

Inserito settimanale
de «il manifesto»

ALIAS

Domenica

3 settembre 2023
anno XIII - N° 34

2 Colm Tóibín racconta
il suo Thomas Mann;
Fresán parla di Melville
RISPOLI, SIMONETTI

4 Dall'India, il romanzo
di Pankaj Mishra
sull'ascensore sociale
ELENA SPANDRI

5 SEAMUS HEANEY
L'auto-antologia
nello «Specchio»
MASSIMO BACIGALUPPO

7 Perfidie, confidenze
e angosce: le lettere
di Montale a Carlo Bo
GIUSEPPE MARCENARO

9 La Libreria di Cles,
principe-vescovo:
i Dossi a Trento
GIULIA ZACCARIOTTO

11 GREGORIO PRIETO
Pittore stile Cocteau,
spagnolo «del» '27
TOMMASO MOZZATI

Nell'ultimo romanzo della scrittrice polacca, l'epopea eretica di Jakub Frank, l'avventuriero che traversò l'Europa del '700 facendo proseliti fra gli ebrei: «I Libri di Jakub», da Bompiani

Olga Tokarczuk e il Messia

di VALENTINA PARISI

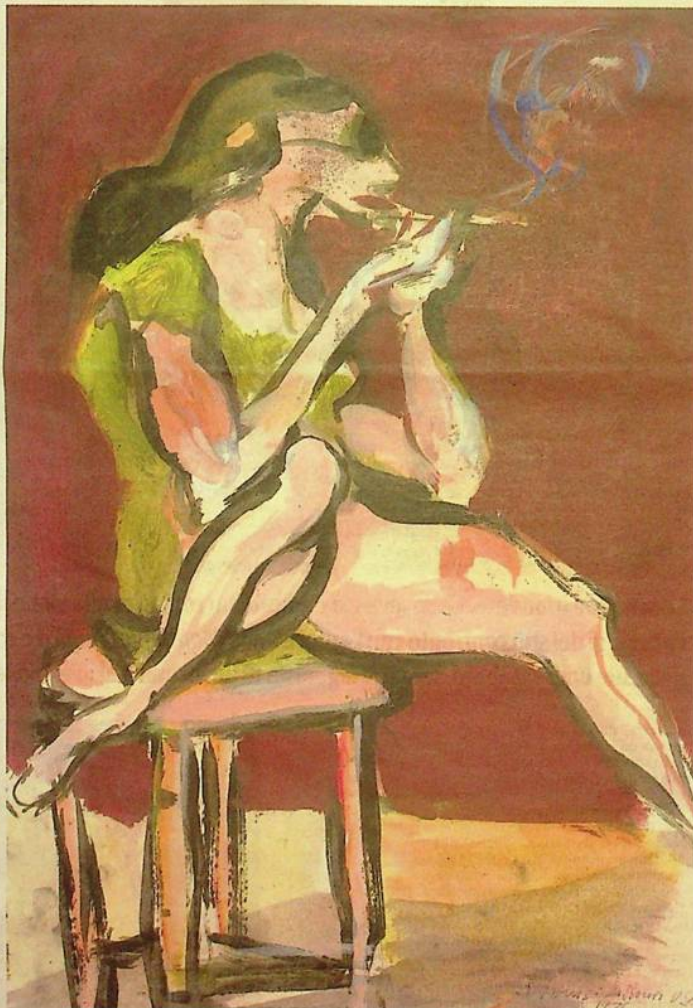
Nel marzo del 1975, in una pagina del suo *Diario segreto*, il poeta polacco Miron Białoszewski deplorava il fatto che nella «rivoluzionaria» monografia di Alina Witkowska su Adam Mickiewicz l'origine ebraica di Celina Szymanowska, la moglie del poeta, fosse una ennesima volta sottaciuta. Per la precisione, lei che nel 1834 aveva unito il proprio destino al futuro vate nazionale (condividendo anche l'esilio a Parigi), discendeva in linea diretta da Salomon Ben Elias, fedelissimo di Jakub Frank, il controverso mistico cabalista che, autoproclamatosi Messia nel 1754, aveva sconvolto la vita delle comunità ebraiche polacco-litane, accattivandosi rapidamente la devozione incondizionata di una folta schiera di accoliti. Ad attirare l'attenzione di Białoszewski sul problema tanto spinoso quanto rimosso dell'influenza esercitata dal messianesimo ebraico su Mickiewicz (frankista sarebbe stata non solo sua moglie, ma anche la sua stessa madre, Barbara Majewska, e addirittura la sua amante, Xawera Dejbelt) fu probabilmente l'amico e critico letterario Artur Sandauer che, fra i primi sottolineò l'apporto fornito dagli ebrei assimilati alla costituzione dell'identità nazionale polacca.

Il fatto che, a distanza di decenni, queste tematiche suscitino irritazione (se non scandalo) in un paese pervicacemente impegnato ad auto-rappresentarsi come una sorta di monolite cattolico spiega in parte come mai Olga Tokarczuk abbia dedicato un fluviante romanzo di oltre mille pagine all'epopea eretica di Jakub Frank. Nei *Libri di Jakub* (traduzione di Ludmila Ryba e Barbara Delfino (Bompiani, pp. 1120, € 29,00)) la scrittrice adotta a sorpresa l'*aploimb* dello storico di professione per tratteggiare il volto di una società multiculturale e pluriconfessionale, talmente sfaccettata e frammentata al suo interno da essere fatalmente destinata alla dissoluzione. Al contempo, la eccentrica vicenda di Jakub Frank – definita da Gershom Scholem «un'insurrezione anarchica sorta in mezzo al mondo della Legge» – diventa simbolo universale di tutti gli «incompiuti, imperfetti e abortiti tentativi di riparare il mondo», intrapresi di volta in volta nel corso della Storia da innumerevoli «falliti Messia».

Una calza da rammentare

Come altre teorie emancipatrici finalizzate al riscatto di un popolo o di una classe, anche la predicazione frankista trae le sue origini dalla condizione di esclusione che gli ebrei si trovavano all'epoca a fronteggiare. Questa rivendicazione di giustizia sociale era accompagnata tuttavia da una visione metafisica assai peculiare, riassumibile nell'immagine conosciuta dai mistici chassidici secondo cui il mondo, «a mo' di una calza», va necessariamente «rammentato». Lungi dall'essere l'opera di un Dio buono (come credono i cristiani), il cosmo è piuttosto il luogo dell'assenza di Dio, che ha generato l'universo «per caso» e poi se n'è immediatamente ritirato. Da qui quella «eterna recriminazione contro il Creatore», elevata con sempre maggior veemenza dai giovani seguaci del mistico Baal Shem Tov, che a metà del XVIII secolo erano stanchi di arrovelarsi invano sulla inconciliabilità tra l'idea di un Dio giusto e la sopraffazione che domina il mondo.

Alla loro protesta l'ambiguo Frank (secondo



Stanisław Freńkel,
L'intellettuale, 1976

A sorpresa, l'autrice – che sarà a Mantova il 10 - veste i panni dello storico: per raccontare «un simbolo di tutti gli abortiti tentativi di riparare il mondo»

do ad autoproclamarsi in Polonia Messia, sulle orme del cabalista Sabbatai Zevi che lo aveva anticipato di un secolo) venne incontro scagliandosi contro il Talmud e contro Mosè, colpevole di aver voluto avvilire l'umanità, rendendola schiava delle sue leggi spacciate per comandamenti divini. Richiamandosi a un versetto di Isaia secondo cui il Messia dovrà essere «peccatore e mortale», Jakub, forte di un indubbio carisma personale («se non era stato scelto da Dio, di certo lo era stato dagli uomini», osserva Tokarczuk), cominciò a predicare la sistematica, meticolosa, dimostrativa infrazione di ogni precetto, al fine di accelerare il declino dell'antico mondo fondato sull'osservanza della Torah

e propiziare così l'avvento della Salvezza.

Un po' mistico e un po' erotomane, certamente avventuriero e truffatore, Jakub attraversa gli imperi europei del Settecento (e il romanzo di Tokarczuk) con l'impeto irresistibile di un ciclone. Ordina ai suoi seguaci di mangiare carne di maiale durante lo shabbat e di unirsi agli sposi altrui, per instaurare all'interno della comunità quei vincoli complessi che la monogamia non può garantire. Dopo essere riparatissimo a Smirne, si converte all'islamismo, poi, una volta tornato in Polonia, impone agli adepti di abbracciare la fede cattolica, per porsi sotto la protezione del re Augusto III e poter ambire ai titoli nobiliari preclusi ai cittadini di confessione mosaica. Nel corso delle dispute dottrinarie con i «talmudisti» (ovvero con gli ebrei «ortodossi», scandalizzati dalla sua condotta) li accusa strumentalmente di assassinii rituali – e solo l'intervento del nunzio apostolico Nicolaò Serra riesce a scongiurare lo scatenarsi di un pogrom. Elabora una sua strampalata, sincretica teoria per cui la santa Shekhinah, ovvero la presenza divina nel mondo, non è altro che la Vergine Maria. Genera una prole sterminata, nonché una figlia, l'incantevole Ewa, che diventerà l'amante del futuro imperatore d'Austria Giuseppe II.

Opportunità di riscatto

Astenendosi dal formulare un giudizio sulla figura di Jakub, Tokarczuk sfrutta con grande abilità le potenzialità romanzesche insite nella sua parabola. E constata come per gli ebrei polacco-litani, umiliati e offesi, l'adesione al frankismo (e quindi la conversione al cristianesimo) rappresentarono una opportunità immediata di riscatto sociale. Ma ad affascinare anzitutto l'autrice è la possibilità di ricostruire la storia dell'inafferrabile Jakub da diversi punti di vista, attenendosi alla convinzione più volte espressa dai suoi personaggi che ciò di cui non si parla cessa di esistere: «Quant'è grande il potere della parola: là dove manca il mondo scompare...». Se gli uomini leggessero gli stessi libri, vivrebbero nello stesso mondo». Al contempo, compito dello scrittore che si rivolge al passato è mettere ordine fra le diverse storie, nel tentativo di «comprendere ciò che è accaduto e ciò che sarebbe potuto accadere».

Se dunque la letteratura (secondo la fulminante definizione che Tokarczuk ci riserva alla fine) è la «perfezione di forme imprecise», l'approssimazione più accettabile della elusiva natura di Jakub è quella inscritta nel cognome che lui stesso si scelse, Frank, ovvero lo Straniero: «Essere straniero significa essere libero. Avere dietro le spalle la forma della luna simile a una culla, la musica assordante delle cicale, l'aria che odora di buccia di melone. Sentirsi ospite ovunque, insediarsi in una casa solo per qualche tempo... Avere un proprio racconto, scritto con le orme lasciate dietro di sé». Frank è quindi il diverso per eccellenza (e qui sembra di cogliere una eco del concetto di «allosemitismo» elaborato da Artur Sandauer), una alterità apparentemente irriducibile con cui tuttavia converrebbe venire a patti, se non per spirito umanitario quantomeno per interesse, come osserva a un certo punto Katarzyna Kłoskowska, nobildonna cattolica favorevole all'assimilazione degli ebrei: «Vogliamo che da noi comandino gli ambasciatori russi? Qualche anno (e qualche pagina) dopo Russia, Prussia e Austria si spartiranno la confederazione polacco-lituana».

scrittori
su scrittori/1

TOIBÍN

“Il problema era come rendere le conversazioni che si tennero in una lingua straniera di 100 anni fa... Nella maggior parte dei casi, ho preso a modello l'inglese parlato negli anni '20

«Tra me e i silenzi di Thomas Mann»

di MARCO RISPOLI

La narrativa di Colm Tóibín ha la singolare capacità di procedere con una certa lievità, come se guisse liberi percorsi d'invenzione, anche quando imbocca sentieri affollati di fatti storici e elementi biografici: avviene soprattutto là dove l'autore irlandese si confronta con alcuni grandi predecessori. Quando nel 2004 uscì *The Master*, romanzo centrato sugli anni decisivi nell'esistenza di Henry James, John Updike celebrò il complesso lavoro di ricostruzione che era alla base di quel testo come «un prodigio di ricerche portate con leggerezza», e descrisse il romanzo come un felice esempio di «finzione che segue da vicino i fatti».

Nel libro più recente, dedicato a Thomas Mann, *Il mago* (traduzione di Giovanna Granato, Einaudi, pp. VI - 506, € 24,00) Tóibín affina ulteriormente la sua capacità di trovare un equilibrio tra la finzione romanzesca e la realtà storica: in queste pagine non si limita, come nel caso del *Maestro*, a rappresentare una tranche di vita costituita di pochi, pur determinanti anni, ma procede con lineare diacronia lungo l'intera esistenza di Thomas Mann, dall'infanzia a Lubeca agli anni trascorsi a Monaco, fino all'esilio negli Stati Uniti, intrecciando i fatti biografici sia con episodi e dialoghi provenienti dalla sua empatica immaginazione sia con diversi motivi presenti nell'opera di Mann. Ne deriva un complesso tessuto intertestuale che, senza mai abdicare alla verosimiglianza e senza venire meno alla plausibilità storica, offre di Thomas Mann un ritratto ambivalente, permettendo al lettore di sperimentare una familiarità con la figura dello scrittore tedesco che gli sarebbe stata preclusa da una semplice biografia.

La stesura del «Mago» si basa sulla lettura di biografie e saggi critici su Thomas Mann, ma intrattiene un dialogo soprattutto con le sue opere di narrativa: quali le sono state più utili alla stesura del romanzo?

Tra quelle più importanti, per me, metterei *I Buddenbrook*, e *Morte a Venezia*; fra l'altro, in un libro di memorie, la moglie di Thomas Mann ricorda alcuni episodi di un viaggio a Venezia che poi sono ripresi nel racconto. Tra le opere più tarde il *Doctor Faustus* si è rivelato molto prezioso, per le tracce che l'autore vi ha seminato della sua famiglia, della madre, delle sorelle. A volte mi è stato anche possibile introdurre nel romanzo qualche motivo o qualche dettaglio preso dai testi di Mann: avevo per esempio molte immagini tratte dalla *Montagna magica* che poi non ho usato perché il collegamento appariva troppo forzato, poco organico al mio intento principale, che era quello di creare un'illusione: le fonti sono utili per creare un'impalcatura, ma poi cessano di avere importanza, o quantomeno non dovrebbero essere notate. Si trattava, per me, di fare in modo che il lettore si sentisse immerso in una forma di intima condivisione degli eventi, attraverso un racconto in terza persona, sempre dalla prospettiva del protagonista.

L'illusione che lei intendeva creare è affidata principalmente alla scrittura dei dialoghi più intimi di Thomas Mann: come è arrivato a renderli credibili?

Mi sono anzitutto posto il problema di come rendere sulla pagina le conversazioni che si tennero in una lingua straniera di cento anni fa, con tutte le particolarità sintattiche che il tedesco presenta. Nella maggior parte dei casi, ho preso a modello l'inglese parlato negli anni Venti, che ha venature sagaci e un ritmo molto veloce. Ma in altre pagine mi sono mosso in modo completamente diverso: per esempio, quando Thomas Mann si trova a Stoccolma e viene raggiunto dalla notizia che suo figlio Klaus si è suicidato nel Sud della Francia, per lui, per la moglie e la figlia che lo stavano accompagnando sarebbe stato ovvio andare al funerale;



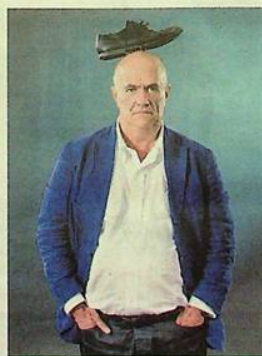
Lo scrittore irlandese, che aveva già dedicato un romanzo alla vita di Henry James, racconta i passaggi del suo confronto con l'autore della *Montagna magica* e con la severità concettuale delle sue opere. Sabato, sarà protagonista di un incontro al «Festivaletteratura» di Mantova

ma la scelta fu di non andare. Per rendere questa decisione, ho rallentato il ritmo della narrazione, così che non sembrasse una scelta facile o veloce, e anzi non sembrasse nemmeno tanto una decisione quanto l'essere trascinati dall'inerzia, come se andassero alla deriva. Thomas Mann, sua moglie Katia e sua figlia Erika si allontanarono invece di unirsi nel dolore, diventarono reciprocamente estranei: il come scriverne mi ha richiesto molta riflessione e altrettanto lavoro. Il silenzio si fa più importante della parola, diventa decisivo ciò che i personaggi non dicono, quello che sono sul punto di esprimere ma poi tacciono. Via via che tornavo a quanto avevo scritto mi sembrava importante risolvermi a tagliare: alla fine bisogna sempre ridurre, ridurre, ridurre.

I silenzi e le titubanze di Thomas Mann sono un tratto fondamentale della caratterizzazione che lei ne ha dato; inoltre, spesso il suo personaggio sembra messo in ombra dalle figure che lo circondano, tutti sembrano più brillanti di lui.

Sì, credo che la mia chiave sia stata proprio l'idea che lui sia un fantasma, tanto nel romanzo che nella sua stessa vita. Dire che ciò che conta per lui si svolge nello studio è fin troppo facile: ciò che mi interessa è che non appena lascia la propria scrivania per mischiarsi agli altri, quasi non parla, resta a osservare, e sia la moglie che i figli sistematicamente dicono qualcosa di più interessante di quanto non ha da dire lui, facendolo

Thomas Mann con la moglie Katia e la figlia Erika. Sotto, un ritratto di Colm Tóibín, foto di Roberto Ricciuti/Getty Images



sentire escluso. Non era tanto questione di ritrarlo come un uomo senza qualità, quanto piuttosto di farne una figura non del tutto presente, uno spettatore silenzioso. È una figura quasi vuota, saturata dai grandi fatti storici che accompagnarono la sua vita, i due conflitti mondiali e in mezzo l'ascesa di Hitler, la guerra fredda, eventi che visse in modo molto strano e intenso. Mi sembrava essenziale al romanzo che figurasse come una persona vigile ma emotivamente quasi assente.

Prima di dedicarsi a Thomas Mann lei aveva già scritto «Il maestro», che ha al centro la figura di Henry James. Cosa l'ha portato a concentrarsi in particolare su questi due autori?

È stato come venire trascinato in una sorta di deriva, non ho seguito una strategia deliberata. Ho letto entrambi gli autori verso la fine della mia adolescenza, un periodo della vita in cui ciò che si legge ha una importanza decisiva. Negli anni Settanta l'arte della biografia non era ancora così sviluppata e si sapeva molto meno sulle loro vite. Per quanto riguarda Thomas Mann, sono state essenziali la pubblicazione dei diari e del libro di memorie della moglie Katia, mentre nel caso di Henry James l'uscita di molte lettere che la famiglia, in particolare i suoi due nipoti, avevano preferito censurare. Verso la fine del secolo ci si presentò un'immagine completamente nuova dei due autori e a venire a galla più di ogni altra cosa fu la loro segreta vita omosessuale. Dal momento che sono gay e sono cresciuto in una società repressiva, mi interessava capire come entrambi avessero vissuto questa loro inclinazione, come essa aveva alimentato il loro talento e il modo in cui aveva reso le loro esistenze particolarmente difficili. Henry James riteneva che per un romanziere fosse necessario tre cose: drammatizzare, drammatizzare, e ancora drammatizzare. Sia nel suo caso che in quello di Thomas Mann, tra la loro vita intima e quella pubblica si consuma uno scarto drammatico, che si estende alla loro famiglia e alla cerchia

più ristretta degli amici. E questo me li ha resi particolarmente interessanti. **Le è mai successo che l'ombra dello scrittore al quale si stava dedicando si facesse tanto ingombrante da influenzare lo stile della sua scrittura, rendendole necessario ritrovare un'opportuna distanza?**

Nel romanzo dedicato a Thomas Mann questo non poteva avvenire a causa della distanza linguistica e anche perché non ho lavorato in alcun modo sul suo stile. Con James invece non so: il suo stile è così strano, così personale e così elaborato che non credo mi abbia contagiato. Mi piacerebbe, ma non lo credo. Di entrambi questi autori è stato soprattutto importante, per me, vedere come pongono al centro dei loro romanzi la coscienza di un singolo personaggio: la capacità di introspezione che Mann riversa nella figura di Leverkühn nel *Doctor Faustus*, per esempio; oppure, in Henry James, il personaggio di Isabel Archer in *Ritratto di Signora*. Questa enorme capacità di concentrazione sulla psiche di una figura romanzesca è stata molto importante per la mia formazione di scrittore.

In alcuni suoi testi, per esempio nel romanzo «Brooklyn», lei ha affrontato vicende legate all'emigrazione. E una parte consistente del «Mago» riguarda gli anni trascorsi da Thomas Mann negli Stati Uniti. Sebbene le situazioni che lei descrive siano molto diverse, crede sia possibile trovare tratti comuni a tutte le esperienze dei profughi?

Credo di sì. A me interessa l'intensità che la scrittura può trovare nella drammatizzazione di ciò che accade quando si viene sbalzati fuori dal proprio ambito. Nel caso di Mann questo avviene non soltanto nel 1938, quando va esule negli Stati Uniti, ma anche prima, quando perde Lubeca. Dalla città in cui è radicato e conosciuto va a Monaco e sperimenta l'anonimato: lì nessuno sa niente della sua famiglia, e anche perciò la dimensione della casa diventa più importante dello spazio urbano. È la premessa perché prenda forma un romanzo centrato sugli interni domestici. In Brooklyn, la classe sociale e la nazionalità sono diverse, e così pure il momento storico, ma l'idea è la stessa: portare qualcuno fuori dall'ambiente a cui appartiene, e lavorare così più intensamente alla rappresentazione della sua coscienza. Sarebbe quasi inimmaginabile per me scrivere di qualcuno che vive nel luogo in cui è nato.

Quale aspetto le è stato più difficile da rendere quando ha cominciato a scrivere su Thomas Mann?

Direi che c'è una valenza concettuale, nel suo lavoro, per esempio nei suoi scritti saggi, alla quale non mi è stato possibile dare una rappresentazione nel romanzo. Per certi versi penso che il mio libro su Thomas Mann sia più leggero di quanto dovrebbe: è centrato sulla sua vita familiare molto più che su quella intellettuale. Ogni volta che ho cercato di scrivere sul suo rapporto con Wagner, per esempio, o più in generale sul suo debito con l'intera tradizione culturale tedesca, ho dovuto constatare che la forma del romanzo a cui stavo lavorando non si prestava a questo genere di esplorazione. Forse, un altro scrittore, avvicinando l'uomo erudito e la sua relazione con la cultura del tempo, rappresentandolo nella sua biblioteca piuttosto che in famiglia, potrebbe trovare questi aspetti più interessanti e degni di venire elaborati. Inizialmente mi interessava concentrarmi soprattutto su alcuni anni trascorsi da Mann in California, quelli che coincidono con la stesura del *Doctor Faustus*. Ma mi resi subito conto di quanto sarebbe stato problematico raccontare il resto della sua vita attraverso flashback, perché non sarei riuscito a dare il senso di quanto fossero inaspettati gli eventi di quegli anni. La gente pensava per esempio a Hitler come a un demagogo, non si era resa conto del fatto che sarebbe arrivato al potere. Quindi ho ritenuto necessario articolare il romanzo usando la scansione cronologica che avrebbe adottato un biografo, secondo un ordine lineare. Vale la pena ricordare che ho lavorato al libro nel momento in cui Donald Trump veniva eletto, e chiunque abbia vissuto quel momento in America ha sperimentato quanto esso fosse inatteso, e come ogni volta l'ascesa al potere di un dittatore colga di sorpresa.

Vite e opere di uomini in esilio: la scrittura trova un'intensità drammatica quando descrive ciò che accade se si è sbalzati fuori dal proprio ambito

scrittori
su scrittori/2

di PAOLO SIMONETTI

L'imponente trilogia romanzesca composta tra il 2014 e il 2019 dall'autore argentino Rodrigo Fresán – di cui in Italia è uscito solo il primo romanzo, *La parte inventata*, per i tipi di LiberaAria Editrice – si apre con una critica feroce ai «lettori fulminati di oggi, abituati a leggere velocemente e brevemente su piccoli schermi». Il protagonista parzialmente autobiografico del terzo volume, *La parte ricordata*, rincara la dose lanciandosi in una filippica sulla recente proliferazione di fiction ispirate alla vita di scrittori reali, condannando senza riserve autori e lettori ai quali «non interessava la letteratura ma poter dire che gli interessava la letteratura e – a riprova di questo, come chi recita un alibi – poter contare su un paio di aneddoti da raccontare alle cene. Conoscere la storia della figlia pazzica di Joyce era molto meglio che leggere James Joyce». Subito dopo, però, il protagonista si dichiara colpevole dello stesso crimine, confessando il sogno di «scrivere una novelle sul padre di Herman Melville: uno splendido perdente, che attraversa a piedi il fiume Hudson gelato per tornare dalla famiglia e accanto a loro morire in preda al delirio, sotto gli occhi del piccolo figlio che prende appunti».

Da quasi vent'anni, Fresán rifletteva su questa idea, cui ha dato finalmente concretezza nel romanzo *Melville*, uscito nel 2022 e appena pubblicato da Mondadori nella splendida traduzione di Giulia Zavagna (pp. 312, € 20,00). È lo stesso scrittore argentino a raccontare la genesi dell'opera in appendice, osservando come questo romanzo porti uno scrittore «molto celebre a esercitarsi nella realizzazione di qualcuno di cui si sa poco o nulla». La prima e la terza parte, infatti, intitolate rispettivamente «Il padre del figlio» e «Il figlio del padre», immaginano l'autore di *Moby-Dick* interrogarsi sugli «insostituibili pezzi di una vita che non si incastrano mai del tutto» – la propria, certo, ma soprattutto quella del padre Allan, figura a cui solo la recentissima biografia di John Bryant dà il giusto rilievo nella vita del figlio.

Nella prima sezione di *Melville* la narrazione si mantiene in terza persona, ma nelle copiose note a piè di pagina la voce dell'autore statunitense commenta da un'originale prospettiva postuma le vicende riportate nel testo principale. Ad esempio, ascoltiamo Melville rievocare in toni amari il «revival» degli anni Venti del Novecento, quando la sua opera venne riscoperta dalla critica accademica scalando il canone letterario: «Che senso può avere sapersi apprezzato e compreso solo quando non si sarà più lì per ricevere l'anelata corona d'alloro dopo tanti anni di corona di spine?». Nella terza parte, la voce delle note «ascende» al livello superiore e i commenti di Melville «crescono e si elevano al punto da avere ora la stessa dimensione, la stessa grandezza del breve testo principale ai cui piedi sono nate».

A piedi sul fiume Hudson gelato

Questa struttura narrativa parzialmente simmetrica permette a Fresán di deviare dalla tradizionale linearità cronologica del genere biografico e della *biofiction* per esplorare a tutto campo il rapporto tra Herman e Allan. Quando morì, nel 1832, divorato dalla febbre e in preda al delirio, Allan Melville (la «e» verrà aggiunta al cognome dalla vedova nel vano tentativo di «evitare e forse disorientare i creditori del defunto marito») aveva già sperperato tutto il capitale in affari fallimentari e investimenti sconsiderati, lasciando la famiglia sommersa di debiti. Negli ultimi giorni i parenti lo tenevano legato al letto, ritenendolo pazzo al di là di ogni possibile cura. Fresán immagina il piccolo Herman, non ancora tredicenne, seduto al capezzale del padre mentre ascolta affascinato, spaventato e commosso il resoconto febbrile del grand tour europeo compiuto in giovinezza dal genitore, quando un mondo di esperienze e possibilità gli si stagliava ancora davanti. Il racconto di Allan occupa la parte centrale del romanzo, che sin dal titolo, «Glaciologia; o la trasparenza del ghiaccio», si configura come una rivisitazione

FRESÁN

Lo scrittore argentino dedica un romanzo al rapporto tra l'autore di *Moby-Dick* e il padre Allan, al cui cognome la vedova aggiunse una «e», per depistare i creditori in agguato: *Melville*, Mondadori

ne in chiave postmoderna del cosiddetto «blocco ceto-logico» di capitoli al centro di *Moby-Dick*, la parte quasi saggistica dove Melville si sofferma sulla fisiologia e la classificazione delle balene.

Ossessionato dalla trasparenza del fiume ghiacciato che deve attraversare a piedi tornando dal suo ultimo fallimentare viaggio a New York, Allan rievoca in toni deliranti il suo giovanile soggiorno a Venezia (di cui non si hanno notizie storiche), finché le idee non si presentano più sotto forma di frasi brevi, puntuali e semplici ma si estendono, languide e come ingiogliate, lungo parentesi e tratti e subordinate alquanto esigenti.

Fra il fantasma e il vampiro

Nel cuore della Venezia onirica rievocata da Allan in punto di morte regna un essere misterioso e senza tempo, Nico C., artista cosmopolita raffinato e apparentemente immortale a cui il giovane si accompagna durante il tour europeo. Allan è al contempo atterrito e attirato da questa figura, che sembra conoscere passato, presente e futuro e che dichiara di essere frutto delle «più immaginative e terribili fantasie» degli esseri umani, unione di fantasma e vampiro.

Quando Nico C. offre ad Allan di diventare suo «testimone privilegiato e complice», il giovane fugge in Spagna e poi torna negli Stati Uniti convinto di averlo ucciso. Continuerà a sentirsi perseguitato per il resto della vita. A distanza di anni, Herman cerca di razionalizzare le angosce del padre: «Forse Nico C. non è mai esistito», ragiona, «o forse è una «metafora di tutto ciò che mio padre avrebbe voluto essere e non ha mai osato essere», «la febbre subliminale di uno dei tanti commercianti moltiplicati più astuti di mio padre». Di fatto, le coppie vampiro/succube e impostore/vitti-

Una scena da *Billy Budd*, direttore James Conlon, regia di Deborah Warner, produzione del Teatro dell'Opera di Roma con il Teatro Real di Madrid e la Royal Opera House di Londra

ma si sarebbero concretizzate nelle più importanti e indimenticabili opere di Melville – basti pensare al rapporto ambivalente che lega Ahab al suo equipaggio, a quello di Bartleby con l'avvocato o di Benito Cereno con lo schiavo Babo, fino all'ambiguo legame che unisce Claggart a Billy Budd, per non parlare del sinistro «confidence man» dell'omonimo romanzo, in grado di ipnotizzare e truffare tutti i passeggeri del Fidéle. Nel suo libro, Fresán immagina che Melville arrivi, pur di salvare il ricordo del padre, a renderlo un personaggio di finzione, reinventandone la storia attraverso generi letterari molteplici, dal Bildungsroman al romanzo gotico, dal picaresco al fantastico. La riscrittura assume ora la prospettiva del Melville esperto e disilluso, che ha abbandonato la narrativa per la poesia: «una forma di fallimento per definizione», che perciò non gli avrebbe reso troppo doloroso «fallire di nuovo con un romanzo». Tutta la storia di Allan è dunque rinchiusa metaforicamente nella «finale aggiunta al cognome dopo la sua morte: una lettera resa pressoché invisibile nel titolo sulla copertina, «come se fosse il più vivo dei fantasmi», la cui aggiunta arbitraria ha avuto il risultato di consegnare la figura di Melville ai posteri mentre obliterava quella del padre.

Nel restituire l'«empio e occulto patrimonio» dello scrittore statunitense a quella dimensione letteraria da cui era stato ingiustamente escluso, Fresán tenta anche di «salvare» un tipo di scrittura d'altri tempi, fatta di «lunghe frasi febbrili e serpeggianti e marine». Alla fine, intonandosi alla voce inconfondibile di Melville-Ahab, il narratore non resiste alla tentazione di lanciare un ultimo terribile anatema: «Maledetti siate tutti voi, lettori correnti di romanzi normali, vi auguro una buona e confortevole traversata».

In una lettera,
la sintesi di una vita



dai hansi a Londra
a Mantova, il 9

MISHRA

Combinando monologo drammatico e scrittura epistolare, Pankaj Mishra segue la storia di tre ragazzi di bassa casta che fanno carriera: *Figli della nuova India*, da Mondadori

L'impostura, prezzo della scalata sociale

di ELENA SPANDRI

«L'idea della ricerca della felicità è il vero motivo per cui molti di coloro che stanno al di fuori o alla periferia di questa civiltà ne sono attratti. È un'idea elastica, valida per tutti. In sé racchiude molto: l'idea di individuo, responsabilità, scelta, la vita dell'intelletto, l'idea di vocazione, perfezione e realizzazione. È un'idea umana immensa. Non si può ridurre a un sistema rigido: non può generare fanatismo. Comunque si sa che esiste, e in virtù di questo, alla fine, altri sistemi più austeri saranno spazzati via: con queste parole, V.S. Naipaul concludeva *Lo scrittore e il mondo*, un corposo reportage di viaggi attraverso i cinque continenti, auspicando l'avvento di una civiltà universale libera dal retaggio di riti e di miti e costruita a misura di individui laici, desideranti e, in virtù di questo, proiettati verso la piena realizzazione di sé.

Imperativi esistenziali

Nel racconto impietoso di un pianeta sempre più diviso tra centri metropolitani e Sud Globale confluivano lo scrittore etnocentrico dello scrittore indiano-caraibico, naturalizzato britannico, e vincitore del Nobel nel 2001, e un'incrollabile fiducia nella superiorità del liberalismo occidentale che, negli anni Novanta del Novecento, era stata già stata ampiamente smentita dalla storia. Proprio intorno al fascino ingannevole di questo mito ruota *Figli della nuova India*, il secondo romanzo dell'indiano Pankaj Mishra (già curatore del reportage di Naipaul), appena uscito da Guanda nella accurata traduzione di Maria Federica Oddera (pp. 352, € 19,00).

Dopo un romanzo di formazione pubblicato due decenni fa (*I romantici*) e pluripremiati saggi di storia e attualità, incluso un pregevole studio sul Buddismo (*La fine della sofferenza*), Mishra torna alla fiction con un'opera tematicamente ed emotivamente densa, che anatomizza il

disincanto di una generazione di intellettuali indiani irretiti dalle energizzanti promesse della globalizzazione.

Arun, Aseem e Virendra, tre ragazzi di bassa casta, accaniti lettori di Naipaul e altrettanto determinati a sfuggire al vittimismo e a farsi strada nel mondo, stringono amicizia al Politecnico di Delhi negli anni Ottanta. Dopo lunghe privazioni e indicibili abusi subiti da parte di compagni di estrazione sociale più elevata, facilitati dai venti di cambiamento che spirano nella nuova società indiana, i tre sembrano finalmente realizzare l'imperativo esistenziale di cancellare il passato attraverso una scalata che li conduce in tempi e modi diversi ai vertici della piramide sociale. Senonché, non per tutti l'impatto col mondo competitivo e ultrasocial delle élite cosmopolite si rivela congeniale. Mentre Aseem e Virendra si tuffano nella frenesia imprenditoriale e sessuale della nuova India, Arun - che prevedibilmente è anche il narratore della storia - soffre della sindrome dell'impostore, fino a quando, dopo un soggiorno londinese al seguito di una ricca attivista di famiglia musulmana (Alia), decide di abbandonare tutto e ritirarsi in un monastero buddista al confine col Tibet.

«Nel bel mezzo di quella vita voluttuosa vicina alla perfezione, avevo cominciato a prova-

re orrore per me stesso, per la mia pressoché totale incapacità di collegare e armonizzare il passato col presente... partito dal niente a Deoli, mi stavo rendendo conto con sempre maggior chiarezza di essere diventato troppo bravo con le mie improvvisazioni da palcoscenico, che portavano con sé un gravoso fardello di ipersensibilità al giudizio altrui, mentre in realtà volevo passare del tutto inosservato».

Mishra è abilissimo nel tratteggiare il contrarsi dell'originario impulso espansivo in un sentimento di rifiuto - efficacemente evocato dal titolo inglese, *Run and Hide* («Scappa e nasconditi») - che porta il self-made man indiano dai pretenziosi cenacoli post-Brexit a uno sperduto villaggio della catena himalayana, inghirlandato dalle nevi perenni e da una natura lussureggiante. Quantunque ben congegnata, l'inversione del paradigma della *success story* non è l'elemento più originale del romanzo, che risiede piuttosto in una combinazione iperrealistica di monologo drammatico e scrittura epistolare. Per tutto il tempo, infatti, Arun si rivolge a una interlocutrice silenziosa (che soltanto molto tardi si scopre essere Alia), la cui presenza al tempo stesso ossessiva e spettrale confonde le acque, mettendo alla prova l'immaginazione di chi legge con passaggi continui

dall'io al tu al noi. L'invenzione narrativa è tutta racchiusa nel valore di questa stilizzazione che, forse non casualmente, accomuna *Figli della nuova India* a un altro romanzo generazionale imperniato sul crollo del sogno americano accarezzato dai giovani asiatici: *Il fondamentalista riluttante* di Moshin Hamid (2007). In entrambi i casi, la manomissione dei dispositivi del realismo distanzia i personaggi e ne mina quel senso di stabilità e sicurezza che è tanto agognato quanto inattuabile per chi vive nei paesi in transito tra vecchio e nuovo, sopraggiunti alla modernità quando questa si è già trasformata in una minaccia che rischia di annientare tutti i residui di coesione sociale e ambientale.

Il fatto che Arun sia un traduttore formato alla scuola dei grandi romanzieri (Balzac, Turgenjev, Tolstoj, Naipaul, Roth, Updike), per di più consapevole di non poter «valicare l'abisso emotivo che separa l'hindi dall'inglese», dà la misura dell'importanza assegnata alle crepe - comunicative, culturali, sociali, generazionali - dall'universo narrativo di Mishra.

Ambiguità morale

Nelle pieghe di un racconto tenuto in costante tensione tra lirismo e cinismo e pervaso di letterarietà, *Figli della nuova India* evoca tutta l'ambiguità morale, nonché la cifra profondamente grottesca, di personaggi che, nel migliore dei casi, agiscono sulla spinta di un desiderio mimetico in grado di condannare poveri e ricchi a un perpetuo risentimento e, nel peggiore, annaspiano per restare a galla in una società globalizzata prima ancora di diventare democratica. Una società che alimenta divisioni politiche e religiose mentre forza le persone a entrare in una «competizione universale» per la quale non sono minimamente attrezzate - come Mishra ha scritto in un saggio illuminante pubblicato con il titolo *L'età della rabbia*.

Se la rinuncia alle «abitudini mentali nuove», generate dal narcisismo di un mondo iperconnesso, imprime all'intreccio un singolare andamento entropico e meditativo, il gioco iconoclasta di voci e sguardi, abilmente manovrato dal narratore, smaschera l'illusione di poter sfuggire alla prigione dell'io offerta dal Buddismo. Con *Figli della nuova India*, Mishra riapre così un percorso artistico interrotto e molto attuale, che affida al linguaggio del romanzo una complessità e un'istanza di verità inaccessibili ad altre scritture.

Bhupen Khakhar,
Giocatore di cricket,
nella rubrica,
Benjamin Alard

■ IMPROVVISI ■

*I sei anni
di Bach
a Köthen*

66

Dino Villatico

99

Dedicato da Benjamin Alard «ai momenti di solitudine e di tristezza» seguiti alla morte della prima moglie di Johann Sebastian Bach, l'ottavo volume di *The Complete Works for Keyboard*, 8, Köthen 1717-1723 - For Maria Barbara, harmonia mundi, € 22,99, mp3 € 10,99) consiste di tre Cd, che fanno parte di una serie dedicata all'opera per tastiera del compositore di Eisenach. Alard esegue i preludi e le suite su un clavicembalo Couchet del 1645 e le invenzioni e le sinfonie (invenzioni a tre voci) su un clavicordo costruito apposta per la registrazione da Émile Jobin nel 2018. Il periodo di Köthen durò sei anni, in cui, poiché la corte calvinista in chiesa non ammetteva che il canto dei corali, Bach si diede anima e corpo a una spericolata sperimentazione strumentale, della quale il principe Leopoldo era particolarmente appassionato, e nella quale riassume e matura l'esperienza musicale europea, filtrandola con una fantasia inesauribile. Sono gli anni in cui si accende l'interesse di Bach per la musica francese, e in particolare per François Couperin. Erano appena usciti il primo libro delle *Pièces de clavin* (1713) e *L'Art de toucher le clavin* (1717). I due compositori si scrivevano. Sembra che Bach amasse far precedere le sei *Suites françaises* da un preludio di Couperin nella stessa tonalità, scelto tra quelli dell'*Art de toucher le clavin*. Sono pagine strabilianti. Alard ricostruisce quella esperienza, e fa precedere ogni suite da un preludio di Couperin. Agli stessi anni appartengono le *Sonate e partite* per violino solo, che Bach suonava anche sul clavicembalo, e di cui ci è arrivata qualche trascrizione autografa e dei suoi figli. Sbalorditiva quella in re minore dalla *Sonata in la minore* (nel passaggio dall'arco alla tastiera spesso Bach cambia la tonalità) con una lunghissima e stupenda fuga, impervia sul violino, ma ardua anche sulla tastiera, e la celeberrima *Ciaccona*, dalla seconda *Partita*, che forse non è un tom-

beau, come si è ritenuto, per la morte di Maria Barbara, ma fa comunque parte della musica che si suonava in casa, per la moglie e i sette figli, solo quattro dei quali sopravvissero fino all'età matura. Tra questi, il grande Carl Philipp Emanuel Bach si prende molte libertà nell'armonizzare la partitura violinistica, soprattutto nella fuga: aggiunge figure di passaggio, sviluppa in intonazioni melodiche le successioni scarse di accordi. Si ha l'impressione di entrare nel suo laboratorio, cogliere come un'idea, una cellula si trasformi in discorso fluido e quasi d'improvvisazione. Probabilmente suonava e improvvisava queste trascrizioni per sé stesso, o per Maria Barbara. Ce ne sono arrivate poche sicuramente sue, tra le carte del genero Altnickol. Oltre al piacere intellettuale nel seguire il lavoro di composizione, una profonda commozione afferra l'ascoltatore per la ricchezza inesauribile delle invenzioni ritmiche, armoniche, melodiche. E, soprattutto, perché questa, come pochissime altre, è una musica che canta sempre.



L'andatura dell'armonia, risultato dell'incontro contrappuntistico delle voci, ne rafforza la cantabilità espressiva, soprattutto per l'uso frequente e sorprendente delle dissonanze. Per i figli sono forse scritte le *Invenzioni* e le *Sinfonie*. Pagine, tutte, alle quali conviene abbandonarsi, per scoprire, quasi inavvertitamente, nuove possibilità di catturare una conoscenza inedita della realtà: nulla di mistico, se non quanto è interno al canto stesso, piuttosto l'evidenza con cui la musica si fa pitagorica rappresentazione del mondo. Già qui prefigurata, l'*Offerta Musicale* e l'*Arte della Fuga* nascono tutt'altro che all'improvviso: ma il miracolo di questo ascolto è anche merito dell'intelligenza e della sensibilità di Alard, della fluidità del suo fraseggio, della sapienza con cui controlla la singolarità dei ritmi.

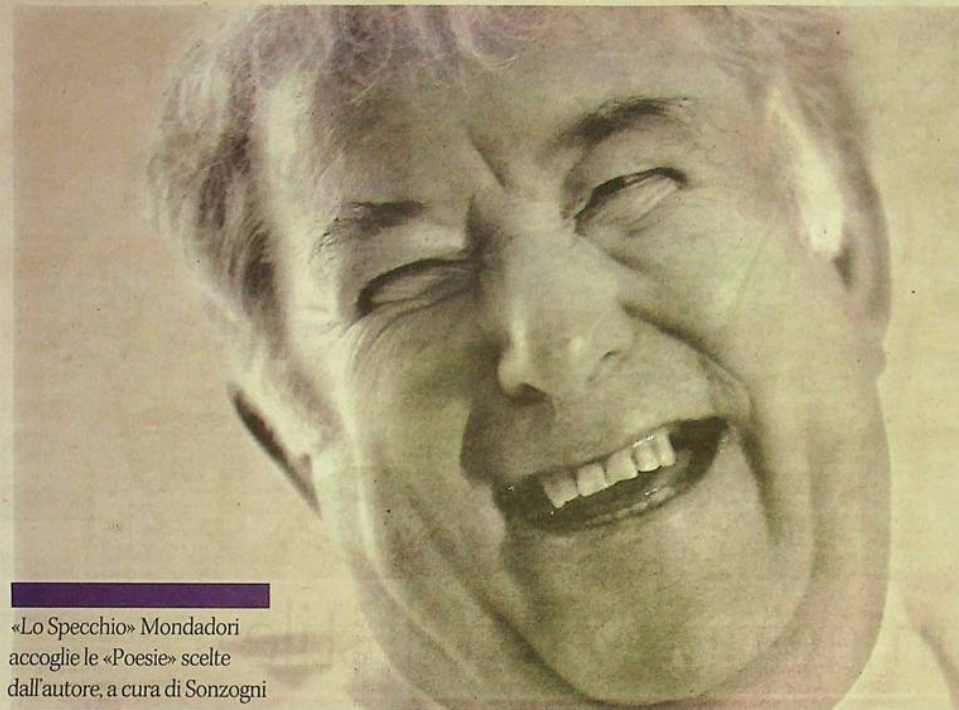


Il protagonista
è un traduttore,
consapevole
dell'abisso emotivo
tra l'hindi e l'inglese

ALIAS
Domenica

a dieci anni
dalla morte

HEANEY



«Lo Specchio» Mondadori
accoglie le «Poesie» scelte
dall'autore, a cura di Sonzogni

di MASSIMO BACIGALUPO

L 130 agosto 2013 Seamus Heaney morì nel corso di un'operazione chirurgica di emergenza: poco prima aveva mandato alla moglie Marie un messaggio: «Noli timere». Latino e conforto, un'ultima occhiata positiva ai doni della vita. Il collegiale convittore che aveva sudato su rosa rose sessant'anni prima... Era arrivato a Belfast da una famiglia cattolica contadina, primogenito, aveva passato i primi anni in un casolare col tetto di paglia dove alle camere abitate si affiancava la stalla. Gli pareva di ricordare quando stava nella culla, a Mossbawn, e una zia faceva il pane. «C'era un'assenza assoluta. / La pompa con l'elmo nel cortile / riscaldava il suo ferro, / l'acqua spumava come miele // nel secchio appeso / e il sole era appoggiato / come una piastra a raffreddare contro il muro // di ogni lungo pomeriggio. / Così le sue mani si accapigliavano / sulla madia, / la stufa roseggiante // mandava la sua placca di calore / contro lei in piedi / nel grembiule infarinato / accanto alla finestra...». È una povera copia di un Vermeer, commentava Heaney, sempre modesto. C'è il ricordo dettagliato, ritrovato, ricreato, e c'è il dono della forma, quartine esatte di versi di poche sillabe: «And the sun stood / Like a griddle cooling / Against the wall // Of each long afternoon». Lo spazio fra le due quartine esalta l'enjambement e la metafora ardita: «il muro... di ogni lungo pomeriggio». Cosa sarà il muro del pomeriggio? E si veda la stocata finale della scena nella settima e ultima quartina. La poesia, «Sunlight», è la prima delle due intitolate «Mossbawn». Il semplice originario si unisce all'arte consapevole senza disperdere l'immediatezza dello stato d'animo. Un interno rurale del 1940, Irlanda del Nord, sicurezza, vita, amore, gesti quotidiani in un mondo che si rivelerà complesso e anche sanguinario.

È infatti «Mossbawn» apparve nella raccolta *North* (1975), la quarta di Heaney, che fin dal titolo guarda ai fatti d'Irlanda, ma anche fin dal titolo li proietta in un contesto mitico, antropologico. Qui appaiono poesie fra le sue più note, descrizioni di vittime sacrificali preistoriche rinvenute perfettamente conservate nelle torbiere dello Jutland. La ragazza decapitata, rasata come le ragazze cattoliche dell'Ulster punite per aver amareggiato con i soldati britannici. E Heaney racconta di-

Il personale è sempre come politico

Il rosario nell'Ulster senza luce e acqua; il giovane Seamus sorpreso in auto con ragazza dai poliziotti; i fatti d'Irlanda proiettati in un contesto mitico...

Seamus Heaney
nel gennaio 2000 ritratto
da Dominic O'Brien,
Photo Fairfax Media
via Getty Images

rettamente la propria biografia personale e politica, riprendendo il modello del *Preludio* di Wordsworth: «Nelle vacanze lunghe, poi, venni alla vita / sul sedile per i baci di una Austin 16, / parcheggiata di fianco a una casa a motore acceso, / le mie dita strette come edera sulle sue spalle, / una luce lasciata accesa per lei in cucina. / E tornando a casa, la libertà estiva / sempre più ridotta di notte in notte... poliziotti / brandivano torce rosse, stringendosi attorno / all'auto come una mandria nera, fiutando e puntandomi / la canna di uno sten nell'occhio: / Il tuo nome, autista? / «Seamus? / Seamus?». Seamus (che si pronuncia /sheimus/) e Sean sono forme irlandesi di James, dunque subito riconoscibili, sospette e forse per i poliziotti risibili. E ora invece è un nome che tutti conosciamo, se abbiamo qualche pratica di letteratura degli ul-

timi quarant'anni.

La poesia da cui riportavo la scena del corteggiamento del giovane Seamus e il posto di blocco che vi segue (e anche il corteggiamento in fondo è bloccato dalle regole della comunità e dall'inesperienza della postadolescenza) si chiama «Il ministero della paura» (sempre in *North*) e infatti conclude: «L'Ulster era britannico, ma senza alcun diritto / sulla lingua inglese: ovunque attorno a noi, anche / se non lo chiamavamo così, il ministero della paura». Questo «ministero» allude ironicamente a quello che Wordsworth scrive della paura formatrice ispirata dalla Natura madre severa e amorosa («the ministry of fear»), ma ovviamente è ben diversa la paura del giovane autista davanti a una pistola e ai poliziotti britannici. E poi alludendo al grande padre Wordsworth Heaney implicitamente riven-

dica il suo diritto sulla lingua inglese di cui egli è erede consapevole. Ed educato attraverso la «paura» a recuperare un nucleo intatto di epifanie, momenti di esperienza preziosi, gioiosi o dolorosi. Ma presenti, fissati attraverso il lavoro sulla lingua e sul verso. Heaney è un maestro della forma che dispone di un contenuto condiviso con i lettori, che come lui e attraverso di lui cercano delle risposte. Un album di foto personali in cui più di una generazione si è ormai riconosciuta.

Dopo la pubblicazione di *North*, nel 1976 Heaney si trasferisce con la famiglia da Belfast a Dublino, lasciandosi alle spalle l'occupazione militare, esecuzioni, rappresaglie, scioperi della fame, per essere più libero e centrato con i suoi, ma senza rinunciare a parlare nei suoi testi con mirabile vigore di quanto avviene a nord. La raccolta successiva, *Field Work*, contiene felici momenti lirici (i «Sonetti di Glanmore») ma anche la cronaca di quel che il poeta ha dovuto (scelto di) lasciare: «Una mattina di buon'ora mi imbattei in un convoglio / di autoblindo, che gorgheggiavano su potenti pneumatici / mimetizzate con rami spezzati da ontani, / e soldati con cuffie auricolari in piedi su torrette» («La strada di Toome»). Sempre il personale come politico. Il racconto di una vita con i suoi fatti minimi che riflettono fenomeni ampi e luttuosi. Heaney aveva fatto in tempo a vedere i soldati che si preparavano per lo sbarco in Normandia. E scriverà una poesia, in imitazione di Orazio, sull'11 settembre: «Tutto può accadere, le torri più alte // abbattute, chi sta in cima avvilito / chi in basso valutato...». E siamo in *District and Circle*, la penultima raccolta (intitolata alla metropolitana di Londra, altro luogo di attentati), cui seguirà il congedo di *Catena umana* (2010), dodicesima raccolta in 44 anni.

Una messe rigogliosa di poesia in cui il magistero espressivo si incontra sempre con la cosa vista e sentita, e si passa dal pellegrinaggio dantesco di «Station Island», uno dei testi centrali, alla cronaca familiare. La poesia giovanile sulla morte del fratello investito mentre giocava per strada accanto a casa, molto controllata nella esposizione degli eventi, commuove lettori e ascoltatori, giacché Heaney è un lettore magistrale, non enfatico, tranquillo e sicuro. Il titolo «Mid-term Break» («Vacanza di metà trimestre») si riferisce al fatto che il giovane convittore viene richiamato a casa per il funerale del piccolo («Quattro piedi di bara, uno per ogni anno»). È un titolo anodino per contenere il lutto. E Heaney ha scritto con altrettanta pacatezza della morte dei genitori e della loro vita di fatica e affetto contenuto. Il padre dice alla moglie solo quando non può sentirlo che è stata una «good girl». Impariamo qualcosa su questo Ulster proverbialmente alieno dalle esibizioni di sentimenti, legato un tempo ai riti del rosario serale, dei rapporti guardinghi con i vicini dell'altra confessione, se c'erano. Poesia che è anche documento storico.

«Non c'era la luce a Mossbawn», ricorda Heaney, «l'acqua si attingeva alla pompa. Ho 70 anni, ma è come se fossi nato nel medioevo».

Un altro vecchio appare nella poesia «Un sors d'acqua», evocazione di una vicina: «Veniva ogni mattina ad attingere» (quella degli Heaney era l'unica pompa) «come un vecchio pipistrello percorrendo barcolloni il campo: / la pertosse della pompa, lo strepito del secchio / e il lento diminuendo mentre si riempiva / la annunciavano». Da lontano riappare il ricordo. Come quello di quando a un anno o poco più scese per la prima volta al letto sulla terra battuta o il cemento. Ricorda ancora quello che provò. Sicurezza. Che ebbe la fortuna di non perdere mai in tanti anni. Lavorava sulla ricerca del tempo perduto. A poco a poco le sensazioni si ripresentavano. «Emotion recollected in tranquillity», come diceva Wordsworth.

Della sua sterminata produzione ed evocazione Heaney scelse circa 250 poesie per due fortunate autoantologie, riprese ora nelle «Specchio» Mondadori (Poesie, a cura di Marco Sonzogni, pp. 992, € 25,00), con il testo del discorso per il Nobel del 1995, «Sia dato credito alla poesia». Proviamoci. Heaney non è sempre immediatamente comprensibile. Il lettore aprirà questa antologia affidandosi alla fortuna, oppure leggerà con impegno le lunghe sequenze come «Station Island», le variazioni su Dante e Virgilio e l'antica lirica irlandese. Se sufficientemente incuriosito, potrà ricorrere alle esaurienti annotazioni che accompagnano le stesse poesie nell'omonimo «Meridiano» del 2016. Ma in fondo le poesie senza note sono allo stato naturale. Ascoltiamole. E in Heaney c'è molta gioia e commovente da condividere immediatamente: il letto del fiume, secco, mezzo pieno di foglie. / Noi che ascoltiamo un fiume dentro gli alberi. / Cioè in inglese: «The riverbed, dried-up, half full of leaves. / Us listening to a river in the trees». Mille pagine di poesia. Ma poi basta già un distico per parlarci.

novecento
italiano

VITTORINI

Bompiani ripubblica *Nome e lagrime*, raccolta postuma di racconti composti tra i primi anni trenta e il dopoguerra, allestita nel 1972 da Raffaella Rodondi. Si manifesta in schegge il futuro scrittore

Una scena da *Sicilia* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1999, tratto dal romanzo di Elio Vittorini *Conversazione in Sicilia* (1941); in basso, Carlo Emilio Gadda, LaPresse

di MASSIMO RAFFAELI

Nome e lagrime era il titolo della prima stampa di *Conversazione in Sicilia*, uscita da Parenti a Firenze nel 1941, ma lo sarebbe stato anche di un volume postumo di racconti dispersi (tra cui quello omonimo che nella *princeps*, poi espunto, di *Conversazione* fungeva da esergo) pubblicato da Mondadori nel 1972 e nella collana degli «Scrittori italiani» già patrocinata dall'appena scomparso Niccolò Gallo. Si trattava di venti racconti divisi in due tranches, l'una di tredici pezzi per lo più imminenti su *Conversazione* (databili dal 1939 con escursioni nel pieno dopoguerra), l'altra di sette risalenti agli anni dell'esordio fra il '32 e lo stesso '39.

Aveva costruito quell'autentico palinsesto una giovane ma già perfetta intenditrice delle carte vittoriniane, Raffaella Rodondi, allieva a Pavia di Dante Isella e firmataria tanto degli apparati esplicativi dei Meridiani Mondadori de *Le opere narrative* (1974) patrocinata da Maria Corti quanto della curatela dei due volumi di *L'eterogeneità arte società* (Einaudi 1988) in cui si raccoglievano gli scritti militanti e d'occasione dello scrittore siciliano. (Mancata prematuramente nel 2017, Rodondi aveva peraltro pubblicato i suoi studi su Elio Vittorini in *Il presente vince sempre*, Sellerio 1985).

Ora, del nome di Raffaella Rodondi non si fa menzione in *Nome e lagrime* e altri racconti (Bompiani «I Grandi Tascabili», pp. 150, € 12,00), di fatto una anastatica che esce con la pur partecipe introduzione di Giuseppe Lupo che di Rodondi riproduce anonima in appendice anche la nota ai testi mentre nel sommario in quarta di copertina si dice la raccolta era già uscita nel 1971, ma qui non saremo pedanti. Nella prima parte del volume colpisce innanzitutto la natura quasi stenografica dei testi addotti, come fossero schegge, interiezioni, frammenti in attesa di congiungersi ad altro e Vittorini infatti li riutilizzerà *ex post* nella cucitura del suo libro autobiografico e più controverso, *Diario in pubblico* (1957).

Immagini vi si rincorrono che la sua narrativa maggiore trasformerà in emblemi e in proposito basterebbe l'esempio de *Il vestito dietro la porta* («Il Tesoretto», 1941), immagine spettrale dell'assenza e del vuoto al presente che il lettore può ritrovare nella glaciale clandestinità di quel romanzo stupendo e regolarmente sottovalutato che è *Uomini e no* ('45). La prevalente frammentarietà di tali pagine, che in certi casi rischia la volatilità («a mo' di canovaccio, materiali da rielaborare più organicamente in seguito alla maniera di un artigiano», scrive Lupo), la stessa monotonia di uno stile che evidentemente cerca ancora la propria messa a punto non devono occultare quello che in sostanza le tiene insieme. Ed è la ricerca tanto di una essenzialità simbolica quanto di una personale ritmica. Il fatto che a quella altezza cronologica Vittorini si apra all'aspro realismo della letteratura anglosassone, che (a ca-

vallo della guerra, fra gli anni di «Corrente» e poi del «Politecnico») egli a lungo si interroghi su natura e potenzialità artistica dell'immagine fotografica e filmica, tanto da ritrovarsi talora incongruamente intrappolato fra i neorealisti, non può comunque cancellare l'origine intransitiva, ermetica e persino allegorica della sua pronuncia. Chi legge sente attiva nei suoi reiterati e proverbiali furori, nelle litanie scandite a dispetto sia la lezione dell'avanguardia europea (e la sintassi vittoriniana mai dismetterà certe giunzioni scalene o spiazzanti) sia l'incombente anonimo interdetto che affligge e intanto oscura la parola.

Che infine Vittorini fosse un possibile corrispettivo in prosa di Eugenio Montale l'aveva immediatamente intuito Gialme Pintor recensendo all'impronta *Conversazione* (poi ne *Il sangue d'Europa. Scritti politici e letterari 1939-1943*, a cura di Valentino Gerrata, Einaudi 1950) e giudicandolo «un libro molto importante per la nostra letteratura, il più importante forse che sia venuto nelle nostre mani da quando ci portarono, con una bella ape disegnata sopra il volume, il volume scuro delle *Occasioni*». Ciò spiega l'attrazione e insieme la diffidenza di Vittorini verso gli eventuali illustratori delle proprie pagine: circa *Conversazione* è il caso del fotografo marchigiano Luigi Crocenzì, già attivo nel «Politecnico», che con lui fa un viaggio in Sicilia derivandone per l'edizione Bompiani immagini in realtà molto originali ma dal-

lo scrittore ritenute inadeguate come poi nel caso, nientemeno, di Renato Guttuso il cui lavoro non arriverà mai a compimento e lo attesta, producendone alcune sinopie, la migliore edizione del romanzo, a cura di Giovanni Falaschi (BUR 1986). Tutto questo fa il paio con la *petite musique* dei dialoghi vittoriniani, il cui ritmo ininterrotto e per solito binario fa pensare più alla struttura di un oratorio che non a quella di un testo narrativo e bene lo intesero Danièle Huillet e Jean-Marie Straub costruendo la trilogia vittoriniana (*Sicilia! '98; Operai, contadini*, 2000; *Il viandante e l'arrotino*, 2001) dove la voce umana perde ogni tratto naturalistico e assume viceversa un tono scandito, solenne e persino liturgico.

Diversa, per non dire opposta, è la fattispecie dei racconti collocati nella seconda parte e talora usciti in fogli fascistissimi (su tutti «Il Bargello», settimanale fiorentino di Alessandro Pavolini e Gioacchino Contrì) sia pure del fascismo cosiddetto di sinistra che era tipico dei giovani che allora pensavano al Duce come a un rivoluzionario antiborghese e al regime come a un gemello anticapitalista del bolscevismo, teste la limpida memoria di Romano Bilenchi, *Vittorini a Firenze* (in *Amici*, 1976); qui, e si pensi specialmente a *Il mio ottobre fascista* scritto nel '32 per l'informata del decennale della Marcia su Roma, è ancora visibile il modello di un verismo appena contraddetto da qualche guizzo insolente come anche nella

Colpisce la natura quasi stenografica di alcuni testi, poi ricuciti in «Diario pubblico» del 1957

singolare *Quando cominciò l'inverno*, del '39, che sembra infatti postdata. Ma si tratta di testi il cui valore è essenzialmente documentario, quando la vera sorpresa del volume sta nel lungo spezzone, dal titolo *Delle cinque circoscrizioni che percorrono la nostra città*, che suggerisce la prima parte recando la data, avanzatissima, del 1961.

Consiste, precisa Rodondi in appendice, in quello che gli amici dello scrittore a suo tempo battezzarono *Manoscritto di Populonia*, redatto durante una vacanza in quella località. A rileggerlo oggi, costituisce un virtuale testamento dello scrittore, in venti pagine densissime di descrizioni del perimetro della vecchia Milano e dell'immediato suburbio esteso con i processi di una rapida urbanizzazione del territorio. La prosa si addensa e perde del tutto il ritmo proverbiale *sacché*, anzi procede per blocchi monolitici e volentieri per asindone mentre lo scrittore si dà alla nomina di tutto quanto rientri nel campo visivo, strade, muri, case, installazioni e figuranti nel tessuto urbano. Voce fuoricampo e sguardo vi coincidono nella maniera che può rammentare (sia pure in uno stile più ricco, più duttile) certe pagine di Alain Robbe-Grillet o il *Perec* de *Les choses* che infatti Vittorini fa pubblicare da Mondadori nel '66. Ma qui Elio Vittorini è ancora una volta oltre sé stesso, è l'intellettuale che redige «Il Menabò», il fenomenologo affascinato dalla civiltà delle macchine, il vecchio siciliano che dall'isola natia muove per un'ultima volta verso *Le città del mondo*.

PIER GIORGIO ZUNINO, «GADDA, MONTALE E IL FASCISMO», LATERZA

Eusebio e l'Ingegnere di fronte allo spasimo bellicista

di ALBERTO FRACCACRETA



In *Eros e Priapo* la posizione di Carlo Emilio Gadda su Mussolini è abbastanza chiara: il «kuce» è variamente appellato «scacciarone sifiloso», «spirito basedowico», «provoleone imbischerito», «Maccherone Ingronato», «Batrice lueticco» e via dicendo. Lo stesso Ventennio coincide, per l'Ingegnere, con una sorta

di catarsi, *descensus ad inferos*, in cui è sprofondato il paese guidato dal «Caino Giuda Maramaldo»: la fumea caliginosa si alza e vibra anche nel Maradagà di Gonzalo Pirobutirro o nella Roma dell'«ubiquo ai casi» don Ciccio Ingravallo. Scenario stigio-simile a un luttuoso stampo annidato nell'inconscio collettivo — che avvolge persino la Firenze della *Primavera hitleriana* di Eugenio Montale: là «un messo infernale» si aggira con a chi mostri

nella sera / della loro tregenda», mentre comincia a riaffacciarsi la sperata palingenesi, il «respiro di un'alba» bianca ma senza ali / di raccapriccio, donata dal sacrificio cristiano-cliziano. Gadda e Montale avevano vissuto sul campo, con spirito patriottico, la Grande Guerra: lo scrittore fu fatto prigioniero sull'Isone e deportato a Celle; il poeta ebbe il ruolo di sottotenente in Valmorbia, «terra dove non annotta». Ma qual era stato

carteggi
d'autore

MONTALE

Stefano Verdino ha raccolto e annotato con piacevole acribia i messaggi postali (lettere, cartoline, telegrammi) del poeta all'amico ligure, conosciuto a Firenze nel 1934: Carlo Charlie, Raffaelli Editore

Angoscia e perfidie confidate a Carlo Bo

di GIUSEPPE MARCENARO

I messaggi postali - lettere e telegrammi - sono trentacinque. Inviati a Carlo Bo. Mittente, Eugenio Montale. Vanno dal 1935 al 1975. Sono amari e scherzosi, in principio. Il tono muta poi in affettuosa cortesia, fino all'ultimo telegramma dell'11 novembre 1975 indirizzato al Prof. Carlo Bo, via Maria Teresa 11, Milano, che doveva essersi congratulato per il conferimento del Premio Nobel: «Vi abbraccio con affetto, Eugenio M.».

Fino a oggi, nel profluvio di altri carteggi di Montale resi pubblici, non ci si era potuti infilare, da voyeur, tra le ombre e nei «segreti» del carattere e nelle contraddizioni dell'uomo degli Ossi di seppia. Lo svelamento delle missive inviate a Carlo Bo fa affiorare il carattere di Montale in uno dei periodi psicologici suoi

più complessi - «che ci faccio io qui?», l'incombente ossessiva del fascismo, la passione per Irma Brandeis (la Clizia delle Occasioni), il vagheggiato irrealizzabile sogno di emigrare negli Stati Uniti, la presenza quotidiana della Mosca, indicata sovente con una «X» -, corroborato con le note superegressive a corredo delle lettere, in un ordito fittissimo di piacevolissima e insuperabile acribia, dovute a Stefano Verdino: Carlo Charlie Eugenio Montale a Carlo Bo (Fondazione Carlo e Marise Bo, Raffaelli Editore, pp. 150, € 16,00).

Il genovese Montale e Bo si conobbero a Firenze nel 1934. L'uno direttore pro tempore del WC (il gabinetto Vieusseux, alluso da Montale). Nato a Sestri Levante nel 1911, Carlo Bo si era appena laureato all'Università di Firenze. I due liguri si intesero, anche se Montale covava una insanabile rivalità per la sua originaria città che gli aveva lesinato pane e

onori - come aveva scritto all'amica Lucia Rodocanachi - costringendolo a emigrare a Firenze per trovare una qual forma di sopravvivenza materiale, prima presso l'editore Bemporad e poi bibliotecario al Vieusseux. Erano anni di angosciosa sofferenza che Eugenio riversava sul giovane Carlo il quale, molti anni dopo la loro confidenza, frugando nella memoria, il giorno della scomparsa di Montale, avrebbe rievocato i giorni della frequentazione fiorentina: «Montale arrivava alle Giubbe Rosse puntualmente a mezzogiorno, poi alle sette di sera, sceglieva il punto più buio di una stanza del locale, sedeva, accendeva la ventesima sigaretta del giorno in attesa del caffè. Non parlava e tutt'al più sussurrava... L'idea che mi sono fatto dell'uomo: il silenzio... un certo umor nero, la quotidiana professione del «cupio dissolvi»... Il suo voler stare separato dal mondo, il suo spirito di oppo-

sizione e nello stesso tempo il desiderio di trovare un modo di vita dove dignità e decenza potessero convivere con un minimo di certezza».

È possibile, guardando Montale al tavolino delle Giubbe Rosse, scoprirlo leggere qualche lettera a lui indirizzata per poi farla a pezzettini e bruciarla nella tazzina del caffè ormai vuota. Così devono essere finite le lettere che Carlo Bo gli avrà sicuramente inviato in risposta a quelle che oggi si pubblicano: una delle quali (29 agosto 1939) reca la raccomandazione: «Non mettere in archivio questa lettera disonorante». I messaggi di Montale a Bo non parlano praticamente mai di letteratura, semmai alludono a letterati, sempre acidamente presi in giro, sui quali si fondano feroci pettegolezzi. Le perfidie di Montale.

Esplorando quanto andò scrivendo a Bo sorge il sospetto che Montale avesse riconosciuto nel

giovane ligure una specie di complice, un personalissimo confessore cui affidare i propri tormenti - Eusebio muore / ma c'è abitudine / fu grave errore / essere nato - coniugandoli, in fughe sarcastiche, alle tradizioni gastronomiche della comune terra: acciughe in salamoia, trenette e trofie... Montale era goloso? Sicuramente angosciato dall'esilio fiorentino, rimpiangendo e detestando la città natale.

«La curiosità - raccontava Carlo Bo - era una delle sue virtù maggiori, lo si notava quando seguiva un giovane (e alle Giubbe Rosse ne passavano di nuove prede): Montale voleva soprattutto conoscere e non lasciava la sua vittima e il suo momentaneo idolo fin quando non avesse esplorato bene e tutto il nuovo soggetto. Appagato dalla curiosità, staccava la corrente e il gioco finiva. Per poi arrivare a un giudizio ferale confidato a Piero Calamandrei che lo affidò al proprio dia-

rio il 9 maggio 1939: «Montale mi ha confidato la sua idea sullo stato dei giovani: non sono fascisti, ma non sono neanche antifascisti. Considerano gli antifascisti come degli sciocci: dei rompicoglioni».

Una cartolina del 7 maggio 1936 con l'intestazione Gabinetto Vieusseux inviata da Montale a Dear Carlo, offre l'opportunità a Verdino di una nota che implica lui e il destinatario. «La sirena dell'adunata m'era sfuggita, ma la Polacca si precipitò nel salotto rosa urlando: Signorine è stata presa Addis Abeba! e tutti insieme guardammo attraverso le stecche il primo muoversi dei plotoni accorrenti...». Dell'esistenza di questa missiva - precisa Verdino - mi parlò lo stesso Bo durante una intervista che gli feci, pubblicata poi con il titolo *Quando portai Montale per la prima volta al casino...*. Carlo Bo, ironizzando: «Al casino ci andavamo un po' tutti noi giovani e lui non c'era mai stato, perché era timido... Montale si era innamorato di una austriaca...». Storia pettegola che era girata, ripresa anche da Gaetano Aulic in un articolo sul *Corriere della Sera* in cui si raccontava come la sera del 9 maggio 1936, allo scopo di evitare l'adunata in piazza della Signoria, organizzata dal regime e accolta con entusiasmo dai fiorentini, per ascoltare dagli altoparlanti il duce proclamante l'impero, Montale si era infrattato nel casino di madame Saffo che, pur nei grovigli sentimentali nei quali si sentiva costretto (con Irma Brandeis e con la Mosca) aveva preso assiduamente a frequentare, soprattutto per la bella austriaca che faceva parte delle signorine della prima quindicina di maggio e della quale si era innamorato. E mentre Montale si intratteneva con la fanciulla la voce di Mussolini gli arrivava attraverso le persiane della casa chiusa. Non dovette resistere troppo al richiamo del roboante duce. Uscì dalla maison e si avviò verso piazza della Signoria già stracolma, incolonnandosi nelle rappresentanze del sindacato delle osterie.

Nel garbuglio in cui Montale si trovava a Firenze riuscì anche a occuparsi di questioni pratiche. Data l'incombente politica dei tempi doveva aver pensato di sistemare la propria situazione professionale: creare un rapporto più burocratico con i giornali su cui scriveva facendo domanda di iscrizione all'Albo dei Pubblicisti. Si rivolse allora a Giovanni Ansaldo per ottenere la documentazione sulla sua «antica collaborazione a il Lavoro» di Genova. «Lei mi aveva gentilmente promesso il documento di cui ho bisogno: cioè un foglietto nel quale si dichiara che il sig. E. M. è collaboratore compensato del «Lavoro». Ma per quanto le abbia scritto un paio di volte nulla ho avuto e ottenuto. È dunque possibile o no averlo? Comincio a temere che neanche sette anni di assenza abbiano saziato i miei concittadini, pronti, oggi come ieri, a credermi un perfetto coglione».



Eugenio Montale e Carlo Bo, foto da: Carlo Charlie, Raffaelli Editore; qui sopra, una delle lettere inviate dal poeta

il loro atteggiamento nei confronti del fascismo, nella successiva epoca dello «spasmo bellicista»? Di stentore condanna, si è detto, soprattutto nel biennio 1938-1939, con qualche vacillamento agli albori. E dunque con un'avversione conquistata nel tempo. Sul modello dei parallelisti plutarchei Pier Giorgio Zunino, già ordinario di Storia contemporanea all'Università di Torino, ricostruisce in Gadda, Montale e il fascismo (Laterza «Storia e Società», pp. 408, € 28,00) le analogie vicende del lombardo e del genovese, raccontando gli entusiasmi nazionalistici bruciati, la crescente «apatia» e, infine, l'aperta ostilità

al «sudio Poffarbarco». «Per vie misteriose le vite di Gadda e di Montale - osserva l'autore nell'introduzione - ebbero modo di incrociarsi mostrando di avere in comune più di qualche tratto (...). Qui se ne additerà per intanto uno decisivo, e cioè la diuturna lotta per tentare di preservare spazi di autonomia a favore della loro vocazione letteraria rispetto alle necessità di vita che li costrinsero di frequente ad accettare lavori che nulla avevano a che fare con ciò che chiamavano lo «studio», cioè la tradizione culturale che essi consideravano la premessa essenziale della loro attività letteraria. (...) Sotto diversi riguardi il confron-

to con il fascismo fu il comune basso continuo che animò due vite che cercarono, quale più quale meno, di affrancarsene». Se Gadda in Argentina sembra non disdegnare la trazione antisobolevica del fascismo visto da lontano, in contrasto con il neutralismo del «bojaccio» Goliotti (salvo poi ricredersi nel periodo romano con il regime «visto da vicino»), Montale firma già nel '25 il Manifesto degli intellettuali antifascisti, redatto da Croce. (Nei ricordi di Eugenio figura lo stentore «Te lo sei meritato» del padre Domingo - detto Domingo - al ceffone ricevuto da uno squadrista per non aver salutato

con rispetto il «cencio nero», Peraltro, in una lettera del '23 a un amico scrive: «La rivoluzione non è disposta a farla dentro di me tutti i giorni: ma fuori preferisco non bere olio di ricino o buscare legname»).

Eugenio fu assunto come direttore del Gabinetto Vieusseux nel '29 dal podestà di Firenze, il conte Senatore Giuseppe della Gherardesca, perché sprovvisto della tessera del PNF. Verrà rimosso nel '38 per lo stesso motivo. Nel '33 era scoppio il thunderbolt con l'italianista americana dalle «pupille d'acquamarina», Irma Brandeis che in poesia diventerà Clizia, visiting angel, «messenger acciglia-

ta», tornata in Europa un'ultima volta prima della Seconda guerra mondiale proprio nel '38 per coordinare le operazioni di raduno degli ebrei a Lussino e a Parigi. Esistenze in rotta di collisione, dissonanze che toccano qui il punto focale. Zunino sottolinea come per Gadda e Montale i giorni bui dell'autunno 1938 creino la mitologia di un antifascismo più concettuale che d'azione: con l'aria infetta che aleggia nella *Cognizione del dolore* e nel *Pasticciaccio*. E la durissima epigrafe del poeta barocco francese d'Aubigné ad aprire *Finisterre* (pubblicata in Svizzera nel '43): «Le loro mani servono soltanto a perseguitarci».

teatro
novecentesco

MEJERCHOL'D

Nella messa in scena 1938 di *Un ballo in maschera* (ripercorsa da Anna Tellini per Cue Press) Mejerchol'd rivela la sua genialità nello «spazio interstiziale»: ampliare cioè i confini del testo teatrale

La biomeccanica è un metodo olistico, che non può essere ridotto a pochi rigidi precetti

di LUCA ARCHIBUGI

La memoria del teatro, in apparenza, è consegnata all'effimero. In realtà, non lo è più della persistenza di tutta l'opera d'arte. E, forse, ogni forma d'arte è consegnata al drenaggio dell'effimero. Il lavoro di Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd non è esente da tale drenaggio. Uno dei grandi protagonisti della storia del teatro lotta strenuamente per la sopravvivenza. Ora, il volume pubblicato da Cue Press, *Un ballo in maschera* (a cura di Anna Tellini, pp. 183, € 26,99), racconta il secondo allestimento del capolavoro di Lermontov, del 1938. Le citazioni dal testo di Lermontov fanno riferimento alla traduzione di Tommaso Landolfi (M. Lermontov, *Liri e poemi*, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino, 1963).

La notevole efficacia di tale pubblicazione risiede nel suo ricollegarsi al lavoro plurennale di Fausto Malcovati, il maggior specialista italiano di Mejerchol'd. L'effetto generale è quello di mettere alla berlina gran parte della querelle novecentesca fra il dettamento del copione a favore della messa in scena o, come è usuale dire, scrittura scenica. Mostra come ogni testo teatrale non possa non entrare a far parte della scrittura scenica. La prima cosa che balza agli occhi nell'allestimento di questo grande regista è che non esiste spettacolo senza devozione alla drammaturgia. Per drammaturgia non deve intendersi soltanto il testo, bensì, come mostra la funambolica interpretazione di *Un ballo in maschera* di Lermontov, lo spazio interstiziale fra la scrittura teatrale e quella scenica. La grande rivoluzione apportata da Mejerchol'd agisce soprattutto nel «tra» che si sviluppa in questi due elementi, e, infatti, essa non è necessariamente testuale. L'operazione compiuta è piuttosto di allargamento della testualità. La misura della genialità dell'allestimento si trova nell'ampliamento dei confini, non in una presunta competizione, peraltro ormai pseudo-avanguardia, fra drammaturgo e regista.

Su Mejerchol'd circolano quattro o cinque luoghi comuni che ne deturpano la memoria, già così difficile da portare in salvo. Citeremo solo il primo, il più importante: la cosiddetta biomeccanica. La biomeccanica di



Lo Sconosciuto, bozzetto di Aleksandr Ia. Golovin per la prima edizione di *Un ballo in maschera* (1917)

Allestire Lermontov, ma senza gareggiare

Mejerchol'd, che oggi supera i cento anni, va intesa come metodo olistico. La scuola biomeccanica è detta anche «metodo dell'attore biomeccanico», che difficilmente può essere ridotto a pochi scarni precetti. Nel corso degli anni, dal 1922, Mejerchol'd strutturò centocinquanta partiture fisiche con un tema ciascuna, i cosiddetti *Studi*. Per questo è del tutto assurdo rinchiudere in pochi principi l'enorme vastità della sua lezione. Egli chiamò *Teatro della convenzione* tutte le forme precedenti di fondamenti teatrali assimilati nel suo insegnamento. La biomeccanica teatrale attinse a molte tradizioni dello spettacolo, dal teatro cinese al Kabuki, dalla Commedia dell'Arte al teatro barocco spagnolo, dal balletto classico fino al circo. Tale base neutra, assolutamente non normativa, era il modo in cui l'attore poteva recuperare la perdita di sé stesso. Quante analogie potremmo trovare tra questo perdersi e altri modi in cui lo smarrimento si manifesta nella vita di ognuno? Psicoanalisi, poesia, racconto, filosofia, antropologia rivolta a mondi perduti e, perfino, epistemologia in cerca di radici smarrite (non solo, tanto per fare qualche esempio, con Feyerabend e Prigogine, ma, anche, con Santillana).

Pertanto, la biomeccanica non è soltanto un sistema di regole, quanto, con attualità sorprendente, un sistema di rinvenimento dell'oggetto perduto. E questa è anche la missione decisiva che ci assegna l'eredità del teatro di Mejerchol'd. Le regole ci sono, ma sono un viatico per la liberazione. Quarantatré principi pedagogici, tanti sono quelli enunciati dal regista russo, non possono che portare, necessariamente, a una conseguenza: ogni attore deve sviluppare in sé la propria arte. E qui rinveniamo lo scontro più cruento della vita di questo grandissimo artista. Il rapporto con il potere, e la politica, fu sempre, in fondo, in stato di fibrillazione. Quella del regime stalinista fu, comunque, a modo suo, una politica, e tale da combattere violentemente ogni forma di liberazione artistica. Simbolicamente, Mejerchol'd rappresenta un'epitome di questo scontro. Fu accusato di formalismo e di trotskismo. La vicenda ne fu uno dei tanti martiri dello stalinismo. Ma, ancora più nello specifico, la parabola di Mejerchol'd rappresenta lo sbiadire del fulgore della rivoluzione nella dittatura assassina. A conclusione di questa intricatissima vicenda, scandita da un andirivieni del dissenso al regime, il regista russo venne arrestato e la moglie, l'attrice Zinaida Reich, accoltellata dopo essere stata accata. Il testo del secondo allestimento di *Un ballo in maschera* è il testamento spirituale di Mejerchol'd, formato dagli stenogrammi originali delle prove. L'anno dopo, nel 1939, venne condotto davanti al plotone d'esecuzione.

FEDERICA MONTEVECCHI, «FRAMMENTI DI FUTURO. RICORDI DI UOMINI E DONNE DEL NOVECENTO», PENDRAGON

«Mi ricordo»: Montecchi e l'impegno etico e politico rilanciato alla Perec

di MARCO TAMBURINI

Quando ci occupiamo di storia, ci occupiamo sostanzialmente di assenza, vale a dire di argomenti che in larga parte ignoriamo. Per questo motivo, quello che immaginiamo è un mondo «meraviglioso», dove la fantasia teoretica si unisce alla speculazione filosofica. Se da un punto di vista teorico, l'elemento speculativo funziona perché incentiva il pensiero critico, dal punto di vista storico, e quindi politico, questo aspetto può essere problematico. In un periodo difficile come quello che stiamo vivendo

— segnato da guerre, pandemia, crisi climatica e dal ritorno dei fascismi come forma di governo — centrale torna a essere il ruolo della memoria come agente di collegamento tra un futuro reso sempre più incerto dal perorare di un passato eterno e un presente incapace di liberarsi dallo scacco in cui lo tiene questo passato. È in questa prospettiva che si colloca un libro breve ma ricco di suggestioni, scritto dalla filosofa Federica Montecchi: *Frammenti di futuro. Ricordi di donne e uomini del Novecento* (Pendragon, pp. 157, € 16,00). A partire da una serie di memorie raccolte dalla studiosa fra l'estate e l'autunno del 1995, vengono qui disvela-

te le testimonianze di personaggi di spicco del Novecento italiano: Carlo Bo, Giorgio Bocca, Antonino Caponnetto, Renato Dulbecco, Giulio Einaudi, Inge Feltrinelli, Vittorio Foa, Margherita Hack, Nilde Iotti, Mario Luzi, Mario Soldati, Elio Toaff, Leo Valiani, Tullia Zevi. L'esempio metodologico sotteso alla base del volume è quello del *Je me souviens* di Georges Perec: la forma tradizionale dell'intervista con domande e risposte è sostituita da un invito a «giocare», dove ogni paragrafo si apre con l'espressione «mi ricordo». Tuttavia, dallo scritto del 1978 dell'autore francese si discosta nella dimensione marcatamente storica che assumono i

ricordi narrati e nella dimensione ludica della «posa» in cui decidono di mostrarsi queste figure pubbliche, al di là della loro biografia formale. Del resto, l'intento del libro è chiaro fin dalla prima pagina: «rilanciare l'impegno etico e politico» rigettando il «meccanico rammentare che si risolve spesso in una celebrazione della tradizione e nella rinuncia all'azione». Così, nel coacervo di ritratti, emerge la proiezione verso l'avvenire di Dulbecco, che già ai tempi del liceo costruisce uno dei primi sismografi elettronici, preludio alla vittoria del premio Nobel per la medicina nel 1975. Oppure la tenacia di Vittorio Foa che, nel ricordo degli anni trascorsi nelle carceri fasciste, svela lo studio che fece della matematica con il compagno di cella Ernesto Rossi scrivendo «le equazioni con il sapone sui vetri della finestra della cella». O, ancora, uno dei più affettuosi ricordi mai condivisi su Cesa-

re Pavese, descritto da Giulio Einaudi come «un orso bisbetico» che odiava la montagna. Il risultato è un «mosaico di ricordi» volto a costruire un vero e proprio ponte temporale tra la fine di un Novecento che oggi ci appare tanto vicino quanto remoto, e quell'«odierno dominio del momentaneo» che pare essersi impossessato

del presente.

In questo contesto, la biografia stessa dell'autrice si giustappone a quella degli intervistati. È nell'eretismo di figure chiave nella formazione della filosofia, seppur lontanissime nella rispettiva visione del mondo, come il già citato Foa o Giorgio Colli, che si esprime quella necessità di riaffermare il legame stretto tra conoscenza e vita vissuta, tra teoria e prassi. Se la coscienza delle polarità fondamentali della vita è ciò da cui nasce il senso stesso di filosofia, non è un caso che il *fil rouge* di questo esperimento perechiano lo si possa ritrovare soprattutto nella capacità di progettare il futuro, così viva nei grandi «vecchi» del Novecento italiano: essa risulta tale in quanto esige di saper riattivare delle possibilità inespressi nel passato e di scegliere quale tra le polarità opposte sia da privilegiare nel presente e dunque come frammento per il futuro.

Memorie raccolte quasi trent'anni fa dalla voce di Bo, Bocca, Caponnetto, Dulbecco, Einaudi, Feltrinelli, Foa, Hack, Iotti, Luzi, Soldati, Toaff, Valiani, Zevi



I DOSSI

Dosso e Battista Dossi:
Sapiente con un libro,
part., 1531-'32, tempera
su tavola, Trento, Castello
del Buonconsiglio,
Palazzo Magno, Libreria;
in piccolo, Mago
astrologa, part., 1520-'21,
Ajaccio, Palais Fesch

I Lettori nella luce serotina

di GIULIA ZACCARIOTTO
TRENTO

Trento, estate 1531. Il principe-vescovo Bernardo Cles assume i fratelli Dosso e Battista Dossi perché danno avvio a una delle più imponenti campagne decorative che i due avessero mai affrontato, ovvero la decorazione di almeno diciannove ambienti del Magno Palazzo, il complesso rinascimentale di nuova costruzione adiacente al medievale Castello del Buonconsiglio. Nell'arco di un anno, lavorando anche durante il rigido inverno montano, i due pittori estensi dipingono ad affresco i soffitti e le pareti degli ambienti, che ancora oggi sono i più iconici del Palazzo, fino ad arrivare alla sala più intima, colta e voluta dal vescovo, quella della grande biblioteca alla quale si giungeva dagli appartamenti privati del prelado.

L'esposizione i volti della Sapienza. Dosso e Battista Dossi nella biblioteca di Bernardo Cles, a cura di Laura Dal Pra e Vincenzo Farinella (fino al 22 ottobre, catalogo Officina Libreria, € 36,50), si snoda nelle sale dosseche del Castello del Buonconsiglio di Trento e vede il suo fulcro nei dodici sapienti dipinti su tavola che decorano il soffitto a cassettoni della Libreria del vescovo Bernardo.

L'occasione della mostra è stato il complesso restauro al quale le tavole sono state sottoposte negli ultimi mesi, che ha previsto accurate indagini preliminari e una pulitura calibrata delle ridipinture successive alla campagna a firma dei fratelli Dossi, lavoro che ha permesso di restituire immagini il più fedeli possibile a quanto poteva vedere il vescovo Cles quando entrava nella sua sala dei libri.

La mostra si apre nella Camera degli Scariatti, dove busti di imperatori antichi, come massimi *exempla virtutis*, accolgono i visitatori e raccontano di come la loro presenza fosse corredo imprescindibile degli ambienti delle colte dimore patrizie, tanto che i marmi sui piedistalli si specchiano perfettamente nei busti all'antica che i Dossi avevano disseminato, fingendo la terza dimensione e la materia lapidea, sulle pareti della sala.

Negli ambienti successivi si affronta il tema iconografico degli uomini sapienti, protagonisti dell'apparato decorativo della biblioteca, e la disamina si snoda

I fratelli Battista e Dosso «per» Bernardo Cles: una mostra intorno al restauro dei «Sapienti» che ornavano la Libreria del principe-vescovo



dai Quattrocento al pieno Seicento, a partire dall'iconico stacco con Eradito e Democrito di Donato Bramante, in prestito dalla Pinacoteca di Brera, che apre alla tradizione della rappresentazione dei due pensatori antichi l'uno nell'atto di piangere, l'altro, al contrario, mentre ride. Questa stessa descrizione figurativa ritorna, assieme ad altre, nella Sala Grande, dove trovano posto i Sapienti barocchi dipinti in grandi tele ombrose. Omero, Origene, ancora Eraclito e Democrito, ma anche il tema del *Nosce te ipsum* (Conosci te stesso), si manifesta

no attraverso i pennelli di Luca Giordano, Mattia Preti e altri, traghettando il visitatore più di un secolo oltre il cantiere trentino dei Dossi, ma legando le opere attraverso il filo dell'iconografia. Al confronto tra il *modus operandi* dei due fratelli Dossi è dedicato, poi, un focus nella Sala degli Specchi, dove il soffitto cinquecentesco a cassettoni è tutto ciò che rimane della decorazione originale, mentre sulle pareti campeggiano specchi e stucchi settecenteschi. Forse per il formato disomogeneo, forse per la qualità altalenante dei dipinti, il

colpo d'occhio non è dei più armonici, ma lo scarto tra i due fratelli è evidente. Dosso ne risulta più eccentrico e moderno, mentre Battista più ancorato a stilemi di inizio secolo: il confronto prepara alla discussione sulla paternità delle tavole nella sala conclusiva della mostra.

Passata la scala, che conduce alla loggia di Romanino, e che reca la potente *Presentazione di Bernardo Cles alla Madonna e al Bambino* da parte di San Vigilio sempre dipinta dai Dossi, comincia una seconda parte dell'esposizione, più focalizzata al racconto di quale fosse la temperie culturale entro la quale fu radunata la biblioteca del principe-vescovo.

Il duro volto di Cles dipinto da Barthel Bruyn il Vecchio, quello di Pietro Andrea Mattioli, che descrive il Palazzo nel 1539, e quello di Erasmo da Rotterdam, corrispondente del vescovo, sono accompagnati da medaglie e da volumi, molti dei quali ora alla Biblioteca Comunale di Trento, ma provenienti proprio dalla raccolta clesiana. Questa contava più di un migliaio di tomi, di argomenti diversissimi, ricordati in un inventario in morte del principe-vescovo e poi progressivamente dispersi. Se ne possono vedere diversi: alcuni con il suo nome impresso in eleganti rile-

gature in pelle dorata, altri con xilografie colorate *ab antiquo* per aumentarne la godibilità e il prestigio, altri ancora con i capitelli miniati e arricchiti con la foglia d'oro, come manoscritti fuori tempo. Molti sono dotati di glosse, dediche e appunti vergati dalla penna dello stesso Bernardo episcopus tridentinus.

Si frapponne tra le stanze dei libri, forse non proprio nella posizione migliore all'interno del percorso della mostra, una importante parete con ospiti da Ferrara, dagli Stati Uniti e dal Canada: tre grandi tele raffiguranti l'Astrologia, l'Aritmetica e la Retorica (o la Grammatica?), probabilmente provenienti dal Castello Estense, parti di un ciclo più ampio dedicato alle arti liberali da Dosso Dossi già all'inizio degli anni venti del Cinquecento. Un precedente sul quale rimeditare nel decennio successivo, per i Sapienti del Castello trentino. Solo un'ultima piccola sala, con esposti altri volumi, divide il visitatore dalla biblioteca, ai lati della cui porta si affrontano i due rilievi marmorei di Vincenzo Grandi raffiguranti i profili di Platone e Aristotele, custodi massimi del sapere antico e traghettatori degli ospiti di Bernardo Cles all'interno del mondo della sua raccolta libraria.

Sfilate dai cassettoni del soffitto per il restauro, le tavole con i Sapienti compongono un anfiteatro che si palesa progressivamente davanti agli occhi, mano a mano che questi si abituano alla luce bassa della sala. Doveva essere così anche all'epoca di Cles, perché le poche finestre della biblioteca sono tutte concentrate sul lato destro, quello dove entrava la luce del tramonto e sulle tavole i Dossi

avevano avuto proprio l'accortezza di raffigurarla, questa luce serotina, che in alcuni dipinti squarcia i cieli plumbei e rannuvola i tipici della pittura dei due artisti estensi.

Dei diciotto lacunari dipinti, ne restano oggi solo dodici dopo la dispersione ottocentesca, a cui seguirono il trasferimento, e un restauro, viennese e, infine, una travagliata fase ricostruttiva nei primi anni del Novecento. Il lavoro di pulitura è stato impegnativo e si attende ora di porre mano all'intero soffitto, che merita un intervento di sistemazione completa, prima di potersi ricollocare le tavole con i Sapienti, perché continuino le loro attività di lettura, o contemplazione di grandi volumi, dal luogo in cui erano stati pensati.

Avrebbe forse aiutato i visitatori meno avvezzi alla frequentazione delle biblioteche di origine rinascimentale una ricostruzione virtuale di come doveva essere allestita la sala al tempo di Cles, con i banchi per la consultazione della cui porta si affrontano i due rilievi marmorei di Vincenzo Grandi raffiguranti i profili di Platone e Aristotele, custodi massimi del sapere antico e traghettatori degli ospiti di Bernardo Cles all'interno del mondo della sua raccolta libraria.

Se davvero poco resta della grande campagna ad affresco che doveva ricoprire i muri della stanza, le grandi tavole permettono però di intuire quale doveva essere l'atmosfera della Libreria clesiana e instaurano un dialogo immaginario tra gli ospiti della biblioteca e i Sapienti, coloro i quali avevano scritto i testi che i primi si accingevano a leggere.



L'imponente campagna decorativa del trentino Palazzo Magno fu affidata nel 1531 ai due pittori estensi: la grande biblioteca era la sala più intima

riscoperte
nell'arte

COVARRUBIAS

Accanto agli eroi del muralismo
e alle passionarie intimiste, la figura
di José Miguel Covarrubias. Una miscela
di sapori: caricaturismo *déco*, esotismo,
recupero dell'arte precolombiana...

«El chamaco», Messico anni ruggenti

di PAOLO MARTORE

Nel vivace panorama artistico del Messico post-rivoluzionario, accanto agli eroi del muralismo e alle passionarie intimiste, si colloca defilata la figura di José Miguel Covarrubias Duclaud (Città del Messico, 1904-1957). Caricaturista e illustratore negli Anni ruggenti, Covarrubias ha poi praticato da autodidatta l'antropologia e l'archeologia, fornendo un considerevole apporto al progresso di queste discipline nel proprio Paese.

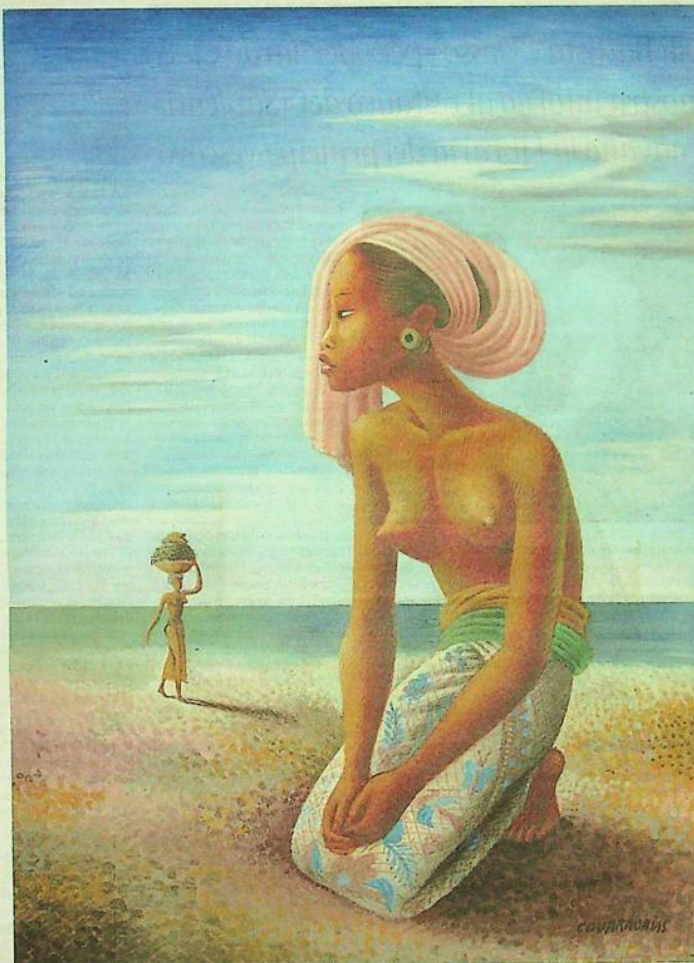
Nato in una colta famiglia borghese di Città del Messico, Miguel abbandona la scuola all'età di quattordici anni per dedicarsi liberamente al disegno: inizia a frequentare i ritrovi di artisti e intellettuali, e si fa notare per le doti di caricaturista guadagnandosi l'affettuoso nomignolo di *el chamaco*, «il ragazzino». Publica le prime opere su un periodico studentesco e nel 1923 Adolfo «Fitó» Best Maugard lo coinvolge come illustratore nella produzione di *El método de dibujo*, libro con prefazione dell'autorevole poeta José Juan Tablada. Quella stessa estate, proprio su incoraggiamento di Tablada, Miguel si trasferisce a New York, dove malgrado la scarsa padronanza della lingua inglese non fatica a inserirsi nel fermento locale.

Conosce il fotografo Carl Van Vechten, che lo introduce ai raduni del cosiddetto Rinascimento di Harlem, il fenomeno di fioritura della cultura popolare afroamericana. Covarrubias ne rimane affascinato, si immerge in lunghe sessioni di disegno nei nightclub dove suonano blues e jazz, fraternizza con scrittori e musicisti di colore. Incontra Frank Crowninshield, direttore di «Vanity Fair», rivista per la quale a partire dal gennaio 1924 esegue caricature e illustrazioni. È l'abbrivio di una carriera di successo che si estende anche alla grafica pubblicitaria, ai costumi e alla scenografia.

Nell'ottobre 1925 dà alle stampe il volume *The Prince of Wales and other famous Americans*: una rassegna caricaturale di celebrità dello spettacolo, dello sport e della politica. Eseguita con tratto svelto, finemente *déco*, le caricature denotano l'abilità di cogliere il carattere del soggetto con ironia ma senza crudeltà. Nel 1927 esce *Negro Drawings*, una raccolta di disegni che celebra la vitalità degli afroamericani, mentre al 1928 risale l'inizio della collaborazione con Corey Ford, che negli anni trenta sfocia in *Impossible Interviews*, serie umoristica apparsa su «Vanity Fair» nella quale gli autori si divertono a far dialogare tra loro personaggi poco conciliabili - ad esempio, Stalin e la stilista Elsa Schiaparelli.

Covarrubias «fa soldi a palate», commenta invidioso Orozco. Se infatti nel 1924 *el chamaco* vendeva le prime tavole realizzate per «Vanity Fair» a 5 dollari l'una, nel 1928 un suo disegno arriva a costarne 300, cioè più di un originale di Picasso.

Conosce la ballerina statunitense Rosa Rolanda, alias Rosemonde Cowan Ruelas, e se ne innamora. Con lei nel 1927 visita Cuba, Parigi e il Nord Africa. Tra i tanti amici che la coppia frequenta nei ricorrenti soggiorni in Messico ci sono Diego Rivera e Frida Kahlo, Orson Welles e Dolores Del Río, Edward Weston e Tina Modotti. Cosmopoliti attratti dall'esotico, Miguel e Rosa si sposano nel 1930 e partono per Bali. È un'esperienza per entrambi proficua: Miguel studia la lingua e la cultura del luogo, mentre Rosa scatta fotografie e apprende le tradizioni culinarie. Prima di rientrare in America fanno tappa a Parigi, dove André Gide esorta Miguel a scrivere della sua avventura nelle Indie Orientali. Bali segna in effetti uno snodo cruciale nella vita dei Covarrubias. Per Miguel è lo stimolo a produrre con regolarità opere di pittura e, soprattutto, a riconsiderare l'arte come



L'ambiente è quello di Frida Kahlo e Edward Weston. A New York partecipa all'Harlem Renaissance e disegna per «Vanity Fair»; poi la fascinazione di Bali e, su spinta di Diego Rivera, l'archeologia

José Miguel Covarrubias, *Balinese con turbante rosa en la playa*, 1937, collezione privata; la foto dell'artista, 1926, è di Edward Weston, Londra, National Portrait Gallery

espressione collettiva di un organismo sociale. Si applica per oltre un anno alla stesura di *Island of Bali*, saggio antropologico di taglio divulgativo corredato da fotografie di Rosa e da opere sue e di artisti balinesi. Presentato nel 1937, il libro ha un ottimo riscontro di pubblico.

Nel 1937 viene incaricato della realizzazione di alcune opere murali da esibire nell'ambito della Golden Gate International Exposition, che si tiene tra 1939 e 1940 a San Francisco. Miguel propone sei grandi mappe che descrivono le attrattive di altrettante zone dell'Oceano Pacifico, eseguite su tavole di masonite con lacca Duco diluita in solvente a base nitrocellulosa: una tecnica sperimentale con cui ottiene una finitura lucida, resistente e impermeabile. In seguito si cimerà ancora a più riprese nella creazione di mappe murali; ad esempio, per l'atrio dell'Hotel del Prado (distrutte da un terremoto nel 1985), per il Museo Nacional de Artes e Industrias Populare e per il bar del



Ritz Hotel a Città del Messico.

Nel corso degli anni trenta, spronato dall'esempio di Rivera, affina l'interesse per le civiltà precolombiane; torna spesso a visitare la necropoli di Tlatilco ed esplora la regione dell'istmo di Tehuantepec. L'archeologia diventa un'occupazione seria, con implicazioni legate alla riappropriazione ideologica del passato nazionale autotocno caldeggiata dal potere federale. Da tali premesse scaturiscono un volume consacrato all'antico Messico (*Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, 1946) e un ambizioso saggio sulle popolazioni indigene americane basato sull'ipotesi di prolungati contatti in epoche antiche tra le civiltà di vari continenti affacciati sul Pacifico (*The Eagle, the Jaguar and the Serpent. Indian Art of the Americas*, 1954).

Nel 1940 Alfred Barr lo invita ad affiancare René d'Harnoncourt nell'organizzazione di una mostra da inaugurare al MoMA di New York quello stesso anno, *Twenty Centuries of Mexican Art*. L'esposizione racconta due millenni di storia attraverso migliaia di oggetti e invade perfino il cortile del museo con gigantesche statue precolombiane e un mercato folkloristico. Covarrubias è responsabile della sezione di arte moderna, ma nel contempo disegna per «Vogue», raccoglie materiali per il suo prossimo libro, commemora il volo transoceanico di Lee Ya-Ching, presenzia al primo Congresso indigenista interamericano, lavora alle illustrazioni di *The Discovery and Conquest of Mexico* e aiuta John Steinbeck a girare un film.

In ogni sua iniziativa Miguel è un entusiasta, tanto attento alla qualità dei risultati quanto indifferente alle scadenze: accetta in maniera quasi bulimica nuovi impegni ma non valuta mai con razionalità i carichi di lavoro, così disattende ripetutamente le consegne e non risponde ai solleciti esasperati dei committenti. Per giunta, tende a trascurare le attività più remunerative a favore di quelle che sul momento sente più stimolanti.

Nel corso degli anni quaranta la passione per le ricerche antropologiche e archeologiche prevale sul lavoro di illustratore e pittore, che pure resta la sua principale fonte di reddito. Matthew Stirling, capo dell'equipe di scavo presso il sito olmeco Cerro de las Mesas, dice di lui: «se non fosse per la fama di caricaturista, pittore e scrittore, Covarrubias verrebbe ricordato come uno dei massimi esperti di archeologia ed etnologia messicana». Grazie all'intuito nell'analisi estetica della forma, Miguel riesce infatti a dare un contributo importante alla comprensione della civiltà olmeca. Collabora con l'Istituto Nacional de Antropología y Historia, partecipa al riordino del Museo Nacional de Antropología e alla realizzazione delle mostre *Máscaras mexicanas* (1944) e *El arte indígena de Norteamérica* (1945). Dal 1943 svolge attività di docente per i corsi di arte e storia precolombiana presso la Escuela Nacional de Antropología; qualche anno più tardi partecipa ai primi percorsi di formazione specialistica in museografia e gestione museale.

Nel 1950 Carlos Chávez, direttore dell'Istituto Nacional de Bellas Artes, pone Covarrubias a capo della neonata Escuela de Danza, sull'assunto che la danza è parte sostanziale dell'identità culturale messicana. Nei due anni in cui rimane in carica, Miguel si occupa di strutturare la didattica e promuovere la rappresentazione di trentatré balletti, per alcuni dei quali disegna costumi e scenografie. In questa impresa risultano determinanti le competenze e il supporto di Rosa.

D'altronde, è proprio alla Escuela de Danza che Miguel si lega alla giovane ballerina messicana Rocío Sagalán. Nel 1954 Covarrubias decide di separarsi da Rosa per stabilirsi con Rocío; ne consegue un periodo di tensioni che si ripercuotono in modo fatale sulla salute di Miguel.

novecento
spagnolo

PRIETO

Sodale di Lorca e Cernuda, cosmopolita e narciso, Gregorio Prieto al suo meglio nel nuovo allestimento del museo di Valdepeñas a lui dedicato: classicismo stile Cocteau sopravvissuto alla Falange!



di TOMMASO MOZZATI
VALDEPEÑAS (CASTIGLIA-LA MANCIA)

Fra i molti testimoni di una lunga e travagliata amicizia, sospesa su tempi dolorosi, di fratture e lontananze, di esili e morti cruente, la poetessa Concha Méndez affida a una lettera fiorita l'omaggio forse più tenero alla pittura di Gregorio Prieto. Poche versi, allusivi e popolati di presenze angeliche, intenso *résumé* di un'ispirazione e di un'epoca sotto al titolo irrisolto di *Sueño*: «El Arcángel: / Ensoñador, / un pintor / que pinta libros y flores. / Ella: / ¿Y sabe pintar amores? / El Arcángel: / Todo lo pinta el pintor. / Ella: / Pues que me pinte un amor. / El Arcángel: / ¿En un libro, / en una flor? / Ella: / O en un fondo marino. / Que lo pinte nadador / y alegre y aventurero / ¡que así quiero yo el amor!»

Il catalogo di temi e motivi è abbreviato nella cantilena dolcissima di rime baciato: tuttavia fa un punto chiaro sulla galleria lirica e felice dell'artista, sodale integratissimo nella Generazione del '27 a fianco di Federico García Lorca e Luis Cernuda, Vicente Aleixandre e Rafael Alberti, ma soprattutto personalità di successo fulminante, tanto critico quanto mondano, giovane spagnolo cosmopolita e narciso, destinato a imporsi sulla scena madrilena in anni di grande effervescenza per la città, conquistando poi Parigi e Roma con parlata schietta di fiero castigliano, estraneo al folklore, riconoscenti piuttosto – per tradizione ed eredità culturale – nella linea pura dei ritorni all'ordine continentali.

Rose e marinai, serafini e idoli, nudi atletici e sguardi neri come olive, intrepidi di riflessi sono i soggetti a lui cari sin dalla stagione d'esordio, quando – partito da Valdepeñas e approdato all'Accademia di San Fernando – s'impose ai circoli intellettuali della capitale, frequentando le stanze linde e severe della Residencia de estudiantes sulla Colina de los Chopos, vera e propria cucina di talenti durante la dittatura di Primo de Rivera.

È attorno al '24 che si gioca infatti l'accettazione in un'ampia cerchia intellettuale, invaghiti della sua eleganza di dandy e commossa da una tersa passione disegnativa, convinta a un tempo dalla portata lirica dei fogli dell'artista, una vena figurativa rivolta a fascinazioni trasparenze, a un classicismo à la Cocteau. Prieto, anzi, non è soltanto il figlio adottivo di una banda di poeti, che lo eleggono alter-ego immaginoso e delicato: grazie al suo affabile *savoir-faire*, Lorca familiarizza con Alberti, mentre Cernuda ne sfrutta l'ubiquità avventurosa sulle rotte europee per mantenere i contatti con Manuel Altolaguirre «ángel irresponsable, (...) perro sin amo», già francesizzato nella povertà *bohémienne* di Montparnasse.

Di una tanto densa rete di relazioni – come sfondo, le personali di Prieto presso l'Ateneo o nel Museo de arte moderno, ancora all'interno del Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales – nascono i ritratti per rebus che il pittore avrebbe eseguito in terra di Francia a partire dal 1925, lasciandosi ormai alle spalle i primi, incerti esperimenti nella sintesi post-impressionista. Si tratta di composizioni struggenti, che nell'assenza frequente di fattezze riconoscibili, evocano le prove enigmatiche dell'americano Marsden Hartley. Tuttavia, nello schema sghembo di pochi oggetti essenziali, queste tele raccontano meglio di una descrizione fisiognomica i legami d'affetto intrattenuti col mondo suo contemporaneo, riassumendo in dimensioni serratissime gangli assai intricati di devozioni e affinità. Lorca, nel 1937, sarà pianto da un uccellino in legno e da una candela consumata, sul tavolo di studio una medaglietta amorosa coi cuori trafitti da una freccia; sin dal '26, pe-

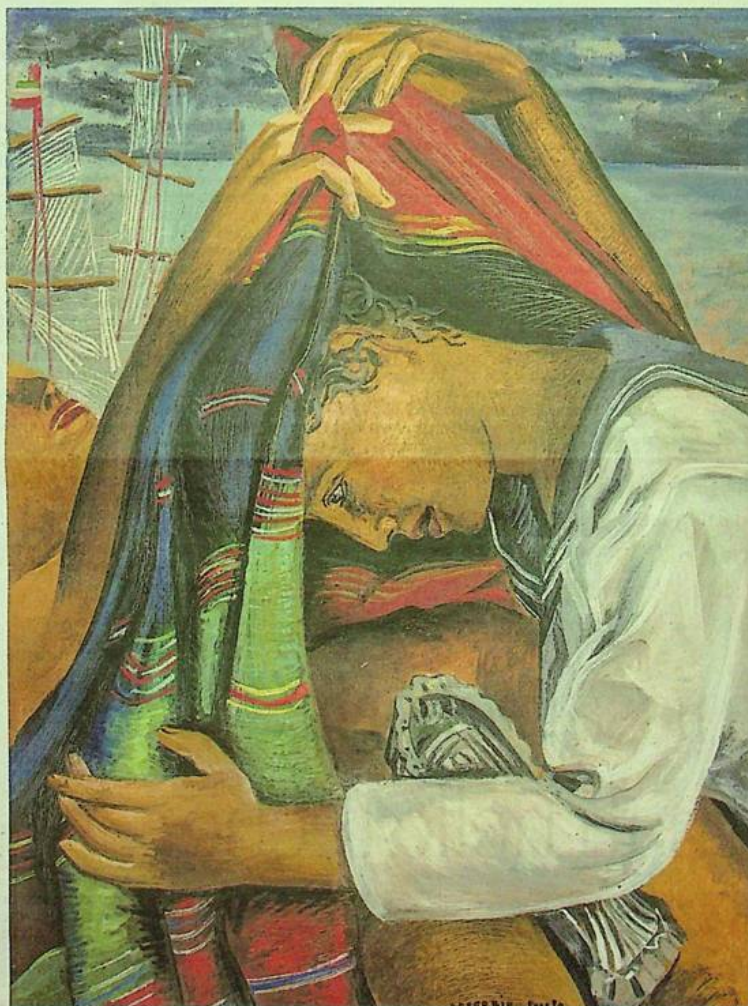
rò, spetta ad Alberti la metafora concisa di poche fette di cocomero, mezzo limone, una girandola e un bicchiere d'acqua chiara. Anche ai nuovi compagni parigini, Prieto riconoscerà l'omaggio di allegorie private, costringendo la immagine di Raymond Radiguet sotto a una campana di vetro circondata di asfodeli e frutta o la gloria di Bre-

Gregorio Prieto, *Sueño marino*, circa 1932, Valdepeñas, Museo Gregorio Prieto; il foto-ritratto dell'artista, circa 1928-'30, è di Eduardo Chicharro Briones

ton in una pila di tomi impegnativi, su tutti il *Manifesto surrealista*.

L'esperienza italiana, inaugurata nel '28 all'Accademia di Spagna, avrebbe arricchito un simile repertorio nel confronto con le proposte di Novecento, ma in particolare col magistero dechirichiano e con la mediazione operata sull'esempio dell'Antico, sulla perturbante attualità delle rovine. Non è un caso che, a Roma, faccia il suo ingresso nei quadri e nella grafica dell'artista la figura del manichino, del modello snodabile di bottega, distante dalle Muse inquietanti della Metafisica per un aspetto pesante, di materia venata, e per gli occhi aperti, dipinti, fissi in una *rêverie* ultraterrena.

È proprio tale solidità (di legno, pietra e



Generazione del '27 fra le rose e i marinai

carne, verrebbe da dire) a caratterizzare il linguaggio del pittore, radicato nel realismo spirituale del più casto Seicento iberico e nella policromia tarlata dell'*imaginería* castigliana, da Alonso Berruguete a Gregorio Fernández. Per quanto atarassiche, le sue marionette sono agenti del desiderio, incastrate in acrobazie amorose di meccanica esplicita; ma sono anche veicoli di tenerissime malinconie, avvertite nel bel mezzo di un Kamasutra assensuato, descritto da figure indistinguibili e ripetitive, specchianti in una perfetta identità.

La sua *Luna di miele* a Taormina grida, come un proclama dell'amore omosessuale (e delle libertà repubblicane) nel padiglione spagnolo all'Esposizione di Parigi del '37, accanto alla *Guernica* di Picasso e all'impressionante, sinuosa colonna dello scultore Alberto, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, soltanto a un passo di distanza dal trionfo cruento del Generalísimo Franco sull'eroica resistenza democratica.

È allora una circostanza fortunata quella che consente oggi di ammirare il grande dipinto, in un allestimento di chiara eleganza, nel museo consacrato all'artista a Valdepeñas, nato negli anni novanta dalla fondazione voluta da Prieto e ripensato, di recente, per mezzo di una ristrutturazione radicale.

Proprio quest'opera consente infatti di comprendere il ruolo che poté rivestire anche dopo il suo ritorno in patria, trascorso un decennio dalla Guerra Civile, quello cioè di memoria vivente di una leva eroica, che la storia ultima del paese sembrava aver travolto. La sua attività è in questo senso indefessa. Primo a riconoscere il valore dei disegni di Lorca, nel 1949, con una piccola monografia pubblicata dall'editorial Aguado, sarà anche l'autore di un portfolio come i *5 poemas de la Generación del 27* o di volumi fra cui *Cernuda en línea*, adempiendo a un compito che intendeva rivestire le trame spezzate del Novecento nazionale alla luce delle sue voci esemplari, sotto alle forme di una celebrazione continua, fatta di effigi intense, tavole squisite o illustrazioni elegiche.

Fra i documenti impressionanti di una vita prima e durante la dittatura, lungo le difficili traiettorie dell'esilio, vanno tuttavia considerati i suoi molti ricordi personali, affidati a note d'archivio o a contributi a stampa; e basta andare alle pagine del volume del 1997, pensato come accompagnamento alla mostra *Gregorio Prieto y sus amigos poetas* allestita a Madrid nella Biblioteca nacional, per farsi un'idea precisa dell'inestricabile intimità che lo ha legato alla storia del Novecento. Nelle sue parole, si carica di viva luce il «sentido de eternidad» e «de la responsabilidad» nutrito da Lorca, trasfuso ai celebri ritratti tratteggiati dal pittore nel corso degli anni, fra allori e viole del pensiero; e commuove l'abitazione londinese di Cernuda, sfuggito alla Falange, «química y minúscula, cuidadosamente tenida y silenciosamente habitada», ragione prima dei nitidi fogli dedicati dall'amico nella loro comune stanza oltremontana.

Si tratta di indizi, di tracce di una solida confidenza che le vicende della Guerra e le crudeltà del regime non hanno potuto spezzare: un senso, nel più ampio scorrere del secolo, che Prieto non ha temuto di documentare, nutrendosi a un tempo di quegli stessi souvenirs per continuare a vivere.

a napoli, duca
di martina

FOGLI

Spuntano da un altrove le 365 piccole figure in terracotta e argilla cruda che Andrea Fogli ha realizzato nei giorni del Covid e ora messo in dialogo con le ceramiche del museo

di MARIO FRANCESCO SIMEONE
NAPOLI

Un frate che accenna passi di danza, un appesantito che lascia tintinnare i suoi campanelli mortiferi, una donna che si tira i capelli e poi un energumeno con la testa piccolissima, una fanciulla abbigliata con corsetti arabescati e centinaia di altre figure dalle fattezze notturne, poco più o poco meno di liquide ombre, piccole sculture appena scaturite dalla pressione delle dita sulla materia. Colte nel corso di gesti sacri e osceni, di inazioni e rattrappimenti, sventolando fazzoletti, trasportando acqua, chiudendo gli occhi, le figure si accompagnano serrando le fila, facendosi eco l'una con l'altra, ondeggiando in una lunga e informe sequenza.

Con questo ritmo scandito da pose e atteggiamenti, le opere di Andrea Fogli si diffondono tra le sale del Museo Duca di Martina, a Napoli, tra le bacheche di legno e vetro che conservano la collezione di ceramiche costituita nella seconda metà dell'Ottocento da Placido de Sangro. Visitabile fino all'11 settembre e curata da Marta Ragozzino, direttrice della Direzione Regionale dei Musei della Campania, la mostra di Fogli riattiva il dialogo tra le declinazioni dei linguaggi del contemporaneo e la raccolta di arti decorative, che consta di circa seimila oggetti, dalle porcellane europee delle manifatture Meissen, Doccia e Capodimonte a quelle cinesi di epoche Ming e Qing, e che dal 1931 è ospitata nell'ex casinò del parco della Florida, il cui complesso fu donato, nel 1817, dal re Ferdinando di Borbone alla moglie morganatica Lucia Migliaccio di Partanna, duchessa di Florida.

Qui trova svolgimento il *Diario di 365 figure*, serie realizzata

tra il 16 ottobre 2019 e il 31 luglio 2022, attraverso cui l'artista ha traslato la rigidità dell'enumerazione cronologica e memoriale in vibranti sculture di terracotta e argilla cruda. Altesta tra preziosità medioevale, maioliche rinascimentali e barocche, vetri e cristalli, l'esposizione include anche i disegni in grafite del *Diario dei 59 grani di polvere*, quelli in polvere di pastello dell'*Erbario Planetario* - in parte realizzati nel parco che circonda il museo napoletano - e le visionarie cartoline del *Voyage au centre du Monde*, compendando la recente produzione di Fogli che, da sempre interessato alle sfaccettature del simbolo, ha orientato la sua ricerca verso la suggestione dei paesaggi interiori e degli universi sotterranei.

Sulla scorta degli Arlecchini e delle Colombine di porcellana collezionati dal Kaspar Utz di Bruce Chatwin, i viandanti e gli eremiti modellati da Fogli, i fanciulli ermafroditi o caudati da scorpione, i briganti e i giullari, rivendicano la propria persistenza. Come le manifatture

rococò, cariche di riflessi e brillantezze, esprimono il gusto di un secolo alchemico ed elegante, decorato e concluso, così le opere di Fogli riportano l'acuto sentore di uno spazio indeterminato, l'usta di un luogo dalle mille profondità, in cui ogni cosa può diventare altro. Emissari di una natura ctonia, le figure trovano sede nelle teche museali come la corte del regno dell'immaginario di jungghiana derivazione, espressione di un mondo composto di terre e di spiriti, pertinente agli abissi della carne e agli istinti epidermici, in cui gli dei e gli archetipi, rimossi dalla storia insieme al portato della loro psiche, possono riaffiorare nel quotidiano, trovandovi, finalmente, una collocazione di senso. Parla l'originaria, incisa nelle strutture della rappresentazione, la figura stessa diventa dunque una piega attraverso cui far precipitare il pensiero nella realtà.

Assimilabili, per certi aspetti, agli idoli dell'arte cicladica o ai personaggi di una danza macabra tardomedievale, le sculture di Fogli non sono bloccate in un'archeologia idealizzata e nemmeno tendono a una morale. Toccate dal non finito, dall'interruzione del segno scultoreo, le figure paiono rievocare il contesto di una *pompè* omerica, una congerie di impulsi latenti sotto la superficie dell'esperienza umana, più che saldamente collocati in una mente arcaica o in un altrove sacrale. Il *Diario* è stato assemblato, infatti, durante la pandemia

e di quel momento ricorda i tremori e gli incubi. Al soffuso risveglio tra la notte e il giorno, le figure del *Diario* permangono vivide come frammenti da ricomporre, per ripristinare la circolarità che trascorre tra il dominio della ragione e la liberazione dell'irrazionale, tra l'umanità e la natura, il sé e il tutto, il dentro e il fuori, scongiurando l'inibizione della paranoia - le *Figure della Quarantena* e la triade *Non sento, Non vedo, Non parlo* - e recuperando la vitalità della paura come modalità panica di consapevolezza.

«Le Figure silvane sono uno spiraglio, una via d'uscita. Un risorgere delle figure, che trovano il loro nome e giorno natale», così Fogli racconta la genesi dell'ultima parte della serie delle 365 figure, richiamando la presenza laterale di Pan, l'irsuta divinità nascosta nelle tumide ombre della selva e disposta a esercitare la sua forza generatrice anche con la brutalità. «Mi ero appena trasferito nella campagna che da Penna in Teverina scende verso il Tevere quando il 15 luglio del 2021 dopo il tramonto ho iniziato a lavorare l'argilla sotto una veranda-padiglione aperta su tutti i lati sul verde e il bosco, circondato e assediato da suoni di uccelli conosciuti e sconosciuti, da cinghiali e grilli, da farfalle notturne e ogni tipo di insetti e ombre», continua l'artista. «Senza nessuna premeditazione (parola assente nel mio vocabolario) ho visto affiorare nella creta un trasfigurato popolo di creature animali e umane-animali, risvegliate sì dal luogo silvano dove stavo vivendo, ma anche dal mio desiderio di abitare la solitudine e il silenzio che avevo cercato, forse proprio per scoprire cosa c'era dentro - in fondo ad ognuno di noi - una volta silenziato il brusio e la corsa del mondo».

Si attende allora la pubblicazione del catalogo, in presentazione l'11 settembre al Museo Duca di Martina ed edito da Artem, con testi di Marta Ragozzino e Francesco Nappo e fotografie di Alessandra Cardone che, con l'inserimento di immagini realizzate a studio da Andrea Fogli, andrà a sistematizzare la rispondenza tra figure e giorni, come un annuario da sfogliare.

Andrea Fogli al Museo
Duca di Martina, Napoli:
Diario di 365 figure, part.

■ CRISTALLI LIQUIDI ■

Lionel Sabatté
nel bunker
di Bédélhac

66

Riccardo Venturi

99

L'Ariège è una zona montagnosa e rurale, mal connessa col resto della Francia quanto antica, dal parco della Preistoria di Tarascon alle grotte di Niaux, Mas-d'Auzil e Bédélhac. Le concrezioni geologiche di quest'ultima mostrano il paziente lavoro dell'acqua sulla pietra calcarea, formatasi dall'accumulo di sedimenti di organismi marini, scheletri di alghe, coralli e gusci di animali. Sono sculture naturali formatesi nell'arco di 125 milioni di anni fin da quando, 85 milioni di anni fa, le acque si ritirarono lasciando emergere i Pirenei. Scoperta nel 1773, la grotta di Bédélhac è esplorata a partire dal 1861 e classificata monumento storico nel 1929, quando vengono rinvenuti dei rarissimi bassorilievi modellati in argilla. Oltre all'arte parietale tipica del magdaleniano di 16000 anni fa - tra cui animali e figure antropomorfe, mani e sessi femminili -, non mancano dei rilievi animali realizzati modificando le anfrattuosità della roccia per renderli più facilmente identificabili. L'uomo del Cro-Magnon dimostra così un rapporto attivo con lo spazio della grotta e una libertà di rappresentazione non dettata da quanto le asperità rocciose sembrano suggerire.

Per un artista contemporaneo, confrontarsi con un simile ambiente è quantomeno azzardato. Nel 2019 Lionel Sabatté (nato a Toulouse nel 1975) raccoglie la sfida trascorrendo tre settimane *in situ*, nell'ampia volta della grotta, circondato da stalagmiti alte fino a 12 metri. Qui realizza due cicli di sculture: oltre a *La bête de Bédélhac*, che riprende le rappresentazioni arcaiche di animali, dall'orso allo stambecco, si stagliano sei figure antropomorfe, filiformi e scarnificate ma con una presenza decisa grazie ai loro tre metri di altezza. A seconda del punto di vista assumono un'aria minacciosa o indifesa, sempre misteriosa; provengono dall'oscurità della grotta ma, prive di

piedi, restano sulla soglia, ancora avvilluppate all'ambiente circostante. Il titolo, *Les larmes de l'éléphant*, s'ispira dal resto alla forma di una roccia della cavità.

Queste figure animali e umane sono composte, oltre che di rottami e fibre vegetali, di cemento, perseguendo la volontà di Sabatté di «riportare questo materiale, che è una roccia disidratata, alla sua origine naturale, quella di roccia. È il desiderio di portare il cemento alla carne. Ecco perché è tinto di rosso». L'artista tratta indistintamente materiali organici, minerali e animali, e realizza persino sculture con polvere o pelle morta. Può sorprendere ma a



influenzarlo è La Raie (1728) di Chardin, col cadavere sviscerato ma sfavillante della razza al centro del dipinto, assieme carcassa e crisalide grazie al trattamento

della materia pittorica. «Mi piace la definizione biologica del vivente come qualcosa che può riprodursi e distruggersi: questa duplicità vale anche per *Les larmes de l'éléphant*, in quanto è difficile dire se vanno in rovina, se sono vestigia del passato o se, al contrario, sono umanoidi che annunciano una civiltà futura. Affascinato dall'uomo di Neanderthal e dal suo rapporto con l'*Homo sapiens*, Sabatté interroga la nostra umanità».

Che le sue sculture trovino il loro posto nella grotta di Bédélhac? Sì, se non la pensiamo come un santuario primordiale ma come un luogo in cui tempo geologico e tempo umano entrano in collisione. La cavità di Bédélhac, che accoglie i visitatori e si fa piattaforma espositiva occasionale, ha infatti un'origine inaspettata, frutto dei lavori invasivi durante la Seconda guerra mondiale per farne un sito industriale dove stoccare munizioni e strumenti militari al riparo da eventuali attacchi aerei. E negli anni settanta da qui decollò persino un aereo. Siamo insomma in una grotta-bunker, un abisso dove un mondo che precede la storia ha sfiorato la fine del tempo.

