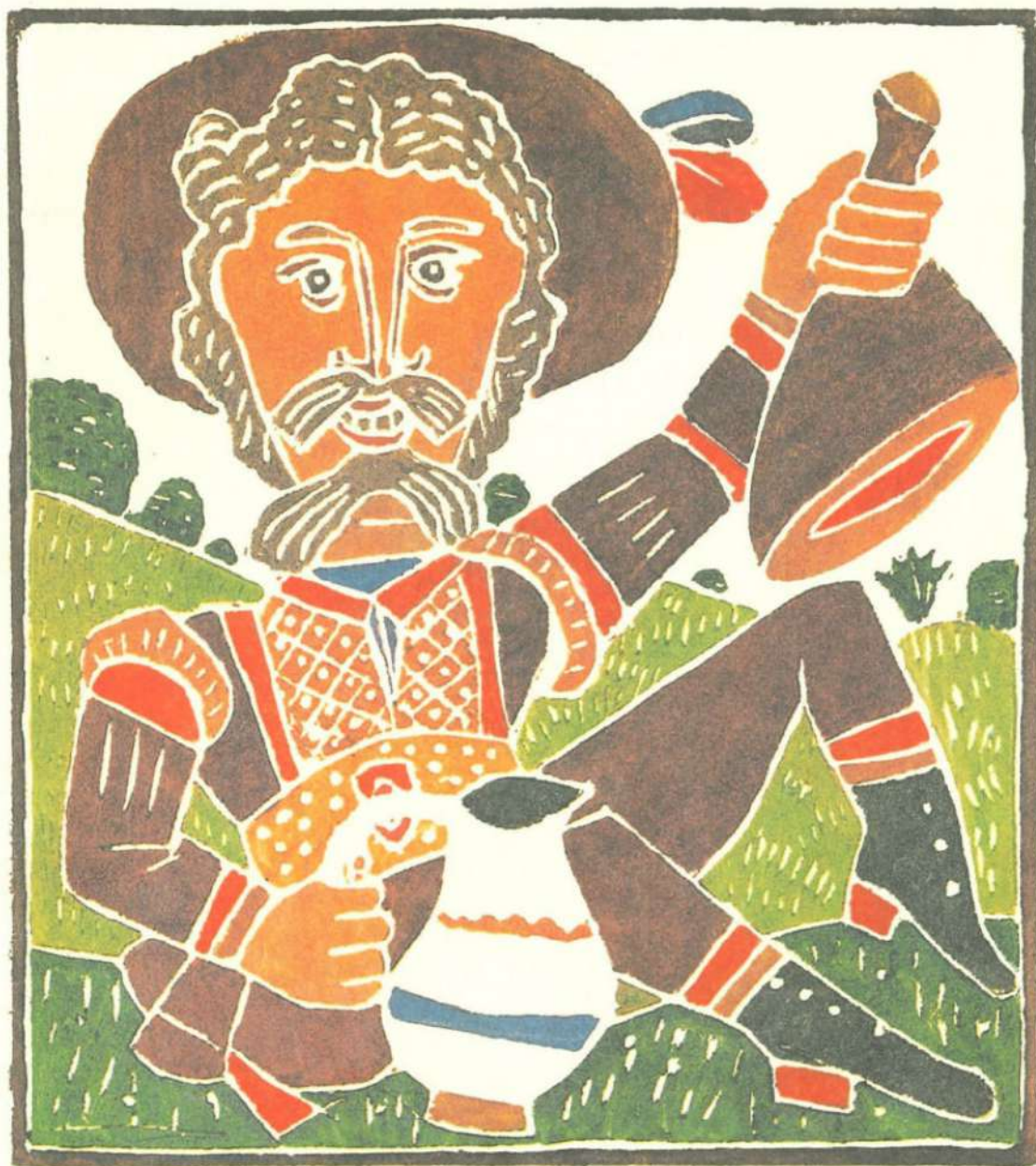


[EDUCAZIONE E TRASGRESSIONE]



l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



l'Erasmus

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei sindaci
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Michele Ciliberto, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Giuseppe Pontiggia,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Isabella Gianazza

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Ricerca iconografica
Francesca Petrilli

Referenze fotografiche
Aldo Agnelli, Milano; Archivio
Alinari, Firenze; Archivio Garzanti,
Milano, Bildarchiv Preussischer
Kulturbesitz, Berlino; Fondazione
Querini Stampalia, Venezia;
Fondazione artistica Poldi Pezzoli,
Milano; Gemäldegalerie Alte
Meister, Dresda; Giraudon-Alinari;
Carlo Orsi, Milano; Photophèque
de la Ville de Paris; Pino Rampolla,
Roma; Angelo Saini, Milano;
Archivio Scala, Firenze; Václav Sědy;
a p. 49, il *Concerto familiare* di Pietro
Longhi è riprodotto su concessione
del Ministero per i Beni e le Attività
Culturali

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici di tutta l'annata saranno
compresi nel fascicolo di novembre-
dicembre

Stampa
Mondadori Printing, Verona

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo L. 25.000, € 12,91;
arretrati L. 35.000, € 18,08;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
L. 100.000, € 51,65;
estero L. 120.000, € 61,97

Pagamento a mezzo assegno
bancario o tramite c/c bancario
n. 19418.07 (ABI 0100306, CAB
206003) intestato alla Fondazione
Biblioteca di via Senato presso
il Monte dei Paschi di Siena, sede
di Segrate

ISBN 88-87945-09-8

Sped. in abb. post. comma 26 art. 2
legge 28/12/95 n. 549 - Reg. Trib.
di Milano n. 621 del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471- 77711416
Fax 02 76394757
Email: lerasmo@katamail.com
© 2001 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

EDUCAZIONE E TRASGRESSIONE	Sergio Givone	IL CORTEGIANO E IL DANDY	4
	Walter Barberis	COME E QUANDO IL GALATEO PUÒ NON FUNZIONARE	10
	Renato Martinoni	IL GALATEO DELLE «SCIMMIE PETTINATE»	18
	Ernesto Ferrero	APPUNTI PER UN'ANTROPOLOGIA DELLE 'CATTIVE MANIERE'	38
	Giorgio Ficara	CASANOVA E IL PRINCIPE ANDREJ	48
	Ottavio Lurati	DELLO SCRIVERE E DEL PARLARE AUDACE	58
LA MOSTRA	Flaminio Gualdoni	ARNALDO POMODORO. LE OPERE E I LIBRI	75
IL LIBRO	Philippe Sellier	LES ÉCRIVAINS PLUS PROCHES	80
	Giancarlo Vigorelli	DENTRO LA 'SCRITTURA' DEGLI SCRITTORI	85
	Carlo Carena	UN RELIQUIARIO DEL TEMPIO DELLA LETTERATURA	90
BIBLIOFILIA	Giansandro Cattaneo	UN GALATEO D'AMORE	100
L'OSSERVATORIO	Giuseppe Pontiggia	ARCIPELAGO GULAG, I LAGER DEL POTERE	104
	Sergio Givone	CONGEDO DA FIRENZE	107
	Daniela Goldin Folena	LE PAROLE PRIMA DELLE NOTE	109
	Marco Carminati	L'INVOLABILE TESORO DEL RE SOLE	112
	Adolfo Tura	IL PERFETTO COLLEZIONISTA DI LIBRI	115
L'INEDITO	Flaminio Gualdoni	ATTILIO BERTOLUCCI PER ARNALDO POMODORO	118
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	COME SCRIVERE E PARLARE	124

IL CORTEGIANO E IL DANDY

Tramontate le 'buone maniere' restano le 'maniere', stile di vita e pratiche d'imitazione

DI SERGIO GIVONE

ESISTONO ancora le 'buone maniere'? Esistono come esiste Miss Good Manners, la signorina a favore della quale i bambini inglesi e americani di buona famiglia erano invitati a lasciare nel piatto l'ultimo pezzettino di dolce, perché non sembrasse, orrore! che fossero affamati. Questo fino a non troppi anni fa. Ma da allora, come si sa, sono trascorse ere geologiche.

Se le buone maniere sono dunque tramontate, non così le maniere. Anzi, è come se l'eclissarsi di quelle lasciasse libero campo a queste e ne accelerasse la diffusione.

Si moltiplicano i cosiddetti stili di vita e le pratiche culturali d'imitazione, si diffondono mode e modi (di dire, di fare, di essere), tic linguistici, simboli di stato, bisogni indotti. È il trionfo del feticismo (non solo il feticismo delle merci, ma anche il feticismo dei messaggi, e le due cose sono una sola, come dimostra la pubblicità e il suo valere come un vero e proprio a priori della comunicazione) e insieme del senso di appartenenza, di identità. Maniere. Non importa quali, purché siano maniere. Ossia comportamenti che rendano possibile un'agnizione del tipo: ecco uno dei nostri.

Eppure c'è stato un tempo in cui era possibile tracciare una netta linea di demarcazione fra coloro che sapevano come si sta al mondo e coloro che non lo sapevano. Evidente il presupposto di ciò: che il codice di riferimento fosse ben saldo e definito. Non che non esistessero caste (o simili) e che all'interno di ciascuna di es-

se non vigessero determinate maniere e non altre: soldati ed ecclesiastici, cortigiani e contadini, ecc., vivevano secondo la loro condizione, e ben diversamente gli uni dagli altri, ma gli uni e gli altri all'interno di un comune orizzonte normativo, tant'è vero che non era difficile riconoscere il 'buon' soldato, il 'buon' contadino, e così via, ossia colui che si comportava bene rispetto al ruolo e soprattutto rispetto alla sua funzione pubblica. Delle buone maniere non era ancora questione.

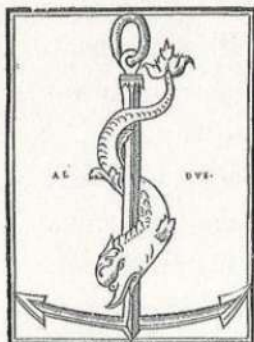
Esse compaiono all'orizzonte nel momento in cui il conflitto fra i gruppi sociali si fa acuto, forse incompontibile, e dà luogo a un rovesciamento di prospettiva: non il bene comune che si radica sul profitto dei singoli e lo garantisce, ma viceversa. L'etica diventa un fatto esclusivamente privato. In pubblico l'etica è pura forma esteriore. Conseguenza paradossale e squisitamente ipocrita: le maniere diventano 'buone'. Il borghese potrà pure essere un avventuriero, un bandito, in lotta con l'universo intero e pronto a tutto pur di ottenere il suo scopo privato, ma è tenuto a sapere come ci si veste, come ci si saluta, come si tiene in mano la forchetta.

Indubbiamente le buone maniere sono il retaggio di una certa epoca storica (diciamo per brevità l'epoca della borghesia) e con

Jean Béraud
(1849-1935),
*La passeggiata agli
Champs-Élysées*, olio
su tavola, 38 x 55 cm.
Parigi, Musée
Carnavalet



IL LIBRO DEL CORTEGIANO
DEL CONTE BALDESAR
CASTIGLIONE.



Habbi nel privilegio, & nella gratia ottenuta dalla Illustrissima
Signoria che in questa, ne in niun'altra Città del suo
dominio si possa imprimere, ne altroue
impresso uendere questo libro
del Cortegiano per x. anni
sotto le pene in esso
contenute.

Baldesar Castiglione;
Il Cortegiano; prima
edizione, Aldo
Romano e Andrea
d'Asola, Venezia 1528:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

quella conoscono fortuna e tramonto. Ma allora: prima che cosa c'era al loro posto, e che cosa ci sarà dopo? Prima e dopo non ci sono che le maniere, le maniere senza aggettivi, le maniere e basta. Ossia le forme che definiscono i comportamenti e gli atteggiamenti in rapporto alla complessa stratificazione sociale. Semmai con la differenza che prima dell'età borghese tale stratificazione rinviava a un ordine gerarchico mentre dopo l'età borghese sembrerà assumere carattere di orizzontalità (anche se le diverse 'tribù' non stanno sullo stesso piano, però non c'è modo di ordinarle verticalmente). Il tutto comunque nel segno dell'identità e dell'appartenenza che le maniere hanno il compito di segnalare.

Ma le maniere non sarebbero le maniere se non implicassero un aspetto di finzione e di artificio. Impararle, praticarle, è un po' come mettersi in maschera. E questo significa che l'identità di colui che ha un ruolo nel teatro del mondo non si esaurisce affatto nell'abito e nel modo di esprimersi. Le maniere certamente rivelano il personaggio, ma nello stesso tempo gli permettono di rivendicare una sua irriducibilità alla funzione che svolge in società. Non solo: quanto più l'individuo è cosciente di ciò, e addirittura si mostra capace di dimettere una maschera per adottarne provvisoriamente un'altra, appunto come in una rappresentazione teatrale, tanto più otterrà riconoscimento e approvazione.

Lo sapeva bene Baldesar Castiglione, il quale concede al suo «cortegiano» di partecipare a spettacoli che prevedono maschere e travestimenti, «perché lo esser travestito porta seco una certa libertà e licenza, la quale tra l'altre cose fa che l'omo po pigliare forma di quello in che si sente valere, ed usar diligenza ed attilatura circa la principal intenzione della cosa in che mostrar si vo-

le, ed una certa spezzatura circa quello che non importa, il che accresce molto la grazia». Ma lo sappiamo anche noi che, perduto l'ancoraggio alle buone maniere, però ci dobbiamo muovere in un mondo in cui le maniere sono infinite, e tutte legittime, tutte aspiranti a una loro dignità. In un recente film americano (*Bulworth il senatore*, di e con Warren Beatty), il protagonista si libera del cliché che ne fa un uomo potente ma asservito al sistema finanziario e mediatico dominante, prende a comportarsi e a vestirsi e a parlare come uno qualsiasi dei suoi elettori, va in televisione e dice quello che direbbe un nero di periferia. Nello sconcerto generale ottiene un successo travolgente. E che alla fine un killer inviato da chi non può tollerare quella trasgressione gli spari non fa che confermare l'assunto.

Dunque, le maniere (quando non si limitano a essere buone maniere) producono identificazione, ritualità, senso di apparte-

BALDASAR CONTE DE CASTILLION DETTO IL CORTEGGIANO

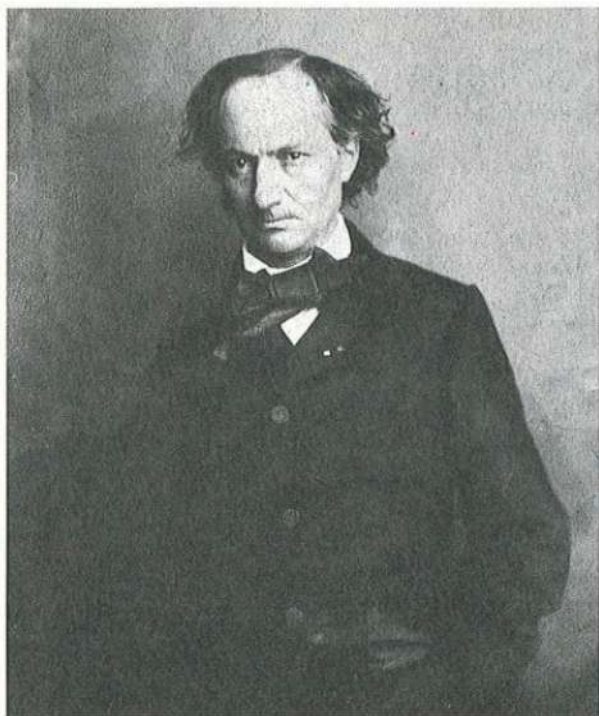


ioachimus von
Sandart, *Baldasar
Castillon*; incisione in
rame, sec. XVII, dal
ritratto di Raffaello.
Milano, Biblioteca
di via Senato

*Qui vedi il Baldassar Castiglione,
Che fatto di corte rise si fiano;
Ch' al mondo più s'era paragono;
però quel grand' Raphael d' Urbino.*

*Ritratto fa del suo Plaisano,
Per l'aver intero dopo la morte;
Lo spirito, da lui, nel corteggiano;
La vista al vino, di questa altra corte.*

ILLVSTRISSIMO DNO ALPHONSO DE LOPEZ REGI CHRISTIANISSIMO A CONSILVS. EQVITE
ORDINIS SANCTI MICHAELIS, AC REGI PALATIS MAGISTRO L. M. Q. D. D. Ioachimvs Sandart
Incisione Sandart deli et auct. Angli. SANDART VTRIPVS FIC. in editis Alth. Reges.



Nadar, Charles
Baudelaire, ritratto
fotografico. Collezione
privata



Oscar Wilde, ritratto
fotografico. UK,
Collezione Stapleton

nenza, ma nondimeno sono parte essenziale di una messinscena in cui la compagine sociale si specchia e insieme si rinnova. Una riprova di ciò la offrono quelle figure che incarnano e portano a fondo il 'manierismo' di una vita ridotta a stile, a moda, a pura forma. Ossia: l'esteta, il dandy, il *flâneur*.

Benché abbiano molto in comune, a cominciare dal fatto che tutti e tre improntano la loro esistenza a categorie mutate dall'esperienza artistica, lasciandosi guidare dall'estro, dal gusto e dal piacere piuttosto che da un imperativo etico, tuttavia l'esteta, il dandy e il *flâneur* non sono assolutamente come qualcuno vorrebbe lo stesso personaggio in diverso ambito geografico (rispettivamente il tedesco, l'inglese e il francese) ma esemplificano inconfondibili tipi ideali. Ciascuno ha un suo tratto caratteristico. In ciascuno di loro coscienza e realtà, io e mondo, interno ed esterno si fronteggiano in modo peculiare ed esclusivo. Se nel caso dell'esteta il primo termine prevale nettamente sul secondo, nel caso del *flâneur* accade il contrario, mentre nel caso del dandy si deve parlare di perfetto equilibrio.

Per l'esteta tutto ciò che è fuori di lui non è che occasione e

pretesto: sia pure d' un motto di spirito, d'una riflessione quale che sia, insomma d'un ripiegare su sé stesso da parte dell'io. L'ironia, come spiega Friedrich Schlegel, è la sua stella polare, in un viaggio che l'io compie risucchiato dentro quell'infinito niente che è la storia, il mondo. Al contrario il *flâneur* non si cura di sé, non avendo occhi che per l'esteriorità. È la coscienza che in lui si annienta. E si fa pura orma che accoglie docilmente la realtà così com'è, senza giudicarla, senza piegarla a sé, semmai dandole voce ed espressione, dopo che la coscienza si è messa al suo servizio. Tale è Baudelaire che si aggira per Parigi non per dominarla e neppure per conoscerla ma per lasciarsene invadere. Infine il *dandy dandy*. Che è alla ricerca della perfetta corrispondenza di interno ed esterno, in cui non c'è più né l'uno né l'altro, perché non c'è più realtà, ma soltanto cerimonia, rito. Il dandy non è presso di sé che nel suo essere fuori di sé: perfettamente a suo agio, diceva Oscar Wilde, tanto in un bordello quanto in chiesa, e comunque in grado di eseguire qualsiasi spartito linguistico in una conversazione a palazzo.

Che cosa ci dicono queste figure? Presenze eccentriche che non a caso si rincorrono nel secolo che più di qualsiasi altro ha separato l'essere e l'apparire, per l'appunto il secolo della borghesia in ascesa e vincente, esse sembrano dirci che le buone maniere non sono mai buone, non fosse che per il fatto di essere maniere. E le maniere, come s'è cercato di mostrare, nel momento in cui riflettono l'assetto della società, già lo mettono in forse. Scombinando teatralmente i rapporti fra gli individui e le classi.

COME E QUANDO IL GALATEO PUÒ NON FUNZIONARE

*Il cattivo carattere dell'autore del Galateo
e l'invenzione delle buone maniere nel Cinquecento*

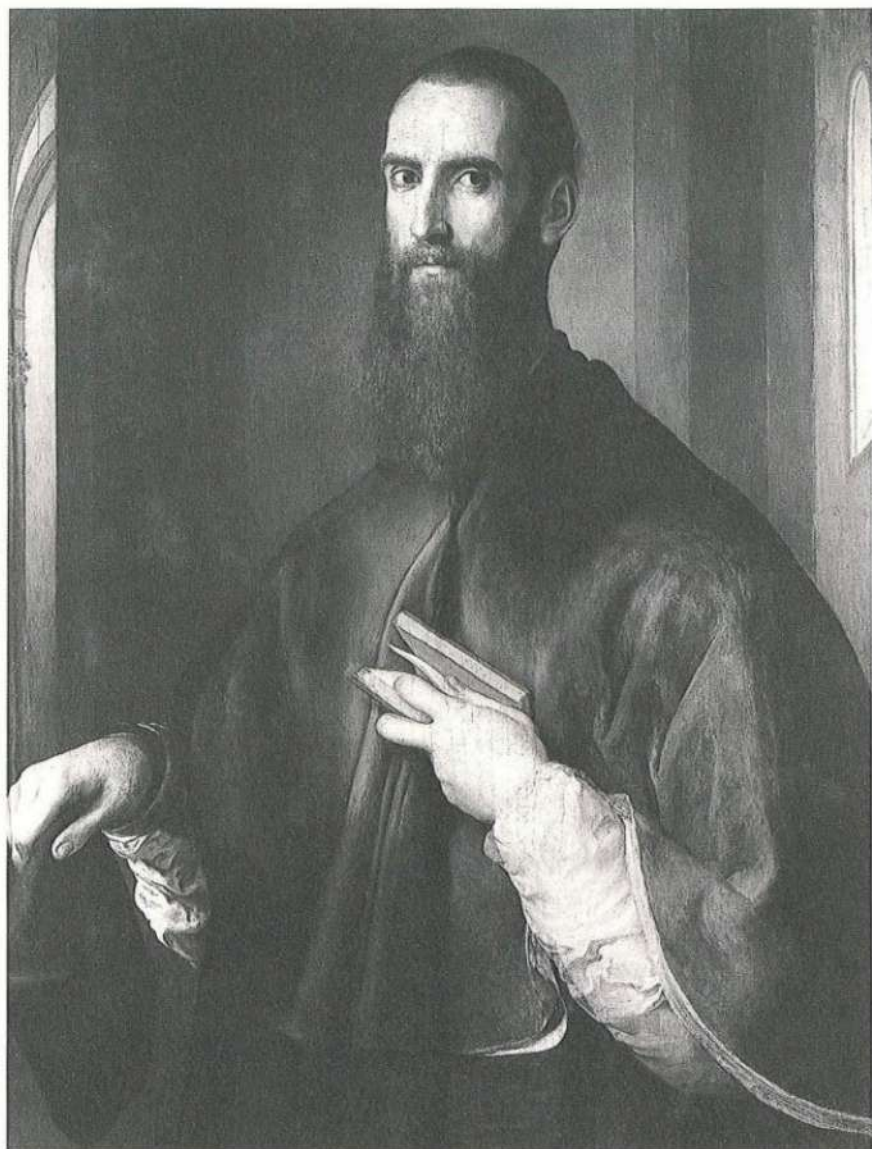
DI WALTER BARBERIS

CHI si immaginasse di poter intravedere dietro le pagine levigate del *Galateo* la figura di un aristocratico distinto dalla bonomia delle intenzioni e dalla gentilezza del tratto, sicuramente incorrerebbe in una illusione ottica. E non si avvicinerebbe maggiormente alla fisionomia di Giovanni Della Casa se pensasse ad un tipo simile a quel suo predecessore, il Castiglione, che in fondo aveva pure lui tratteggiato la figura di un uomo per bene, sia pure così particolare come il cortigiano.

Intendiamoci, sarebbe una attesa legittima. La critica coriacea di Francesco De Sanctis ce li ha restituiti così, figli omologati di un'Italia perduta, tutti «moine» e senza «fibra», inchinati ai piedi di chi, straniero, signoreggiava sul suolo italiano. E in fondo, così ce li ha suggeriti chi volle, dopo di lui, risollevarli al rango della buona letteratura 'di comportamento', cioè come se fossero stati i meritevoli cardini su cui svoltarono fino a noi le 'maniere' della civiltà occidentale.

Noi stessi, d'altronde, come molti che ci hanno preceduti, ci siamo in genere ben disposti a considerarli così: guardando a loro come ai creatori di quello specchio deformante – cioè capace di ingentilire la nostra fisionomia – nel quale ogni società, ovvero la sua parte 'migliore', ha desiderato vedersi riflessa e dunque riconoscersi.

Ma si sa, questo è il destino di molti testi che hanno avuto fortuna: letti e riletti in epoche e situazioni differenti, si sono visti



Pontormo
(attribuzione Suida,
1946), *Monsignor
Della Casa*, 1540-1543;
olio su tavola,
102 x 79 cm.
Washington, National
Gallery of Art,
Collezione Kress

attribuire il significato che ogni epoca e ogni situazione ha voluto vedervi. Col risultato non apprezzabile di perdere, col tempo, non poche cognizioni circa le intenzioni degli autori, i frangenti in cui scrissero, il loro armamentario culturale, le loro bussole retoriche e finanche il loro carattere.

Ma, insomma, monsignor Della Casa non era come potremmo troppo facilmente immaginarcelo.

Non che non fosse uomo accostumato, naturalmente. Sapeva come comportarsi. È del tutto ovvio che non era solito «appa-

Giovanni Della Casa,
Il Galathea, prima
 edizione assoluta in
Rime, et Prose, Niccolò
 Bevilacqua, Venezia
 1558: frontespizio.
 Milano, Biblioteca di
 via Senato

Giovanni Della Casa,
Galathea, prima
 edizione separata,
 Bernardo Giunti e
 Fratelli, Venezia 1582:
 frontespizio. Milano,
 Biblioteca
 di via Senato

I L
GALATHEO
 DI M. GIOVANNI
 DELLA CASA
 O VERO

Trattato de' Costumi, e modi che
 si debbono tenere, ò schifare
 nella commune Con-
 uersatione.

Nuouamente Ristampato.



IN VENETIA;
 Appresso Bernardo Giunti, e Fratelli.
 M. D. LXXXII.

82

TRATTATO
 DI MESSER GIOVANNI DELLA CASA,
 NELQVALE SOTTO LA PERSONA D'VN VECCHIO
 IDIOTA AMMAESTRANTE VN SVO GIOVANETTO
 SI RAGIONA DE MODI, CHE SI DEBONO O
 TENERE, O SCHIFARE NELLA COMVNE
 CONVERSATIONE, COGNOMINATO
 GALATHEO
 O VERO DE COSTVNI.

recchiarsi alle necessità naturali nel cospetto degli uomini»; né «dirugginare i denti», o tossire e starnutire come quelli che «spruzzano nel viso a' circostanti»; né ancora aveva l'abitudine, soffiato il naso, di «aprire il moccichino e guatarvi entro come se perle o rubini [gli] dovessero esser discesi dal cèlabro» (*Galathea*, III).

Non si faceva notare per la sua scompostezza, correndo per la strada come «si conviene a palafreniere», con l'aria allora inevitabile di chi «s'affanna e suda e ansa»; e non gesticolava discutendo, scagliando le braccia a destra e a manca «sicché paia che l'uom semini le biade nel campo»; e neppure si ha notizia che manifestasse il suo disappunto percuotendo «il piede in terra sì forte che poco maggiore è il romore delle carra» (*Ibid.*, XXVIII). Nell'intimità del desco o nella ritualità cerimoniale dei banchetti ufficiali, non aveva l'abitudine di «grattarsi sedendo a tavola», o pubblicamente «sputare» seppure «per acconcio modo», né ancora «fregar-si i denti con le tovagliuola», e tanto meno «in levandosi da tavola portar lo stecco a guisa di uccello che faccia suo nido, o sopra l'orecchio come barbiere» (*Ibid.*, XXIX).

Chiaramente sapeva condursi con altra discrezione. I suoi

gesti erano accorti, regolati da attenzioni e malizie che non potevano mancare ad un uomo di curia come lui, vescovo e nunzio pontificio, navigatore per lungo tratto sulle rotte della politica romana nelle acque pericolose e cattive delle relazioni internazionali di metà Cinquecento.

Ma certo la sua non era già la discrezione richiamata dal Castiglione ai primi del secolo: quella su cui si intelaiava la 'sprezzatura' del vero gentiluomo, ovvero quella studiata noncuranza che dava levità e candore apparente a gesti e parole. Di quel nobile cavaliere che volteggiava tenendo in armonia l'intelligenza della conversazione e una controllata prestanta fisica, monsignor Della Casa non aveva nulla. E per alcune buone ragioni.

Intanto, per quanto di famiglia agiata e forse persino assai ricca, il Casa non era nobile. E la sua educazione non era stata così simile a quella di un aristocratico con ascendenti feudali e patriizi, come era stato il caso del Castiglione e di altri di quelle generazioni a cavallo fra la fine del Quattrocento e i primi del Cinque. Anzi, in lui questo difetto di lignaggio era stato, in fondo, motivo di malumore e di sfida. Determinato a forzare le porte del potere,

Marcello Fogolino,
Banchetto, circa 1520;
affresco, 500 x 300 cm.
Ghisalba (Bergamo),
Castello Malpaga



a conquistarsi una posizione, a fare una carriera, aveva dovuto superare qualche svantaggio sociale. Il che non gli aveva impedito di fare ottimi studi; sebbene l'epoca non fosse ancora così ospitale per chi non avesse potuto vantare una antica qualità del sangue.

In secondo luogo, la sua era una generazione di mezzo; distante ormai dalle tradizioni più alte della cultura umanistica, travolta ogni giorno di più dal vortice creato dal radicale antagonismo fra l'adesione alla Riforma e la ripresa d'animo e di forze della Chiesa di Roma. Dopo il sacco di Roma del 1527, nei lunghi anni del conflitto tra Francia e Spagna, una carriera nei ranghi della Chiesa era ancora di grande certezza, ma gli errori che si potevano compiere per via erano molteplici. E il Casa li aveva compiuti. Ambizioso, ma non ancora lungimirante, aveva dato sfogo al suo carattere ribelle, frequentando la letteratura licenziosa sulle orme del Berni. E le sue bravate libertine, i suoi ambigui e onnivori amori, avevano pubblicamente gareggiato con la scurrilità delle sue terze rime, dedicate al «forno» delle dame e al «lavorio» non sempre gratificante della sua «pala»¹. Quegli esercizi di stile non gli sarebbero stati perdonati dai papi del Concilio; e la sua più alta aspirazione, il cappello cardinalizio, si sarebbe dissolta come neve al sole, esposta al calore inopportuno di quei versi osceni. Non gli sarebbero costate altrettanto neppure le amicizie nel giro degli 'spirituali': frequentazioni comunque ad alto rischio in tempi di guerre di religione, di inquisizioni, di tormenti e di condanne.

Monsignor Della Casa, peraltro, a testimonianza di una qualche disposizione alla rudezza, non aveva esitato a dimostrare un certo zelo su questo terreno: l'indice dei libri proibiti del 1549, e una inquietante attività inquisitoriale svolta soprattutto durante la sua nunziatura a Venezia, per non dire del suo compito ufficiale di esattore delle imposte per conto della Camera Apostolica, non ne facevano certo un cherubino nell'allegoria della Chiesa di Roma.

Il suo impegno, tuttavia, non era stato ritenuto sufficiente. Sconfitto sul suo terreno, come molti suoi celebri predecessori – si pensi a Machiavelli – era rimasto a riflettere sul suo fallimento, esiliato nell'abbazia di Nervesa, luogo in cui maturarono le pagine di un tipico esempio di letteratura postuma. Il *Galateo*, per l'appun-





to, dedicato a Galeazzo Florimonte, vescovo anch'egli, con il quale il Della Casa aveva discusso più volte in tempi andati su come avesse dovuto muoversi chi avesse intrapreso l'arduo cammino di una carriera politica e di una scalata sociale.

Eccolo lì, dunque, carico delle esperienze del monsignore e venato dalle più intime acrimonie, il gentiluomo universale che sarebbe piaciuto in ogni contrada e in tempi successivamente diversi. Non già votato ad eguagliare un modello ideale; ma semplicemente costruito per piacere ai propri interlocutori, tutti e ovunque. Altro che 'sprezzatura', altro che 'grazia', altro che 'aurea mediocritas': con Della Casa si è fatto strada il cinismo di tutti coloro, che pur senza marche sociali o distintivi di rango, avrebbero trovato il bandolo del successo a patto di «non opporsi alle usanze comuni», ma anzi alla condizione di «assecondarle mezzanamente» (*Galateo*, VII). Non vi sarebbe stata altra misura, altra regola, altra armonia se non quelle dettate dalla maggioranza e dai suoi maggiorenti.

Ecco dunque la cifra del messaggio: un avverbio micidiale, «mezzanamente». Non stupiamoci che abbia avuto tanto successo. Un invito all'opportunismo trova più comode accoglienze che un impegnativo richiamo ad un tipo ispirato alla perfezione.

Rimane un dubbio: in fondo, se non avesse avuto la borsa piena dei denari paterni, frutto di vili mercanzie, anche il Della Casa forse avrebbe fatto poca strada. E anche così, pur disposto a qualche rinuncia sotto il profilo morale, per quanto orientato «mezzanamente», la porpora e il cappello li dovette lasciare nel guardaroba delle sue speranze perdute. Come a dire, e non soltanto per lui: il *Galateo* potrebbe anche non funzionare.

Giorgio Vasari, *Cena di San Gregorio*
Magna, 1540; olio su
tavola, 403 x 255 cm.
Bologna, Pinacoteca
Nazionale

¹ Cfr. *Opere di Monsignor Giovanni della Casa*, voll. 6, Napoli 1733, vol. IV, p. 4.

IL GALATEO DELLE «SCIMMIE PETTINATE»

Educazione e trasgressione fin de siècle: la Marchesa Colombi e Carlo Dossi

DI RENATO MARTINONI

V OGLIAMO assegnare la palma del grigiore a un momento topico della storia europea, dal Rinascimento in qua? Spetta di diritto, e senza prova di appello, all'Ottocento: in particolare a quel ritaglio di civiltà che con candore esterofilo qualcuno chiama *fin de siècle*. Conformista, bizantina nei suoi gusti più esteriori, quasi vittoriana nella morale, la società di quel tempo sente il continuo bisogno di darsi rigidi armamentari di comportamento. Produce così manuali – il *Codice delle persone oneste e civili*, *Il galateo insegnato alle fanciulle*, *La gentildonna nella società*, *il Galateo della borghesia*, *Le buone usanze*, ecc. – che vanno a fare bella figura sulle scrivanie e nelle bacheche di tutte le case borghesi che siano degne di questo nome.

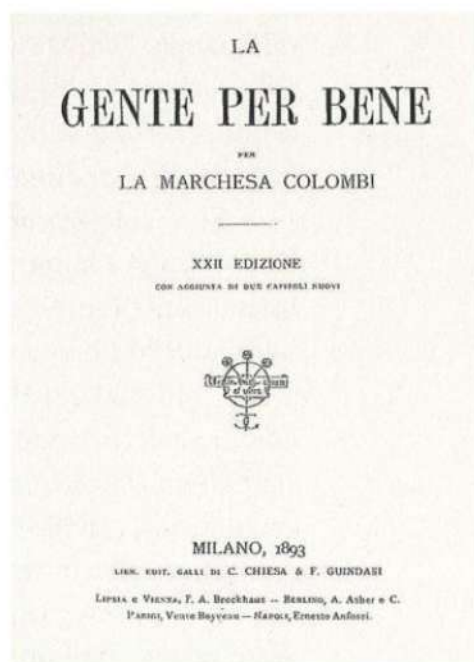
La gloria effimera di quei volumetti è destinata però a cedere il passo a quello che in breve diventa il *vademecum* per eccellenza della quotidianità e della *grandeur* provinciale italiana: quel galateo della *Gente per bene* di Maria Antonietta Torriani (ma il *nom de plume* è «La Marchesa Colombi»), che – vero e proprio *best seller* – nel 1893, a sedici anni dalla sua prima apparizione, giunge alla ventiduesima ristampa¹. Frutto di tanta sapienza libraria (l'autrice confessa di averlo «messo giù alla buona in meno di un mese», ma anche di conoscere i «migliori galatei antichi e moderni»), di osservazioni certosine e di ideale proiezione dei caratteri della «vera gente per bene», scritto con un briciolo di arguzia e parecchio mestiere, il libro offre un quadro sintetico, e allo stes-

so tempo civettuolo, del mondo dei lettori chiamati ad adottarlo come vangelo dei rituali quotidiani.

La società ideale – o l'ideale di società – che sale sul palcoscenico compassato della Marchesa non è nutrita dei valori classici e patriottici cari ai carducciani, né si identifica con l'aristocrazia voluttuosa e fatale che dischiude i propri salotti ai *dandies* dannunziani; e non ammicca neanche (ci mancherebbe!) alla confraternita *bohémienne* degli scapigliati, che consuma i suoi giorni nell'assenzio delle taverne (per qualcuno, si sa, frequentare un'osteria non è meno scandaloso che entrare in un bordello).

Piuttosto – sia detto con tutto rispetto, ancorché con scarsa, scarsissima ammirazione – la società ideale, o l'ideale di società, è la civiltà 'borghese', un poco romantica e sognatrice, estranea nei suoi orizzonti domestici agli eventi della storia, del tutto insensibile ai riflessi scientifici e culturali dei metodi positivistici: smaniosa di ben figurare e soprattutto «molto dabbene» come l'avrebbe chiamata di lì a poco, maestro insuperabile di ironia (facendo forse il verso al galateo della Colombi), il poeta Guido Gozzano: una società compassata, a volte codina, esterofila quello che basta, che ama fiorire i propri conversari di belle parole forestiere e dice con sussiego: *nursery, at home, buffet, picnic, brioche* (e, sottovoce, non senza *pruderie*, anche: *flirtation, coqueter*); che alterna la vita domestica nelle città ai lunghi soggiorni in campagna o alle vacanze al mare; che alleva ragazzi che paiono *robot* – li chiamano familiarmente *Ninì, Lolò, Rirì, Fufù, Mimì* o *Vevé*, cioè Vincenzo – e parlano un poco come libri stampati («Mamma, a me darai i geroglifici di cioccolatte!», dice uno di loro reclamando il dessert). Una collettività di gente che comunica con i fiori, i dolciumi, le occhiate nascoste e i biglietti da visita, prima che con le parole; che tollera le manie feticistiche dell'innamorato che,

La Marchesa Colombi,
La gente per bene,
Libreria Editrice Galli di
C. Chiesa & F. Guindani,
Milano 1893:
frotispizio. Ristampa
Interlinea Edizioni,
Novara 2000





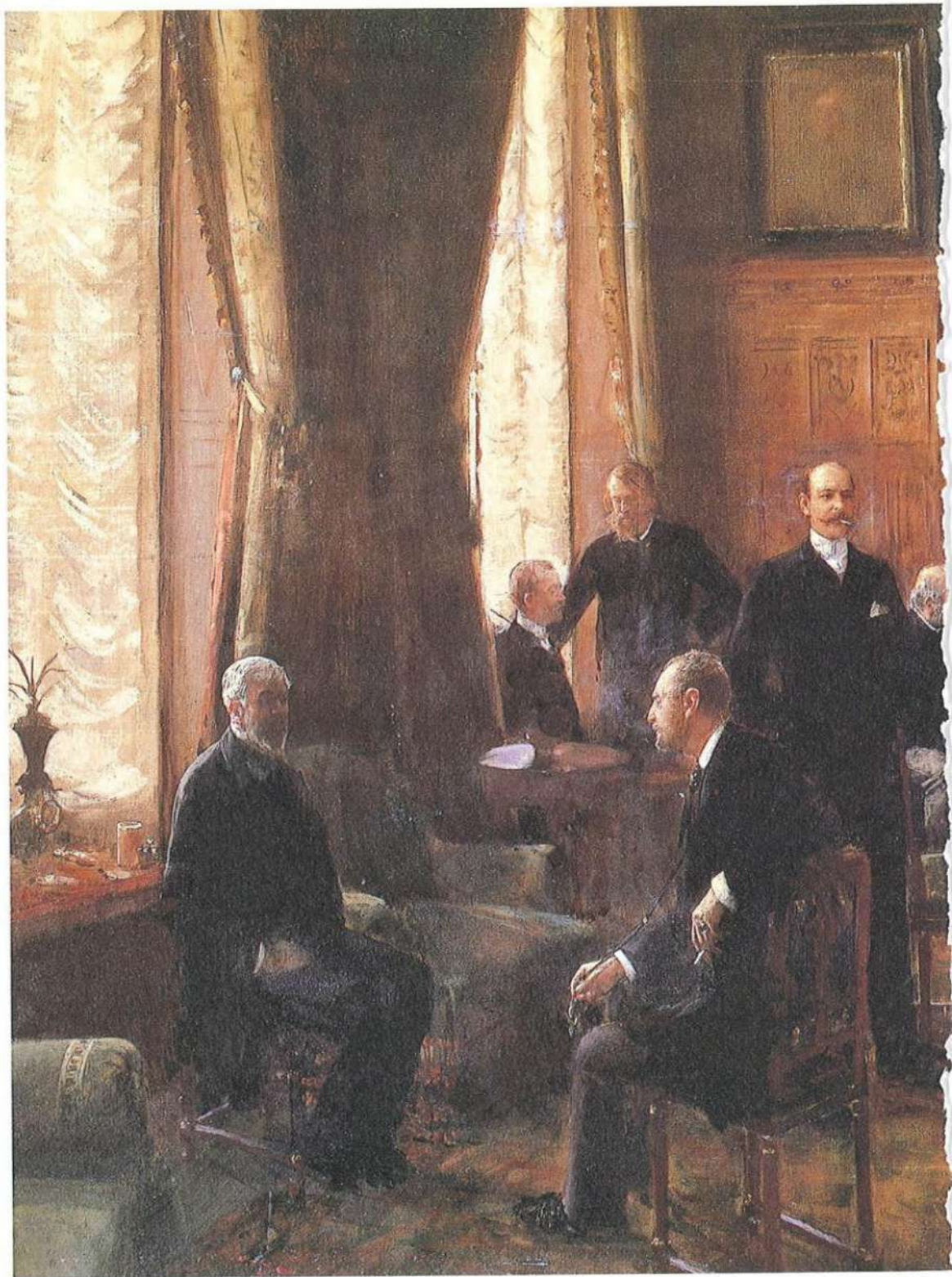
sublimando l'amore, mette in tasca i noccioli e le bucce della frutta lasciati nel piatto dall'amorosa e condanna smarrita, ma sorridendo, l'«oftalmia maritale» dello sposo «che fa apparire tutte le mogli degli altri più attraenti della propria»².

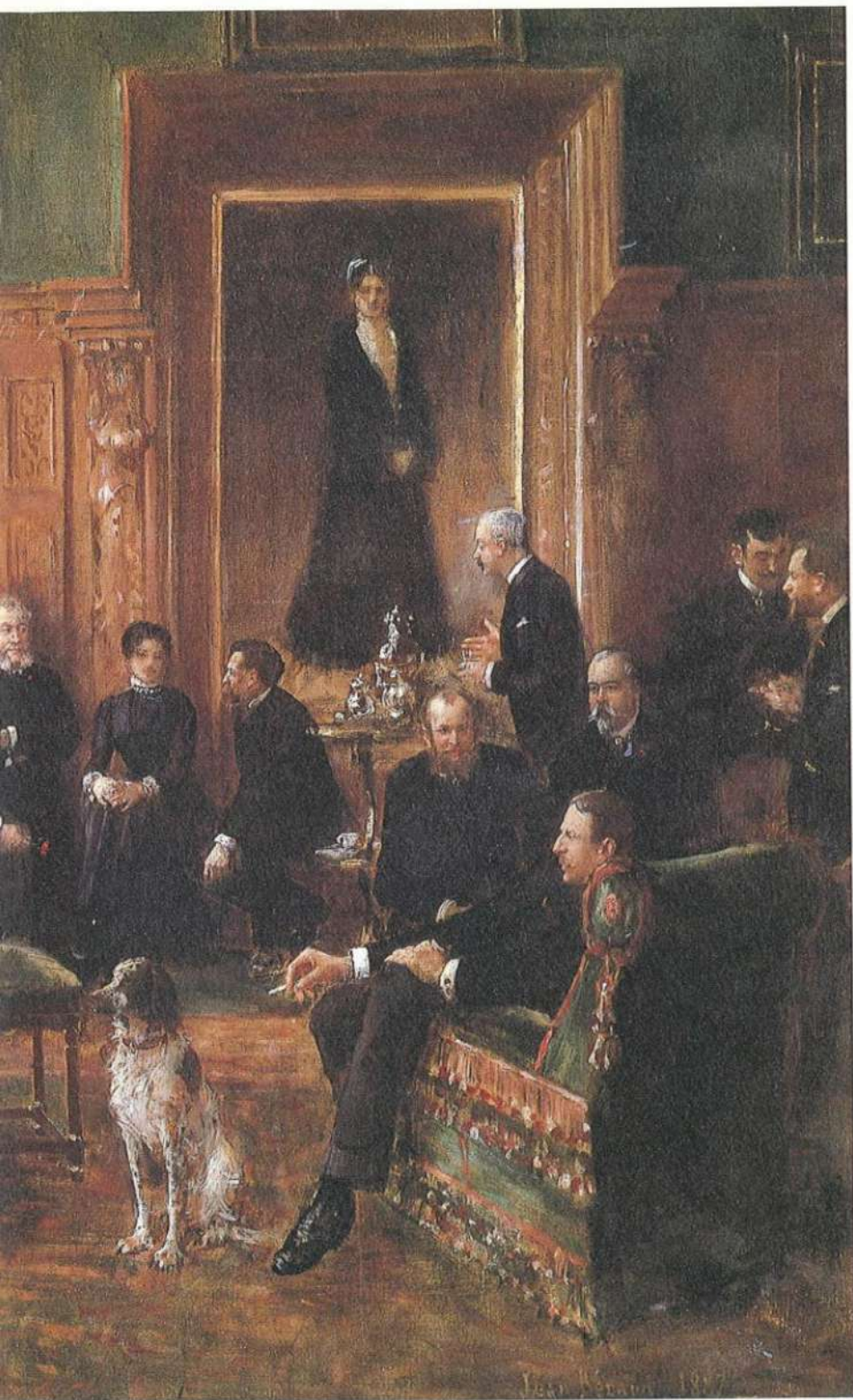
Se il cinquecentesco trattato di monsignor Giovanni Della Casa orientava la propria bussola sul magnete della «dolcezza de' costumi et la convenevolezza de' modi et delle maniere et delle parole»³, quello *fin de siècle* della Marchesa Colombi, sorprendentemente volteriana nella negatività del giudizio («Les sots, depuis Adam, sont en majorité», scrive concludendo la propria fatica)⁴, vuol essere rigida convenzione precettistica, tabù che preserva dai pericoli della quotidianità, griglia ferrigna di convenevoli e di formalismi, ricettario della quotidianità, antidoto all'inesperienza e alla «mala grazia», rigido rituale. Insomma: società significa galateo, e galateo vuol dire società.

Una società buona, rispettabile, studiamente moderata («la civiltà vieta di trasmodare»)⁵, votata all'abnegazione piuttosto che ai canoni trasgressivi del desiderio, educata all'apparire piuttosto che all'essere, confinata sulla scena di casa nei suoi luoghi più canonici e ufficiali (la sala da pranzo, il salotto 'buono', più raramente il giardino o – peggio – la stanza da letto) e nei momenti più conviviali (la colazione, la cena, il ballo, il gioco, la conversazione). A frequentarla, e prima ancora a dirigerla, sono 'persone ammodo' che conoscono il *bon ton*, l'abnegazione, la creanza, le ferree 'leggi della cortesia', e che si adeguano alle convenienze sociali. Gente che confonde spesso – così prescrive inavvertitamente la vecchia marchesa – il buonsenso naturale con il conformismo: ma anche, diciamolo pure, un poco tediosa, più attenta alle forme che ai contenuti, tutto sommato assai diversa da quella (assai più frizzante, allegra, libertina e simpatica) dei romanzi di formazione settecenteschi e dei quadri familiari dei Chardin e dei Longhi.

A dire il vero le regole non valgono proprio per tutti. Il ricettario ottocentesco – che, più che strumento di educazione è codice di comportamento, quando non vero e proprio meccanismo di controllo sociale – regala poco spazio al maschio, «sempre così assorto negli affari» (cioè, tutto sommato, per il galateo, assai più libero di fare ciò che vuole, anzi obbligato – se pure subliminalmente – ai rituali dell'iniziazione). Se il maschio è bambino – o per meglio dire, con l'ineffabile marchesa, uomo «in erba» – deve soltanto essere «per bene» e dare del lei alle amichette delle sorelle; se è scolaro dovrà uscire da scuola dicendo: «Riverita, signora maestra!» (ma la Colombi lamenta che il saluto viene pronunciato «con una cadenza da lezione obbligatoria»); se è un «signorino» è solo una comparsa (ma, se del caso, sa recitare a memoria Leopardi, Manzoni e anche Victor Hugo).

Chiara e inequivocabile è la differenziazione stabilita dal precettistico libercolo della *Gente per bene*: il gentiluomo adulto è signore e arbitro all'esterno (non a caso la Colombi liquida il capitoiletto dedicato agli uomini intitolandolo: «Parole al vento»); la donna maritata è regista e padrona assoluta della casa. E prima di allora è signorina, incanalata nelle emozioni, imbrigliata nei senti-





Jean Béraud, *Il salone della contessa Potocka*, 1887; olio su tela, 66 x 86 cm. Parigi, Musée Carnavalet

menti (una «bambola» «caricata prima di uscire»). Comparso finalmente il dente del giudizio, diventa fidanzata, e quindi sposa (è il matrimonio la vera e sola «emancipazione»), e poi ancora madre e infine nonna (cioè nient'altro che «vecchia castellana», costretta a mettersi da parte e a venerare le reliquie della propria dignità).

Le sono concessi i libri-*feuilleton*, sentimentali e carichi di preziosità decadenti, divisi al solito fra il bene e il male, fra indagini psicologiche, colpi di scena e passioni d'amore intricate ma caste. A occupare le ore d'ozio della donna ci sono i romanzi d'appendice del padre Bresciani, del Guerrazzi, del Cavallotti, del Prati: ossia la chincaglieria letteraria prodotta dai tempi. Nessuna libertà di movimento, insomma, ma tanti sogni e altrettanta – comunque tenuta saldamente per le briglie – fantasia. E viene in mente Grazia Deledda, che esce di casa la prima volta – per andare finalmente «nelle terre della civiltà e dell'intelligenza» – alla soglia dei trent'anni. Il «male più orribile», confessa la scrittrice sarda, è la «noia», cioè l'isolamento, e la paura della vita.

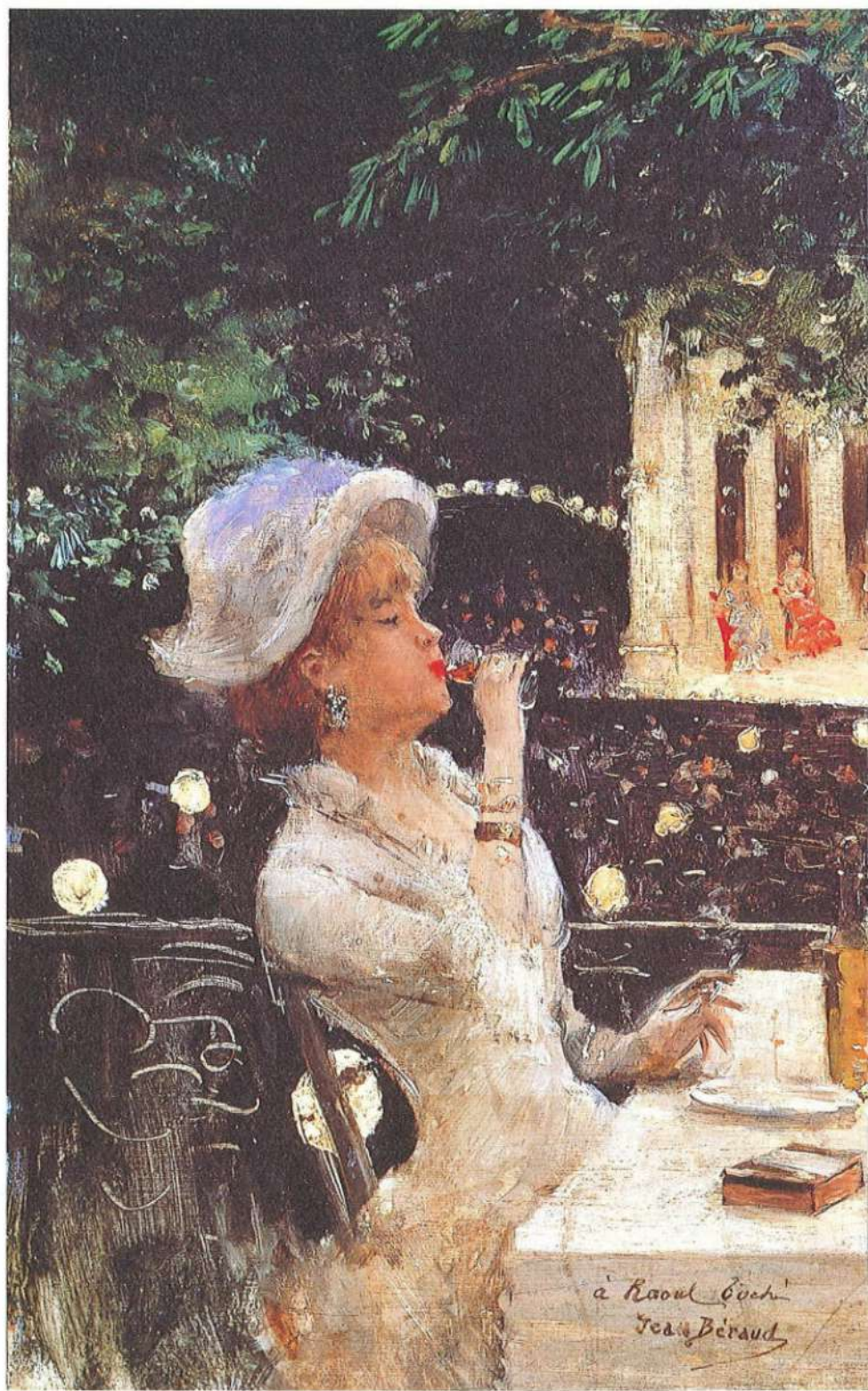
Essere donna vuol dire, secondo i canoni del galateo ottocentesco, essere l'Angelo del focolare, l'incontrastata regina dei

Jean Beraud, *La sala da gioco*, 1889; olio su tavola, 38 x 53 cm.
Parigi, Musée Carnavalet



sentimenti, la sacra vestale delle regole sociali. L'uomo è re della nazione e della riflessione («l'intelligenza è toccata tutta a loro», osserva la Colombi: ecco perché hanno meno bisogno di regole). Insomma il prontuario ottocentesco della «vera gente per bene» marca una forte presenza – a tutte le età – del 'sesso debole', ma ne determina anche la differenza: valorizzandolo socialmente, nell'abito angusto, però, della famiglia e dell'educazione, ma anche prescrivendo la rinuncia all'emancipazione intellettuale e la sottomissione al marito («meglio il celibato della schiavitù», avrebbero risposto le femministe). Non dice del resto il codice napoleonico che «la donna deve obbedire al marito»? «Non fate libri, fate bambini», aveva consigliato un editore a George Sand, costretta a lavorare sotto pseudonimo. C'è chi sceglierà la scrittura come strumento di emancipazione (con i soldi del suo primo racconto Grazia Deledda decide di comperarsi un *foulard* azzurro) e chi – come Sibilla Aleramo, ai tempi della *belle époque*, ma siamo già oramai nel nuovo secolo – potrà realizzare il sogno, con il romanzo *Una donna* (1906), di «poter usare della matita come degli occhi» e di attaccare dall'interno le convenzioni sociali (la scrittrice Rosa Rosà giunge da parte sua a proporre, nel 1917, in piena follia futurista, di non dividere la società fra uomini e donne, ma tra «gente d'ingegno» e «cretini»...).

Letto insomma in controluce – e questo resta forse l'artificio sociologicamente più interessante – il galateo della Marchesa è termometro e radioscopio di un mondo, e rivela inevitabilmente anche l'immagine di una società rigorosa nei controlli, ma salottiera e teatrale, capace di fingere in nome delle convenzioni, fatta di figurine più che di gente in carne ed ossa: di marionette insomma di una modesta telenovela *d'antan*. E capita anche di vedere, guardando meglio, il rovescio più oscuro della medaglia: con il ricco dossier delle trasgressioni che, proprio perché pros critte a furia di anatemi, rivelano goffamente la loro viva attualità sociale: dall'«uso stomachevole» di quelli che, per sciacquarsi la bocca, dopo il pranzo, «gargarizzano e rivomitano l'acqua nella coppa», alle «bagnature» in luoghi forestieri: dove le mogli – lontane dall'occhio vigile del consorte (che sappiamo spesso malato, nel deside-





Jean Beraud, *Pranzo
agli Ambassadeurs*,
circa 1882; olio su
tavola, 37,5 x 45 cm.
Parigi, Musée
Carnavalet

rare la donna d'altri, di «oftalmia maritale») – indossano abiti troppo scollati e, peggio, costumi succinti (le nonne inorridite li chiamano «gli inesprimibili»), e vanno scandalosamente «*flirteggiando* con un ignoto qualunque», lasciandosi imbrigliare dalle tentazioni del demonio («Dov'è la Madonna che gli schiacci il capo?», si chiede la Marchesa: che per dare maggiore peso e autorità ai propri precetti si finge nonna «ultracentenaria»)⁶.

Non vengono ammesse contestazioni nei severi capitoli della *Gente per bene*. Anzi la Colombi – che rifiuta i ruoli pedanteschi e afferma: «Io non ho opinioni. Cito le regole, e basta» – ammonisce aspramente le femministe del suo tempo, le dice «sguaiate», condanna proclami come «Freedom of speech from what we think» (che traduce in endecasillabi: «Liberò il dir quanto ci passa in testa») e «Freedom too in dress» (che diventa enfaticamente: «alle ortiche la toletta onesta»).

Ma i suoi comandamenti sono ormai del tutto anacronistici. La società *fin de siècle* è bisognosa di nuove forme di cultura, di educazione e di socializzazione. Il galateo per «la gente per bene» è insomma un'ultima pietosa levata di scudi nel nome di valori che la realtà ha trasformato, il più delle volte, in povera materia da rotoalco. Per questo, e giustamente, viene messo alla berlina. Dalle femministe, in primo luogo: che – chiamando «prostituzione» il matrimonio («meglio il celibato della schiavitù», proclama audace la «Tribune des femmes»), ma anche insistendo più sulle differenze che sulle somiglianze con i maschi – lottano contro l'idea «domestica» della donna (fatta di pietà, di purezza, di sottomissione), contro la morale cristiana, che considera peccato il piacere sessuale, e inneggiano al divorzio, alla libertà dei sentimenti, alla «differenza» della donna, a una sua maggiore partecipazione alla vita extradomestica e a quella intellettuale («la mente non ha sesso», aveva del resto proclamato un secolo prima la scrittrice inglese Mary Wollstonecraft).

A scardinare le fragili fondamenta dei prontuari dell'educazione sociale ottocentesca vengono anche i poeti e gli scrittori: come Gozzano, sottile e ironico maestro di galateo erotico, domestico *voyeur* delle trasgressioni più intime della società⁷: come quan-



do descrive le signorine «golose» che ingoiano pasticcini di «crema e cioccolatte» («Perché niun le veda, / volgon le spalle, in fretta, / sollevan la veletta, / divorano la preda»)⁸.

Più acido ancora Carlo Dossi, che condanna le «molte convenzionalità e molte ipocrisie del Galateo», in particolare proprio quello della Colombi, che definisce «sciocchissimo libro». «Fortuna», aggiunge lo scrittore lombardo, non senza avere esibito un bel campionario negativo (per lui) della rigida precettistica della Marchesa, «che la società veramente buona non s'è mai sognata né s'indurrà mai ad essere del suo parere. Altrimenti sarebbe a desiderarsi di vivere tra gli Esquimesi o i Zulu»⁹.

Sette anni dopo la prima edizione del contestato volumetto della Colombi (intanto il libro è già ristampato più volte) esce poi un testo dossiano, *Vantaggi dell'ineducazione*, che pare scritto apposta per irridere i precetti della fortunata artefice del *best seller*: «Bado più alle macchie della coscienza che non a quelle della camicia», scrive l'autore della *Desinenza in A*: che, dopo avere perorato la causa contro il galateo, che «vorrebbe torre ai bambini il dono della sincerità e dell'entusiasmo e farne altrettante eleganti marionette»¹⁰, critica – irridendo i proseliti delle vecchie maniere borghesi – le «smorfie di scimmia pettinata e inguantata» delle «signore nojose come mosche all'appressarsi di un temporale» e dei «padroni di casa di un'asinità enciclopedica»: seriosi gentiluomini che i semi emetici del galateo purgano «da ogni traccia, da ogni sospetto di virilità»¹¹. Anche il Dossi, a vent'anni, allievo sesquipedale della scuola della Marchesa, «era ridotto a quella trasparenza di corpo che i teologi attribuiscono agli àngioli e che gli insetti presentano guardati col microscopio»; ma poi, aggiunge lo scrittore, «spogliandomi oggi di questa, domani di quella consuetudine, come di abiti imbarazzanti, giunsi al punto di sentirmi completamente *mio*, e cominciai allora a conoscere la felicità di una libera respirazione». E conclude perentorio: «Soffio sulla mia zuppa se scotta, fiuto le vivande che mi offrono, chè non per altro ci fu piantata in mezzo alla faccia la sentinella del naso, succhio il midollo delle ossa, raccolgo nella scodella la salsa col pane o il brodo residuo con il cucchiajo per godermelo tutto»¹².

Non c'è più posto oramai per le ricette buoniste della benemerita Maria Antonietta Torriani. Dal galateo della 'gente per bene' si passerà assai presto al 'perbenismo' del nuovo secolo, tanto discaro ai figli del Sessantotto; fino ad arrivare all'esigenza rinnovata di un'etichetta – stavolta in rete (la *Netiquette*) – che chiede all'internauta-*gentilmanager* di navigare con mano educata nei mari anarchici e tempestosi di Internet. Il tempo passa e i galatei continuano a somigliare all'araba fenice. Sopravvivono come per incanto alla propria morte; e, quando paiono spacciati, risorgono un'altra volta dalle polveri velenose in cui sono stati inceneriti.

¹ Cfr. La Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), *La gente per bene*, Libreria Editrice Galli di C. Chiesa & F. Guindani, Milano 1893 (prima edizione: 1877. Ora: *La gente per bene. Galateo*, a cura di Silvia Benatti, Inge Botteri, Emmanuelle Genevois, Interlinea, Novara 2000, da cui si cita).

² La Marchesa Colombi, *La gente per bene*, cit., pp. 23, 126.

³ Giovanni Della Casa, *Galateo*, a cura di Gennaro Barbarisi, Marsilio, Venezia 1991, 1999² (da cui si cita), p. 44.

⁴ La Marchesa Colombi, *La gente per bene*, cit., p. 230.

⁵ La Marchesa Colombi, *La gente per bene*, cit., p. 69.

⁶ La Marchesa Colombi, *La gente per bene*, cit., pp. 147, 164, 166.

⁷ «È affatto provinciale l'usanza di certe signorine, di offrire alle figlie delle visitatrici di passare in un'altra stanza, o di andare con loro al balcone. Questo fa supporre discorsi segreti, che offendono le mamme, e fanno torto alle signorine»: La Marchesa Colombi, *La gente per bene*, cit., p. 64. L'avvertimento pare ironi-

camente rovesciato in una delle poesie più celebri di Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*: dove le due ragazze, Speranza e «*madamigella Carlotta*», lettrici diciassettenni dei «*teneri versi del Prati*», vengono escluse dai «*bei conversari*» pettegoli e un poco *osés* dei grandi, nel salotto buono («*È bello? – Non bello: tutt'altro ... – Gli piacciono molto le donne*»): «*Scendete in giardino: andate a giuocare al volano!*» / [...] / S'inchinano sui balaustri le amiche e guardano il Lago, / sognando l'amore presago nei loro bei sogni triluistri. / «...se tu vedessi che bei denti! – Quant'anni?... – Ventotto. / – Poeta? – Frequenta il salotto della Contessa Maffei! / [...] / [...] Conosce Mazzini... / – E l'ami? – Che versi divinili!... – Fu lui a donarmi quel libro, / ricordi? che narra siccome amando senza fortuna / un tale si uccida per una: per una che aveva il mio nome» (*L'amica di nonna Speranza*, in *La via del rifugio*, vv. 57, 60, 64, 74, 76, 81-84, 99-102).

⁸ Guido Gozzano, *Le golose* (in *Poesie sparse*), vv. 7-10. E ancora: «L'una, pur mentre inghiotte, / già pen-

sa al dopo, al poi; / e domina i vassoi / con le pupille ghiotte. // Un'altra – il dolce crebbe – / muove le disperate / bianchissime al giulebbe / dita confetturate! // Un'altra, con bell'arte, / sugge la punta estrema: / invano! ché la crema / esce dall'altra parte! / [...] / oh! le signore / come ritornano bambine!» (vv. 15-26, 41 s.).

⁹ Cfr. Carlo Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1964, (1988², da cui si cita), nn. 3830 e 4693. Il Dossi dice anche «vera mediocrità» il *Galateo* di monsignor Della Casa, e «denso di farfalloni e di inesattezze storiche» quello di Melchiorre Gioja («È roba cucita insieme senza gusto né logica»: *ivi*, nn. 4655, 4685).

¹⁰ Carlo Dossi, *Note azzurre*, cit., n. 4693.

¹¹ Carlo Dossi, *Vantaggi dell'ineducazione*, in *Campionario (Ritratti umani)*, 1884 (*Opere*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1995, pp. 950-94. Le citazioni sono alle pp. 953, 950 s.).

¹² Carlo Dossi, *Vantaggi dell'ineducazione*, cit., pp. 951, 952, 953.

APPUNTI PER UN'ANTROPOLOGIA DELLE 'CATTIVE MANIERE'

*La nevrosi dell'abbellimento e l'invasione del Kitsch
nella società e nella letteratura*

DI ERNESTO FERRERO

IL brutto nasce dalla volontà d'abbellire». È un pensiero di «Eugène Delacroix, di cui Lalla Romano, che aveva esordito come pittrice alla scuola di Casorati, tradusse nel 1945 un'antologia dei *Diari* (poi Einaudi 1994). Uno di quegli aforismi fulminanti che ci aiutano a capire in ogni circostanza una chiave universale sempre pronta all'uso (non a caso la Romano ne ha fatto una sorta di suo motto araldico). Significa il rifiuto dell'enfasi poetica, del sentimentalismo, dell'autocompiacimento; significa che l'arte deve avere il coraggio della crudeltà che è insito in ogni ricerca di verità, e che abbellire, sfumare, confortare, rassicurare, commuovere è un'operazione esteticamente e quindi eticamente scorretta, puramente mercantile. La pratica dell'abbellimento è una scorciatoia che mira a sollecitare consenso senza sopportare i costi di una ricerca vera, attraverso un mix di citazioni, ammicchi, rimandi.

Eppure la volontà – la nevrosi, l'ossessione – dell'abbellimento mi sembra un tratto distintivo – e costante – di quella fase della storia umana che si apre con la Rivoluzione francese, e arriva sino alla terza Rivoluzione industriale, quella informatica, che stiamo vivendo. La fase dell'ascesa della nuova borghesia dell'imprenditoria e delle professioni, che si lancia alla conquista del mondo sull'esempio e nel culto del più geniale e innovativo dei suoi figli: il piccolo possidente corso Napoleone Buonaparte (poi Bonaparte) che arriva a calcarsi in testa con le proprie mani la corona imperiale in Notre-Dame. Abbellire per dimostrare d'essere

all'altezza, per occultare le tracce delle proprie origini modeste, per competere da pari a pari con chi sta più avanti per nobiltà o per censo, per ottenere un'omologazione.

La nevrosi dell'abbellimento nasce dall'insicurezza, dalla consapevolezza delle proprie incerte basi culturali; non fondandosi su un solido progetto estetico, produce il brutto – cioè il già visto – ma è incapace di riconoscerlo. Dai tempi di Napoleone, le moderne tecniche di produzione di massa replicano il brutto a migliaia di copie, creano epidemie del gusto, producono assuefazione, influenzano e modificano la sensibilità collettiva, con guasti irreversibili. Oggi che non se ne parla più, il Kitsch celebra i suoi trionfi su scala mondiale, avendo trovato i suoi migliori alleati prima nelle icone pubblicitarie della Pop Art, poi nei disinvolti assemblaggi del Postmoderno e nella sua filosofia del riciclaggio.

Ma le radici sono lì, nelle invenzioni mediatiche, nel *merchandising* di Napoleone, ma anche nella necessità dei borghesi

Sir Joshua Reynolds,
*George Clive con
la sua famiglia e una
cameriera indiana*,
1765-1766; olio
su tela, 140 x 171 cm.
Berlino, Staatliche
Museen zu Berlin-
Preussischer
Kulturbesitz,
Gemäldegalerie







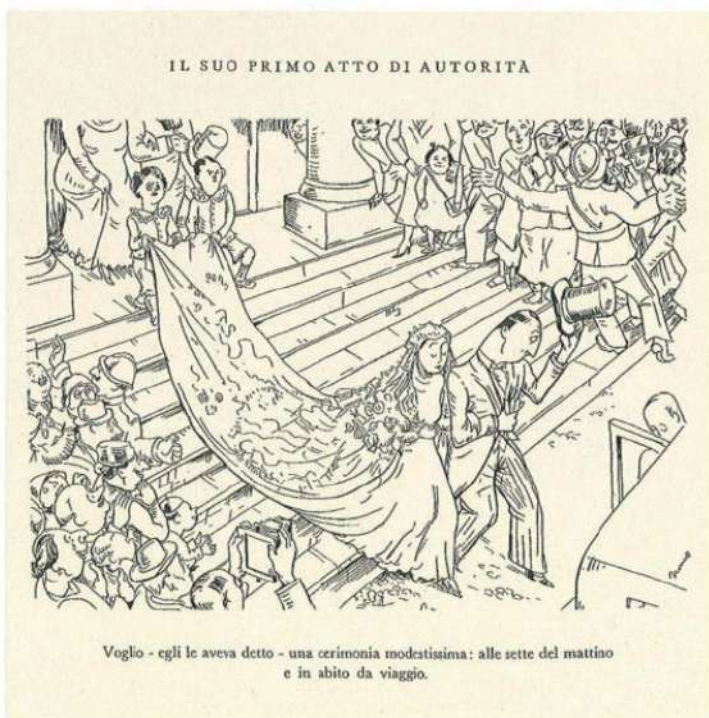
413

Adriaen van Ostade,
*Contadini in baldoria
 all'osteria*, 1632-1635;
 olio su tavola,
 39 x 56 cm.
 Dresda, Staatliche
 Kunstsammlungen,
 Gemäldegalerie Alte
 Meister

emergenti di trovare un inveroamento e un'identità attraverso gli oggetti. L'Impero era stato appena proclamato che già i collezionisti potevano reperire in commercio un impressionante campionario d'oggetti di un nuovo culto laico, tutti variamente inneggianti all'Eroe, tutti impressi della sua immagine: tabacchiere, piatti, bottiglie, boccette per profumi, pendole, candelieri, pinzette, tenaglie, girarrosti, frontoni da camino, parafulchi, alamari, ventagli, portafogli, lumini da notte, termometri, borse da signora, sigilli, coltelli, recipienti per il sidro, calendari illustrati, e naturalmente stampe d'ogni tipo e qualità. Napoleone a mezzo busto, in piedi, seduto, a cavallo, da solo e in famiglia. Il cibo, il fuoco, il sonno, il tempo, lo svago: ogni attività umana portava impresso il sigillo del padre premuroso che prometteva di ricompensare il merito e diceva confidenzialmente ad ognuno: anche tu puoi diventare come me.

Dopo duecento anni basta affacciarsi alle botteghe di qualunque città d'arte, affogate sotto una coltre di chincaglieria, per constatare a quali vertici sia arrivato l'inautentico di massa. Temo abbia ragione Hermann Broch quando in suo saggio del 1933 ri-

Giuseppe Novello,
*Il signore di buona
 famiglia*, Mondadori,
 Milano 1985¹¹: p. 24



masto giustamente famoso, occupandosi di Kitsch ne individuava le radici proprio nel Romanticismo. Epoca estrema, a suo dire, che non è riuscita a produrre un'arte media. (Il tono stilistico di un'epoca di solito viene fissato dall'opera del genio, ma sono i medi e i minori che lo connotano e lo rivelano). Com'è possibile, si chiedeva Broch, conciliare l'autenticità e la potenza espressiva della generazione di Stendhal, Delacroix, Turner, Berlioz, Chopin, Eichen-dorff, con tanta enfasi decorativa, con l'incapacità di produrre un solo grande architetto in grado di sollevarsi a uno qualsiasi degli stili del neoclassico? Ma attenzione, ammoniva (si presti attenzione alle date, alle seduzioni che l'uso politico del Kitsch operava a Berlino, a Roma, a Mosca): il Kitsch non è arte deteriore, è un sistema parallelo e correlato al sistema globale dell'arte, l'altra metà della stessa mela. Sistema e antisistema si assomigliano, intrattengono relazioni interessate, quelle stesse che intercorrono tra guardie e ladri. Il primo dice all'artista: fa un buon lavoro; il secondo gli dice: fa un bel lavoro. L'opera d'arte nevrotica è quella che impone alla realtà una convenzione completamente irrealista imprigionandola in un falso schema. Ma quanti hanno ancora voglia di accorgersene? Eppure l'assuefazione ai falsi schemi, ingigantita dalla potenza persuasiva dei media, è un problema centrale nella salute civile di una società.

Le 'buone maniere' sono anch'esse segno, codice, scrittura. Esse non riguardano soltanto il complesso sistema di regole che governa i momenti condivisi della socialità (incontri pubblici e privati, cerimonie, feste, riti) e che mira a istituire all'interno del gruppo un simulacro di armoniosa convivenza.

Le 'buone maniere' investono anche gli oggetti dell'uso quotidiano, i prodotti delle arti minori, le suppellettili, i vestiti, i gioielli, i cibi, insomma tutte quelle 'cose' cui deleghiamo il compito di parlare di noi nel modo più lusinghiero possibile. E che, come in ogni scrittura, ci tradiscono a nostra insaputa, e – autentici *lapsus* freudiani – finiscono per consegnare all'osservatore la nostra immagine vera e nascosta.

Il sistema delle 'buone maniere' non può essere interpretato senza il suo corrispondente di segno opposto. Eppure l'antisiste-



Reduci dal viaggio di nozze, gli sposi confessano che a Roma non si sono recati a far visita alla zia Caterina.

ma delle 'cattive maniere' attende ancora un'antropologia adeguata. Le 'cattive maniere' consistono non tanto e non solo nelle violazioni di un codice di convivenza (quasi immediatamente sanzionate dalla riprovazione del gruppo), quanto nella contraffazione di un'immagine, nell'assunzione di un'identità posticcia, nella semplificazione dei caratteri, nell'artificiosa *captatio* degli effetti speciali. Di quest'enfasi retorica gli oggetti sono i portatori apparentemente innocui: in realtà sono bombe a tempo che producono assuefazione attraverso la finta confidenza di una presunta artisticità, 'l'essere come ci aspettiamo che siano'. Questo i regimi autoritari lo hanno capito tanto bene che, studiando le tecniche anticipatrici di Napoleone, hanno largamente investito nell'elabo-

razione di una complessa simbologia di pronto consumo, che è poi un *remake* dell'iconografia della Roma imperiale, con i marmi, le colonne, i fregi, le aquile, le fronde d'alloro, e via decorando. Il Kitch – a maggior ragione quello di massa – è una menzogna che ricade sull'uomo che ne ha bisogno, osservava ancora Broch. Il che ci introduce all'analisi dei rapporti a dir poco ambigui tra il Tiranno e le masse, tra produttori e consumatori, tra registi e spettatori, in cui le colpe maggiori non sono certo quelle dei tiranni, dei produttori e dei registi.

Ancora una volta è la letteratura a farsi carico di dare della realtà un'interpretazione anticipatrice. Lo studio delle 'cattive maniere' dell'Ottocento (e del Novecento) nell'accezione estesa che ne faccio qui ha trovato i suoi precursori in Balzac e Flaubert. A loro guardava Thomas Mann quando nelle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* ci descrive il giardino in discesa «abbondantemente abbellito da nani, funghi e bestie d'ogni genere, imitati alla perfezione», in un gioco di grotte, fontane e arpe eolie.

Se la *Comédie* è una miniera di dati sociologici, *Bouvard e Pécuchet* è un'analisi fulminante della modernità, colta in uno dei suoi caratteri più perversi: la semplificazione, la riduzione della complessità a pochi tratti consolatori, la fiducia ingenua nelle magnifiche sorti del Progresso, l'uso predatorio della tecnologia, la cultura scientifica ridotta alle dispense di una divulgazione a buon

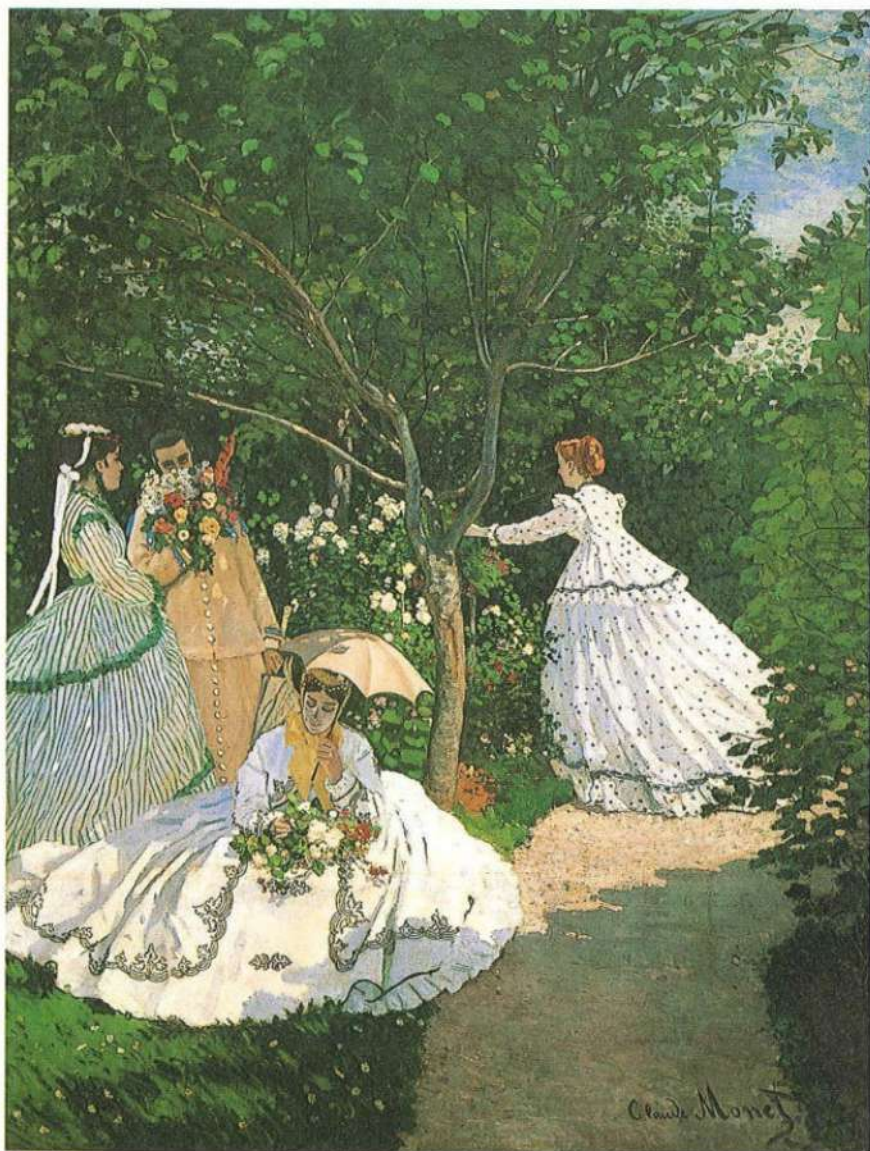
Anonimo, *Il Carnevale dei Putcinella*, inizio del sec. XVIII;
olio su tela, 62 x 42 cm.
Milano, Collezione privata



mercato, che crede di poter spiegare tutto. La legittima ansia di conoscenza dei due impiegati parigini diventa nevrosi perché è incapace di fissarsi su un solo oggetto, perché vuol bruciare i tempi della ricerca e dell'approfondimento, e sottrarsi così alle fatiche e alla solitudine della creatività vera.

Il cerchio si salda. Il dilettantismo che domina la nostra epoca ha i suoi antenati, o meglio, i suoi riconoscibilissimi fratelli nei due *bonshommes* che si erano ritirati in campagna a vagheggiare sogni bucolici (già allora, 1830 e seguenti!) ma che non erano affatto stupidi, come di solito vengono frettolosamente liquidati, proprio per non dover subire una parentela tanto imbarazzante. Bouvard e Pécuchet sono gli «uomini grigi» di cui parla Primo Levi: consumatori sprovveduti, collezionisti ostinati, cittadini distratti e poco disposti a schierarsi, che si sarebbero sdegnati (e difatti qualche volta si sdegnano, di fronte all'incomprensione dei compaesani) di fronte all'accusa di essere dei portatori di 'cattive maniere'. La differenza tra noi e loro è che oggi le 'cattive maniere' (siano esse comportamenti degradati o consumo di materiali *trash* in cui ci si riconosce) non fanno scattare nemmeno un accenno di sanzione collettiva, anzi: possono diventare oggetto d'imitazione o addirittura di culto. Anche se non sarebbero ammessi in certi salotti, con il loro enciclopedismo del Nulla, Bouvard e Pécuchet sarebbero ospiti fissi dei quiz televisivi e dei *talk show* (dove Bouvard ritroverebbe il padre naturale tra la commozione di tutti) e vedrebbero schiudersi le porte della carriera politica, sia pure da *peones* (anche questo un sogno che i due avevano vagheggiato all'indomani degli avvenimenti del 1848).

Alla fine del romanzo, i due amici, delusi da tante letture sballate e iniziative fallimentari, decidono com'è noto di mettere a frutto il loro antico mestiere di copisti, tentando nientemeno che una mappatura della stupidità umana, sotto forma di un 'Dizionario delle idee correnti': cioè delle 'cattive maniere', del falso pensiero, della banalità travestita da *bon mot*. Bel paradosso per un romanzo che voleva mettere alla berlina proprio la «preziosità ridicola» dei libri, e invece si autocondanna all'interminabilità del *work in progress* (in questo Flaubert fu salvato dalla morte). Ma,



Claude Monet,
Femmes en jardin, 1866;
olio su tela,
255 x 205 cm.
Parigi, Musée d'Orsay

come spiega egli stesso, «la stupidità consiste nel voler concludere». Scriveva all'amico Turgenev, un po' preoccupato per la gran mole di ricerche documentarie che il romanzo esigeva (1500 volumi consultati, pare): «Mi chiedete se non sono spaventato dal suo sviluppo [della stupidità], ma, mio caro, non faccio altro che volerne mostrare, descrivere l'estensione. La moralità del vostro amico consiste in questo! Credo che il *problema sociale* consista nel respingerla in secondo piano; quanto a distruggerla, è impossibile. In attesa, resta una sola cosa da fare: analizzarla». Appunto.

CASANOVA E IL PRINCIPE ANDREJ

'Lo spirito del luogo' scenario che preserva e salva dal mondo il sentimento

DI GIORGIO FICARA

OGNI letteratura, da che esiste la letteratura, è un susseguirsi di luoghi dove l'amore 'avviene'. Quando il principe Andrej si innamora di Nataša, a Otràdnoje, noi sappiamo che un filare di alberi potati, inondati di argentea luce lunare, e poi un tetto luccicante e un grande albero frondoso, la luna piena, il cielo lucente di primavera, hanno una certa importanza: nel momento in cui gli occhi del principe Andrej si fermano su quel cielo, la voce di

Nataša echeggia promettente e gioiosa – ignara – nella notte. Nataša che per tutta quella bellezza vuol volar via, rannicchiata, «facendo uno sforzo», è indistinguibile per Andrej, e lo sarà sempre, dal luogo stesso. Questo gesto – stare per volar via nell'aperto della bellezza del mondo – è ciò che in effetti trattiene e lega il principe Andrej: non la somiglianza, la grazia, la gioia, la giovinezza, ma il voler essere lei: luogo, manto sfavillante dell'erba alta, notte di luna; lei: non lei. Un tale impulso, cui il principe Andrej non sa dar nome, né seguito, è ciò che Nataša realizza direttamente, affermandosi sotto le ginocchia, ben stretta, «il più stretta possibile». Così il viale argentato di Otràdnoje è il termine di tutto l'amore di Nataša – *che cos'è mai!* – per la vita terrena, ed è egualmente il termine, la chiave, di tutto lo struggente amore di Andrej per Nataša.

Ma come, e dove, 'si mantiene' l'amore che, in





qualche modo, è 'avvenuto'? A questa domanda, cui Tolstoj non dà risposte plausibili, il Settecento materialista e razionalista risponde invece minuziosamente. Le *petites maisons*; di Vivant Denon o Jean François de Bastide, i boschetti sensuali di *L'art de jouir* di La Mettrie, le *Charmettes* idilliche e 'innocenti' di Jean-Jacques e madame de Warens, sono i luoghi in cui l'amore ha a che fare innanzitutto con l'arte, la disciplina, le buone maniere, la ripetizione. L'idea stessa che un luogo elettivo costituisca e preservi l'amore (che è 'avvenuto') dall'instabile mare esterno, dalle tempeste e dai turbini, è un'idea cara a tutto il Settecento. La *retraite*, la fuga dal mondo, non è più quella di Montaigne e non è ancora quella del *Rancé* di Chateaubriand: è pura dedizione ai piaceri dei sensi, composizione di uno spazio privilegiato, delimitato, alto – come la tradizionale e sublime *Kunstkammer* – in cui l'amore viene nutrito e allettato con mille sapori e odori, e considerato da mille punti di vista. Si tratta secondo Michel Delon di una «mise en abîme

Pietro Longhi,
Concerto familiare,
circa 1760; olio su tela,
50 x 62 cm. Milano,
Pinacoteca di Brera

Nataša e Andrej
al ballo, interpretati
da Audrey Hepburn
e Mel Ferrer in *Guerra
e Pace* di King Vidor,
1956 (in *Guerra
e Pace* di King Vidor,
a cura di Aldo Paladini,
Cappelli editore, Rocca
San Casciano 1956,
risvolto di fronte
a p. 185)

Meursius, Lord Bolingbroke e il *Portier de Chartreux*, cioè in qualche modo il sale dell'amore. Luogo di delizie nascosto nel folto di un bosco, dall'approdo quasi invisibile, la *petite maison* di M. M. è anche un tempio del sapere, un luogo in cui tutto si illumina, si dichiara e si esprime alla luce della ragione. Fuori dal mondo, chiusi nella *petite maison* inaccessibile e invisibile, gli amanti – un libertino 'sentimentale' e una monaca libertaria – producono allo stesso tempo discorso amoroso e filosofico. E senza questo luogo, cioè senza lo scudo e il favore della civilizzazione, l'irragionevole e 'informe' natura, con le pretese della sua totalità annienterebbe amore e sapere, palpiti e deduzioni. La natura non è niente, se non c'è la mano dell'uomo: se ci entusiasmiamo, se, guardando la nostra terra, la troviamo bella, «possiamo forse impedirci di pensare che siamo noi che l'abbiamo resa bella?»². Quando maliziosa, arrendevole, la monaca sussurra, con un filo di voce salmodiante, «fiat voluntas tua» è a Casanova che parla, non a Dio, né alla natura: il discorso amoroso necessita di questa franchezza e libertà (da Dio, dalla natura) e di questo sostegno (della ragione, della civiltà). E nessun innamorato – lo sa la competente monaca, ma anche Casanova – potrebbe invocare insieme Dio e il compimento di un amore, la volontà divina e la volontà umana. Al sacrilego «fiat voluntas tua» M. M. consegna dunque tutto il futuro di una passione, di una relativa totalità, che non sarebbe nulla nelle mani di Dio.

M. M. – irriducibile come La Mettrie, sensuale come Saint-Évremond – fa ciò che Casanova non oserebbe: sottrae del tutto Dio alle cose, al mondo – o addirittura ne cancella l'idea stessa – e rivendica a sé una specie di gesto creatore assoluto, inventa, nomina, domina la propria felicità allontanando nel mondo-natura, nel mondo-gorgo-mare-in-tempesta, ogni elemento ostile e vento contrario (narra-

Fra Galgario
(Vittore Ghislandi,
1655 - 1743), *Ritratto
di cavaliere dell'Ordine
Costantiniano*; olio
su tavola, 109 x 87 cm.
Milano, Fondazione
artistica Poldi Pezzoli





Pietro Longhi,
La lezione di geografia,
1752; olio su tela,
62 x 41,5 cm. Venezia,
Fondazione Querini
Stampalia



Pietro Longhi,
Colloquio tra baute,
 1750-1760; olio su tela,
 62 x 51 cm. Venezia,
 Ca' Rezzonico



Leonard Whiting sul
set del film *Infanzia*.
*Vocazione. Prime
esperienze di Giacomo
Casanova*, 1968;
Piazza San Marco
a Venezia

zione non congruente). Distrugge del tutto ciò che per prudenza Casanova tiene fermo all'orizzonte: la natura come 'dono informe' di Dio, cui l'uomo non applicherebbe che il sigillo della forma («io credo che Dio sarà contento di vedere come abbiamo usato bene del suo dono informe...»³), leggiamo nell'*Icosameron*, dove è frequente, d'altra parte, la professione di fede in

un Dio immateriale, infinito, autore della natura). Questo Dio, coautore, con l'uomo, del bello, e dell'integrazione preziosa di natura e civilizzazione, è allontanato alla periferia di tutti i mondi veri e possibili da un solo gesto della piccola mano di una bellissima monaca.

Nella sua vestaglia di mussola di Pechino, sorridente, al centro del suo bellissimo, piccolo mondo, ella governa dispoticamente e soavemente: l'amore, che ha a che fare con l'informe della natura, deve piegarsi a durare uniformemente e a scendere a patti con la convenienza, con l'intelligenza. Anche la gelosia, come naturale e smaniosa, è bandita e il povero Casanova, di fronte a Bernis, non può che registrare la propria insufficienza, o addirittura assenza di gusto, di *amour-goût*: «Sapevo bene che non avrei mai accettato la sua proposta. L'orgoglio, che è un sentimento più forte della gelosia, non permette a chi voglia sembrare un uomo di mondo di mostrarsi geloso, specialmente davanti a un altro che, rispetto a lui, eccelle solo per essere privo della minima traccia di una così volgare passione»⁴.

In effetti, la possibilità di compiersi, o di mantenersi, per l'amore, sembrerebbe legata più alle buone maniere, all'etichetta, che alla forza originaria, alla verità, alla naturalezza della passione. E Norbert Elias osserva di passaggio che questa etichetta si conserva «in tutta la sua estensione fino alla Rivoluzione; rinunziarvi avrebbe comportato – dal re fino al suo cameriere – rinunciare ai privilegi, perdere *chances* di potere»⁵. Il privilegio della monaca, nella sua *petite maison*, è di creare civiltà e piacere a partire da un ini-

ziale *égarement* del cuore, cioè di contrastare vittoriosamente la natura che mira all'annientamento del senso (del godimento) dell'*égarement* stesso, e in certo modo a ristabilire la sua legge sconcertante: l'uomo è gettato fuori di sé, della sua dimora, del suo sapere, nell'illimitato intorno a sé, nel mare spumeggiante.

'Tempesta', 'notte', sono parole chiave in queste pagine sugli amori di Murano. La prima volta Casanova torna a Venezia nel cuore della notte in gondola, un rematore per il vento cade in acqua, il remo è perduto, la gondola vira di bordo, ma si getta in mare il *felze* e finalmente la gondola imbocca il canale dei Mendicanti, e Casanova stesso deve accompagnare M. M. al convento e si mette al remo, ma improvvisamente un forte libeccio gli soffia contro e a stento può oltrepassare il capo. Voga con tutta la lena, invano, e cede, ma da ultimo è salvato e giunge all'approdo.

La tempesta, ovviamente, è il polo opposto della *petite maison*, è ciò da cui si sta per essere portati via, come al principio di tutti gli amori qualcosa ci porta via. Per Casanova, in particolare, la tempesta è al tempo stesso l'amore e l'opposto dell'amore, l'origine che ritorna, negando. Per la monaca è solo tempesta, pura forza d'antagonismo, cui nessuna *retraite* libertina può opporre, alla fine, nes-

Canaletto, Piazza
San Marco, circa 1744;
olio su tela, 45 x 76 cm.
Parigi, Museo
Jacquemart-André





Giuseppe Bernardino
Bison, *Don Giovanni –
Il duello*, 1830-1840;
tempera su cartone,
18 x 23 cm. Trieste,
Museo Civico Revoltella

suna resistenza. Ma è davvero così? Oppure M. M. dimentica che ogni luogo, anche il più intimo, il più difeso, il più scrupolosamente e superbamente civilizzato, contiene 'un po' di non-luogo, cioè un po' di illimitatezza? Il vento che soffia contro la sua barca, di notte, e le contrasta la meta, è un vento conosciuto: è lui, in ogni caso, spirito del luogo, anche di un luogo 'interno' come la *petite maison*, e riparato da tutti i venti.

Altri hanno indicato una continuità fra esterno e interno (per esempio Vivant Denon in *Point de lendemain*) tributando un omaggio, innanzi tutto, alla tradizione 'umanistica': «Il giardino e la casa stessa, a ridosso di una montagna, scendevano digradando dalle rive della Senna; che con i suoi diversi giri formava tante piccole isole agresti e pittoresche, che variavano i quadri e aumentavano l'incanto del bellissimo luogo»⁶. Secondo questa raffigurazione, lo spazio, a rigore, può diventare tutto intimo e civile, può trasformarsi tutto, agevolmente, in luogo elettivo. Ma Casanova e M.

M., sospinti dalla tempesta sul mare, sembrano addirittura aver perso la memoria della loro – contigua – *petite maison*. Dov'è 'quella' casa, il luogo che li salverebbe dalla natura? Casanova rema disperatamente contro corrente, M. M. è sdraiata immobile, muta, sul fondo della barca. Rapiti 'fuori', fra i marosi, come Nataša e il principe Andrej nel chiarore lunare, essi ne sono quasi annientati. Il discorso amoroso che Nataša e Andrej, seguendo la loro stella, non esauriranno mai, per loro «si sospende» sulla porta di casa: la casa – la *petite maison* di M. M. – è l'unico luogo al mondo in cui tutto l'amore possibile si mantiene. Con tutti i suoi sofà e *trumeaux* e marmi e *objets de vèture* e vini di Borgogna, straripante com'è, solitaria. Civile e folle, non può nulla, però, contro l'origine dell'amore stesso: una porta che sbatte, chiarore, vento...

¹ Michel Delon, *Le savoir vivre libertin*, Hachette, Paris 2000, p. 122.

² G. Casanova, *Icosameron*, Argenteria, Spoleto 1928, tomo I, p. 14 (versione mia).

³ *Ibidem*.

⁴ Casanova, *Histoire de ma vie*, Brockhaus, Wiesbaden 1960, tomo II, vol. IV, p. 113 (versione mia).

⁵ N. Elias, *La società di corte*, trad. it.

G. Panzieri, il Mulino, Bologna 1980, p. 99.

⁶ V. Denon, *Point de lendemain*, Galimard, Paris 1995, p. 41.

DELLO SCRIVERE E DEL PARLARE AUDACE

Ascendenze letterarie e modi di dire 'bassi' di ieri e di oggi

DI OTTAVIO LURATI

NELLE situazioni più diverse, sulle scale delle scuole, sui tram, in treno, nelle discoteche imperversa oggi la parolaccia, la battuta audace. Non ne sono risparmiate le *chat-line*, in cui, testimone un sondaggio del gennaio 2001, è quanto mai forte anche la propensione all'improprio. L'idea di fondo è quella di darsi all'esercizio della trasgressività. Ma vi è anche l'intrupparsi: si parla sboccato per fare come fan tutti. Guai ad essere fuori dal coro.

Non è il caso di addurre esempi, tanto la pratica è affermata e attuale. Conviene piuttosto interrogarsi sulle differenze con il

passato, compresi gli ambiti letterari. Oggi, diremmo, vi è un netto prevalere del disfemismo: che la vince su una tradizione che si affidava piuttosto all'eufemismo e all'allusione. Resta che il ricorso alla trasgressività linguistica segna tutte le realtà note del passato, comprese la latinità: che conosceva non solo le formule di deprecazione ma risentiva non poche volte della pratica degli *scurrae vagi*: altrettanti riflessi di conflitti che durano da millenni tra oralità e scrittura, tra «tirannia della grammatica» (Eric A. Havelock) e magmaticità delle tradizioni orali.

Quanto alla nostra letteratura, è ormai dato di fatto riconosciuto che una componen-

I DONNESCHI DIFETTI DI GIUSEPPE PASSI RAVENNATE

Nell'Illustrissima Academia de Signori Riccourati
di Padova, Et Infermi di Ravenna
L'Adido.

Aggiuntomi in questa Quarta Impression per compimento
di essi molte cose curiose, che ne gl'altri mancavano,
degne d'esser lette, da chi disegna schiattare
l'inganni delle Femine.

Con Tre Tavole; la Prima de i Capi contenuti nell'Opera; la Seconda
de gl'Auttori; la Terza delle cose notabili.

AL SERENISS. D. FEDERICO FELTRIO
dalla Rouete Principe d'Urbino, &c.

CON LICENTIA DE SUPERIORI, E PRIVILEGIO.



IN VENETIA, MDCXVIII.

Appresso Vincenzo Somafcho.

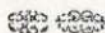
te parodistico-polemica accompagna l'inizio stesso della pratica letteraria: nessun momento letterario è scevro da polarizzazioni. È precoce nella nostra letteratura (compare non solo dal Cinquecento, ma sin dai primi documenti) una linea comico-parodica e plurilinguistica che si rivela antitetica all'altra linea, tragico-sublime e monolingua. Frequenti, e fitte, sono le espressioni che nascono dalla volontà di operare uno scarto, dalla decisione di opporsi a una norma comunque invalsa: una situazione di *dia-lexis* come parola fondata sulla differenza, come voce che si sostanzia di divergenza. È appunto sullo spartiacque della rinuncia all'uso di termini della quotidianità e rispettivamente della compiaciuta utilizzazione anche di parole della cruda quotidianità che molti critici costruiranno la categorizzazione, canonica per le nostre storie letterarie, tra autori maggiori e autori minori: una categorizzazione, quest'ultima, in cui vengono convogliati ad esempio i comici del Trecento e del Quattrocento. È ad essi marcatamente ospitali nei confronti di concretezze e di sensi audaci, che, tra l'altro sul piano della storia della lingua, dobbiamo le prime testimonianze scritte di motti intrisi di parlato. Valga da esempio un motto come quello *porta le corna*, che affiora dapprima nei *Proverbia quae dicuntur super naturam feminarum*: un riferimento al fatto che le

Giuseppe Passi,
I Donneschi Difetti,
Vincenzo Somasco,
Venezia 1618:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

NOVELLA DEL GRASSO

LEGNAIVOLO.

Così molto piaceuole e ridicolosa.



In Firenze nella Stamperia de' Sermartelli. 1623.

Con Licenzia de' SS. Superiori.

ASTUZIE SOTTILISSIME

DI BERTOLDO

*Dove si scorge un Villano accorto e sagace
che dopo varj e strani accidenti alla fine
per suo raro, ed acuto ingegno, vien
fatto uomo di Corte, e regia
Consigliero*

CON L' AGGIUNTA DEL SUO TESTAMENTO,
ED ALTRI DETTI SENTENZIOSI
OPERA DI GIUL. CESARE DELLA CROCE.



IN ROMA. Nella Stamperia Baldassarri.

Novella del Grasso
Legnaiuolo, Stamperia
de' Sermartelli,
Firenze 1623:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

Giulio Cesare
della Croce,
*Astuzie sottilissime
di Bertoldo*,
Stamperia Baldassarri,
Roma, s.d.:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

donne che avevano due uomini venivano esposte con due corna (stilizzazione del *phallus*) sulle piazze soprattutto nei giorni di mercato o dinnanzi alla chiesa nei giorni di domenica. Era una punizione espressiva (e leggibile anche dagli analfabeti) cui erano del resto condannati i mariti che tolleravano che la moglie avesse un amante.

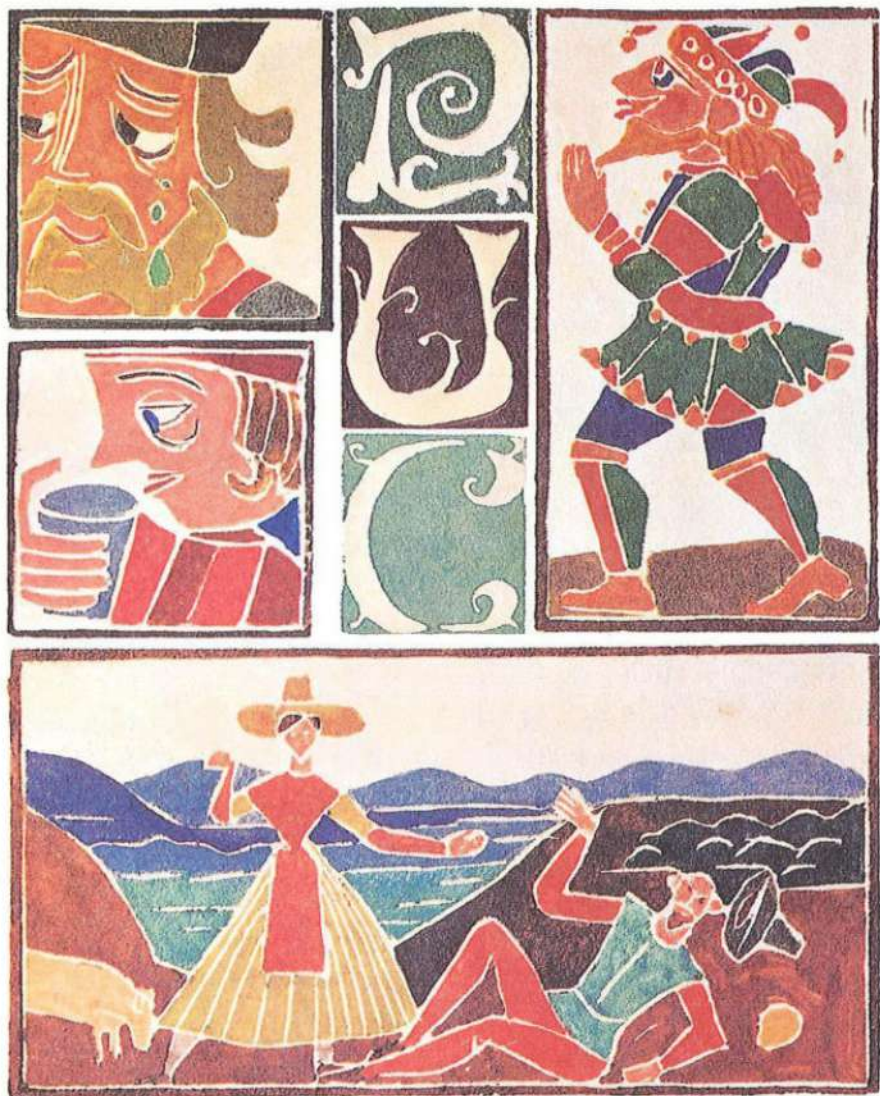
Materiali e colori si affollano nella rilettura dei cosiddetti comici, come quel *Dialogus de ingratitude qui Asinus inscribitur* steso dal Pontano e in cui si hanno testimonianza di credenze e allusioni ancor oggi ampiamente diffuse, come quella dell'*asinità* come volgarità, del *fregar la schiena all'asino* per «affannarsi a vantaggio di un ingrato» o addirittura quella dello *spartirla con l'asino*, commento che si buttava là ai 'duristi' d'un tempo.

Dopo i comici «saranno poi soprattutto i Ruzante, i Porta, i Belli e i Tessa ad impegnarsi in una scommessa: fare letteratura di serie A con gli strumenti della serie B» come si esprime Brevini nel suo splendido lavoro sulla *Poesia in dialetto* (uscito nel 1999 nei Meridiani Mondadori, in 3 volumi).

E oggi? Oggi, almeno dagli anni attorno al 1985, l'ampio abbandono dell'eufemismo e la trasgressività anche linguistica hanno assunto, specialmente tra certi gruppi di giovani, un'ampiezza tale da divenire un fenomeno di costume. Certo, l'invettiva si praticava anche in passato, al punto che era nato un genere specifico, quello della gara di contumelie, che si sviluppava a contrasto. La differenza è però che molti giovani, oggi, sono prigionieri nella sincronia.

Un tempo chi ricorreva a una certa parola era conscio del referente specifico che le stava dietro. Una riflessione, questa, che, senza stare a scomodare Bachtin e la sua 'cultura carnevalesca' (che soprattutto in Francia, in Italia e in Spagna è stata spesso fatta divenire un *passe-partout* di comodo), emerge da molti casi che abbiamo via via analizzato in questi anni e che trova conferma nei materiali (ricchi anche dal punto di vista letterario) sondati da Augusta Forconi, in *Le parole del corpo* (Sugarco editori, Milano

La trasgressività
anche linguistica
ha assunto,
specialmente tra
certi gruppi
di giovani,
un'ampiezza tale
da divenire
un fenomeno
di costume



André Derain,
xilografia colorata,
da François Rabelais,
*Les Horribles et
Espouventables faictz
et prouesses du très
renommé Pantagruel*,
A. Skira, Parigi 1943:
serie finale.
Milano, Biblioteca
di via Senato

1987). I parlanti di un tempo muovevano non poche volte da una metafora che facevano divenire audace. E vi ricamavano sopra, sempre a conoscenza sia del punto di partenza sia dell'uso metaforico. Se non che, in processo di tempo, nella ripetitività, le immagini dovevano sovente scolorirsi, nella coscienza dei parlanti. Perdevano le loro valenze espressive: divenivano un mero nome. La compresenza dei due significati era nota alla gente di un tempo. Oggi, spesso, questa coscienza è venuta meno.

Il ricorso all'immagine allusiva o addirittura densa di scurrilità di tante battute d'oggi si aveva, *in nuce*, già nel Boccaccio e in



André Derain,
xilografia colorata,
da François Rabelais,
*Les Horribles et
Espouvantables faitz
et prouesses du très
renommé Pantagruel*,
A. Skira, Parigi 1943;
p. 130. Milano,
Biblioteca di via Senato

parecchi comici toscani del Trecento e Quattrocento; ma, appunto, con un più ricca consapevolezza linguistica ed estetica. Il Boccaccio poi di certe novelle d'argomento licenzioso, ci si guarda dal confonderlo con i suoi troppo numerosi imitatori: per quelli la frase oscena valeva per se stessa, come materia di riso e malizia, mentre nel Boccaccio è spunto a una rappresentazione lucida e penetrante di ambienti e di caratteri: così il racconto della monaca e della badessa (IX. 2) accentra la sua attenzione non sui particolari crudi, ma si allarga a cogliere l'ambiente conventuale e i rapporti che vi regnano.

La tradizione eccentrica non si esaurisce – come noto – con il Trecento: sì che qui basterà segnalare appena la forza di certe pagine del Pulci, di Tifi Odasi, del Folengo, testi di cui si ricorderanno francesi (Rabelais) e spagnoli. Sono testi in cui il parlar espressivo si sposa non poche volte al gergo: *...e' va per parentado,/ che tutti siàn d'un pelo e d'una buccia:/ e forse al camuffar ne incaco, o bado,/ e non so far la berta o la bertuccia;/ o in furba, o in calca, o in bestrica mi lodo:/ io so di questo ogni malizia e frodo*. Nel Pulci (nel caso specifico: *Morgante* XVIII. 122) affiorano, affascinanti, molte testimonianze su quei linguaggi ad alta invenzione che sono i gergi: linguaggi con una metaforicità esuberante e con un'inventività semantica che mette a nudo anche la fierezza del marginale

che si compiaceva di sopraffare nella lingua il *contrasto* (il contadino) o il *gonzo*, comunque lo stanziale, mentre il *calca* del Pulci, ossia l'andare a chiedere l'elemosina calcando le strade (dell'intera Europa occidentale), apre scorci sui *calcanti* come mendicanti vagabondi e sul *paese della calcagna*, che poi, con velarizzazione di 'l, diverrà il *paese della Caucagna* (come è ancora in Rabelais) e, infine, il *paese della Coccagna*, in sé il paese dei pigri e dei crapuloni, che, nella prospettiva dei sedentari, mangiano pane a tradimento. Se i vincoli di spazio non lo impedissero, si dovrebbe aprire il discorso sul Folengo (cui dobbiamo anche tutta una serie di pennellate còlte dal vero, come quelle *gambe mi fanno giacomo giacomo* in cui si perpetuava il ricordo popolare della morte di san Giacomo e del suo ponte che portava nell'aldilà). Comunque, anche testi inattesi introducono al parlare informale: gustoso, ad esempio, cogliere *el cervello a spasso va* proprio nel "Sacrificio delle Baccanti" nella *Favola d'Orfeo* che il Poliziano stende (come noto, in due giorni, senza aver tempo di eliminare molti tratti di parlato) nella prima metà del 1480.

Su un altro versante, colpisce il fatto che le cosiddette parolacce vanno dense in molti casi di una notevole profondità culturale: vedi *sei un cretino* che, in sé, è espressione che gli italiani desumono dal francese dei tempi di Rousseau e di Napoleone. Nelle prime inchieste relative alla salute pubblica volute da Napoleone, si introduce in testi ufficiali il dialettismo vallesano di *c'est un (pauvre) crétin*, che serviva a indicare il tarato nel cantone svizzero del Vallese. Era la variante di *c'est un pauvre chrétien*, è un povero cristiano: anche se è mongoloide o ebete, è anch'egli un cristiano, anche lui ha la dignità di uomo. Ma che il parlar audace non fosse prerogativa del nostro tempo lo prova ad esempio il fatto che già Rustico Filippi (sec. XIII) apostrofasse il rompiscatole come *messer fastidio dela caza*. E vi è la lentezza con cui certe voci audaci (o ritenute tali) sono accolte nello scritto.

Oggi le cosiddette parolacce hanno nell'oralità di certi gruppi giovanili un grado di frequenza impressionante. La differenza rispetto al passato è, per altro, spesso il venir meno della componente di giuoco e di allusività ironica che percorreva un tempo

non pochi usi. Oggi molti fra coloro che ricorrono alla parola volgare non ne conoscono le modulazioni: il che fa una grossa differenza anche a livello dei parlanti. Oggi, poi, subentra, massiccio, l'azzeramento dell'eufemismo: un tempo si diceva quello *l'ha preso nel gobbo* e si intendeva che uno era stato ingannato, turlupinato

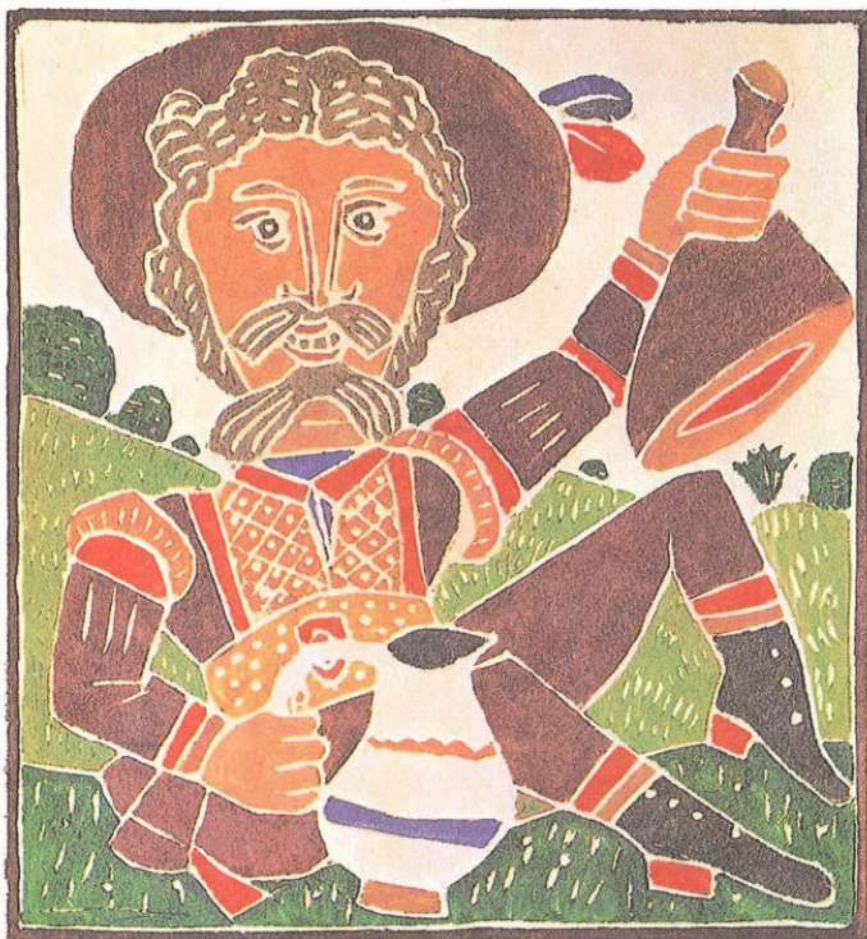
(l'ha preso nella gobba, intendendo estensivamente il fondo schiena); oggi si elimina l'eufemismo e si qualifica direttamente quel fondo schiena.

*Non vi è ricerca
estetica, non
si mira a suscitare
sorpresa né si
produce
invenzione;
vi è sovente solo un
monotono ripetere*

Non poche culture orali – vi si è già accennato – giungevano a statuire la gara di invettive: in cui si confrontavano e sfidavano in un vero e proprio genere che mostrava e sviluppava la capacità di usare la lingua con rapidità, icasticità e prontezza. Era una sfida: uno avviava con un'invettiva e l'altro doveva essere pronto a reagire, a 'rispondere per le rime'.

Una pratica che oggi dura qua e là nella Spagna meridionale e in certi gruppi umbri e toscani di montagna. I tempi sono oggi diversi, ma a momenti non siamo molto lontani da quei giovani che – si direbbe – fanno a gara nell'imprecare l'uno più dell'altro. Ma di regola, in questi casi, non vi è ricerca estetica, non si mira a suscitare sorpresa nell'altro né si produce invenzione come avveniva nei poeti a braccio; vi è sovente solo un monotono ripetere, in una prevalente limitatezza di lingua e di mentalità.

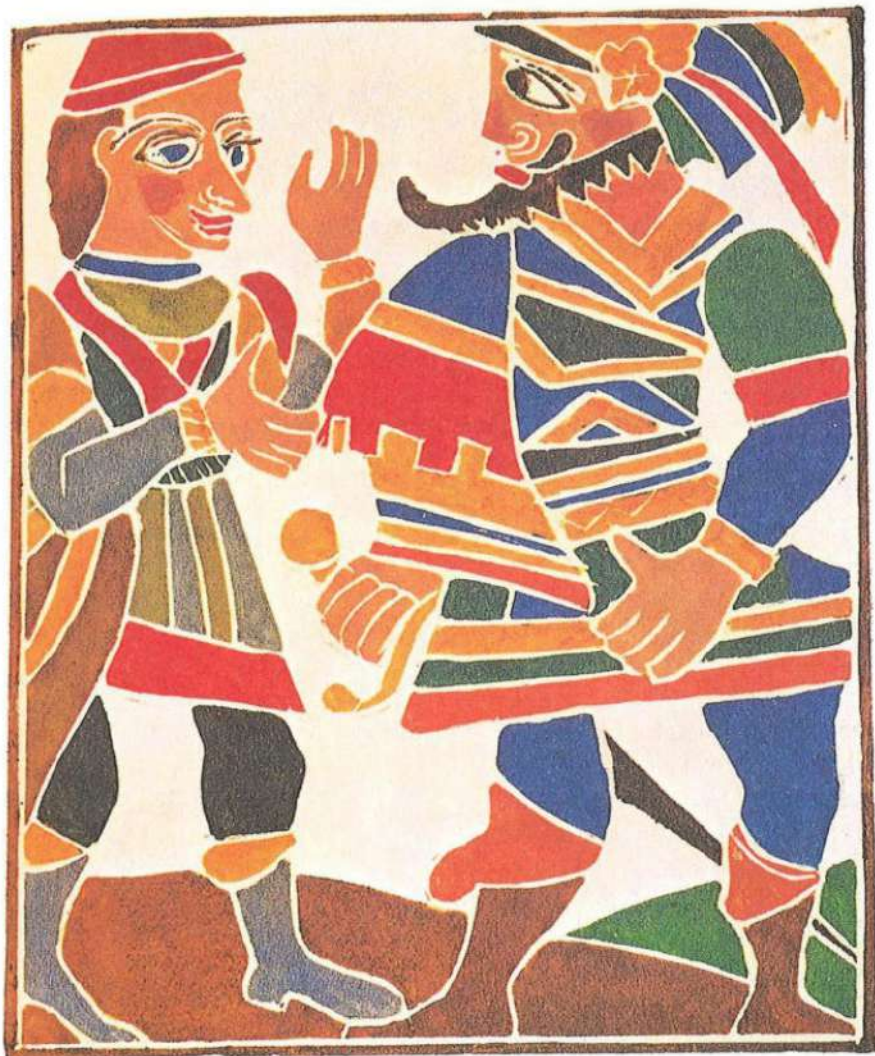
Fatto nuovo è poi oggi il venir meno delle distinzioni tra i sessi: un tempo la parolaccia era prerogativa del maschio. Dal 1985 circa, la propensione al frasario crudo vige sia per maschi sia per molte ragazze, che se ne servono in un voluto contrappunto alla lingua (presunta tornita, e grigia) di genitori e insegnanti. La parolaccia da elemento eccezionale si è generalizzata: il che ha effetti di logorio e di perdita di 'tensione'. Tra le molte concause dell'attuale voga per il parlare caricato, sta per un certo verso anche il venir meno, nella società italiana di questi decenni, del contrappunto che rappresentava l'esistere e funzionare del dialetto. Non è – ovviamente – che il dialetto fosse volgarità (siamo ben lontani dall'adequarci a simile interpretazione). Comunque, esso andava spesso ricco di una notevole carica semantica, che, attenuandosi,



André Derain,
xilografia colorata,
da François Rabelais,
*Les Horribles et
Espauventables faictz
et prouesses du très
renommé Pantagruel*,
A. Skira, Parigi 1942:
p. 113. Milano,
Biblioteca
di via Senato

ha lasciato scoperto un settore che ora viene in parte colmato con il ricorso ai gerghi: un aspetto nuovo, nella sua ampiezza, per il mondo italiano, che ha sempre avuto solo dei gerghi isolati, incastonati in una specifica e chiusa situazione di gruppo: oggi, invece, i ricorsi gergaleggianti dilagano, raggiungendo situazioni da *argot* francese.

Resta che parecchie ragazze di mezza Italia infiorettano il loro discorso di annunci come *sei un ròito*, ossia una bruttina, una racchia, dal ligurismo *ròito*, che, all'analisi del linguista, si dichiara come metafora da 'rutto, eruttazione'. Sono molti i ligurismi espressivi che circolano oggi tra differenti gruppi di giovani italiani. Vi è una sorta di contrappasso: il dialetto ligure ha dato pochi termini (come scoglio, boa, ciliegia, smilzo ecc.) alla lingua italiana ufficiale: quasi a rivalsa, in questi anni il flusso si è fatto quasi



torrentizio in rapporto alle cosiddette 'parole del gatto' (parole sconce). Sono numerosi i ligurismi tra le parole sciolte ed espressive che circolano oggi: una fonte nuova, che si accosta a quella, ben nota, del romanesco.

È sintomatico un fatto: al *parlar fino*, al *parlare come un libro stampato*, al *parlar civile* che era esigenza di certi nuclei sociali del Settecento, poi condivisa in più larga misura soprattutto nell'Ottocento, si accostano oggi spesso espressioni specifiche per indicare il fatto di abbandonarsi al parlar volgare: vedi ad esempio il ligure *parlà abbrettio*, dire parole oscene, *parlà come i bricchetti*, letteralmente 'parlare come i fiammiferi', parlare in un modo che

scotta, abbondando in bestemmie e senza controllo.

Né il fenomeno tocca solo l'Italia. Esso è massiccio anche nel (così poco studiato) francese non convenzionale, nelle pratiche ricorrenti di Barcellona e di Madrid, sia nel gergo giovanile del *cheli* sia in quello del *pasota*, così come ha alte punte nello *slang* americano.

Molte sono le cose che andrebbero ancora quanto meno evocate. Limitiamoci per ora a dire come sia non poche volte intervenuta e intervenga tuttora spesso una sorta di perdita di coscienza della volgarità di un termine. In questa maniera, esso riesce a imporsi anche in vari altri contesti di lingua. È il caso di *aver fifa*: che è divenuta citabile in molti contesti e ha perso le connotazioni di scurrile; eppure, alla cartina di tornasole dell'analisi linguistica, si rivela essere una reduplicazione (relativamente recente) di *far el fio*, *aver il fio fio*, dove *fio* era una variante (soprattutto settentrionale) di *far filo*, inteso il fare, il perdere un filo di feci a causa della paura. Una lettura quanto mai espressiva, ma che ha molti paralleli (anch'essi assai concreti, come il francese *avoir la trouille*, aver paura, farsi sotto, che muove dal medesimo fenomeno corporeo).

Resta che, nell'arco di poche generazioni, il parlare spiccio ed espressivo della gente doveva via via cancellare l'eco di certi richiami concreti e portare voci in origine caricate come *far la cresta sulla spesa* o come *mangiar la foglia* a venir immesse anche nel registro degli usi larghi, correnti, neutri: segnati solo da un'istanza di parlato e di informalità.

*Non poche volte
è intervenuta
e interviene una
sorta di perdita
di coscienza
della volgarità
di un termine:
così esso riesce
a imporsi anche
in vari altri contesti
di lingua*

ARNALDO POMODORO. LE OPERE E I LIBRI

Trame, partiture scritturali; implicazioni ambigue e perciò fertili

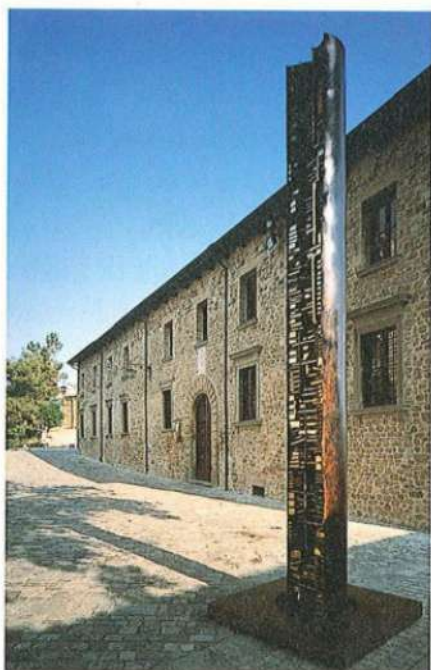
DI FLAMINIO GUALDONI

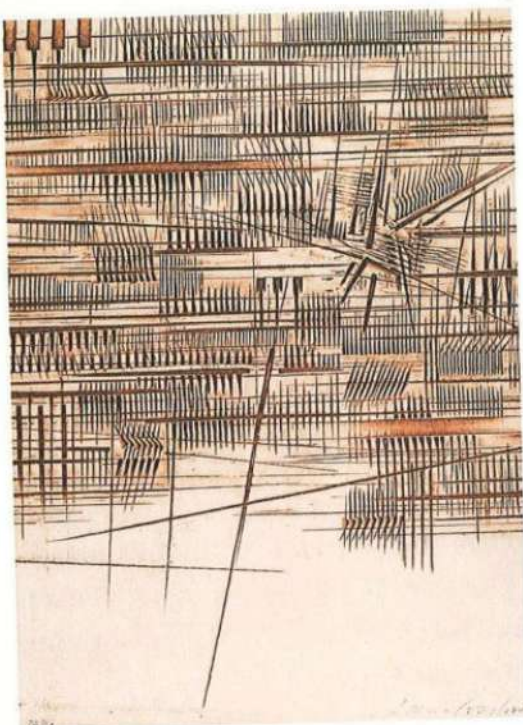
LA mostra *Arnaldo Pomodoro. Le opere e i libri* rinnova un appuntamento ormai tradizionale alla Biblioteca di via Senato, ove negli anni scorsi si sono potuti ammirare Marino Marini, Francesco Messina e Giacomo Manzù.

Arnaldo Pomodoro è, tra gli scultori contemporanei, un raro 'predestinato alla carta'. Ovvero, un autore per il quale non esiste *ars maior* affiancata da una collaterale ma in fondo ancillare attività incisoria e d'illustrazione. La ragione è semplice, in realtà.

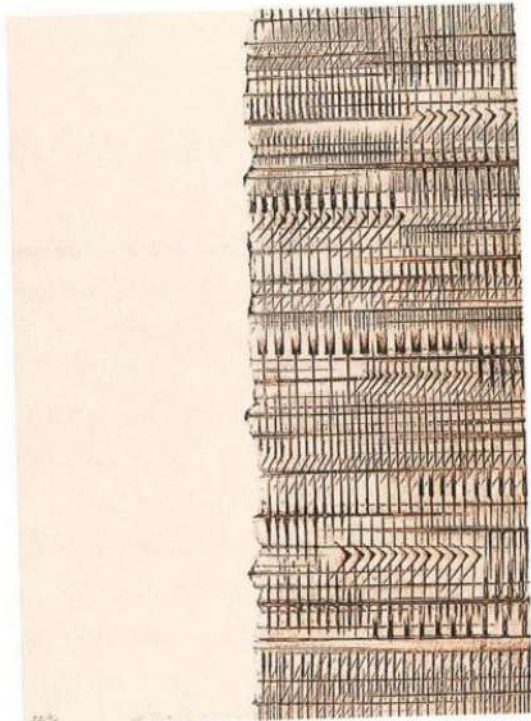
Nella Milano degli anni Cinquanta che ne vedeva gli esordi, Pomodoro cresceva in un clima di 'integrazione delle arti' – questa la parola d'ordine che intonava le più belle Triennali del dopoguerra – a fianco di un maestro come Lucio Fontana. Ebbene, proprio Fontana, in quel clima fervido di sperimentazioni e messe in discussione (che era lo stesso dei Bruno Munari, degli Albe Steiner...) si affiancava a quei giovani nella lezione che un'opera a stampa non è, *in primis*, il luogo in cui si *riproducono* le opere, bensì un ambito espressivo che, dal Rinascimento in poi, non ha mai dismesso di essere, *in sé*, luogo d'arte. Per la rivista "Il Gesto" Fontana concepiva una copertina a fori, ve-

Arnaldo Pomodoro,
*La colonna
del viaggiatore*, 1962;
bronzo, 560 x diametro
60 cm





Arnaldo Pomodoro,
Lettera del cuore,
1976-1977; calcografia,
34,5 x 24,5 cm



Id., *Lettera a metà*,
1976-1977; calcografia,
34,5 x 24,5 cm

ro e proprio quadro, e tra le pagine dello stesso numero Pomodoro annidava una pagina grafica di grande bellezza, così come faceva, di lì a poco, nell' "Azimuth" dei compagni di via Piero Manzoni ed Enrico Castellani.

La scultura stessa di Pomodoro nasceva come pagina plastica, con quelle trame di segni dalle dediche indicative, Kafka, Klee, Kierkegaard, che rimontavano alla 'logique de la pensée préalphabétique' di Leroi-Gourhan, e che sono restate nucleo formativo cruciale di tutta la sua opera, grafica o plastica non importa.

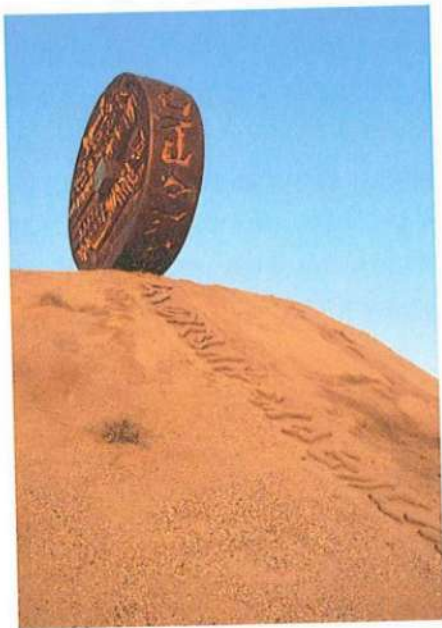
Lo stagno: omaggio a Kafka, così come *La tavola dell'agrimensore*, 1957, certificano da subito la vocazione di Pomodoro ad operare su una marcata bidimensionalità, e soprattutto su una idea di segno che sia grumo significativo complesso. Non a caso *Lo stagno* appare sulle pagine del primo numero, aprile 1957, di "L'Esperienza Moderna", la storica rivista di Gastone Novelli e Achille Perilli, ove si legge un testo di Fosco Maraini sulla scrittura giapponese, secondo cui «una lingua scritta ideograficamente invece comporta tre elementi: significato, suono ed apparenza».

Non ideografie sono le tracce di Pomodoro, ma trame, par-

titute scritturali certamente. «Sono segni in modificazione – commenta l'artista – che possono proliferare o scandirsi. La scrittura ne è teoricamente illimitata, è un racconto indeterminato. Negli anni Cinquanta ho frequentato Leonardo Sinisgalli, Alfonso Gatto, loro hanno subito capito il valore di questo segno, che era un segno assolutamente nuovo, sia arcaico, primario, sia nuovo, ulteriore. La forma del segno è il suo senso: questa è la paternità che riconosco soprattutto a Klee».

Arcaico, questo tracciare è per retaggio e suggestione esplicita, dalle colonne dei grandi edifici yemeniti con quelle – è ancora Pomodoro a dire – «scritte che si consumano ma restano segni», alla cultura mesoamericana del disco della *Piedra del Sol* di Tenochtitlan e della colonna istoriata di Tajín Chico, delle steli di Copán e Quiriguá e dei grandi rilievi architettonici di Uxmal. Ulteriore, perché assume suggestioni straniare che Guido Ballo ha riferito alle partiture di musica elettronica, alle sequenze di simboli della tecnologia.

In ogni caso, il segno di Pomodoro s'incide e dipana parimenti nel bronzo e nel foglio, caricandosi nell'un caso e nell'altro di implicazioni sovranamente ambigue, e perciò stesso fertili. La mostra di via Senato intende valorizzare un aspetto 'inedito', poco conosciuto, del grande maestro: il lavoro di preparazione delle



Arnaldo Pomodoro,
Rotativa di Babilonia,
1991; bronzo,
diametro 150 x 40 cm

Id., *La grande prua*,
1993-1994, bronzo,
170 x 170 x 130 cm



Arnaldo Pomodoro,
*Disco in forma di rosa
del deserto*, 1993-1994;
bronzo, diametro
320 x 100 cm

grandi opere, il lavoro di ricerca, la sua partecipazione alla realizzazione di libri. Oltre alla mostra bibliografica sono esposti il *Disco in forma di rosa del deserto*, 1993-94, contiguo al grande e purtroppo inamovibile *Papyrus per Darmstadt*, 1990-92, e numerosi studi preparatori in cui l'identità tra pagina e scultura si rivela pienamente. Sono presentati le pagine cartacee, i disegni, gli studi, i progetti, le lettere, i libri, nati in seno a una

militanza nell'editoria d'avanguardia maturata in complicità con autori come Paolo Volponi e Francesco Leonetti, Frank O'Hara e Roberto Sanesi; ma anche alla dimensione più classica del libro d'arte, della pagina a stampa, dagli inizi con i *Siete poemas sajones* di Jorge Luis Borges, 1973-74, al culmine dello splendido *La gioia delle rose e del cielo* con Attilio Bertolucci, 1993, sino alle opere nuovissime nate dalle poesie e con le poesie di Emilio Villa.

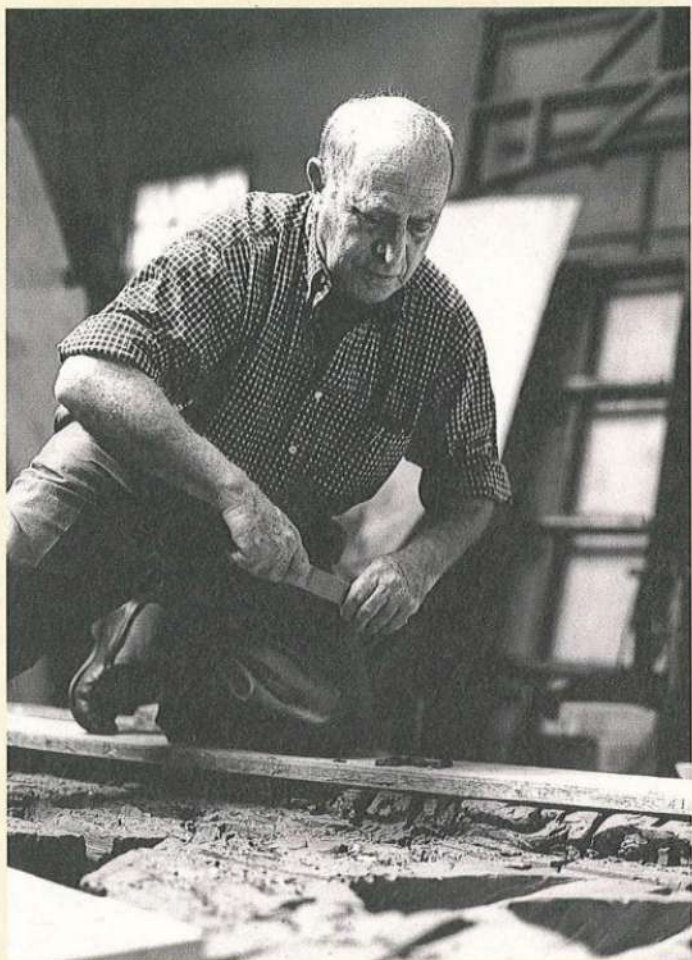
A fianco di questi materiali, ecco incisioni come le *Lettere*, ulteriori 'tavole di segni', pagine capaci di intessersi delle tracce rilevate che, con tecnica sofisticata e per molti versi innovativa, Pomodoro vi imprime. E altri ancora, a indicare i confini – confini, s'intende, necessariamente labili – con altre pratiche, dalla scenografia a indirette, ma non meno pertinenti suggestioni letterarie, come l'omaggio a Cagliostro, 1996, del quale per la prima volta si espongono i bozzetti.

Come per canone inverso, dalla carta al metallo, e dal metallo alla carta, Pomodoro persegue e prosegue un percorso di scrittura, di poesia, di feroce lucidità, e tensione, e coerenza: che ne fa ben più del pur grande scultore che già il pubblico conosceva.

BIBLIOGRAFIA

Arnaldo Pomodoro - Francesco Leonetti, *L'arte lunga*, Feltrinelli, Milano 1992, dialogo, con biografia dell'artista.
Arnaldo Pomodoro, a cura di Sam Hunter, Fabbri Editori, Milano 1995; opera monografica completa.

Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000), a cura della Fondazione Arnaldo Pomodoro, Lupetti Editori di Comunicazione, Milano 2000; antologia con riferimenti al lavoro in corso.



NOTA BIOGRAFICA

Arnaldo Pomodoro è nato nel Montefeltro nel 1926, ha vissuto l'infanzia e la formazione a Pesaro.

Nel 1954 si trasferisce a Milano, dove vive e lavora.

Le sue opere sono presenti in spazi urbani in Italia e all'estero e nelle raccolte pubbliche maggiori nel mondo (Giardini di Amalienpark a Copenaghen, Cortile della Pigna dei Musei Vaticani, Piazzale delle Nazioni Unite a New York).

Ha insegnato nei dipartimenti d'arte di importanti università americane: Stanford University, University of California a Berkeley, Mills College.

Tra i maggiori riconoscimenti ricevuti si ricordano il Premio Nazionale di Scultura alla Biennale di Venezia nel 1964 e il Premio internazionale del Carnegie Institute nel 1967; nel 1990 ha ricevuto dalla Japan Art Association il Praemium Imperiale per la scultura e nel 1992 il Trinity College dell'Università di Dublino gli ha conferito la Laurea in Lettere *honoris causa*.

LES ÉCRIVAINS PLUS PROCHES

L'âge du courrier électronique et la vue d'une écriture singulière

PAR PHILIPPE SELLIER

Tous ceux qui ont travaillé sur des manuscrits anciens ont expérimenté combien ils donnent le sentiment d'accéder au plus près de la vie concrète d'une époque ou d'une personnalité. L'âge de l'ordinateur et du courrier électronique ne fera qu'aviver, pour les plus sensibles, l'émotion discrète qui peut saisir à la vue d'une écriture singulière, dès qu'elle s'offre sur une enveloppe.

C'est dire l'intérêt de la somptueuse anthologie composée avec art par Roselyne de Ayala et Jean-Pierre Guéno : 228 reproductions en pleine page de textes autographes d'écrivains français, de Guillaume de Lorris (au début du XIII^{ème} siècle) à Andrée Chédid (née en 1920). Le manuscrit occupe la page de droite ; la page de gauche réunit une présentation concise, assez enlevée, de chaque écrivain, la transcription du manuscrit reproduit et une riche iconographie : portrait et signature, tableaux, 'détails' du manuscrit, avec souvent de séduisantes aquarelles originales de Maxime Rebière. Un seul regret : le lecteur attendrait quelques indications sur le travail d'écriture, qui lui feraient mieux apprécier la singularité des autographes. Une telle introduction à l'atelier de chaque artiste, esquissée seulement pour Georges Perec, aurait été passionnante pour la plupart de ces textes : par exemple pour Colette ou Pagnol, qui écrivent sur des cahiers d'écolier ; pour Barbey d'Aurevilly, dont nous est offert le début du « Bonheur dans le crime », la plus belle des six *Diaboliques* (1874) : le romancier a dessiné d'étonnantes lettrines, mais aussi d'énigmatiques cartes à jouer au-dessus

Mais en fin l'éma-
 gination d'un amoureux d'un
 monde d'un farouche l'ac-
 cord à l'ennemi. La Rochefort
 se moqua de moi et il me
 dit par ses propres paroles
 vous n'avez pas la guerre
 non l'ennemi parfait de quelques
 de peur de l'ennemi. Leur monde
 que l'ennemi. Leur monde
 ma réflexion. L'ennemi
 ennu qui me parait l'ennemi
 par les grands exemples
 de l'ennemi par le monde
 nous parait, et nous parait
 l'ennemi par le monde
 de la voir. L'ennemi qui nous
 nous a la cour l'ennemi
 nous de l'ennemi de l'ennemi
 la Rochefort l'ennemi de la
 de l'ennemi de l'ennemi
 de l'ennemi de l'ennemi

Iphigénie vient avec une captive Grecque, qui se dresse
 de la tristesse. Elle demande si c'est qu'elle est affligée
 de ce que la feste de Diane se passera sans qu'on luy
 immole aucun estranger. Tu peux croire dit Iphigénie
 si c'est la un sentiment digne de la fille d'Agamemnon
 La. Mais avec quelle repugnance j'ay préparé les
 misérables que l'on a sacrifiés depuis que je prends
 a ces cruelles ceremonies. Je me faisais junc jaye de
 ce que la Fortune n'avoit amené aucun Grec pour
 cette journée, et je triomphais seule de la douleur
 commune qui est répandue dans cette Isle, on luy
 conte pour un prodige, l'absence de ce que nous manquons
 de victimes pour cette feste. Mais je ne puis résister
 a la secrète tristesse dont je suis occupée depuis le
 songe que j'ay fait cette nuit. J'ay cru que j'étois
 a Mycène dans la Maison de mon Pere, il me
 semble que mon Pere et ma Mere me regardent dans
 le sang, et que may mesme je tenais un poignard
 a la main pour en esgorger mon frere Oreste.
 Helas mon cher Oreste. Mais Madame vous
 estes trop éloignée l'un de l'autre pour en parler.

de la première ligne. Les grands progrès de la critique 'génétique', qui restitue les étapes de l'élaboration des œuvres, depuis quelques décennies, auraient fourni les éclaircissements nécessaires.

Le lecteur parcourra toute une gamme d'émotions : l'émerveillement devant les enluminures du *Roman de la Rose* (G. de Lorris), l'amusement devant telle page du peu conformiste À rebours de Huysmans écrite sur du papier à en-tête du Ministère de l'Intérieur, la mélancolie à la découverte des poèmes de Verlaine («Il pleure dans mon cœur») ou de René Char («Le Thor»). Si le labeur de Flaubert, que Claudel surnommait «le tâcheron des Lettres», le prendra peu au dépourvu, il sera surpris devant l'acharnement minutieux de Bernardin de Saint-Pierre, de Sade ou de Stendhal. Bien entendu, les corrections et les fameuses «paperoles» de Proust sont là. On entend quelquefois parler de la grande écriture qui caractériserait les aristocrates, ce que vérifient Mme de Sévigné et Retz, mais un duc et pair comme Saint-Simon donne dans le minuscule.

L'attachement de nombreux écrivains à leur propre sertissa-

Cardinal de Retz (Paul de Gondy, 1613-1679),
 Autographe d'une
 page des Mémoires,
 1636. Paris,
 Bibliothèque nationale
 de France,
 Département des
 manuscrits, Fr 10325,
 f. 273

Jean Racine
 (1639-1699),
 Plan autographe
 d'Iphigénie en Tauride,
 1674. Paris,
 Bibliothèque nationale
 de France,
 Département des
 manuscrits, Fr 12887,
 f. 95

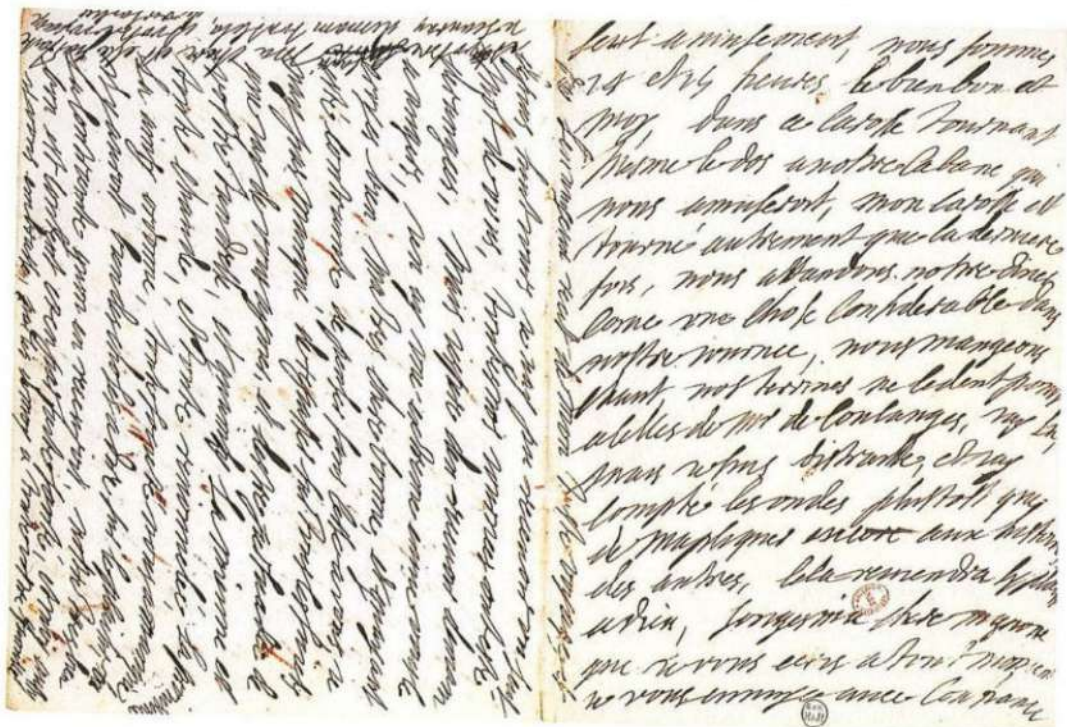
ge de la langue se manifeste dans le fait qu'ils calligraphient eux-mêmes le dernier état de leur texte : ainsi Malherbe ou Saint-John Perse, dont les lettres régulièrement inclinées ont été bien rendues dans les imprimés par des italiques qui semblent se pencher comme l'herbe sous le vent. Tous n'ont pas cet amour de la calligraphie : c'est la femme de Tolstoï, et non le maître, qui a recopié trois fois *Anna Karénine*.

Quelquefois l'autographe est irremplaçable : tel est le cas de «La forêt qui marche» de Jean Cocteau, avec ses mots ou ses formules en trois couleurs et orientés dans tous les sens. Il en est de même de Cendrars, de Max Jacob, qui a illustré lui-même *Le Cornet à dés* (1916).

Nous pouvons suivre le travail de corrections sur épreuves imprimées, avec Marguerite Yourcenar ou Andrée Chedid, mais surtout avec Montaigne, dont les 'allongeails' sont spectaculaires. On découvre aussi quelques lettres (Descartes, Corneille).

Même si l'on est sensible à telle page de Ronsard ou de Baudelaire, le texte le plus saisissant est le célèbre «Mémorial» de Pascal, trace-calligramme de l'expérience religieuse qu'il vécut dans la

Marquise de Sévigné
(1626-1696), Pages
d'une lettre
autographe à sa fille
Mme de Grignan,
12. 9. 1684. Paris,
Bibliothèque nationale
de France,
Département des
manuscrits, Rothschild
XVII-803, ff. 1v, 2r



comme plein d'une bonte présumée, et je dirigeais tout mes pas, surtout à
n'en rien remonter. Je méprisais intérieurement tout ce dont les autres se piquent
et me prôis de mes renoncements.

Les correspondances entre Jérôme et moi furent fréquentes. Je
prouais, pour ainsi dire, à l'avance, ma pensée qu'un des chemins qu'elle aurait pu choisir
d'elle-même, de manière que, pas à pas, elle aimât en j'accompagner. Peut-
être que de la troubler par des doutes, je prétendais n'en pas avoir et maintenais
mon esprit dans un état de foi qui put lui plaire... Absur-
dité ! Je n'ai plus aujourd'hui que de mépris pour ce dont je faisais autre-
fois mon bonheur.

Quand approcha le temps de Pâques, mon désir de la revoir
devint si vif que je ne pus attendre les vacances. Je devançais de plu-
sieurs jours, j'annonçai mon retour brusquement. Quel service ! Le
mot tranquillité, s'il n'éclatait pas sur nos boudes de voisins chantait déjà
dans nos cœurs. Pour solenniser laquelle promesse que déjà nous nous
faisions l'un à l'autre, le jour de Pâques nous approchâmes ensemble
de la table sainte. ^{Marguerite} Jérôme aussi communia. Je remerciai, à ce
nouveau séjour, et elle était devenue beaucoup plus grave ; elle n'ignorait
rien de notre amour ; à l'instant de communier je rencontrai son

André Gide (1869-
1951), Premier état du
manuscrit de La Porte
étroite, 1906.
Paris, Bibliothèque
nationale de France,
Département des
manuscrits, NAF 25174,
f. 116r

« nuit de feu » du 23 novembre 1654.

Les deux maîtres d'œuvre ont réalisé un heureux équilibre entre pages attendues (*Le Petit Prince de Saint-Exupéry*) et petites révélations. Si l'anthologie privilégie les siècles les plus récents, c'est tout simplement parce que nous possédons souvent peu d'autographes des siècles passés. Au XVII^e siècle, par exemple, quand un ouvrage est imprimé, on ne se soucie plus guère des manuscrits qui l'ont préparé. Pascal est à cet égard une exception : son entourage le considérait comme un génie et un saint, et il a conservé ses manuscrits comme des reliques.

Les écrivains nous deviennent réellement plus proches, grâce non seulement à leur écriture et à leurs corrections, mais parce que nous sont offerts aussi leur visage, leurs dessins, les outils de leur atelier, comme le stylo jaune de Colette ou la panoplie à écrire de Drieu-La-Rochelle. Voici donc un superbe herbier littéraire, un régal de couleurs, une passionnante promenade.

SOMMARIO

Gli antichi manoscritti comunicano la sensazione immediata di accedere alla vita concreta di un'epoca o di una personalità: tanto più in un tempo – il nostro del computer – in cui scompare la singolarità della scrittura. Di qui il particolare interesse di un'antologia quale *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, a cura di Roselyne de Ayala e Jean-Pierre Guéno, che riproduce e presenta testi autografi di scrittori francesi dal XIII al XX secolo, con prevalenza dei più recenti grazie alla maggior disponibilità di documenti per il passato prossimo rispetto al passato remoto. Il lettore ha modo di percepire tutta una gamma di emozioni, con meraviglia, divertimento, sorprese; di seguire il lavoro degli scrittori dal primo getto alla correzione delle bozze di stampa, nell'alternarsi di pagine attese e di piccole rivelazioni. In questa «appassionante passeggiata» gli scrittori ci si affiancano materialmente e visivamente, mediante la loro scrittura, i loro disegni e persino gli strumenti del loro intimo laboratorio.

BIBLIOGRAFIA

- Roselyne de Ayala et Jean-Pierre Guéno, *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, Éd. de La Martinière, Paris 2000, 240 pages.

DENTRO LA 'SCRITTURA' DEGLI SCRITTORI

La letteratura francese spalancata sotto i nostri occhi per dimorare nella memoria

DI GIANCARLO VIGORELLI

V A detto subito, senza preamboli, che nessuno in Italia ha avuto l'idea di programmare per la nostra letteratura un libro equivalente a *Les plus beaux manuscrits de la littérature française*, ipotizzato e realizzato da Roselyne de Ayala e Jean-Pierre Guéno. Gli autori presentati, dal tredicesimo secolo ad oggi sono più di cento: resta inspiegabile, tra l'altre, l'assenza di Valéry, e vi trovano posto anche i rumeni Cioran e Ionesco ma non Tzara; e chiude la serie, non senza stupore, l'egiziana-libanese Andrée Chéhid di scarsa notorietà e, peggio, qualità. I pur benemeriti coautori, in prefazione, purtroppo hanno scomodato Gesù Cristo e il Graal, e non hanno evitato alcune banalità su Pascal, sulle *Liaisons dangereuses*, su Gorge Sand, su «les paperoles de Proust»...

Ma la campionatura e la documentazione, è e resta avvincente e convincente, e per oltre duecento pagine la riproduzione assortita e svariata dei vari manoscritti riesce a definire al meglio ogni singolo diversissimo autore. Non soltanto ognuno, quasi presentandosi dentro alla propria scrittura, rivela e documenta se stesso, spesso imprevedutamente, ma è tutta la storia grondante della letteratura francese a spalancarsi sotto ai nostri occhi e, quel che più conta, a dimorare nella memoria, e a restarci.

Tento di offrire qualche esempio, anche a conferma della emozione vera che suscitano alcuni nomi venerati. Di Montaigne è data una pagina postillata al capitolo 28 del primo libro degli *Essais*, alla voce "De l'Amitié", con quell'estrema domanda: «Si voutre

Fleur-de-pisto
Oui! et est tombé du balcon de mon sein
chacun m'en lui pas après. Comme un balon
fort de l'autre du rocher son & marais dans le
la bar en prenuille d'aventure, ainsi que la bar
toute cette aventure nouvelle, il est tombé de
mon sein de Cypèle en poème nouveau et
le m'en lui pas après



Poème de la lune.

Thé et la lune. Trois champs-pans
prie tout la lune. Kelli lequenal
prie chante le coucou. L'une l'autre.
ils le des poètes auto-mot à l'heure
chacun nous. Thé dans le poète



Le rue Raripian

On le le l'origine, et deux fois dans le même fleuve, descend
le l'histoire Miraclete. Pourquoi de tout toujours & même lui
généralité. Les deux lieux, et il faut qu'il ne trahisse. Vra
l'origine de la rue Raripian, je vous ai donné & moi
nous des défauts de l'histoire! Vrai: Hesperommon! Vrai:
on ne l'histoire! Ulysse est au laitier! Patriote et au
bon de la rue, je vous l'histoire, est pas de moi. C'est de
pollen tout & dans du cinquante. Mais là, vous
cheffonnis, les poés, ne finisse montra dans ardeur &
debut encore vivants breuil j'élans ma bonne prose l'âme
l'origine, je le ne connais pas, n'importe de faire l'effronne
l'origine, je l'ai nommé d'un nom célèbre: ce noble, le
l'origine D'origine

et & reflète l'un
histoire. Thé
dans naitre une
abulle lui parle

Max Jacob
(1876-1944),
Autografo di alcune
poesie di Le Corneil
à des, 1916. Orléans,
Bibliothèque
municipal, ms 2535

volonté vous commandait de tuer votre fille, la tueriez-vous?». E
Racine, Saint-Simon, Montesquieu, e Diderot da *La Religieuse*: «Si
Satan en personne se présentait a vous...». Ecco Chateaubriand,
con quella scrittura minuta (quanto è rotonda quella di Rousseau
e frenetica quella di Sade): «Si mes ouvrages me survivent, je dois
laisser un nom après moi». Si arriva a Baudelaire, con una pagina
del *Mon cœur mis à nu* dove denuncia la tortura, nata, afferma
quasi manzonianamente, «de la partie infâme, du cœur de l'hom-

me». Poi Renan, con quella scrittura ecclesiastica; e Claudel, qui in una pagina del *Partage de midi* (che aveva esaltato Jahier e tanti nostri vociani), che invece ha a sorpresa una scrittura scientifica, e per assurdo quasi anticipando Breton o Ponge. La Yourcenar si nasconde battendo a macchina, colorando a tratti qua e là, come in parte anche Marguerite Duras.

Posso a mezza voce confessare, o trattenere, qualche mia emozione, riandando ai miei incontri e a talune lettere ricevute da una grafica all'altra, con Gide, Claudel, Maritain, Éluard, Sartre?

Del primo, di André Gide, rileggo qui con inevitabile folla di rimandi un passo della prima stesura della *Porta stretta*, dove persino i nomi dei protagonisti degli amori di quel testo pacatamente autobiografico mutano sotto la penna dell'autore (*Juliette* cancellato in *Marguerite*...); e, ritrovo le sue maiuscole allungate in un dolce modo discendente: *J...Q...* ma anche le minuscole: *f... p...* Soprattutto ritrovo il suo stile di limpidezza raciniana: «avanzavo – dice all'inizio il protagonista in questo brano pasquale – tenendo alto il mio cuore, quasi fosse colmo di un liquido prezioso, e dirigevo dritti i miei passi, attento a non versarne nulla»; e poco dopo, parlando del suo carteggio con Gèneviève: «Stavo attento a non avventurare il mio pensiero se non in sentieri che avrebbe potuto scegliere essa stessa, in modo che le piacesse di accompagnar-mi passo passo».

La Nausée risuonò trent'anni dopo *La Porte étroite* anch'essa con la sua animazione autobiografica e la narrazione in prima persona, ma con una forte carica filosofica, quale manifesto romanzesco dell'esistenzialismo. Quella vigilia del secondo conflitto mondiale del secolo e lo smarrimento degli individui sono nelle parole che si leggono nel brano emblematico qui riportato: «Ho paura di ciò che accadrà, di ciò che s'impadronirà di me – e mi trascinerà, dove?... Mi risveglierò fra qualche mese, fra qualche anno, spossato, deluso, fra altre rovine? Vorrei veder chiaro in me prima che sia troppo tardi» (e vedo qui che Sartre prima aveva anche scritto, e poi cancellato, forse perché anche troppo enfatico e retorico: «Dovrò fuggire come un ladro, con un sapore di febbre nella bocca»).

Sicciement :

"Je vous remercie mais je crois que j'ai assez voyagé
il faut maintenant que je reste en France."

Le lendemain, je prenais le bateau pour Marseille



Si je ne me trompe pas, c'est tous les si-gues qui
s'amusent sont précurseurs d'un nouveau bouleversement
de ma vie, celui j'ai peur. Ce n'est pas qu'elle soit ri-
che, ma vie, ni lourde, ni précieuse. Mais j'ai peur de ce
qui va naître, s'empare de moi - et m'entraîne où? Va-
t-il falloir encore que ^{je m'en aille, que} je laisse tout en flam, mes reches-
ches, mes livres? ~~que je m'en aille, que~~ ~~comme un voleur, avec~~
~~un gilet de flûte dans la poche?~~ me réveillera-t-il
dans quelques mois, dans quelques années, éteint, déçu,
au milieu de nouvelles ruines? Je voudrais voir clair
en moi avant qu'il ne soit trop tard.

Jean-Paul Sartre
(1905-1980), Pagina
autografa
di La Nausée (1938),
Parigi, Bibliothèque
nationale de France,
Département
des manuscrits, NAF
17900, f. 10

Questo *Les plus beaux manuscrits* è davvero un libro, nel suo modello primario, da trasferire al servizio di altre letterature. Primamente della nostra letteratura, dalle origini all'attualità. È una operazione da non rimandare, anzi da subito preordinare, proprio tenendo presente che la nostra letteratura, e la cosiddetta nostra cultura, raramente è stata documentata nella sua gestazione. Da noi, spesso, si dà tutto per scontato: si corre subito, e sempre, al risultato finale, vero o intenzionale. La stessa caccia ai manoscritti, spesso o il più delle volte, è per vantarci (pur giustamente) di averli scoperti, ma quasi mai per farli valere in coordine storico e critico. Una nostra storia letteraria, accertatamene documentata e fitta di manoscritti, resta ancora da fare, e va fatta.

Questa sorprendente campionatura della letteratura francese può servire, e deve, se non in tutto, da esempio, da sollecitazio-

Exil

A Archibald MacLeish

Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes
sur l'exil,
Les clés aux gens du phare, et le monstre rose vif
à la margelle de mon fruit ...
Mon hôte, laissez-moi votre maison de verre
dans les sables.
L'Éte de gypte aiguise ses fers de lance dans
nos plaines,
Le ciel m'envie un lieu flagrant et nu
comme l'oiseau des saisons
Et, sur toutes grèves de ce monde, l'esprit
du dieu fumant d'élite sa couche d'amiante.
Les spasmes de l'éclair sont pour le
ravillement des princes en Tauride.

x
x x

ne. Intanto resta uno stimolante campione: ma non aspettiamo troppo a far seguire una nostra replica congeniale. Oltretutto confortati, come immancabilmente saremo, da tutte le scoperte che riserveranno non pochi archivi (là dove ci sono...) delle nostre biblioteche, senz'altro storiche ma tutte, una per l'altra, da riscoprire, servircene e renderle più attuali. Non più rivolte al passato, ma a servizio del presente.

È già buon segno che stiamo, quasi in anticipo, criticamente storicizzando i protagonisti del Novecento, spesso proprio documentando, manoscritti in mano, le radici che ognuno mantiene nei solchi del passato. Ma quanti manoscritti della nostra storia letteraria restano tuttora – ignoti e ignorati – nelle nostre malstoriche biblioteche nazionali e regionali. Quante biblioteche restano infrequentate, e sprangate pur apparendo aperte.

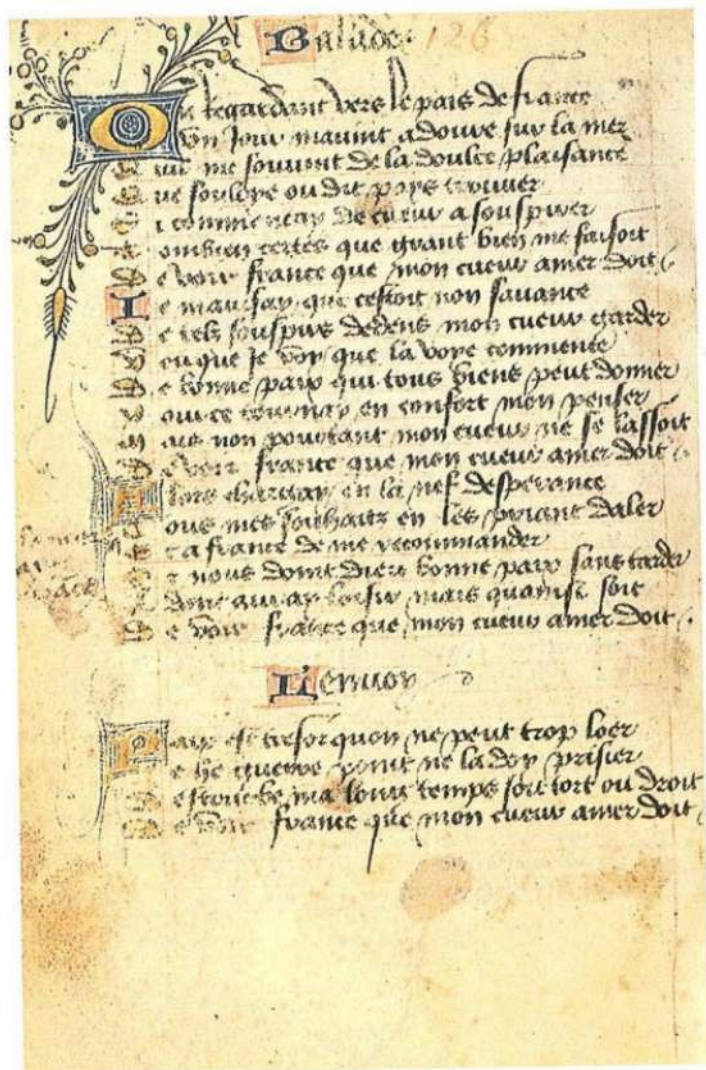
UN RELIQUIARIO DEL TEMPIO DELLA LETTERATURA

*Dalla pergamena al computer,
le tracce della creazione dei capolavori letterari*

DI CARLO CARENA

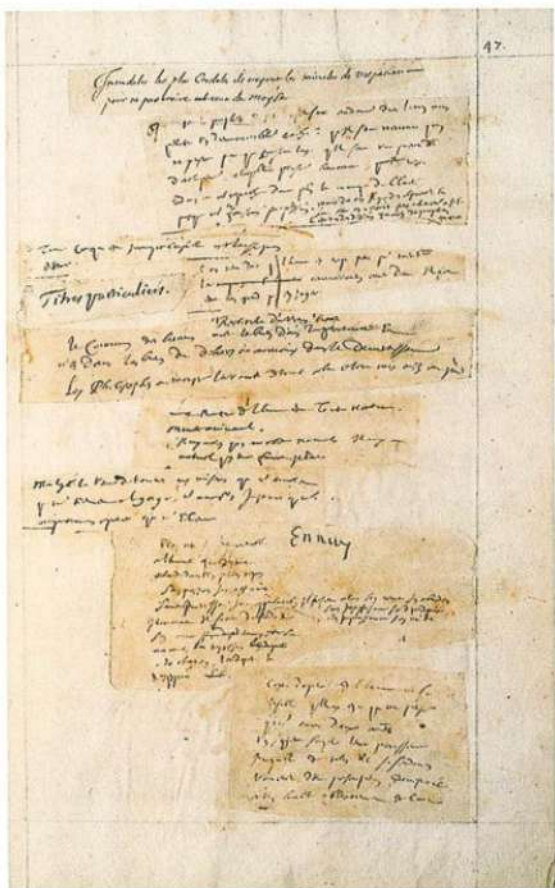
SE OCCORRESSE una riprova di quanto scrivono e documentano qui accanto, a proposito delle raccolte di manoscritti letterari, un sorboniano come Philippe Sellier e un gidianno come Giancarlo Vigorelli, ecco la suggestiva esposizione dei *Brouillons d'écrivains* allestita a Parigi nella Grande Galerie della Bibliothèque nationale de France. È come un reliquiario della letteratura francese, un *caveau* dei tesori dov'è depositata la scrittura di testi impareggiabili con tutte le loro vicissitudini nel nascere, nel fiorire e nel darsi, fogli foglietti quaderni volumi delle più varie grafie, rari all'inizio, poi sempre più fitti a partire dal narcisismo romantico, dal bisogno di lucro, dal feticismo degli studiosi e dalla passione divorante dei bibliofili. Quando Victor Hugo legò l'insieme dei suoi manoscritti alla medesima biblioteca, scrisse, nel suo testamento che li lasciava «alla Bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe».

Si legga in proposito il contributo di Thierry Bodin alle giornate di studio organizzate dall'École nationale des chartes e dall'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques nel gennaio del '98, di cui ora appaiono gli Atti (*Les ventes de livres et leurs catalogues XVII^e-XX^e siècles*, presso Droz). Sfogliando i cataloghi delle vendite di manoscritti dal 1840 in avanti, Bodin osserva come prima essi interessassero soltanto per le bellurie esteriori, gli svolazzi, capilettera e piccole miniature; come tutt'al più si guardasse ai documenti. Solo con l'inizio del



XX secolo attirano l'attenzione crescente dei collezionisti gli autografi di opere letterarie. La biblioteca del dottor Lucien-Graux, dispersa all'asta fra il 1956 e il 1958, conteneva alcuni *carnets* di Hugo, il manoscritto della prima *Éducation sentimentale* di Flaubert, l'*Improvisation d'un Faune* di Mallarmé, *À rebours* di Huysmans, *Poèmes saturniens* di Verlaine, le *Illuminations* di Rimbaud e via dicendo. Nel maggio del 1968 una lettera di Baudelaire viene venduta a 14.500 franchi, nell'ottobre dell'84 a 250.000, cinque anni dopo a 450.000.

Non è insignificante che cronologicamente il primo manoscritto esposto nella mostra di Parigi sia quello (1374) del *De gestis*



Blaise Pascal, *Pensées*,
1656-1652; ms
autografo. Parigi,
Bibliothèque nationale
de France, Fr. 9202,
f. 47

re di Brantôme al segretario nel remoto castello del Périgord, e solo con correzioni di sua mano. Nulla ci rimane poi di mano di Corneille, nulla di Molière, pochissimo di Racine, tutto delle *Pensées* di Pascal – ma il manoscritto Fr. 9202 della Bibliothèque nationale è un dramma a parte –. Con l'ingresso nel Settecento iniziano davvero i fasti della scrittura e della sua conservazione. Gli autori, pensosi della propria immortalità non meno che della stampa delle proprie opere, cominciano a tenere i loro archivi.

Tra i documenti più curiosi della mostra parigina è un pamphlet di un ecclesiastico (il loro tenore destinava spesso i pamphlets a una circolazione clandestina): *Mémoire des Pensées et Sentiments de J[ean] M[eslier] pr[être] cu[ré] d'Estrep[igny] et de Bal[aives] sur une partie des erreurs et des abus de la conduite et du gouvernement des hommes où l'on voit des démonstrations claires et évidentes de la vanité et de la fausseté de toutes les Divinités et de*

Caesaris, l'ampia biografia del condottiero romano concepita da Francesco Petrarca per il *De viris illustribus*, e che esso porti correzioni di mano dell'autore: prima preoccupazione per la corretta trasmissione di un'opera letteraria, una riverenza fatta all'arte e alla fama. La Francia si affaccia intorno al 1400 con una donna, Christine de Pisan, in una vezzosa pagina tardo-gotica in cui la poetessa racconta come Orfeo «fu un poète et dit la fable que il bien tant savoit jouer»; e poco dopo con i *rondeaux* in parte autografi di Charles d'Orléans. Poi occorre compiere un salto fino a Brantôme e alle sue *Dames galantes* ancora col titolo originale di *Livre des dames*: ma anche qui, nella copia dettata dal malridotto signore

LA FEMME SUPÉRIEURE.

ENTRE DEUX FEMMES.

[illegible]

50 personnes à la
 dîner les
 à 10 h
 d'autant plus
 qu'il y
 le dîner si j'ôte ceux qui
 1/3
 1/4 / celle-ci
 - 50 grs
 1/9 Li
 et 1/2 de X; mais
 X et X et traités
 Minigay, voy
 1 et 1/2
 11.0

X^e au ¹⁸ époque en 1876, ray
qui avait autre
tune et la courait
de moralité
Vd. mais elle tr L: Od.

X^F 18 # 20
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538

X 2
 2

urto e le rivide (per lui
«tiro») e le pubblicò co-
prendo chiede perdon

...tto del *Candide* redatto
l'autore. Di Rousseau
a quasi pari a quella d

l'ottobre e il novembre
toventi giornate di Soa
a cella. Anziché alla E

Honoré de Balzac,
La Femme supérieure,
1837; bozze
di stampa. Parigi,
Bibliothèque nationale
de France, ms N. a.
fr. 6899 f. 31

dapprima le trascurò, poi ne capì la forza d'urto e le rivide (per lui, erano scritte «con lo stile di un cavallo da tiro») e le pubblicò come «la testimonianza di un parroco che morendo chiede perdono a Dio di aver insegnato il cristianesimo».

Di Voltaire si contempla il manoscritto del *Candide* redatto dal segretario con correzioni di pugno dell'autore. Di Rousseau, i *Dialogues* in quella copia che ha una storia quasi pari a quella del rotolo su cui Sade ricopiò in prigione fra l'ottobre e il novembre del 1785 in una grafia microscopica le *Centoventi giornate di Sodoma*, per poi nasconderle nel muro della sua cella. Anziché alla Ba-

stiglia, Rousseau cercò di depositare nel febbraio del 1776 il manoscritto dei *Dialogues* nel coro di Notre-Dame, ben ripulito e avvolto in un pacchetto, con una lunga e nitida soprascritta che comincia dicendo: «Protecteur des opprimés, Dieu de justice et de vérité, reçois ce dépôt qu'apporte à ton Autel et confie à ta Providence un étranger infortuné, seul, sans appui, sans défenseur sur la terre»; soltanto in quel modo egli può sperare che la sua opera non sia distrutta né sfigurata dai suoi avversari. Si sa come Rousseau trovasse poi il coro della cattedrale chiuso dalla cancellata, e sdegnato anche con quel Dio che si metteva dalla parte della malvagità degli uomini consegnasse i *Dialogues* al più onesto Condillac (ora sono da cinque anni nella stessa Nationale).

Ma ancor più che lì, non si finirebbe mai di posare gli occhi sulle arcate di quella «basilica» che Chateaubriand per trent'anni andò erigendo a se stesso con i *Mémoires d'outre-tombe*: «J'ai com-

mencé à écrire ces *Mémoires* à La Vallée-aux-Loups le 4 octobre 1811; j'achève de les relire en les corrigeant ce 25 septembre 1841». Continuò a lavorarvi fino alla morte. Il 4 luglio del '48 Victor Hugo osservò ai piedi del letto funebre di René la cassetta bianca contenente una copia completa dei quaderni su cui per metà della vita il loro autore aveva ripercorso il passato e trascorso il presente. Del manoscritto, come di quelli delle altre opere, gran parte era stata distrutta da René, che ne risparmiò solo i primi tre libri, ossia quelli dolci dell'infanzia, e una sessantina di fogli (una cappella in quella cattedrale) dedicati e donati alla Recamier. Li ritroviamo qui, con la mano dell'autore che cancella e corregge sulla scrittura del segretario. In uno dei primi foglietti s'intravede una di

quelle magiche frasi con cui Chateaubriand non cessa d'incantare i suoi appassionati lettori: «Hâtons nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore: le navigateur qui quitte pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne, et qui va bientôt disparaître...».

Chateaubriand non voleva lasciare che un'unica traccia del

*Il 4 luglio del '48
Victor Hugo osservò
ai piedi del letto
funebre di René
la cassetta bianca
contenente
una copia completa
dei quaderni su cui
per metà della vita
il loro autore
aveva ripercorso il
passato e trascorso
il presente*

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	position	agencé	disposé	à plat	assis	debout	sur un ou deux pieds	couché	sur un ou deux	couché sur le dos	couché sur le ventre
	activité	passive	courante	solide	érotique	clément	à la fois et à la fois	variée	à la fois et à la fois	à la fois et à la fois	à la fois et à la fois
1	citation	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Flammarion	Steu	Prout	Kafka	Levi	Bois	Stankovic	Joy	Lowry	Calvin
2	rôle	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		occupe	occupe	occupe	occupe	occupe	occupe	occupe	occupe	occupe	occupe
3	secteur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		secteur	secteur	secteur	secteur	secteur	secteur	secteur	secteur	secteur	secteur
3	ressort ?	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort
3	MURS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Murs	Murs	Murs	Murs	Murs	Murs	Murs	Murs	Murs	Murs
3	SOLS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Sols	Sols	Sols	Sols	Sols	Sols	Sols	Sols	Sols	Sols
3	époque	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		époque	époque	époque	époque	époque	époque	époque	époque	époque	époque
3	lieu	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Lieu	Lieu	Lieu	Lieu	Lieu	Lieu	Lieu	Lieu	Lieu	Lieu
4	style	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Style	Style	Style	Style	Style	Style	Style	Style	Style	Style
4	meubles	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Meubles	Meubles	Meubles	Meubles	Meubles	Meubles	Meubles	Meubles	Meubles	Meubles
4	longueur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Longueur	Longueur	Longueur	Longueur	Longueur	Longueur	Longueur	Longueur	Longueur	Longueur
4	DIVERS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Divers	Divers	Divers	Divers	Divers	Divers	Divers	Divers	Divers	Divers
5	animaux	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Animaux	Animaux	Animaux	Animaux	Animaux	Animaux	Animaux	Animaux	Animaux	Animaux
5	Vêtements	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements	Vêtements
6	Tissus	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Tissus	Tissus	Tissus	Tissus	Tissus	Tissus	Tissus	Tissus	Tissus	Tissus
6	bijoux	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux	Bijoux
7	Lectures	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Lectures	Lectures	Lectures	Lectures	Lectures	Lectures	Lectures	Lectures	Lectures	Lectures
7	Tableaux	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux	Tableaux
8	Boissons	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Boissons	Boissons	Boissons	Boissons	Boissons	Boissons	Boissons	Boissons	Boissons	Boissons
8	nourriture	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture	Nourriture
9	Papiers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Papiers	Papiers	Papiers	Papiers	Papiers	Papiers	Papiers	Papiers	Papiers	Papiers
9	SURFACES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces	Surfaces
9	VOLUMES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Volumes	Volumes	Volumes	Volumes	Volumes	Volumes	Volumes	Volumes	Volumes	Volumes
0	fleurs	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs	Fleurs
0	bibelots	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots	Bibelots
0	manque	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Manque	Manque	Manque	Manque	Manque	Manque	Manque	Manque	Manque	Manque
0	FAUX	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Faux	Faux	Faux	Faux	Faux	Faux	Faux	Faux	Faux	Faux
0	COUPLES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		Couples	Couples	Couples	Couples	Couples	Couples	Couples	Couples	Couples	Couples

Georges Perec,
La Vie mode d'emploi,
tavola generale, 1976;
ms autografo.
Parigi, Arsenal, Dépôt
G. Perec, 62, 1, 19

Dei suoi *Mémoires*, Chateaubriand non vide nemmeno le ultime bozze: essi sarebbero stati «voci che escono da un sepolcro» e solo «risuscitando all'ora dei fantasmi» egli avrebbe potuto vederne la stampa. Altro grande aristocratico, anche il duca di Saint-Simon non ha pubblicato in vita i suoi *Mémoires*, redatti in non molto meno tempo di quelli di Chateaubriand. «Je tire une clé de ma poche, je me lève, j'ouvre une armoire qui [est] derrière moi,

j'en tire [les] petits cahiers écrits de ma main»: così per diciannove anni, dal 1723 al 1742. Quando ne ha completato con i titoletti a margine la bella copia, il duca rilega le 2854 pagine in 11 cartelle di pelle di vitello, vi fa imprimere il suo stemma e le sue cifre e le consegna a un notaio. Per quasi un secolo, prima della stampa nel 1828-29, quell'immenso deposito della vita della Francia del re Sole e dei vizi degli uomini (le virtù sono «enterrées avec eux») è rimasta affidata solo a quel magnifico supporto, ora passato anch'esso alla Bibliothèque nationale de France.

Che ne sarà della gestazione delle opere degli scrittori odier-
ni? La mostra di Parigi ha posto con evidenza il problema. Georges Perec, come Apollinaire, come Max Jacob o Cocteau, doveva necessariamente stendere ancora a mano le sue pagine criptiche, figurate e algebriche; tutt'al più usava la macchina per scrivere. Ma oggi, stesure e correzioni si accavallano elidendosi senza lasciare traccia su un piccolo schermo; testi si perdono interamente per una *panne* o un sortilegio di quell'ordigno implacabile; nei dischetti si può depositare la sua scrittura ma non la nostra, e dalle sue stampanti escono fogli labili come ogni altro acquisto del supermarket. L'unico a non preoccuparsi più di tanto sembra essere Michel Butor in uno scritto redatto per il catalogo di questa mostra e in una frase in esergo: «Lavorerò con i computer, comprerò nuovi programmi! La letteratura non fa che ricominciare!» Bah!

MOSTRA

Brouillons d'écrivains, Grande Galerie, Bibliothèque nationale de France, 27.2 - 24.6.2001.

CATALOGO DELLA MOSTRA

Brouillons d'écrivains, sous la direction de Marie Odile Germain et de Danielle Thibault, pp. 200, Bibliothèque nationale de France, Parigi 2001.

UN GALATEO D'AMORE

Cupido istruito da perfetto 'cortegiano' in un piccolo poema per immagini

DI GIAN SANDRO CATTANEO

NON proprio diffusissimo nella storia dell'iconografia, il tema dell'Educazione di Amore divenne di qualche popolarità nel Rinascimento, in simbiosi con l'aumento di interesse verso l'«Istruzione» umanistica e cortigiana. Due esigue fonti classiche, un'egloga frammentaria di Bione e due dei *Dialoghi degli Dei* di Luciano, poterono così ispirare le episodiche incursioni nel tema realizzate da Correggio, Giulio Romano e Tiziano. Varianti possibili potevano essere gli interventi, come mentori supplementari, di Mercurio e Marte, così come erano lecite contaminazioni da altri temi, come quello di Amore punito - di origine alessandrina, assai diffuso nell'arte classica e nella letteratura latina - nonché quello di Amore fuggitivo - fortunatissimo dal Sannazaro al Tasso.

Un'esposizione del tema inaspettatamente - e splendidamente - dilatata è quella largita da una *suite* di dodici incisioni all'acquaforte, intitolata *Scola d'Amore* e pubblicata - verosimilmente a Parigi - nel 1638. Ne è autore il pittore e incisore Pierre Scalberge (Sedan, 1592 - Parigi, prima del 24-12-1640), neerlandese di origine ma appartenente, stando alla bibliografia, alla scuola francese; lavorò sicuramente a Parigi negli anni 1637-38, ove fu probabilmente allievo di Vouet. La *suite* in questione uscì, inoltre, sotto il patrocinio del «très remarquable graveur» François Langlois, intimo amico di Stefano della Bella e di Jacques Stella, attivo nella capitale francese proprio in quegli anni.

La *Scola d'Amore* appare un piccolo poema per immagini, o



Pierre Scalberge, *Scola d'Amore*, Parigi 1638: tav.3

piuttosto un 'ricercare' che sfrutta lo svolgimento di un'idea iconografica in tutte le sue implicazioni più inventive. Nella lussuosa profusione di episodi, è come se l'artista avesse voluto lasciare libero il campo a una storia esemplare di pigmalionismo, al *progress* affettuoso e al contempo 'scolastico' di un Cupido che viene istruito da perfetto *Cortegiano*, o se si vuole *Gentleman*, o *Uomo di mondo*.

In fondali paesaggistici l'uno differente dall'altro, ma tutti nella tradizione delle 'italianate', l'*iter* educativo, che si concluderà con l'abbandono di una disperata Venere, consta delle seguenti

tappe: Amore impara a leggere su un abbecedario (tav. 3); Amore è sculacciato dalla madre (tav. 4); la pratica con l'arco (tav. 5); il gioco delle biglie, o bocce (tav. 6); la danza al ritmo delle castagnette (tav. 7); ammonimenti di Venere (tavv. 8-9).

Vigilata dallo sguardo appassionato della madre-precettrice, la pratica della lettura, della danza, della musica, dei giochi di destrezza, delle «ricreationi» principesche, vanno a disegnare un itinerario educativo che coincide con quello di una lunga tradizione aristocratica. *L'École des Grâces* instillata da una Venere ora galante, ora severa, *savante* e 'morale', vuol fare di Cupido un perfetto interprete di quell'arte-di-piacere-agli-altri che contraddistingue l'*Homme d'esprit* presso i mutevoli scenari del mondo: l'arte di chi sa essere incantato e, a tempo debito, incantatore; la sapienza di chi, come grazie a un copione scritto da un grande drammaturgo,

Pierre Scalberge, *Scola d'Amore*, Parigi 1638: tav.5





sa recitare con sicurezza e sprezzatura il modello di una dizione mondana impeccabile.

E l'ironia che palesemente colora la sequenza vale ancor più a illustrare il 'gioco' divino, la dissimulazione, il suo gusto irriverente per lo scambio delle parti (come nella tav. 10, dove è Amore che sculaccia Venere), come a esaltare la 'naturalizza' tutta aristocratica di una codificata scuola dei sentimenti.

L'en plain air – stupendo e italianissimo – in cui si svolgono le tappe dell'educazione può rimandare sì alla cornice manieristica dei giardini di Citera, quinta di tanti luoghi preziosi della geografia artistica e letteraria. Ma anche al fondale – verrebbe da dire degno di Rousseau – ideale per una sopraffina riserva di selvatichezza, per quel «noble sauvage» che il mai affettato Cupido-fugitivo dispensa per il mondo.

Pierre Scalberge, *Scola d'Amore*, Parigi 1638: tavv. 7 e 8

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI GIUSEPPE PONTIGGIA

ARCIPELAGO GULAG, I LAGER DEL POTERE E IL CARCERE DELL'UOMO



Cominciamo dalla conclusione. *Arcipelago Gulag* è l'opera più grandiosa, illuminante e rivelatrice che sia stata scritta non solo sui lager della Unione Sovietica e sulla Unione Sovietica come lager, ma sui lager del potere in ogni luogo e in ogni tempo e su quel lager ancora più sconfinato che è il carcere da cui l'uomo vuole uscire. Questi cerchi concentrici si allargano sulla superficie dell'acqua – a partire dalla prima intuizione del testo, nel 1958, fino alla sua ultimazione dieci anni dopo e alla sua pubblicazione nel 1973-74; ma non perdono, ciascuno distinto e separato, la nitidezza del disegno, concorrendo così all'enorme interesse dell'opera su una molteplicità di piani, letterario, antropologico, storico, sociale, interiore.

Questa conclusione è la premessa, credo, più importante per leggere l'*Arcipelago* nella sua vertiginosa e impavida interezza. Sono più di 2300 pagine molto fitte nella eccellente edizione dei Meridiani Mondadori. Non l'ho ancora finita e lo confesso con piacere: perché portarla a termine sarà una delle mete più impervie e più stimolanti delle mie avventure di lettore.

Ma non è sulla grandezza cupamente radiante dell'opera che vorrei restare. Spero di averne dato almeno una immagine. Vorrei invece soffermarmi sulla sua singolarità strutturale e sul contributo che potrebbe offrire a un quadro ideale delle forme letterarie.

Arcipelago Gulag è dedicato « A quanti non sono vissuti abbastanza / per raccontare tutto questo. / E mi perdonino / di non aver visto tutto ». Questa dedica già contiene punti di rilievo. I destinatari, almeno nella gratitudine postuma, sono quanti non possono raccontare « tutto questo » per essere morti prima. Una condivisione corale della funzione narrativa

e una moltiplicazione potenziale degli autori del racconto, rispetto alla sua unicità. Questo primato della realtà, ovvero l'identità di una esperienza collettiva, acquista nella seconda parte un carattere di totalità: visto tutto, ricordato tutto, indovinato tutto. Totalità che è sempre frutto – e mai invenzione – di un vissuto, legato alla vista, alla memoria, alla intuizione.

Una nota introduttiva di Solženicyn chiarisce ulteriormente la dimensione di specularità oggettiva, anziché di testimonianza (che avrebbe ancora qualcosa di soggettivo) del suo testo. E una isolata dichiarazione posta dopo la nota costituisce la premessa e insieme il suggello di questo percorso: «In questo libro non ci sono personaggi né fatti inventati. Persone e luoghi sono chiamati con il proprio nome. Se sono indicati con le loro iniziali, è per considerazioni personali. Se non sono nominati affatto, è soltanto perché la memoria umana non ne ha conservato i nomi – ma tutto fu esattamente così».

La premessa è 'esattamente' il contrario (per usare un avverbio caro a Solženicyn) di quella apposta dai narratori dopo il frontespizio. Di solito si dichiara la 'totale' casualità (altro aggettivo temerario) di qualsiasi collegamento di eventi e personaggi con la realtà. Solženicyn priva con ciò la narrazione di qualsiasi carattere romanzesco. Assenza totale di invenzione = assenza di romanzo. Ma allora che cosa è il testo? Storia? Autobiografia? Memoria? Documento? Testimonianza? La risposta, che elude tutte queste, la dà l'autore stesso nel sottotitolo. Una risposta che, se non risolve il problema, offre elementi decisivi per avvicinarlo: *Saggio di indagine letteraria*. Ed è proprio questa indagine letteraria che vorremmo

fosse oggetto di questa breve indagine.

La parola 'indagine' assicura al testo il suo taglio di ricerca oggettiva. L'indagine ha sempre un carattere o poliziesco o scientifico. Può avere per oggetto le creazioni della fantasia e le proiezioni delle nostre paure, quali vengono classificati, con ovvia sicurezza, i fantasmi. Ma i metodi investigati e le conclusioni finali dovranno passare sotto il giogo della verifica sperimentale.

Solženicyn però alla parola 'indagine' unisce un aggettivo che la differenzia da qualsiasi altra: 'letteraria'. Ed è proprio il riscatto della letteratura, nel contesto che le sembrerebbe più avverso, a colpire ed emozionare il lettore.

Nei confronti di una certa nozione di letteratura Solženicyn non manca, in più occasioni, di avanzare riserve. Nei saggi raccolti nel volume *La quercia e il vitello*, pubblicati da Mondadori nel 1975, a cura di Sergio Rapetti e nella traduzione di Maria Olsùfieva, esordisce con questa discriminatoria premessa: «Esiste una letteratura, abbastanza vasta, che potremmo chiamare secondaria: letteratura sulla letteratura, intorno ad essa, nata dalla letteratura stessa (senza quella non sarebbe nata neppure questa). Per professione io stesso amo leggerla ogni tanto, pur stimandola assai inferiore alla letteratura primaria. E poi, è stato scritto tanto e la gente ha sempre meno tempo per leggere, che viene fatto di chiedersi: è lecito scrivere delle memorie, e per di più letterarie?»

Dunque Solženicyn distingue non solo tra le memorie letterarie e le memorie – è inutile negarne la presenza costante, anche se non esclusiva – dell'*Arcipelago Gulag*. Ma considera essenziale, per connotare la sua 'indagine', l'aggettivo di 'letteraria', che giudica lievemente

riduttiva – lui parla di ‘secondaria’ – per ogni tipo di memoria. Qual è la differenza?

Io credo che la scelta di un sostantivo come ‘indagine’ abbia liberato Solženicyn da un panico che invece è la delizia di altri scrittori: quello di naufragare nel mare della soggettività. L’indagine è inesorabile quanto neutrale, aliena da tentazioni edificatorie come da intenzioni distruttive. Tutti vi si devono riconoscere perché racconta l’esperienza di tutti. Ma Solženicyn è il primo a rendersi conto che questa particolare forma di realismo è tanto radicale quanto visionaria. Elude la visionarietà, ma per recuperarla nella precisione allucinatoria dei dettagli, nella sintesi scorciata ed ellittica della esperienze, nella potenza evocativa delle immagini, nella stessa assolutezza del disegno e nella irraggiungibilità della meta. Perciò recupera, nella sua accezione più alta, l’aggettivo ‘letteraria’ e ne fa il contrassegno unico e insostituibile della sua indagine. Come classificare, se non letterario, lo splendore demoniaco di tante sue pagine? Ricordano la violenza inesplicabile e inesplicata (tanto più rivelatrice per noi, educati più alla incomprendibilità dei fatti, alla prevedibilità delle spiegazioni) delle *Storie di pirati* di Defoe, come la catarsi tragica delle *Memorie da una casa di morti* di Dostoevskij. Seguiamo ad esempio, in *Arcipelago Gulag*, i percorsi legati a tre parole, ‘lascivia’, ‘malvagità’, ‘crudeltà’: «Lascivia. Naturalmente non è generalizzata, essendo legata alla fisiologia dell’individuo, ma la posizione di capo del lager e l’insieme dei suoi diritti davano campo libero a chi aveva inclinazione per l’harem. Il capo del distacco del lager di Burepolom, Grinberg, esigeva che venisse portata da lui ogni giovane donna avvenente

appena arrivata nel lager. (Cosa poteva scegliere lei, a eccezione della morte?). A Kočemas il capo del lager, Podlesnij, amava le retate notturne nella baracche femminili (come abbiamo visto, si facevano anche a Chovrino). Strappava le coperte delle donne fingendo di cercare uomini nascosti. Pur avendo una bella moglie, si teneva contemporaneamente tre zek come amanti. (Un giorno, dopo aver sparato a una di queste in un eccesso di gelosia, si suicidò). Filimonov, capo dell’UCE di tutto il DmitLag, venne destituito per “dissolutezza di costumi”, e inviato a correggersi (ma con la medesima carica) nel BamLag. Anche là continuò a bisbocciare e fornicare, e della sua concubina, una ladra, fece... la direttrice della SCE. (Suo figlio si legò ad alcuni banditi e presto venne messo dentro anche lui per banditismo)».

Malvagità, crudeltà. Non c’era freno morale e di fatto che potesse contenere tali caratteristiche. Il potere illimitato nelle mani di uomini limitati porta sempre alla crudeltà.

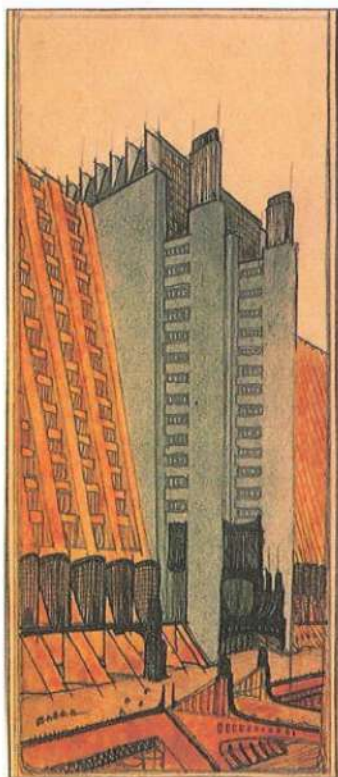
Solženicyn scopre che solo la letteratura può dire l’indicibile. È lo stesso itinerario che farà Šalamov nei *Racconti di Kolyma*. È una grande lezione, uno spazio illimitato aperto alla letteratura, proprio in un’epoca che vorrebbe ignorare o limitarne l’incidenza.

Quanto alla parola *Saggio*, che precede l’indagine letteraria, direi che allude, più che a un genere, alla sua assenza, rinviando, in modo discreto e sornione, a una idea di prova e di sperimentazione.

Aleksander Isaevič Solženicyn, *Arcipelago Gulag*, a cura di Maurizia Calusio, con un saggio introduttivo di Barbara Spinelli, traduzione di Maria Olsùfieva, 2 voll., pagg. XC-1589-818, Meridiani Mondadori, Milano 2001.

SAGGI E PENSIERI
 DI SERGIO GIVONE

CONGEDO DA FIRENZE



Che nascere in una determinata città fosse qualcosa di decisivo per la vita, era convinzione profonda dei Greci. Perciò Aristotele poté definire l'uomo un animale politico, un animale della polis. Del resto ad Atene il cittadino si considerava tale in virtù del suo sottomettersi al giudizio della città. Al centro della quale era il tribunale. Lì l'uomo libero (non il servo) doveva rispondere di quanto gli fosse imputato. E se qualcuno (un poeta tragico ad esempio) suggeriva che la vita è un nodo d'inestricabile ambiguità, dove colpa e innocenza trapassano oscuramente l'una nell'altra e rendono alla fine impossibile qualsiasi giudizio etico: ebbene, costui secondo Platone avrebbe dovuto essere bandito poiché insidiava il fondamento stesso della città.

Destinato fatalmente a indebolirsi, questo senso di identificazione con la propria città natale avrebbe poi lasciato il posto a un diverso atteggiamento. Presto non sarà più la città a giudicare il cittadino, ma semmai il cittadino a giudicare la città. Il cittadino, nel frattempo diventato suddito di regni sempre più vasti, viaggia per il mondo, confronta città diverse, paragona i costumi delle une e delle altre, scopre che non è detto i suoi siano i migliori, insomma impara a relativizzare, storicizzare, mettere in prospettiva tutto ciò di cui fa esperienza.

E noi, oggi, in che rapporto stiamo con la città? Figli per l'appunto del relativismo e dello storicismo, abbiamo creduto per un certo tempo che la cosa migliore fosse mimetizzarsi e, per dirla con Versilov, un personaggio di Dostoevskij, fingere, simulare, insomma vivere come un francese a Parigi e magari come un greco antico in Grecia, nel segno



di un vagabondaggio spirituale senza radicamento alcuno. Ma il risultato poteva essere uno solo: la trasformazione del cittadino in turista, e del turista in cittadino. Nel senso che tutto è uguale ovunque, e ognuno, a Roma come a New York, a Mosca come a Londra (e magari a Vercelli) fa quello che fanno gli altri nel mondo: inquina, s'intossica, vagheggia le stesse mitologie, vive la sua vita in una totale assenza di scopo. L'accanimento con cui i cittadini scempiano ciò che resta delle loro città non è che la naturale conseguenza di questo stato di cose.

Eppure di tanto in tanto una voce si leva a dire il dolore, l'angoscia, la disperazione di fronte all'abominio. *Fiordaliso addio* è il titolo di un libro uscito qualche mese fa (postumo, a dieci anni dalla morte del suo autore) con cui Paolo Sica, uno dei maggiori storici dell'urbanistica, prende congedo dalla sua città, Firenze, e insieme dalla vita. Firenze come *Fiordaliso* (Fleur de Lys, il Giglio), che è il nome della prostituta che seduce l'Andreuccio della celebre novella boccaccesca. Quasi a dire Firenze amata, e Firenze impestata.

Sica aveva occhi per vedere, e vedere a

fondo, ma anche cuore per patire ciò che ormai non suscita se non indifferenza o rassegnazione. E ci ricorda, forse inutilmente, ma con accenti di assoluta sincerità, che la bellezza di una città (la bellezza vera, sostanziale) è in rapporto con la forza impiegata per vincere il disordine che la minaccia. Ciò vale in special modo per Firenze. Dove non c'è pietra, non c'è strada o chiesa, non c'è opera, la più alta o la più umile, che non dicano la vittoria sul nulla e sul caos da parte di una razionalità severa e luminosa che è tutt'uno con la capacità di piegare l'informe alla forma. Intorno a Firenze anche la terra è perfetta misura. E sopra Firenze perfino il cielo è trasparenza armoniosa e musicale.

Ciò è frutto della consapevolezza che la città, appena sotto il pavimento dei suoi palazzi, apre su buie voragini, dove sono acque immote e arie irrespirate, e dove un popolo di bestie non solo schifose ma anche mostruose (che non siano quei lemuri tante volte raffigurati sui soffitti fiorentini in una specie di esorcismo?) sembra in attesa di mostrarsi alla luce del sole. Dunque, è con il negativo che l'uomo deve misurarsi. E allora: che cosa può accadere quando questa consapevolezza non c'è più e quando tutto nella città (le sue strade, le sue piazze, e prima ancora la sua aria) fa pensare che i fantasmi del sottosuolo siano venuti allo scoperto e nessuno se ne renda conto? Accade quel che sta accadendo. Il suicidio della città.

Paolo Sica, *Fiordaliso addio*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2000, pp. 468.

MUSICA E MUSICHE
DI DANIELA GOLDIN FOLENA

LE PAROLE PRIMA DELLE NOTE



G. Verdi, *Ernani*.
Dramma lirico
in quattro parti
di F. M. Piave, Edizioni
Ricordi, Milano 1940

Librettologia: ricordo la prima apparizione ufficiale di questo termine, nel 1985, in una recensione di Massimo Mila a due volumi apparsi pressoché contemporaneamente e di argomento affine (*La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento* della sottoscritta, e *Musica e maschera* di Paolo Gallarati). Il nostro grande musicologo, ed era ben prevedibile dal suo punto di vista, lo usava non senza ironia, ma più che al neologismo — come sempre in questi casi, un poco elegante ibrido o un ircocervo composto di lemmi alloglotti —, l'ironia era rivolta all'oggetto del nuovo campo di indagine. Protestava Mila contro un presunto o ipotizzabile eccesso di attenzione per i testi che sottostavano alle musiche di Rossini, di Verdi e degli altri grandi compositori, che a suo parere avrebbe portato inevitabilmente anche ad una sopravvalutazione indebita dei testi di Piave, di Cammarano e simili. Poteva sembrare la riesumazione della *querelle* compresa riassuntivamente sotto l'espressione «prima la musica e poi le parole», che nel Settecento aveva dato persino il titolo ad un libretto di Giambattista Casti, per la musica di Antonio Salieri.

Ormai la diatriba non ha ragion d'essere: se parliamo di gerarchia di valori o di rilevanza artistica, la musica è senza dubbio al primo posto, perché il libretto d'opera è per definizione testo servile, funzionale fin dalle premesse ad un linguaggio o ad un codice 'primo', quello musicale, che ne determina i caratteri e la struttura. Altra cosa è la priorità cronologica: il testo verbale tendenzialmente precede la resa musicale di un soggetto, ne è insieme causa ed occasione.

Ma è vero che per il libretto si riconosce

ormai una storia, perché c'è una storia del rapporto tra parole e musica, così come ci sono una storia della musica e una storia della poesia. Se ne è parlato recentemente in un Colloquio romano, organizzato presso l'Accademia di S. Cecilia da Johannes Streicher. Lì, per la prima volta in quella determinata prospettiva, critici letterari ma soprattutto musicologi facevano il punto sullo stato degli studi, mettendo a confronto esperienze di lavoro, illustrando poi fondi bibliografici sparsi per l'Italia (e non solo), che, oltre a conservare patrimoni musicali considerevoli e spesso inutilizzabili proprio perché non catalogati, ci fanno penetrare in vivaci ambienti culturali, segnati da passioni bibliografiche e ancor più musicali, che pure hanno caratterizzato in un passato non lontanissimo la nostra provincia. Bilancio e insieme avvio di nuovi progetti, l'incontro romano si collocava a chiusura del primo quarto di secolo di studi sulla librettistica (librettologici, si direbbe), improntati all'indagine critica più matura e aperta alle più diverse prospettive. E non c'è dubbio che ad avviare quei nuovi studi o per lo meno ad imporre un'originale interpretazione del fenomeno melodrammatico vennero primi i saggi di Luigi Baldacci: il suo *Libretti d'opera ed altri saggi* (1974) mostrava, con la competenza e l'acume critico che da sempre gli riconosciamo, come da quei testi marginali rispetto alla nostra grande tradizione letteraria si potesse giungere ad una definizione persino ideologica dei rispettivi compositori e insieme si potesse recuperare lo sfondo sociale in cui essi venivano elaborati. Era, quella di Baldacci, un'inedita e affascinante prospettiva sociologica, dalla quale tanti critici successivi dovevano trarre spunto per alcune tematiche

ricorrenti nella librettistica italiana, soprattutto ottocentesca; senza contare che soprattutto nell'analisi dei libretti per Verdi le pagine del nostro grande critico letterario sottolineavano in termini pure nuovi l'eccezionalità del linguaggio dei libretti italiani. In effetti nulla di simile si realizzava nell'Ottocento musicale, e più precisamente operistico, europeo. A partire dagli ultimi decenni del Settecento, fossero o meno poeti laureati o aspiranti tali, i librettisti italiani avevano progressivamente imposto ai testi da musicare per le scene operistiche un lessico ed uno stile inconfondibili. Ne derivò un linguaggio iperletterario, assolutamente inusuale ed iperbolico, pur entro una tradizione di linguaggio poetico — quello italiano — di per sé lontano dall'uso e dalla quotidianità espressiva. Così fu che il melodramma, notoriamente il primo e per molto tempo l'unico fenomeno interclassista della cultura italiana, penetrò nel patrimonio delle categorie culturalmente meno emancipate con una straordinaria pervasività proprio grazie anche al suo straordinario linguaggio: complice la musica che le rivestiva, locuzioni talora persino incomprensibili del nostro melodramma romantico — come il «Meco all'altar di Venere» della *Norma* belliniana, o l'«Un dì, quando le veneri il tempo avrà fugato», cantato dal Germont della *Traviata*, su su fino al ben noto e apparentemente paradossale «Sento l'orma dei passi spietati» del *Ballo in maschera* verdiano — sono ormai entrate nel più diffuso repertorio delle locuzioni per così dire *prêtes à porter*, buone per tutte le stagioni, indici di un linguaggio assurdo ma efficace per la loro forte carica di allusività e pregnanza.

Merita dunque la librettistica un metodo



G. Verdi, *La forza
del destino. Opera
in quattro atti*

di F.M. Piave,
Edizioni Ricordi,
Milano 1940

o prospettive critiche specifiche che insieme concorrano a formare l'ormai non più nuova librettologia? Certo di per sé il libretto non merita uno spazio paragonabile a quello destinato a generi come il romanzo o il dramma; eppure costituisce un caso a sé nel suo carattere ibrido, per il quale, ed entro determinati limiti cronologici, a scrivere un buon testo per musica non è sufficiente essere buoni poeti o buoni drammaturghi, ma è invece necessario unire insieme, e al livello di un buon artigiano, le due attitudini o le due abilità. Bisogna insomma conoscere le regole del codice: perché soprattutto a partire dal primo Settecento e poi sempre più entro quel secolo, grazie al sommo Metastasio, il testo per musica si dota di un proprio canone o statuto, come si preferisce dire oggi, cioè di proprie regole, di una propria peculiare struttura poetica e drammatica. Compito dell'abile librettista sarà quello di fornire al musicista una trama che si distribuisca in scene, e ancor più o contemporaneamente in distinte e variate sezioni poetiche che daranno l'occasione per numeri musicali.

Andrà poi segnalato un costituzionale tasso di precarietà che caratterizza il testo per musica: prodotto servile o funzionale, quel testo può essere modificato prima di tutto dal compositore che se ne serve, per ragioni di opportunità musicale; ma persino gli esecutori (cantanti, direttore d'orchestra, ecc.) possono interferire sulla sua forma originale, autentica, per ragioni di comprensibilità. Basti per tutti l'esempio del *Simon Boccanegra* verdiano: il bravo e colto (e musicista) Arrigo Boito poteva permettersi di citare il «romito di Sorgia», ma l'espressione sarebbe rimasta criptica se il provvidenziale intervento di cantanti o registi o anche editori di spartiti non avessero esplicitato (senza per altro turbare il testo nemmeno dal punto di vista metrico) agli esecutori prima ancora che al pubblico, che quel fantastico personaggio era «Francesco Petrarca».

Chiavi di interpretazione o angoli di lettura diversi (linguistici, sociologici, narratologici, drammaturgici, tematici...), una struttura di genere peculiare, una storia che ne vede una lenta evoluzione (sia pur entro una tradizione linguistica e stilistica molto solidale) fanno dunque del libretto d'opera un oggetto critico peculiare: la librettistica meriterà insomma una librettologia, purché non diventi mai autoreferenziale, e si apra invece a confronti con i settori d'indagine contigui, la musica ma anche — sia pure ad un livello inferiore, nella gerarchia sopra evocata — la scenografia. Solo allora si accetterà che *in principio erant verba*: quando cioè quelle parole saranno comprese e studiate come straordinario veicolo per un *Verbum* sonoro che si arricchirà poi, sulla scena, anche delle immagini che quei testi 'secondi' contribuiranno ad evocare.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

L'INVIOLABILE TESORO DEL RE SOLE



*Candeliere a muro,
Parigi, circa 1630;
oro, smalto, agate
e cammei, h. 45 cm.
Parigi, Musée du
Louvre*

Che l'aristocrazia romana conducesse una vita sfarzosa ce lo testimoniano soprattutto le strepitose argenterie rinvenute nel centro Europa, a Kaiseraugust presso Basilea e ad Hildesheim in Sassonia. Quelle erano allora zone di confine, non del tutto sicure, e il fatto che ricchi coloni e alti militari romani stipassero le loro case e le loro tende di così preziose stoviglie può destare qualche perplessità. In realtà i servizi d'argento avevano due precise funzioni, entrambe praticissime: le stoviglie splendidamente modellate e decorate servivano principalmente per il quotidiano desco dei nobili, e in caso di improvvise necessità potevano venire fuse e velocemente convertite in valuta sonante.

Anche in età medievale, i principi feudali percepivano i gioielli, l'oro e l'argento come qualcosa di sostanzialmente pratico, da indossare, ostentare, regalare, in segno di potere e di supremazia. Non a caso le prime raccolte di preziosi venivano conservate nel 'guardaroba' di casa, perché facevano parte degli effetti personali del signore. Ma nei castelli potevano esistere anche le 'credenze', ovvero grandi armadi di rappresentanza, posti solitamente nella sala da pranzo più importante, dove il padrone di casa raccoglieva e mostrava con orgoglio le suppellettili di maggior preziosità.

Agli albori del Rinascimento nasce e si consolida il concetto di 'gabinetto' o di 'studiolo', un luogo appositamente costruito all'interno della casa col solo scopo di riunirvi volumi preziosi e manufatti d'arte destinati alla contemplazione del signore e di pochi adepti. Con questo passo, i tesori dei principi vengono a perdere in parte quella valenza di praticità ed ostentazione del passato per acquistare una

dimensione più riservata, di puro godimento estetico. E a un certo punto non saranno più solo oro, argento e pietre rare, ad attrarre i facoltosi collezionisti. Gli studioli si trasformarono progressivamente in vere e proprie 'camere delle meraviglie' (*Wunderkammer*) dal carattere sempre più eclettico, dove era possibile imbattersi nei virtuosismi dell'arte ma anche in quelli prodotti dalla fantasia della natura: chi visitava quei luoghi poteva trovarvi curiosità naturali come denti di narvalo, noci di cocco, giganteschi calcoli intestinali montati come gioielli, cristalli di rocca e pietre dure intagliate e impreziositi con oro, oreficerie d'ogni foggia disposte accanto a mirabolanti apparecchiature 'scientifiche', orologi, sfere armillari, globi celesti, immancabilmente accompagnati a singolari automi e a bizzarri quanto inutili oggetti torniti nell'avorio.

A partire dal Cinquecento e fino alle età dei Lumi, non vi è corte in Europa che non si metta a gareggiare nell'accumulo di queste stupefacenti raccolte di artefatte rarità. Manco a dirlo, Luigi XIV di Francia possedeva una delle più strabilianti collezioni del genere, ora oggetto di una mostra davvero spettacolare aperta fino al 23 luglio nell'Ala Napoleone del Louvre (*Les gemmes de Louis XIV. Vases précieux du Roi-Soleil*).

Come avverte il titolo della rassegna, la peculiarità del tesoro di Luigi erano le pietre dure. Il nucleo principale della collezione gli era giunta in eredità dal reggente, il cardinale Giulio Mazzarino morto nel 1661, ma il Re Sole si era appassionato così intensamente a questi manufatti da collezionarne per tutta la vita. Neppure in momenti di difficoltà politiche



e militari ebbe la tentazione di vendere anche un solo diamante e una sola pietra dura. Anzi, dai cinque inventari che possediamo di questo tesoro (il primo è del 1669, l'ultimo del 1729), ci è dato di comprendere l'eccezionale misura degli incrementi. Luigi XIV infatti acquistava sempre su vasta scala, aiutato da un rete di agenti fidati che lo rifornivano di oggetti soprattutto dall'estero. Un'intera cassa di vasi di giada, ad esempio, gliela procurò a Istanbul il mercante e gioielliere parigino Sylvestre Bose, e così altri gioiellieri in trasferta indirizzavano al re le cose ritenute di maggior pregio, dalla vicina Augusta come dal più remoto Oriente. Il monarca arrivò a possedere qualcosa come 380 vasi in pietre dure (agate, diaspri, giade, lapislazzuli), e un numero rilevantissimo di cristalli di rocca e altri oggetti preziosi. Molti

Pierre Delabarre,
Brocca in sardonica,
 Parigi, circa 1630;

sardonica, oro e
 smalto, h. 28 cm. Parigi,
 Musée du Louvre



Pierre Delabarre (attr.),
Brocca, Parigi, circa
 1630; sardonica, oro,

smalto e pietre
 preziose, h. 28 cm.
 Parigi, Musée du Louvre



dei vasi in pietre dure colorate erano di origine romana e bizantina, montati e rielaborati tra Cinquecento e Seicento; molti altri erano invece di fattura moderna, intagliati e decorati da gioiellieri come Laurent le Tessier de Montarsy o Josias Belle che avevano le loro botteghe all'interno nel Palazzo del Louvre. Luigi conservava queste meraviglie in parte nel Castello di Versailles, in sale e *cabinet* spesso tappezzati di specchi per aumentare l'effetto di spettacolarità, oppure a Parigi, nella Galleria d'Apollon del Louvre.

La sorte ha voluto che nonostante i furti e le aste seguite alla Rivoluzione francese il tesoro di Luigi ci sia giunto quasi integro. Alcuni degli oggetti che lo compongono, esposti alla mostra parigina, sono pezzi celeberrimi di questo

genere d'arte sontuaria. Eccezionale è ad esempio la brocca in sardonica montata in oro smalti e pietre preziose dal gioielliere Pierre Delabarre attorno al 1630 (pezzo che è diventato il manifesto della mostra): oppure, sempre del Delabarre, spicca la brocca in sardonica, pezzo di probabile origine romana, lavorato con oro e smalti e arricchito da un coperchio che culmina con la testa di Atena e con uno spettacolare manico a forma di drago. Ammiriamo questi tesori con un misto di stupore e perplessità. Sono oggetti che forse vanno a cozzare con la nostra sensibilità minimalista, ma documentano come pochi l'amore per il lusso estremo di chi, nato sotto una buona stella, poteva abbondantemente permetterselo.

ANNOSA VOLUMINA
DI ADOLFO TURA

IL PERFETTO COLLEZIONISTA DI LIBRI

Erano forse le due di notte, sicché ammetto di buon grado che le mie facoltà potessero essere un poco frastornate, ma io non sognavo, alcune settimane fa, udendo Pier Vincenzo Mengaldo in una trasmissione televisiva suggerire finalmente che a scuola si leggano quanti più testi possibili e non s'insegni che pochissima, se a ciò tristemente ci si deve pur piegare, storia della letteratura. La scuola, per come vi è impartito l'insegnamento, persuade del fatto che tutto ciò che importa conoscere di un testo è quel che vi viene narrato: o non s'impone agli allievi d'imparare quel che accade nei libri dell'*Eneide*, nelle novelle del *Decameron*, ecc.?

Meglio sarebbe non far leggere neppure una pagina, piuttosto che farne leggere cinque su dieci e delle restanti inculcare nelle povere teste degli allievi un avvilente riassunto; meglio, dico, non aver mai letto nemmeno una pagina, purché con qualche reverenza si sappia riconoscere che ciò che è narrato ha interesse in quanto lo narra l'autore: è vero che, riportando all'inizio della seconda parte della *Chartreuse* una frase del precedente capitolo XXIII, Stendhal, con trasognata sprezzatura, non la riproduce affatto quale la si legge, ma un po' mutata, citando forse a memoria (così annota, con imbarazzo davvero spassoso, l'ottimo editore Martineau): ma non è chi non veda che questa è una sopraffina malizia dello scrittore per esaltare la potenza della sua arte, poiché la nuova versione non può essere meno 'autentica' dell'altra. E se la scuola abitua a tanta negligenza con riguardo ai testi letterari, ci si può figurare quale considerazione essa conduca gli alunni ad avere di altro genere di testi, ad esempio di una trattatistica che,

nella lingua italiana, spesso è più illustre.

Una rabbiosa insofferenza verso ogni parafrasi, una pervicacia a non consentire che mani premurose di maestrine chiudano, per così dire, la bocca ai libri: è questa, mi pare, la prima qualità che un collezionista deve possedere. Si potrà dire che il bibliofilo non colleziona davvero testi, ma edizioni, e preferibilmente certi esemplari delle stesse edizioni; tuttavia la scelta dell'edizione e quella dell'esemplare nelle sue varie caratteristiche non sono se non modalità con cui il bibliofilo vive la sua passione per i testi. Forse un esempio potrà meglio chiarire questo aspetto.

Nel 1508 Luca Pacioli tenne a Venezia una pubblica lettura del V libro di Euclide alla quale sappiamo avere assistito, attratti dal prestigio di un tale monumento dell'antichità greca (e sebbene Pacioli ne commentasse la versione latina), i più dotti uomini di quel tempo: tra gli altri Aldo Manuzio, il Carteromaco, Giano

Làscaris, Fra Giocondo, Bernardo Rucellai, Vincenzo Quirini; da allora e per un certo periodo il testo d'Euclide ebbe, per una vasta cerchia di umanisti e di antiquari, un'importanza culturale del tutto indipendente dagli interessi propriamente matematici di alcuni di loro (per esempio Giocondo).

Il codice 652 della Biblioteca Trivulziana è un manoscritto greco di Euclide, su carta, di piccolissime dimensioni (130x70 mm), scritto a Venezia nella prima metà del XVI secolo. Ciò che ho recentemente scoperto è che la legatura del codicetto, sciaguratamente restaurata al dorso e alle cuffie alcuni anni fa nel modo più screanzato che fosse possibile, è un raro e bell'esempio di legatura 'alla greca' (lo rivelano subito le scanalature sui labbri). Colui che se lo fece confezionare, in una scrittura minutissima con diagrammi altrettanto minuscoli di squisita esecuzione, non intendeva certo poterlo poi studiare: gli doveva piacere poter tenere in una



Euclide, Codice 652,
Venezia, prima metà
del sec. XVI;
130 x 70 cm. Milano,
Biblioteca Trivulziana

mano un libro di tale significato rispetto al rinascendo umanesimo greco, e la legatura di gusto 'antiquario' lo mostra bene. Ma, che gli si conferisca un significato culturale o che lo si legga, al centro sta sempre il testo.

Collezionare libri vuol poi soprattutto dire *accostare* testi; è anzi proprio nella bibliofilia, a mio vedere, che il collezionismo si manifesta pienamente come l'arte dell'accostamento. Arte non facile: sarebbe da consigliare che un bibliofilo costituisca la propria migliore raccolta dopo aver formato e disfatto più collezioni *giovanili*. Se non altro, la riunione e la dissoluzione di prodigiose raccolte sono possibili come perpetua fantasticheria. Ammetto che in persone serie l'invito a baloccarsi in questo modo susciti qualche diffidenza, quasi si possa temere di assomigliare troppo a quel personaggio di Tommaso Landolfi cui avveniva di gironzolare una intera notte «immaginando assiduamente di vincere non so quale spaventosa somma al gioco e di comprare a qualunque prezzo il feudo di Campello e di fondar castelli nel tale e tal altro punto, castelli della tale e tal altra forma, nei quali eccetera eccetera»; questo prima di trovare un simile vaneggiamento descritto, con insolente precisione, nel trattato di psichiatria del Kraepelin...

Eppure è questo un esercizio, una *meditatio*, che raccomando ai bibliofili. Io ho speso un po' di tempo a figurarmi di raccogliere un gruppo di libri che non avessero altra ragione d'essere accostati che quella di essere i libri di Leonardo: i libri, cioè, che si sa che Leonardo volentieri leggeva. Il compito era facilitato dalla considerazione che questi dovevano essere prevalentemente a stampa:¹ quali poi fossero

veramente le edizioni non è pressoché mai desumibile, ma io mi accontentavo di scegliere quelle che avrebbero potuto essere in mano sua. Cosicché, ricevendo molti cataloghi di librai e perseguendo il mio proposito, nello spazio di qualche mese m'ero fornito di un *Driadeo*, di un *Geta e Birria*, di un *Fior di virtù*, e di parecchie copie del *Formulario* di Bartolomeo Miniatore. Un *Morgante* non l'avevo potuto trovare: e questa tristezza mi consolava dell'altra, che tutto fosse un'immaginazione.

¹ Cfr. Carlo Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia medioevale e umanistica», V (1962), p. 183.

ATTILIO BERTOLUCCI PER ARNALDO POMODORO

*Meraviglia ed emozione nell'incontro
con lo «sculptor optimus»*

DI FLAMINIO GUALDONI

NEL 1993 usciva il libro *La gioia delle rose e del cielo* di Attilio Bertolucci, quattro poesie accompagnate da quattro calco-grafie in acquatinta, acquaforte e rilievi di Arnaldo Pomodoro, per l'editrice Colophon di Belluno. Si trattava di un ulteriore incontro tra Arnaldo Pomodoro, scultore tra i massimi sulla scena internazionale, e un grande poeta: il quale corrispondeva all'artista con un testo/lettera emozionato e intenso.

Il documento, rimasto sinora inedito, è introduzione ideale alla comprensione del rapporto tra l'artista e il testo letterario, la pagina.

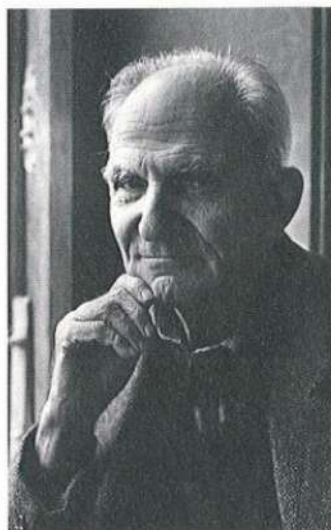
Pomodoro non si limita, come pure è tradizione alta dell'arte del secolo, ad affiancare immagini variamente evocative ai testi sui quali opera, bensì intende integrare la visività e la sonorità della partitura poetica con la propria, in un continuo spaziale che sia, nel foglio, insieme *Gesamtkunstwerk*, ed evocazione della *composición viendo el lugar*, la composizione visiva del luogo, nella suggestione di Ignacio de Loyola.

La scrittura grafica dalle coloriture intense, rilevata ad acquisire, secondo consuetudine dell'artista, una tattilità pari alla pienezza del vedere, si organizza su un foglio sagomato come fosse un lacerto, un brano di studio sul quale annotare una *illumination* improvvisa, per poi ripiegarlo con cautela e cura. Il testo a stampa, le quattro poesie di Bertolucci, insistono all'interno dell'immagine stessa, per coerenza di senso, in parità di visione e di lettura.

È la prosecuzione naturale di un percorso, per Pomodoro, che sin dai tempi dei *Siete poemas sajones* di Jorge Luis Borges (Plain Wrappers Press, Verona 1974) dissemina di impronte a secco, piccoli grafemi che s'incidono come brividi tattili, insieme sigilli e scritture della cecità, sulla pagina del poeta. Oppure che concepisce le *Sette poesie* di Guido Ballo (2 RC, Roma 1991) come un leporello sul quale si dipana un largo tracciato della propria scrittura; sul quale i testi vengono impressi come sovrascritture, elementi grafici ulteriori e insieme appropriati.

È, questo, nella dizione dell'artista, un pensiero visivo, ove non è luogo di discriminare tra la parola intellegibile e la scrittura perduta che si fa immagine, segno ambiguo (citando Lacan: «Un crittogramma assume tutte le sue dimensioni solo quando è quello di una lingua perduta»), e che proprio nell'incontro con Bertolucci, forse, vede il suo maggiore raggiungimento.

Bertolucci è scrittore di visioni tese e terse, di cromatismi forti, di luci, e sceglie per Pomodoro quattro testi fortemente chiaro-scuro. Curioso destino, egli non pensa allo 'stile' di Pomodoro, operando la scelta delle quattro poesie. Eppure gli offre, in perfetta consonanza, il destro per operare su quattro tonalità che gli sono congeniali: la *souplesse* coloristica in *Per A.A. Soldati pittore in Parma*, i lucori ambrati e aerei in *Le farfalle*, la memoria di prove scultoree antiche, d'umore terragno, come *La tavola dell'agrimensore* e *La tavola dei segni* in *La cavatrice di patate*, la suggestione dello spazio infinito, d'una visionarietà planetaria e insieme domestica, in *Pensieri assistendo a "2001: Odissea nello Spazio"*.



Attilio Bertolucci

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per A.A. Soldati pittore in Parma: nella raccolta *In un tempo incerto*; vedi Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, p. 162. A.A. Soldati, esponente dell'astrattismo italiano, nato nel 1896

a Parma, si trasferì a Milano nel 1925, poi ritornò alla città natale e vi morì nel '53.

Le farfalle: nella raccolta *I pescatori*; vedi ivi, p. 177.

La cavatrice di patate: nella raccolta *Viaggio d'inverno*; ve-

di ivi, p. 225.

Pensieri assistendo a "2001: Odissea nello Spazio": nella raccolta *Viaggio d'inverno*; vedi ivi, p. 280.

Per gentile concessione dell'editore Garzanti.

La mia meraviglia, quasi commozione, nel veder tradotto nel suo linguaggio, da Arnaldo Pomodoro, sculptor optimus, quattro mie poesie.

Meraviglia, non soltanto commozione, perché, in fondo perduravano in me residui dell'antica pseudoverità per cui scultura vuol dire plasticità e duravano immagini, nella mia memoria, di vecchi libri di scuola abitati da dei e dee d'un biancore appena sporcato dalle dita adolescenti, pigre nello sfogliare resti da odiare.

Ed ecco investirmi, abbacinarmi i colori che Pomodoro ha inventato, pictor optimus, nel momento magico della creazione, di rilievi ora fortissimi, tragici, a interpretare la cieca "cavatrice di patate", ora lievi, volanti nell'aria in cui quasi si perdono "le farfalle" settembrine.

Ancora, con l'intelligenza unica dell'artista per il lavoro di altro artista, come affettuosamente Arnaldo Pomodoro ha saputo rendere i "tasseili puri" di A. A. Soidati.

Ma dove l'invenzione, plastica e pittorica unicamente di Pomodoro

ha raggiunto un'assolutezza che ne fa un'opera da stare vicino alle sue più famose sculture, è nella tavola che parte dai miei "Pensieri assistendo a 2061: Odissea nello spazio"

Ora, improvvisamente, mi sono ricordato, a conferma di quanto avevo scoperto con meraviglia nelle tavole di Arnaldo Pomodoro cui, quali predelle s'accompagnano le mie poesie, quanto mi avevano emozionato nel Battistero della mia città le sculture sublimi di Benedetto Antelami dopo il restauro. La ~~t~~funica di Re David Salomondante ha negli orli un "oro", i calzari dei suoi musicisti hanno un "rosso" di forza e dolcezza che possono raggiungere e consegnare, integri, all'eternità, soltanto gli scultori.

Attilio Bertolucci

Per A.A. Soldati pittore in Parma

Qui il cielo la neve
l'acqua la nebbia
i tetti i borghi
non hanno che grigi
azzurri ori tu cercavi
il rosso il giallo il verde il blu
della gioia dell'angoscia infantile –

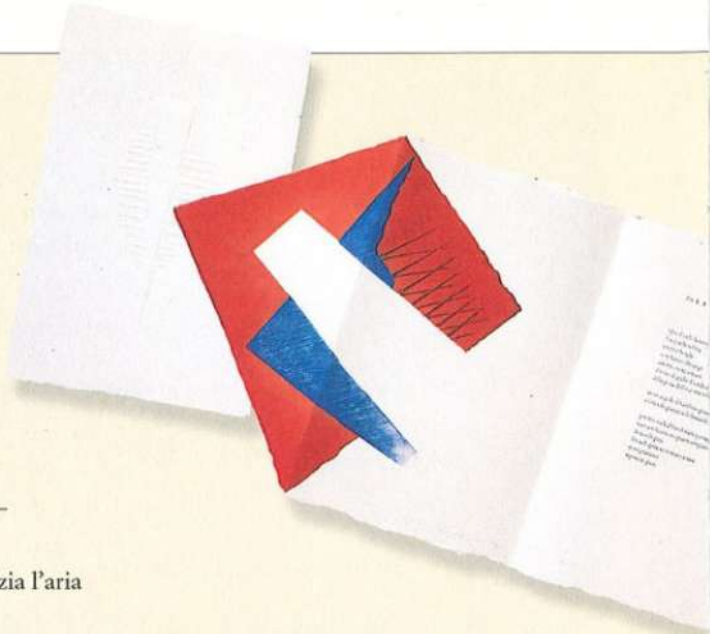
in un angolo il bambino gioca solo
canta solo piange solo lasciatelo stare –

per ritrovarli abbandonasti questa pigrizia l'aria
nativa ti facesti emigrante artigiano
di tasselli puri
finita l'opera sei tornato a casa
ti ringraziamo
riposa in pace.

La cavatrice di patate

O cieca raccoglitrice che celi intera
metà della tua faccia anziana
sotto la tela bianca del fazzoletto annodato,
che impolveri metà della tua mano
con una terra che sgretoli invano,

non lasciare, se il giorno dura a lungo,
d'assolvere alla tua mansione, fa'
che la tua tenebra si confonda
con la nostra là dove piana e colle
s'abbracciano ugualmente affaticati,
tendi a quel punto incerto cui io tendo.



Le farfalle

Perché le farfalle vanno sempre a due a due
e se una si perde entro il cespito violetto
delle settembrine l'altra non la lascia ma sta
sopra e vola confusa che pare si sbatta
contro i muri di un carcere mentre non è che questo
oro del giorno già in via d'offuscarsi
alle cinque del pomeriggio avvicinandosi ottobre?

— Forse credevi d'averla perduta ma eccola ancora
sospesa nell'aria riprendere l'irragionevole moto
verso le plaghe che l'ombra più presto fa sue
dei campi vendemmiati e arati della domenica:
tu non hai che a seguirla incontro alla notte
come l'attendesti nel lume inquieto del sole
finché fu sazia del succo di quei fiori d'autunno.

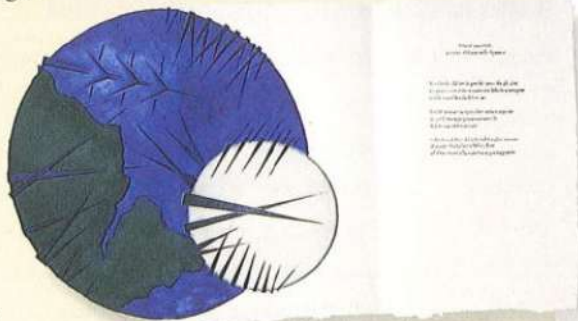


Pensieri assistendo
a «2001: Odissea nello Spazio»

Scendendo dal fienile perché unico fra gli altri
mi giravo con sforzo e manovra difficile a stringere
con le mani la scala dolorosa?

Perché stentavo a riprendere terra e ragione
in quell'ora appropriata carezzevole
di ritrovamenti mansueti

tuffandosi il disco del sole nel Cinghio sinuoso
di gaggie frastagliate e belve chine
ad abbeverarsi nella materna acqua raggiante?



COME SCRIVERE E PARLARE

Energici nell'azione e avarissimi di parole



Albrecht Dürer, *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, 1526; incisione, 24,9 x 19,3 cm

Nel 1525 Erasmo, a Basilea, all'acme della polemica con Lutero sul libero arbitrio pubblica presso il fido editore Froben un trattato di stilistica dal titolo *Lingua*, dedicato a un nobile polacco il cui ostico nome, Krzysztof Szydlowiecki, latinizza in Christophorus a Schiiddlevietz. Ne nacque un'amicizia (Erasmo ebbe parecchi amici in Polonia) durata fino alla morte dello Szydlowiecki, nel '32. Cancelliere del regno e protettore di umanisti, egli allora gradì l'omaggio al punto di far ristampare immediatamente e poi tradurre l'opuscolo in patria, e ricambiarlo con un gruzzoletto d'oro, un orologio, un cucchiaino e una

forchetta, come ricordò Erasmo stesso.

Opera di vivace polemica contro gli usi e abusi della lingua, di autodifesa più o meno celata contro gli umanisti italiani, con qualche affinità per l'impianto e il tono con l'Elogio della Follia (c'è qualche motivo per credere che anche qui almeno un po' si divertisse pur non essendo allora del suo miglior umore), vi è presa di mira la verbosità e vacuità di tanti discorsi e scrittori, rifacendosi alla retorica antica, greca in particolare, e mostrandone l'orrore e il ridicolo, per conclu-

dere col rovescio della medaglia, con l'elogio della lingua «misurata, modesta, pacifica». C'è già qui in embrione – come c'è l'inarrivabile maniera delle citazioni degli autori preferiti, Plutarco o Luciano o Valerio Massimo o Orazio o Ovidio, e degli aneddoti eruditi, – molto di ciò che si ritrova tre anni dopo nel Ciceronianus: dove, verso la fine, l'ideale erasmiano morale oltreché stilistico è enunciato con queste parole: «Vi sono certi critici odiosi i quali rigettano e quasi rimuovono dalle biblioteche scrittori peraltro colti ed eloquenti e degni dell'immortalità solo perché preferirono manifestare nel proprio stile se stessi anziché Cicerone. [...] L'anima ha una sua faccia, la quale riluce nello stile come in uno specchio; rappresentarla diversamente sarebbe come presentarsi in maschera». [C.C.]

FRA tutti gli stili nessuno è lodato quanto l'attico – così lo chiamano, – poiché è il più lontano dalla vuota agitazione delle parole. Gli Spartani, la cui integrità morale è riconosciuta del tutto superiore alle altre stirpi greche, odiavano più di qualsiasi altra cosa la vacua loquacità, energici quali erano nell'azione e avarissimi di parole. Non ammettevano nessun artificio linguistico, poiché all'artificio è contiguo l'inganno, e ritenevano che la parola dei galantuomini deve provenire dal cuore, non dall'arte. Anche a Roma del resto i riconoscimenti toccarono tardi ai retori e si discusse a lungo se l'eloquenza sia prodotto d'arte o d'ingegno, e se i precetti dei retori, più tardi tramandati dai Greci, giovino ovvero nuocciano a una buona parlata. Certo è che nell'età di Cicerone non mancò chi rifiutò il modello del perfetto oratore da lui proposto come esemplare; comunque non l'approvò Bruto, un galantuomo di eccezionale nitore stilistico. Nella stessa Atene, pur madre e nutrice di tutte le arti petulanti, il titolo di sofista era molto odioso: i sofisti esercitavano allora la professione di maestri di eloquenza, più però per esibirla che per affrontare seri argomenti. Ciò dico non per condannare quest'arte, che Aristotele, così grande e serio filosofo, non si rifiutò d'insegnare minuziosamente; però vorrei far capire quanto sia fastidiosa a tutti i nostri sensi la futile

LINGVA

PER DES. ERASMV
Roterodamum,

OPVS nouum, & hifce tem-
poribus aptiffimum.



CVM GRATIA ET
Priuilegio Caefareo.

Des. Erasmo
da Rotterdam, *Lingua*,
Johann Froben,
Basilea 1525:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

loquacità, poiché l'arte forse più bella di tutte ha goduto per colpa della sua parentela con lei di una cattiva reputazione presso la maggior parte delle persone.

Ma torniamo agli Spartani, ai quali la loquacità fu odiosa al punto che non permisero a Ctesifonte, persona per altro faconda ed eloquente, di vivere in mezzo a loro, poiché si era vantato di poter parlare un giorno intero su qualsiasi argomento: un buon oratore, dissero, parla quanto è lungo l'argomento: non più breve di quanto l'argomento richiede ma neppure più prolisso, poiché sia l'uno sia l'altro modo si addicono al teatro, e c'era chi, più loquace che eloquente,

garantiva di saper contrarre mediante le parole gli argomenti più vasti, e rendere immensi i più minuti.

Anzi, a giudizio dei maestri di retorica non v'è quasi nessun altro difetto più dannoso a un oratore dell'accumulo di parole inutili. Cosa ottieni infatti da un giudice sfibrato dall'ascolto o incapace di afferrare ciò che dici per il turbinio delle parole? Si loda dunque a ragione il motto di Cleomene, il quale, dopoché un ambasciatore di Samo tentò di convincerlo con un discorso assai verboso a intraprendere una guerra contro Policrate, rispose: «Ciò che hai detto all'inizio non me lo ricordo, a metà non l'ho capito, e quanto al finale non mi piace».

* * *

Inter omnia dicendi genera laudatissimum est quod Atticum appellant, quod id longissime recedat ab inani tumultu verborum. Lacedaemonii vero, quorum aliis in rebus prae caeteris Graeciae nationibus laudatur integritas, cum primis invisam habebant inanem garrulitatem, factis strennui, verbis parcissimi, adeo ut nullum linguae artificium reciperent, quod artificio vicina sit fraudulentia, sic existimantes oportere sermonem bonorum virorum e pectore proficisci, non ab arte. Quanquam et apud Romanos sero

contigit honos rhetoribus diuque controversum fuit, utrum orandi facultas ab arte proficiscatur an a prudentia, et rhetorum praecepta, quae post a Graecis tradita sunt, plusne conducant ad benedicendum an officiant. Certe Ciceronis aetate non defuerunt quibus displicebat ea forma, qua perfecti oratoris velut exemplar quoddam proposuerat. Sane Bruto viro singulari praedito integritate probata non est. Atque adeo in ipsa Athenarum urbe omnium curiosarum artium vel parente vel nutrice mire invisum erat nomen sophistarum, qui tum temporis rhetorice profitebantur, sed magis ad ostentationem quam ad res serias obeundas. Non haec eo tendunt ut damnam artem, quam non gravatus est et Aristoteles, philosophus tantus ac tam serius, accurate tradere, sed ut intelligamus quam sit omnium sensui molesta futilis loquacitas, quum ars omnium fere pulcherrima ob huius affinitatem apud plerosque male audierit.

Sed ad Lacedaemonios redeo, quibus adeo fuit invisa loquacitas, ut Ctesiphontem, virum alioqui facundum ac disertum, qui se praedicarat de re quavis vel totum diem posse dicere, apud se vivere passi non sint, quod boni oratoris esse dicerent habere sermonem rebus parem, ut nec brevior sit in dicendo quam res postulat nec prolixior, siquidem utrunque theatricum est, quod profitebantur quidam, loquaces verius quam eloquentes, et res amplissimas in arctum contrahere et res minutissimas in immensum verbis attollere.

Quin etiam iuxta rhetorum sententiam inter oratoris vitia vix aliud nocentius quam superflua verborum congeries. Quid enim agas apud iudicem vel audiendo defatigatum vel ob turbam verborum non tenentem quae dixeris? Proinde merito laudatur illud Cleomenis, apud quem quum Samiorum orator oratione verbosiore conatus esset persuadere, ut adversus Polycratem bellum sosciperet, hunc in modum repondit: «Quae principio dixisti, non memini, eoque nec media intellexi. Caeterum postrema mihi non placent».

In tempi di parolacce, di trascuratezza, di poco garbo soprattutto negli scenari urbani, l'Erasmo ripensa in questo fascicolo al galateo. Lo spunto immediato è la ristampa recente di un libretto, *La gente per bene*, della scrittrice *fin de siècle* (del secolo decimonono) Maria Antonietta Torriani, in arte **Marchesa Colombi**, che fissò le norme del vivere civile del ceto borghese in una società al tramonto. Ma il quadro assume i vasti contorni di un problema sociale e storico. In *Il cortigiano e il dandy* il filosofo SERGIO GIVONE offre una prima riflessione sul tema. Si risale poi alla nascita stessa del termine 'galateo', con la celebre operetta di **monsignor della Casa**, su cui si sofferma WALTER BARBERIS. GIORGIO FICARA ci dà un'elegante variazione sugli scenari e le belle maniere amorose, fra *Guerra e pace* e **Casanova**; RENATO MARTINONI affianca alla **Marchesa Colombi** la reazione (**Carlo Dossi**). E sulle trasgressioni anche violente s'intrattengono ERNESTO FERRERO e OTTAVIO LURATI. Per i bibliofili, infine, uno squisito galateo amoroso, presentato da GIAN SANDRO CATTANEO.

A metà fascicolo la mostra di **Arnaldo Pomodoro** nel giardino e nelle sale della Biblioteca di via Senato, con una lettera inedita di **Attilio Bertolucci** allo scultore. Un libro suggestivo, *Manuscris d'écrivains français*, è descritto e giudicato da PHILIPPE SELLIER e GIANCARLO VIGORELLI; vi si affianca una panoramica dell'analogica esposizione alla Bibliothèque nationale di Parigi sui *Brouillons* dei maggiori scrittori francesi antichi e moderni.

Concludono l'osservatorio di PONTIGGIA, GIVONE, GOLDIN FOLENA, CARMINATI, TURA e il brano erasmiano: scrivere e parlar bene.