercorrere la storia del Louvre, del collezionismo e della *connoisseurship* in Francia tra primo e secondo dopoguerra.

Nato nel 1901 a Varsavia da una famiglia ebrea benestante, Sterling giunge a Parigi nel 1925 e diventa allievo di Henri Focillon alla Sorbona. La sua inclinazione si rivela allorché decide di seguire i corsi dell'École du Louvre, dove l'insegnamento della storia dell'arte era consolidato da

Nel film dedicatogli dal Louvre si definì «un cacciatore nella notte medievale» alludendo al film di Charles Laughton «Night of the Hunter»

quasi mezzo secolo e dove stava nascendo una specifica cattedra di museografia. Studente brillante, alla fine del 1929 Sterling entra al Louvre come *attaché de conservation*; la lettera di raccomandazione di Focillon è premonitrice: «Sterling promette di diventare qualcuno nel campo della pittura antica, possiede una conoscenza approfondita e, ciò che è più raro, l'occhio». L'attività del giovane, svolta a titolo gratuito, incrocia una fase di intensa riorganizzazione in senso moderno delle collezioni del museo, iniziata con la direzione di Henri Verne e potenziata attorno al 1937 da René Huyghe. L'apporto del giovane al rinnovamento del Louvre è cruciale. Sterling viene inviato in missione all'estero per studiare i musei più all'avanguardia da prendere a modello; ma soprattutto gli viene affidata la redazione del catalogo delle collezioni di pittura francese, in particolare di quei «primitivi» che dall'inizio del secolo, con la memorabile mostra del 1904, avevano iniziato a godere di una particolare attenzione, scientifica e di mercato.

Con quella mostra era nata l'i-

dea di una scuola pittorica francese ben distinta da quella fiamminga, e si dava inizio a una vera e propria genealogia artistica nazionale che sarebbe stata suggellata dalla grande mostra del 1937 voluta dal Front Populaire, *Chefs-d'œuvre de l'art français*. In questo contesto di costruzione identitaria si inserisce l'opera di Charles Sterling, che nel 1938 pubblicherà *La peinture française: les Primitifs*, primo libro ad affrontare in modo sistematico la pittura dei secoli XIV e XV, ben meditato anche da Erwin Panofsky, il quale pare lo commentasse così: «per la prima volta si è potuto vedere un dipinto francese riprodotto a fianco di quelli fiamminghi e italiani; per la prima volta ci si è resi conto di quanto un Primitivo francese, se comparato a un fiammingo sembri italiano, se comparato a un italiano appaia fiammingo».

Ricerche in Borgogna

La cautela dell'autore di *Early Netherlandish Painting* verso l'idea di una precisa identità artistica francese non era condivisa da Sterling, anzi. Negli anni egli rivisitò con ricerche approfondite l'arte della Borgogna, andando a mettere in luce i principali esponenti, ma anche cercando, come Tchernia-Blanchard mostra bene, di delineare una larga civiltà artistica i cui caratteri iniziano già in epoca carolingia per giungere inalterati fino a Watteau, passando dai Limbourg e da Philippe de Champaigne. Per Sterling quella francese del primo Quattrocento è un'arte «al tempo stesso palpitante di vita e moderata da un severo rigore plastico».

Questa costruzione intellettuale, per cui la cultura artistica francese sarebbe segnata da elementi opposti ma armonizzati in un'astratta dimensione spirituale, si inserisce appieno nella cultura orientata in senso nazionalista degli anni trenta, e trova il suo acme nella grande esposizione del 1934 dedicata ai *Peintres de la réalité en France au XVII siècle*, allestita all'Orangerie da Paul Jamot, ma di cui Sterling fu l'impalcatura portante – l'evento è stato «rivisitato» con una mostra, nello stesso museo, nel 2006-'07. Alle ricognizioni di Sterling nei musei di provincia si devono i circa 150 dipinti per la prima volta riuniti insieme; soprattutto egli fu l'artefice di quel catalogo così preciso e articolato, in cui volle includere anche un saggio dell'allora autorità riconosciuta per il caravaggismo europeo, Roberto Longhi. Sterling (che proprio nel 1934 ot-



tenne la nazionalità francese) vi scrisse di un «istinto della razza», di un temperamento comune agli artisti francesi, che ai suoi occhi brillano «come sassi levigati dalle onde del mare», risalando nella «giungla artistica romana». Dalla mostra uscirono definitivamente consacrati i Le Nain e soprattutto Georges de la Tour, nonché l'idea di un'arte francese capace di incarnare valori rassicuranti: equilibrio, dignità modesta, misura; la stessa nozione di realismo, polivalente e controversa, venne trasformata dai curatori in una *auberge espagnole* pacificata: realismo del quotidiano, delle piccole cose, ben lontano dai contrasti della vita politica. Si affermava così una precisa idea di *esprit* francese, *juste milieu* conciliatore tra germanesimo e latinità, e l'immagine di un Paese, la Francia, che si voleva erede di un *humanisme* da contrapporre alle derive totalitarie, dei fascismi e del bolscevismo.

E tuttavia questa artificiosa operazione culturale non bastò a evitare la guerra. L'ebreo polacco-francese Sterling, che ancora



Marie Tchernia-Blanchard, *Dans l'oeil d'un chasseur* (Presses du Réel), profila la lezione dello studioso riscopritore dei 'primitivi' (Quarton) e dei «pittori della realtà» seicenteschi (La Tour) sullo sfondo delle contese di metodo e ideologiche del Novecento



nel 1940 scriveva «i francesi non si rassegnano a scivolare nell'abisso come granelli di sabbia spinti dalle forze della morte» perché, come gli antichi Greci, «hanno una fiducia ostinata nella felice armonia dell'universo, fatta di opposte energie» (*Le peintres du Moyen Age*), nel 1942 si vide costretto a fuggire le persecuzioni razziali, e a emigrare negli Stati Uniti.

Rinascita a New York

Fu una rinascita. Ormai era considerato un conoscitore, e per di più non era tedesco: il direttore del Metropolitan, Henry Taylor, lo chiamò a lavorare al catalogo del dipartimento di pittura francese, opera che Sterling continuerà, come consulente, anche nel secondo dopoguerra, quando verrà finalmente assunto come *conservateur en chef* al Louvre: un atto dovuto verso colui che tante energie aveva dispensato per il museo negli anni trenta, poi durante l'Occupazione, quando assieme a molti colleghi aveva gestito l'evacuazione dei dipinti, ricoverandoli nei castel-

li e nelle abazie della zona libera.

La relazione di Sterling col mondo del collezionismo americano si inaugura con un colpo da novanta, l'acquisizione da parte del Metropolitan nel 1946 di un meraviglioso Clouet, il *Ritratto di Guillaume Budé*, circa 1536. Nel corso dell'«Entretien du Louvre» rilasciata nel 1989 a Michel Laclotte Sterling racconta i dettagli dell'episodio. Racparso nel primo dopoguerra sul mercato di Londra, il dipinto era poi passato nelle mani di importanti collezionisti americani. L'opera era già allora considerata come l'unica di attribuzione certa a Jean Clouet, in quanto il personaggio ritratto – l'illustre umanista Guillaume Budé – la ricordava chiaramente nei suoi *Adversaria*: «pictor iconicus qui me pinxit Genet Clouet vocatur». Con il supporto di un mercante americano, Sterling era riuscito a rintracciare la tavola, che si trovava allora in uno stato di conservazione tale da lasciare dubbiosi i Trustees del museo su una possibile acquisizione. Tuttavia vi era un dettaglio da non sottovalutare. Presentando

l'opera al comitato del Metropolitan, lo storico dell'arte aveva esaltato il profilo di Budé, precisando anche le funzioni amministrative assolute sotto Francesco I. Tra queste la più prestigiosa era stata quella di «*prévôt des marchands de Paris*», carica importantissima votata a garantire il pieno funzionamento della città. Ora, si dà il caso che di quel comitato facesse parte anche l'allora sindaco della città di New York, l'italo-americano Fiorello La Guardia, il quale, racconta Sterling, a questa notizia «da italiano focoso qual era, si era alzato e aveva sbattuto un pugno sul tavolo, esclamando: "He is my pal! Era un mio collega! era un sindaco! dobbiamo avere il suo ritratto!"». Epilogo paradossale, se raffrontato all'ammonimento vergato in greco sul libro che nel dipinto Budé stringe tra le mani: «Consideriamo grande ottenere ciò che si desidera, ma più grande ancora è non desiderare ciò di cui non si ha bisogno».

Tchernia-Blanchard ripercorre poi la stretta relazione di Sterling con la galleria di Georges Wildenstein, discutendo anch'è l'ipo-

tesi di una possibile implicazione del conservatore nell'affaire della *Buona ventura* di Georges de la Tour, capolavoro ritrovato nel 1940 in un castello della Sarthe, ma misteriosamente giunto nel 1960 al Metropolitan, acquistato per una cifra da capogiro. Scandalo nazionale, che macchiò la figura del direttore del Louvre Germain Bazin e che probabilmente è da collegarsi alle dimissioni dello stesso Sterling, il quale nel 1961 abbandonò ancora una volta la Francia per andare a ricoprire un posto di *full professor* alla New York University.

Tornato in Francia nel 1972, Sterling dedicherà gli ultimi anni a ricerche mirate sui 'primitivi' di alcune regioni-chiave – la Borgogna, il Bourbonnais, la Provenza, la Savoia –, mettendo a fuoco i cataloghi di personalità dibattute (Jean Fouquet, il Maestro di Moulins *alias* Jean Hey, Josse Lieferinxe, ma soprattutto Enguerrand Quarton, che per primo Sterling identificò con l'autore della splendida *Pietà di Avignone*), e ricostruendo una geografia artistica osmotica e dinamica, rigata dagli itinerari dei maestri: «Lo storico dell'arte è come il doganiere. Gli interessano poco i passaporti, è il bagaglio che conta», ebbe a dire. E non v'è dubbio che Sterling abbia compreso tra i primi il valore della dimensione della 'regione' per tratteggiare una storia della pittura al di qua e al di là delle Alpi, adottando una prospettiva che avrebbe dato i suoi frutti migliori con le ricerche di Michel Laclotte e Dominique Thiébaud per la Provenza, ma anche con quelle di Giovanni Romano sui 'primitivi' piemontesi, per non parlare di Enrico Castelnuovo.

Interpretazione sensibile

Tuttavia in questi ultimi anni il lavoro filologico di Sterling appare viziato da un'idea sempre più astratta di «civiltà artistica francese», elemento che condiziona la pratica del *connoisseur*, incline ora a un vago e duttile esercizio della «interpretazione sensibile». Poco appassionato al lavoro d'archivio e acerrimo detrattore del metodo morelliano, Sterling non esitò tuttavia a riprendere l'immagine classica del conoscitore come 'cacciatore', vedendosi come «un *chasseur dans la nuit médiévale*». Definizione interessante, non solo per l'idea di un medioevo lughissimo che avvolge tutto il Quattrocento francese in una oscurità in cui le personalità sfuggono come prede al buio, ma anche perché – come spiega Tchernia-Blanchard – fa chiaramente allusione al film di Charles Laughton, *Night of the Hunter* (1955), il cui titolo i francesi tradussero alla lettera. Capolavoro incentrato sulla l'eterna lotta tra gli opposti – *Love and Hate* –, ma soprattutto pellicola dalla fotografia raffinatissima, pittorica, ed effettivamente 'gotica', per i notturni illuminati a sprazzi da chiarori lunari e riflessi sull'acqua, luci incerte che orientano il lento, lentissimo procedere dell'imbarcazione di John e Pearl lungo il fiume della vita e della storia. Storico dell'arte finissimo, energico conservatore, Sterling, che non lasciò allievi, rappresenta certamente una figura centrale della storia dell'arte francese. La densa monografia di Marie Tchernia-Blanchard lo ha oggi sottratto definitivamente all'oblio, rendendocene statura e contrasti.

In grande, Jean Clouet, *Ritratto di Guillaume Budé*, ca. 1536, New York, Metropolitan Museum; Charles Sterling nel film del Louvre, intervistato da Michel Laclotte, 1990; Georges de la Tour, *Buona ventura*, New York, Metropolitan

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Le sculture rupestri di Ana Mendieta

“
Riccardo Venturi
”

Estate 1981, Escaleras de Jaruco, fuori La Havana (Cuba). È la prima volta che Ana Mendieta (1948-'85), allora trentatreenne, torna nel suo paese natio abbandonato nel 1961, quando arriva negli Stati Uniti come rifugiata politica. Si aggira per la collina ricoperta di foreste all'interno del parco nazionale, alla ricerca delle grotte preistoriche abitate per secoli dai Taino, una popolazione amerindia diffusa nei Caraibi e scomparsa con la colonizzazione spagnola nel corso del XVIII secolo. Affascinata dalla conformazione geologica delle grotte e dal simbolismo indigeno, comincia a incidere e a creare leggeri rilievi nell'impasto delle pareti calcaree ma anche sulla sabbia e sulla terra. Si tratta per lo più di figure femminili tracciate con uno spesso contorno nero che, a seconda dell'incidenza della luce, può confondersi con l'ombra della roccia. Resta il fatto che queste figure non si stagliano come forme autonome su un supporto neutro, ma sfruttano le



anfrattuosità della roccia includendola nell'immagine come parte costituente. Non solo: più che materiali scultorei, Mendieta considera la terra, il calcare e la sabbia come estensioni del suo proprio corpo, come materie volitive, ovvero dotate, o in principio dotabili, di desideri. Se la precedente serie delle *Siluetas* era influenzata dal culto della santeria, *Esculturas Rupestres* (1981-2019) risente della lettura degli studi etnografici di Lydia Cabrera sulla tradizione religiosa afro-cubana. Tuttavia la postura di Mendieta somiglia meno a quella di un'antropologa che a quella di una sciamana, risvegliando la forza femminile primitiva con pochi tratti semplici e decisi. Dalla spiritualità Taino riprende i nomi delle dee venerate: Maroya (Dea della luna), Guabancex (Dea del Vento), Guanaroca (Prima donna), Guacar (Nostra Mestruazione), Itiba Cahubaba (Sangue di Madre antica), Iyare (Madre),

Atabey (Madre delle Acque). In alcuni casi, come in Maroya, fissa la roccia per dotare queste figure di un sesso femminile. Diversi i formati assunti dalle *Esculturas Rupestres*: fotografie in bianco e nero (dalle dimensioni variabili ma in generale contenute), diapositive, un film Super-8 girato sulla spiaggia di Guanabo, che costituisce una delle tre tappe del viaggio di Mendieta assieme a Jaruco e Varadero. La serie fotografica è infine esposta nel novembre 1981 alla galleria A.I.R. di New York – Artists in Residence Inc, il primo spazio no-profit per donne negli Stati Uniti – con un testo di Gerardo Mosquera. Che si tratti, per Mendieta, di un modo per ricongiungersi alla sua cultura o per recuperare un rapporto con la sua terra? Per raccontare l'esilio ricorrendosi a un tempo profondo che precede ogni rivendicazione nazionale e identitaria? Se *Esculturas Rupestres* parlano di esilio, non mostrano tuttavia alcuna ricerca delle origini, alcuna nostalgia, ma un legame con un sostrato più

profondo, primordiale o immemorabile e, in quanto tale, inappropriabile. Mendieta tratta la terra come un corpo, ricorrendo a una sorta di teologia naturale in cui la dimensione terrestre e la dimensione antropomorfa non sono state ancora scisse. Se le foto sono esposte a New York pochi mesi dopo la loro realizzazione, gli interventi di Mendieta che ricordano dei petroglifi – ovvero delle incisioni figurative su roccia come le veneri paleolitiche – restano però a Cuba, come un tatuaggio geologico. Qui li attende un destino effimero lontano da quello dei fossili: come l'artista sa bene, queste sculture scompariranno. Lentamente, ma scompariranno, erose dall'azione degli elementi. Se Mendieta morirà solo quattro anni dopo aver realizzato *Esculturas Rupestres*, pare che la traccia di alcune opere sia ancora riconoscibile sulle pareti calcaree.

a roma,
macro

SMITHSON

Robert Smithson,
Untitled, 1962; l'artista
a Roma nel 1961
in un'instamatic photo
di Lorraine Harner.
Courtesy Holt/Smithson
Foundation and Marian
Goodman Gallery

La lupa è impazzita, Romolo e Remo gettano la spugna

di MARIO FINAZZI

Robert Smithson e Roma entrarono in contatto per due volte, nel 1961 e nel 1969, e in entrambi i casi l'artista produsse lavori profondamente connessi con il *genius loci* romano, ma in apparenza sideralmente distanti per stile e spirito della ricerca. La prima volta fu nell'estate del 1961. Il gallerista americano George Lester invitò uno Smithson appena ventitreenne a esporre nella sua galleria romana, da poco aperta in Via Mario de' Fiori 59. I lavori esposti, disegni e collage di piccolo e medio formato, tradivano un interesse dell'artista verso un'iconografia religiosa cristiana: «I dipinti che le invio rappresentano la mia crisi spirituale», aveva scritto Smithson a Lester nel maggio di quell'anno, «una crisi ingenerata da un dolore interiore; un dolore che ha travolto il mio intero sistema nervoso», svelando come quell'interesse non fosse limitato a un problema di natura meramente estetica.

Smithson rimarrà a Roma per tre mesi. «Temo che Romolo + Remo abbiano gettato la spugna. La lupa è impazzita. Roma sprofonda nella miniera», scriverà alla fidanzata Nancy Holt in luglio, e nella stessa lettera annoterà: «Rome Is Still Falling». E *Robert Smithson. Rome Is Still Falling* è appunto il titolo della mostra fino al 12 marzo al MACRO di Roma, curata in collaborazione con la Holt/Smithson Foundation, che prende il via proprio da quell'episodio per esporre un nucleo di venti opere realizzate tra il 1960 e il 1964, parzialmente inedite, nell'ambito di un programma espositivo del museo teso ad approfondire la storia espositiva romana del ventesimo secolo.

Dal punto di vista storico-artistico, si tratta di un aspetto della ricerca giovanile di Smithson rimasto a lungo dimenticato, probabilmente tenuto in ombra dalla ben più solida affermazione come *land artist* che egli avrebbe conseguito negli anni seguenti; aspetto resuscitato prima della mostra attuale soltanto dalla Diane Brown Gallery di New York nel 1985, in occasione della quale il critico Stuart Morgan intuì, in un articolo su «Artforum», che nella crisi vissuta da Smithson, e all'origine di quei lavori, erano comprese due forze opposte e uguali, una l'attrazione verso il cattolicesimo, l'altra il bisogno di rovesciarlo.

In un gruppo di disegni a gouache e inchiostro appaiono figure intere del Cristo, o det-

tagli, che tradiscono quell'interesse dell'artista per i contesti bizantini e paleocristiani di Roma, innescato dalla lettura di Thomas Ernest Hulme e dall'idea di questi che l'astrazione bizantina fosse in antitesi con l'umanesimo rinascimentale. Come si evince da una lettera scritta da Smithson a Lester nel giugno 1961, infatti, il suo Cristo era eseguito seguendo «non la "disciplina" di Giotto, ma la

"disciplina" di quei martiri fatti a pezzi nel circo di Diocleziano. Non disciplina estetica ma disciplina ascetica». Perciò, proseguiva l'artista, «non è il corpo a essere velocemente martirizzato, ma è l'anima che, lentamente, si avvia verso il martirio». In più, una sottile memoria atteca traspare da certe durezze espressionistiche e da certi ritmi lineari riscontrabili in lavori come *Hands Stigmata*, *Fal-*

Roma prima della Land art: i giovanili coacervi di motivi cattolici, para-pop, psichedelici realizzati da Robert Smithson nel 1960-'64



len *Christ* o *Feet of Christ*, quest'ultimo perfino profetico di quel movimento vorticoso che sarebbe riemerso in altra forma con la famosa *Spiral Jetty* del 1970. La straordinaria *Veiled Madonna* del 1962, folle reinterpretazione smithsoniana di un'icona bizantina, rivela poi un inaspettato sintomo di Pop Art in un tappo di Pepsi incastonato nell'aureola finta-materiale minerale e stratificata.

Accanto a questi disegni più austeri, focalizzati su una iconografia cristiana più chiara e circoscritta, sono esposte poi delle invenzioni, realizzate nel 1961 o poco dopo, che potrebbero essere definite para-pop, in cui si affastellano con un furente senso dell'*horror vacui* immagini e spunti visivi tra i più eterogenei, presi sia dal mondo pubblicitario, sia dall'immaginario storico-artistico di Roma, sia dagli interessi dell'artista per le ere geologiche. Avviene così che nel collage e gouache *Creeping Jesus* (1961) convivano un Cristo crocifisso ed elementi presi dalle foto pubblicitarie, come un'automobile, un frammento di slogan commerciale, delle donnine in costume fiere del bollitore o ferro da stiro appena acquistati – e trasformate da Smithson in sante – ossia i mattoni dell'immaginario di quell'*American dream* che si stava in quegli anni esportando in molte parti del mondo, ma ibridati con stimoli iconografici mutuati dalla vecchia cultura europea. In un altro disegno, nudi maschili alati e non, vagamente alla Blake, e pegasi, dialogano con inserti di collage raffiguranti pubblicità di barattoli di latte in polvere Carnation (quello stesso anno Warhol realizzava le sue famose *Campbell's Soup Cans*), banconote del Monopoly, lucertole, radiatori di auto e biglietti con i prezzi del cinema o di un parco dei divertimenti. Tutti questi spunti visivi sono tenuti insieme da uno spazio liberamente acquerellato e disegnato dall'artista, secondo modalità che ricordano per certi versi la spontaneità di certe fioriture e concrezioni automatiche dei surrealisti, arrivando in molti casi a produrre una sorta di piccole forme biomorfiche.

Spostandosi più avanti, verso la metà del decennio sessanta, si assiste a un cambiamento nella ricerca disegnativa di Smithson, e all'apparizione di una sensibilità lisergica, forse derivata al mondo beat, ben presente all'artista, che proprio a Roma lesse Burroughs, quasi ad anticipare i fasti della controcultura psichedelica.

Questa fase di ricerca visivamente sovraccarica dello Smithson disegnatore e collagista lascerà il posto verso il 1965 al minimalismo prima e alla Land Art poi, passaggio maturato probabilmente anche grazie alla frequentazione della scultrice Nancy Holt, che sposerà Smithson nel 1963, e di altri amici scultori gravitanti intorno al gruppo minimalista Primary Structures.

Proprio a Roma, per la seconda volta, Smithson porrà in essere, nel 1969, uno dei suoi *earth projects* con la complicità del gallerista Fabio Sargentini, persino precedendo di un anno *Spiral Jetty*, il suo intervento di *land art* più celebre, creato sul Great Salt Lake in Utah.

A Roma verserà un'enorme colata di asfalto giù per il pendio di una cava abbandonata lungo la Laurentina, poco fuori città, dando una forma monumentalmente scultorea alla fascinazione sviluppata per la geologia e le stratificazioni minerali, per l'entropia, e per gli *earthworks*, che aveva da poco definito in un suo scritto «sedimentation of the Mind».

E forse al termine opposto di questa «sedimentazione della mente» si possono collocare proprio quei giovanili coacervi caotici di elementi iconografici di varie ere e natura, che altro non erano se non tentativi del giovane artista di confrontarsi con l'eredità culturale così densa e intimoriente della vecchia Europa, da un lato, e dall'altro con il nuovo immaginario americano, finendo poi per abbandonare, superare, entrambi in direzione di ritorno a un'antichità archetipica geologica e minerale.

Resta la suggestione che a questi sviluppi avesse contribuito, tra le altre cose, anche un'altra lettura fatta da Smithson durante il soggiorno a Roma, quella di Ezra Pound, che nel suo *Hugh Selwyn Mauberley* aveva paragonato l'Europa a «due partite di statue in macerie», a «pochissime migliaia di libri malconci» per cui erano morti i militi della prima guerra mondiale. Non a caso, anni dopo, incalzato dalle domande di Paul Cummings in un'intervista per «Archives of American Art», e rievocando quegli anni giovanili, Smithson asserì: «Semplicemente avvertii che l'Europa aveva consumato la sua cultura».

Dopo il primo soggiorno del 1961, egli tornò a Roma nel '69, quando, complice Fabio Sargentini, aprì uno dei suoi «earth projects»

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

direttore edizioni digitali:
Matteo Bartocci
inserito a cura di
Roberto Andreotti
Francesca Borrelli
Federico De Melis

impaginazione:
Alessandra Barletta
ricerca iconografica:
il manifesto
redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma

Info: tel. 0668719549
0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it
raccolta dir. pubblicità:
tel. 0668719510-511

fax 0668719689
e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8 Roma
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina 278 x 420
1/2 pagina 278 x 199

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

stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciarama 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