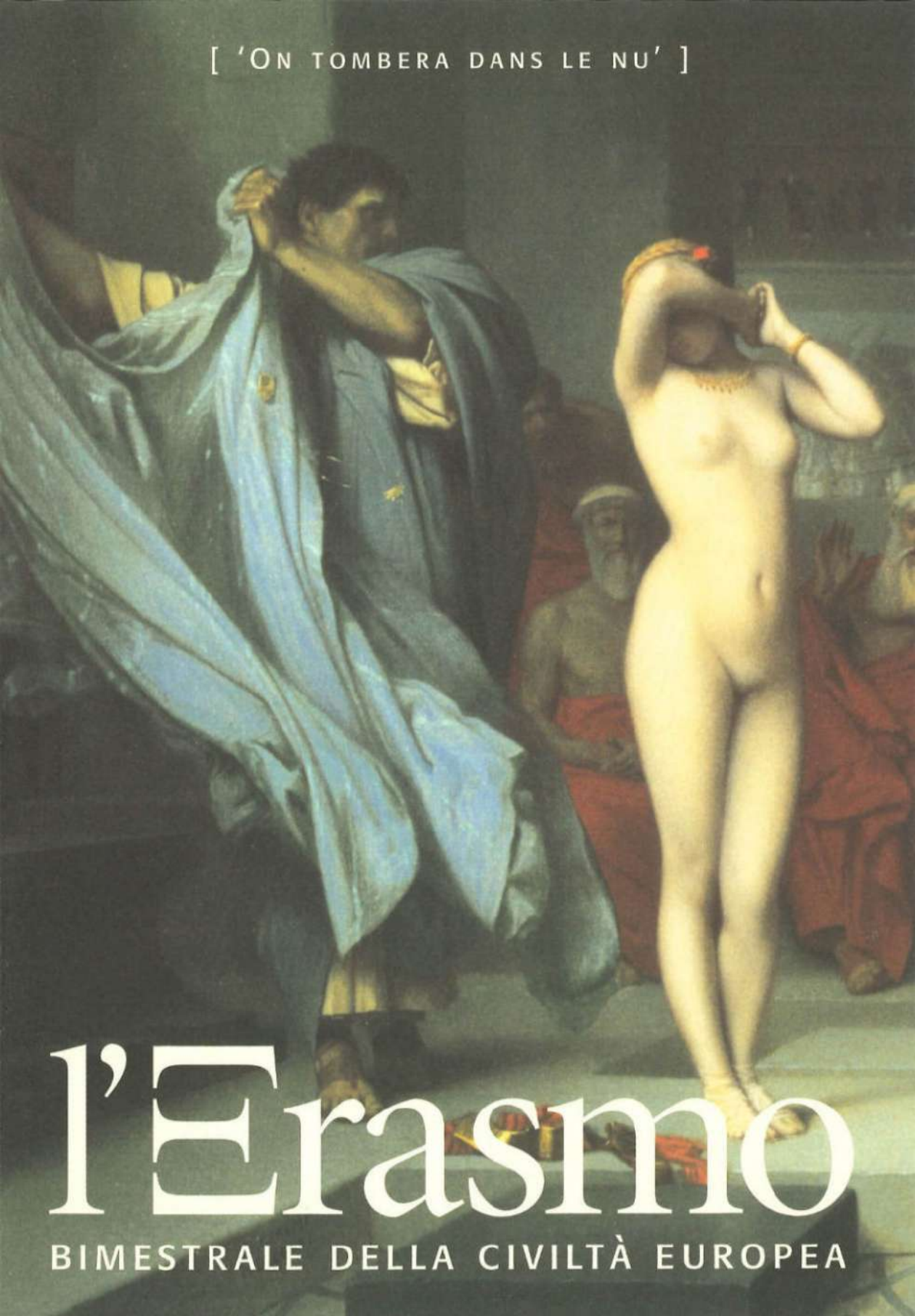
['ON TOMBERA DANS LE NU']



l'Erasmo

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



l'Erasmo

7

l'Erasmo

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

l'Erasmo
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
Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi; Jörg P. Anders, Berlino (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Parigi); Archivio Scala, Firenze; Archivio fotografico Gio Ponti – Salvatore Licitra, Milano; Archivio fotografico Biennale di Venezia; Archivio Electa, Milano; Archivio fotografico Triennale di Milano; Federico Brunetti, Milano; Studio fotografico Da Re, Bergamo; Grazia Neri, Milano; Piero Orlandi, Milano (su gentile concessione dell'editrice Celip, Milano); Mario Quattrone, Milano; Angelo Saini, Milano; Saporetti, Milano; Mario Sarri, Milano; Stadt Köln, Rheinisches Bildarchiv, Colonia; a p. 137, *Harry Potter e la pietra filosofale*, su gentile concessione della Warner Bros Pictures

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

Gli indici saranno forniti al termine dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Verona

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00, L. 25.171; arretrati € 18,50; L. 35.821; abbonamento annuo (sei fascicoli) € 52,00, L. 100.686; estero € 62,00, L. 120.048

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 88-87945-35-7

Spedizione in A. P. 70% CMP Verona 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: l.erasmo@katamail.com

© 2001 - Biblioteca di via Senato Edizioni

Biblioteca di via Senato
FONDAZIONE

Questo periodico è associato alla Unione Stampa Periodica Italiana

l'Erasmo
BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

7 GENNAIO FEBBRAIO 2002

'On tombera dans le nu'	Sergio Givone	La nudità vissuta e rappresentata	4
		Il nudo vittoriano messo in mostra	10
	Dario Del Corno	Spogliare Afrodite	11
	Georges Didi-Huberman	La chute des nymphes	22
	Fernando Mazzocca	Rendere vivente una bellezza ideale	40
	Marco Lorandi	Le odalische francesi	50
	Aldo Castellano	"Tutta la natura è bella"	66
	Flavio Fergonzi	Sfidando la tradizione	75
	Umberto Galimberti	Il corpo messo in scena	83
	Elisabetta Rasy	Donne per profumi	94
La mostra	Rossana Bossaglia	Le maioliche di Gio Ponti	104
Il libro	Alberto Capatti	La forza del naufragio	110
	Ernesto Ferrero	Uno stridio di civetta	117
Bibliofilia	Adolfo Tura	Le bombarde e la tipografia	124
L'osservatorio	Giuseppe Pontiggia	Partita a scacchi sulla rivoluzione	130
	Sergio Givone	I problemi della modernità	134
	Ugo Volli	I film fantastici, ragioni di una voga	137
	Carmelo Di Gennaro	Un Montale conservatore	140
	Marco Carminati	Modelli e modello. Un mestiere ingrato	143
I capolavori dell'Occidente	Marta Morazzoni	'Le memorie di Adriano' di Marguerite Yourcenar	146
Genius loci	Erasmo da Rotterdam	Elogio del matrimonio	151
	I collaboratori		156

La nudità vissuta e rappresentata

La condizione ideale e la condizione naturale dell'uomo

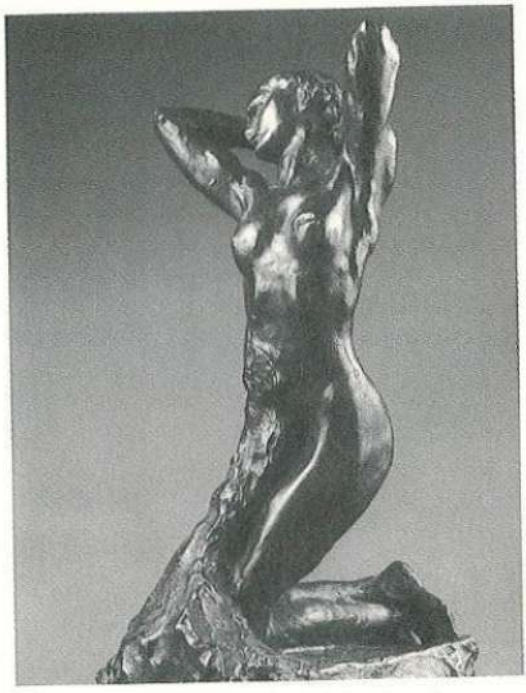
di Sergio Givone

Perché l'uomo si denuda? Ma è ovvio perché. Per lavarsi, per cambiarsi d'abito, per fare l'amore. E perché si veste? Questo è molto meno ovvio. Non basta infatti dire che lo fa per difendersi dal freddo e dal caldo. Ci sono uomini e donne vestitissimi nei climi più torridi e viceversa. Che conclusione trarne? Che c'è nudità dove c'è un rapporto più intimo, più immediato, diciamo pure più *naturale* con il proprio corpo (e con quello altrui), mentre l'atto del vestirsi comporta un valore simbolico aggiunto che a ben vedere è il valore principale? Insomma, che nudità corrisponde a natura e l'atto del vestirsi invece a cultura?

Anche qui le cose non sono così semplici come sembra. Certamente l'esser nudi dice qualcosa d'innegabile sulla condizione umana. Sia in senso positivo sia in senso negativo. In senso positivo: nudo è chi si è tolto gli indumenti, che sono artificiali, un di più, e dunque nudo è chi ha una percezione più libera di sé e almeno per certi aspetti più gioiosa, come dimostra il fatto che il piacere sessuale si accompagna solitamente alla nudità. Ma anche in senso negativo: nudo è sinonimo di spogliato della propria seconda pelle, se non della propria dignità, così com'è sinonimo di inerme, esposto alle intemperie e alle aggressioni degli altri animali, che la natura ha dotato ben altrimenti che l'uomo.

Tuttavia ciò non significa affatto che la nudità sia la nostra condizione naturale. Sarà pure un paradosso, ma la nudità non è per l'uomo uno stato, un modo d'essere primitivo e originario,

bensì il risultato di un processo. Non lasciamoci ingannare dal fatto che nasciamo nudi. Il vero atto di nascita, per noi, non è venire al mondo nudi, ma l'essere accolti da qualcuno che si prende cura di noi e ci veste. Così non fosse, l'atto di nascita coinciderebbe con l'atto di morte e non saremmo qui a parlarne. Ben lungi dall'essere la condizione naturale dell'uomo, la nudità è un punto d'arrivo più che un punto di partenza. Tant'è vero che la nudità è sempre una condizione che dobbiamo riconquistare o una condizione a cui siamo costretti.

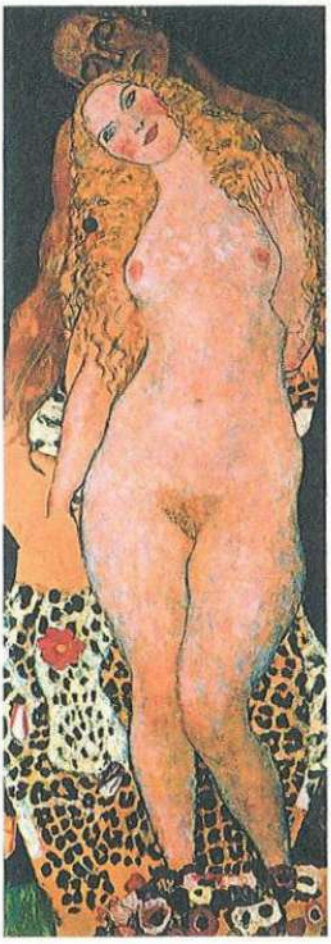


August Rodin, *Faunesse à genoux*, circa 1884; bronzo, 57 x 22 x 18 cm. Parigi, Musée Rodin

Riconquista la nudità, con gesti che possono essere molto sofisticati, ma anche inconsapevoli e automatici, l'amante che si accosta all'amato, e appunto di un riconquistare si tratta, un risalire verso fonti dimenticate e sepolte, neanche il corpo desiderato fosse il paradiso perduto. Anche la nudità del naturista è una nudità riconquistata. Ha un bel dire, il naturista, che per lui lo star nudo è quanto di più semplice e spontaneo ci sia. Come non fosse proprio lui a parlarci della necessità di liberarsi dei tabù. O a salutare la caduta di ogni pezzettino di stoffa come un passo verso l'emancipazione. Dunque, quello che addita agli altri è pur sempre un cammino che ha più dell'ascetico che non del festoso. Alla fine del quale il più delle volte s'incontra una simulazione di naturalezza per lo meno sospetta.

Quanto alla nudità che non è certo una conquista, ma al contrario un'imposizione, c'è poco da dire. L'uomo che è obbligato a denudarsi, o è denudato a forza, e lasciato in quello stato, patisce violenza ma anche umiliazione. L'atto compiuto su di lui è peggio che disumano. È disumanizzante. Lo riduce a meno che uomo, lui, che animale e soltanto animale non può essere.

Sia la nudità riconquistata sia la nudità che deriva da costrizione lasciano perciò ben poco spazio all'idea che essa possa rap-



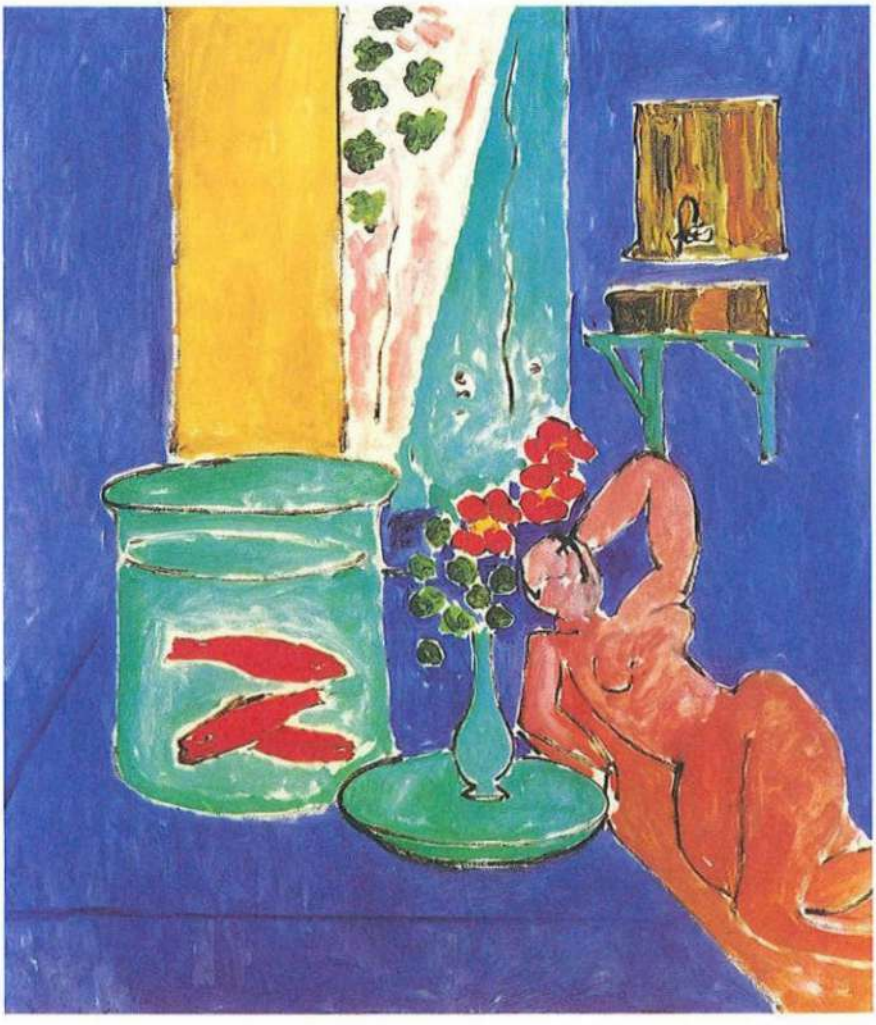
Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899; olio su tela, 252 x 56,2 cm. Vienna, Österreichische Galerie (Belvedere)

presentare per noi la condizione naturale. Ci si può illudere. Si può carezzare il sogno di un'innocenza edenica che è lì, a portata di mano: basta togliersi i vestiti e vivere in armonia con la natura. Che cosa significhi togliersi i vestiti, lo sappiamo. Un po' meno sappiamo che cosa significhi vivere in armonia con la natura, anche se facciamo finta di saperlo. Ma tant'è. Quel sogno è stato sognato un'infinità di volte. Almeno da Rousseau in poi. Ed ecco uomini e donne, nudi, e possibilmente giovani e belli, stringere patti comunitari e intrecciare danze nei boschi e bagnarsi in acque purissime e magari gelide... Ci sono anche interessanti documentazioni fotografiche di ciò. Peccato da esse non risulti come questi movimenti neo-pagani abbiano incontrato spesso il favore di altri movimenti, il cui conclamato culto della corporeità (e della nudità) nascondeva una demoniaca volontà di dominio anzitutto sui corpi. E come il sogno sia diventato un incubo.

Se la nudità *non* è la condizione naturale dell'uomo, può essere tuttavia la condizione ideale. Nude, creature umane che riposano perfettamente in se stesse, tali cioè che in esse il particolare (quel determinato corpo) e l'universale (l'idea di uomo) coincidono – creature di questo tipo nella realtà capita raramente d'incontrarne e anzi non capita affatto. L'uomo però ha sentito il bisogno di rappresentarle. E c'è anche riuscito. La sua dunque non è una fantasticheria. Al contrario è una manifestazione di verità. Ossia qualcosa che lascia intravedere chi veramente siamo o siamo chiamati a essere.

Ha scritto Vittorio Mathieu (*Il nudo nell'arte e nella mistica*, "Annuario filosofico", 5 [1989]) che «nell'arte ha luogo una subli-

mazione del nudo, che non si riduce ai meccanismi psicologici messi in luce dalla psicoanalisi, ma richiede una delucidazione filosofica più profonda». Consideriamo la statuaria greca. Dove il corpo nudo dell'uomo esprime l'idea e anzi è tutt'uno con la forma sensibile dell'idea. Com'è possibile un miracolo del genere? È possibile perché l'uomo è il solo essere che è natura ma è anche molto più che natura, è spirito. Ossia raccoglie in sé un intero mondo e anzi il mondo intero. Giustamente si dice che l'uomo è un microcosmo. Ma proprio perché lo è, il suo modo di essere (cioè il suo essere com'è, il suo essere nudo) esprime non solo questa determinata particolarità individuale, ma l'idea. La natura contemplata dal punto di vista dello spirito svela ciò che sul piano pu-

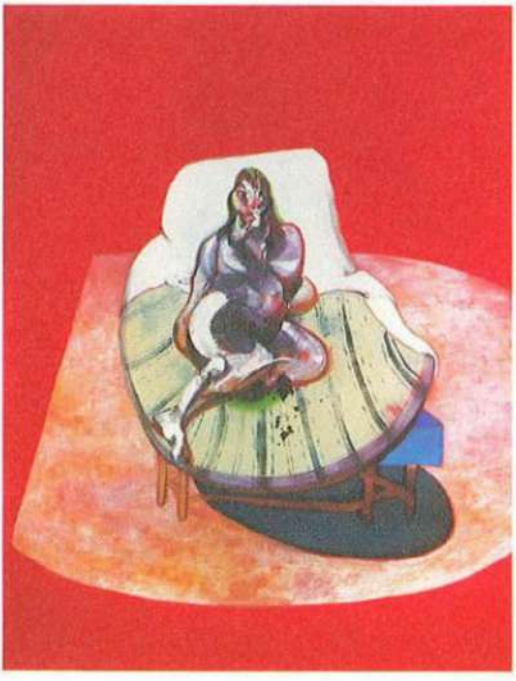


Henri Matisse, *Pesci rossi e scultura*, 1912; olio su tela, 116,2 x 100,5 cm. New York, Museum of Modern Art

ramente naturale resterebbe nascosto, ossia che il corpo dell'uomo incarna l'idea, riflette il divino. Attraverso l'arte i Greci l'hanno intuito e mostrato.

Che nella rappresentazione dell'arte classica il corpo sia nudo (è sempre Mathieu a farlo notare) è essenziale. Non lo fosse, uscirebbe immediatamente dalla sfera dell'ideale per entrare in quella del reale. Un indumento qualsiasi, ma anche soltanto un orpello, un monile, lo inserirebbero in un contesto storico o quanto meno spazio-temporale. Lo 'caratterizzerebbero'. Invece qui la nudità corrisponde alla idealità. Non nel senso di idealizzazione (e tantomeno di sublimazione). Bensì nel senso di incarnazione dell'idea, dell'archetipo, del modello originario. Vero è che basta un niente, e l'incanto è rotto, irrimediabilmente. Quando gli artisti sentiranno il bisogno di rimarcare questa o quella particolarità, questa o quella caratteristica, l'arte classica tramonterà. E, inimitabile com'è, non tornerà più. Ma che ci sia stata, ha permesso una volta per tutte di gettare uno sguardo meravigliosamente profondo sulla verità del nudo.

Agli antipodi dell'arte classica, l'arte contemporanea. Se l'arte classica innalza il nudo, il corpo nudo, sul piano dell'idea, giungendo addirittura a identificarlo con essa, invece l'arte contemporanea per così dire denuda l'ideale e lo investe di pulsioni che vengono dal basso. Se l'arte classica non aveva occhi che per la forma, la pura forma, e quindi escludeva ogni particolarità, invece l'arte contemporanea predilige il deforme e il puramente fisiologico oltre che l'individuale, l'eccessivo, il trasgressivo. Infine, se l'arte classica purificava l'eros fino a rappresentarlo come perfettamente appagato, invece l'arte contemporanea sembra restituirgli tutto il suo furore e tutto il suo demonismo. Com'è stato detto giustamente: solo un



Francis Bacon, *Studio per il ritratto di Henrietta Moraes su piano rosso*, 1964; olio su tela, 198 x 147 cm. Basilea, collezione privata

maniaco può provare eccitazione sessuale di fronte a una statua greca, mentre oggi non c'è quasi opera d'arte che non sprigioni un oscuro brivido erotico.

In *Eros mediterraneo. Un percorso nell'arte del Novecento* (Laterza, 1999) Alberto Boatto indica l'atto inaugurale della pittura contemporanea nel gesto con cui Rodin non solo spoglia il corpo femminile dei veli e degli ornamenti ma ne esibisce una nudità piena, senza pudore, «allo scopo di rendere scandalosamente evidente meno l'interezza del corpo, e più la presenza degli organi sessuali». Il nudo non dice che lo splendore e la miseria della carne e lo dice non già rinviando ad altro bensì ricadendo su di sé. Spasimi, sussulti, convulsioni, estasi, deliri: tutto ciò appartiene al corpo e soltanto al corpo, appartiene alla natura, e se lo spirito lì si mostra è perché ha il volto del nulla. L'arte del Novecento, da Picasso a Bacon, da Morandi a Matisse, da Schiele a Kokoschka, sperimenta e indaga la nudità non tanto nel suo quieto sostare presso di sé (come avrebbe detto Hegel) quanto in movimento. E sa che il contenuto di questo movimento è sempre il medesimo ed è (il riferimento d'obbligo qui va a Bataille e al suo concetto di erotismo) dissipazione, estenuazione, morte. Della nudità l'arte contemporanea porta alla luce il volto notturno, infero, e questo in un mondo che concepisce il denudamento nella forma del più volgare e inconsapevole esibizionismo.

Eppure, anche dell'arte contemporanea, benché abissalmente lontana dall'arte classica, si deve dire, esattamente come di quella, che è una manifestazione di verità, verità su di noi. Che poi la 'verità' luminosa e olimpica dell'arte classica contraddica quella oscura e sotterranea dell'arte contemporanea, e viceversa, non importa. Il nudo, come l'uomo, è cosa sommamente ambigua, anzi, contraddittoria.

Il nudo vittoriano messo in mostra da Londra a Tokio

Appena conclusa nella sede londinese e organizzativa della Tate Gallery, si è trasferita al Haus der Kunst di Monaco di Baviera, fino al 13 marzo e da lì migrerà ancora al Brooklyn Museum of Art (settembre-dicembre), poi l'anno prossimo a Kobe e a Tokio, una insinuante mostra dal titolo *Exposed: the Victorian Nude.*

Le opere, di pittura, scultura e disegno, sono più di centocinquanta e documentano la rappresentazione del nudo in Inghilterra durante il periodo vittoriano, dai livelli accademici della Royal Academy alle riproduzioni popolari delle fotografie, delle illustrazioni, della pubblicità e delle caricature. Millet, D.G. Rossetti, Burne-Jones, Whistler sono i nomi più noti di questa rassegna, che si spinge però anche ai 'modernisti', Sickert e Gwn John, movendo dunque dagli anni Trenta dell'Ottocento per giungere fino ai primi del Novecento.

L'"esposizione' nel nudo fu tra i temi più controversi nell'arte figurativa di quel periodo, fra attrazione e censura. Sostenuti all'inizio dagli stessi sovrani, la regina Vittoria e il principe Alberto, patrocinatori di quella figurazione, gli artisti si ispirarono e la collocarono dapprima nei grandi momenti della storia e della letteratura che più godevano anche dell'entusiasmo e del gotismo romantici: le saghe dei cavalieri erranti, figure come Lady Godiva, poemi come quello di Spencer e drammi come il *Sogno di una notte di mezza d'estate* di Shakespeare, sfuggono alle accuse di impudicizia e al rischio insito nel realismo. Subentrano poi rapidamente le influenze straniere e l'ondata neoclassica di pittori come Ingres e Gérôme, l'idealismo greco e la ricostruzione archeologica dei luoghi e dei personaggi storici e mitologici (Candaule, Frine, Cupido e Psiche, Endimione dormiente e Andromeda esposta al drago...), anche come giustificazioni di altri intenti. Solo nella sfera dei committenti privati le rappresentazioni sono più intime e sensuali, finché intorno al passaggio dei due secoli, sotto l'influenza del realismo francese ma anche dell'igiene e degli sport, subentra il nudo naturalistico, delle modelle e delle scene informali, delle pose e degli ambienti contemporanei: il nudo fine a se stesso, con una solo apparentemente contraddittoria innocenza.

Una vicenda, come si vede, caratteristica ma non esclusiva dell'arte inglese ottocentesca. [E. C.]

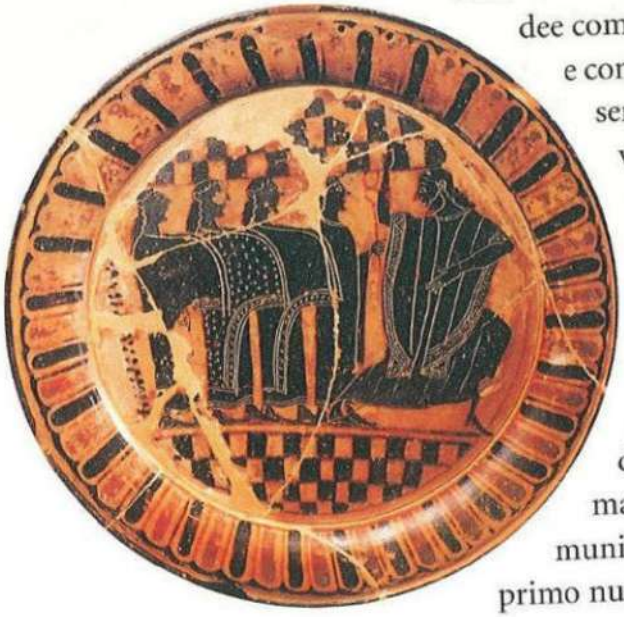


Spogliare Afrodite

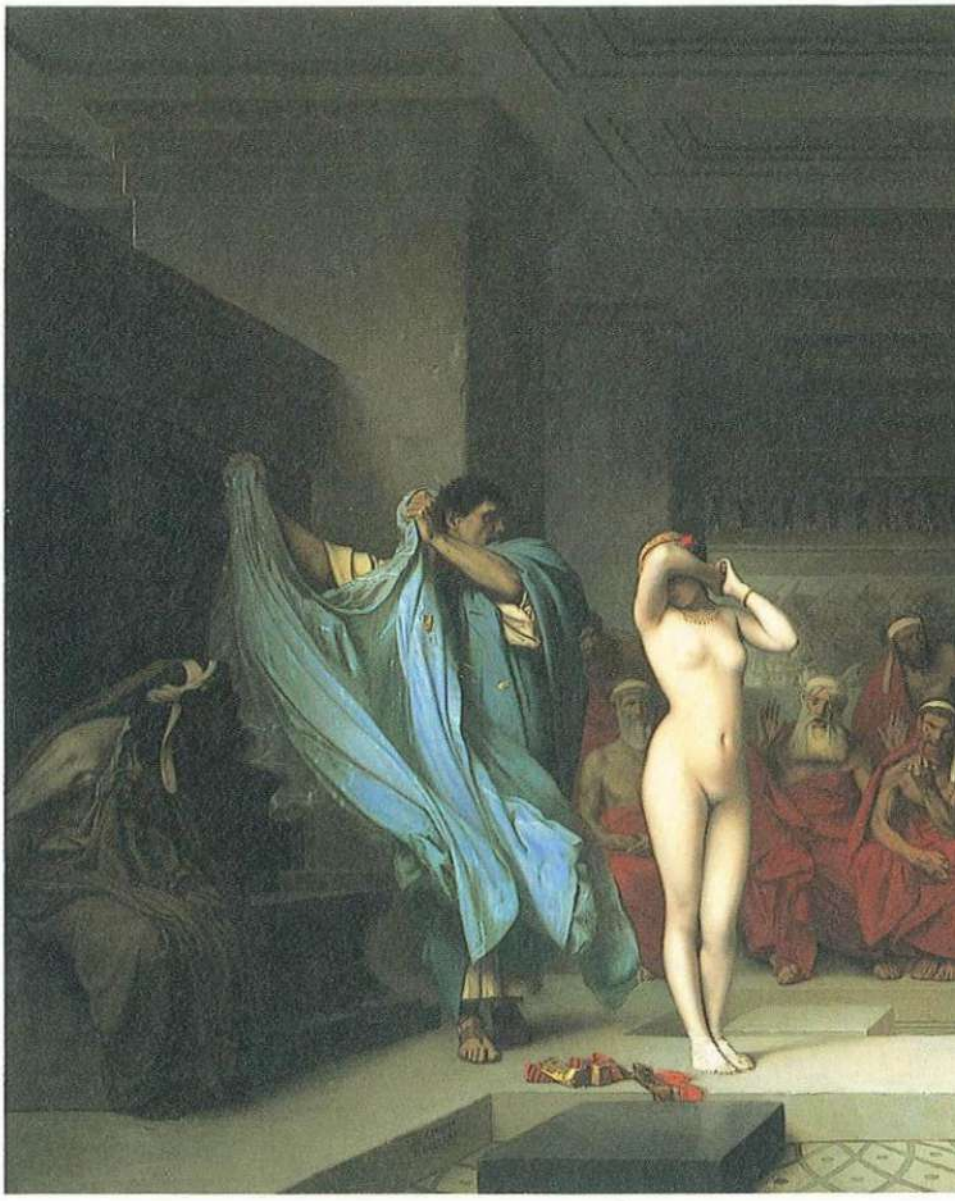
Dèi e uomini messi a nudo nell'arte greca

di Dario Del Corno

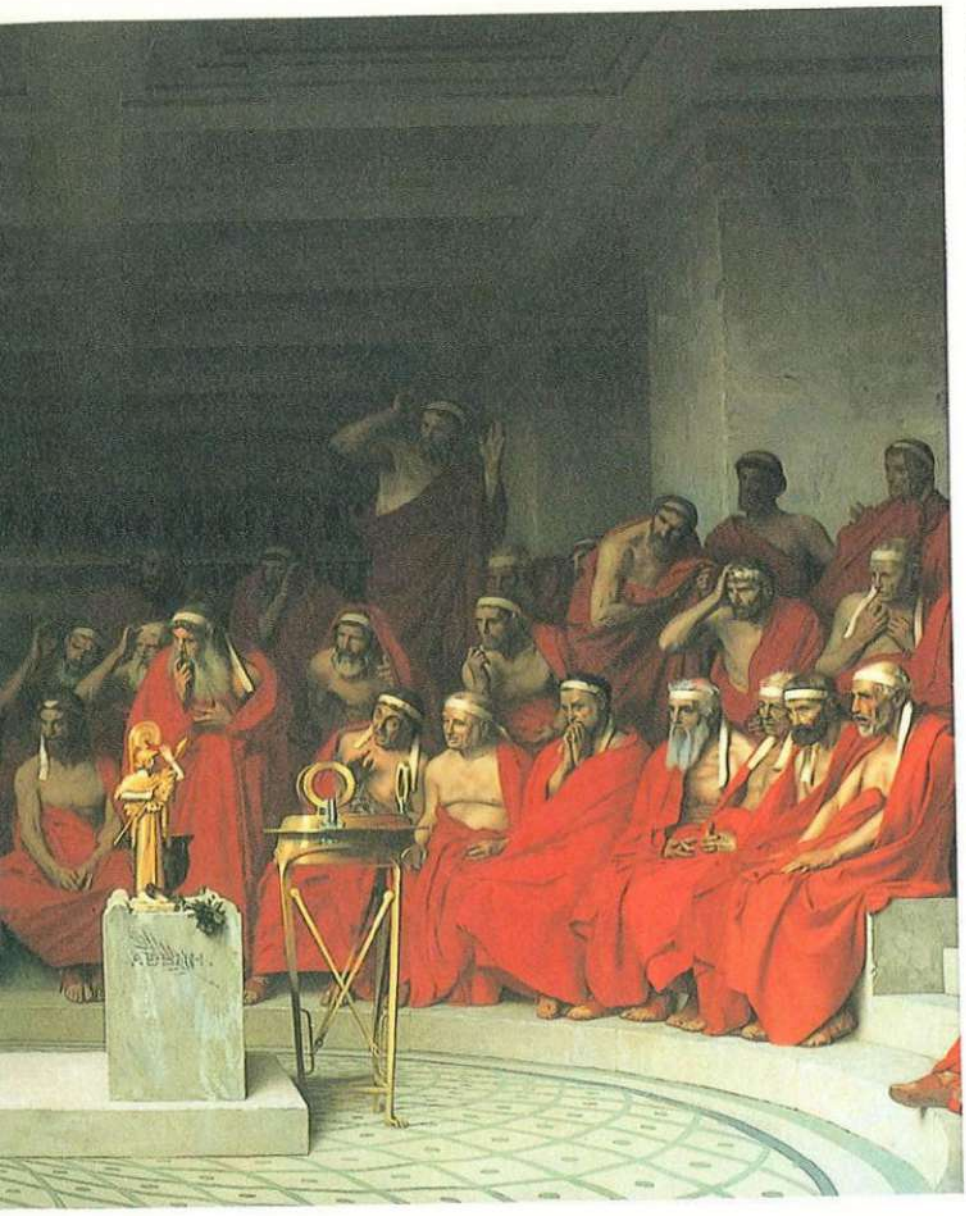
Non sembri un capriccioso paradosso introdurre un ragionamento sul nudo nell'arte con tre figure femminili, che in una ceramica attica nascondono il proprio corpo entro mantelli lunghi fino ai piedi. Ma la loro foggia ha una strana protuberanza sul davanti, come se tendessero le braccia per aprire la veste sul petto. Sono Era, Atena e Afrodite che si presentano al giudizio di Paride, guidate da Hermes; e il giovane appare in atto di fuggire, colpito da un improvviso terrore. È solo la responsabilità della scelta a spaventarlo, oppure è la vista di qualcosa che non è lecito vedere? Il suo sguardo si fissa sui corpi delle dee come se fosse guidato dal loro gesto; e comprendiamo che esse mostrano il seno al giudice della loro beltà[1]. Ma vedere nuda una dea era l'atto più empio per un mortale, e le sventure di Atteone e di Tiresia attestano la vendetta che colpiva gli imprudenti *voyeurs* del mito. Allo stesso rischio si esponeva un artista che violasse il pudore divino con le proprie immagini: ma il nostro cauto pittore seppe premunirsi con l'allusione che nasconde il primo nudo di una dea nell'arte greca.



Giudizio di Paride, 560 a. C.; ceramica attica. Firenze, Museo Archeologico



Il piatto con il giudizio di Paride è datato verso la metà del VI secolo a. C.; e trascorsero un paio di secoli prima che questo tabù tramontasse. Naturalmente fu Afrodite, che aveva trionfato in quel remoto prototipo dei concorsi di bellezza, la prima a offrire la visione integrale del suo corpo in forma di statua; e fra le circostanze accessorie di quest'evento ci sono ancora un giudizio e un seno messo a nudo. Nel 347 il tribunale di Atene processa la cortigiana Frine, accusata di empietà; e a difenderla c'è un avvocato di

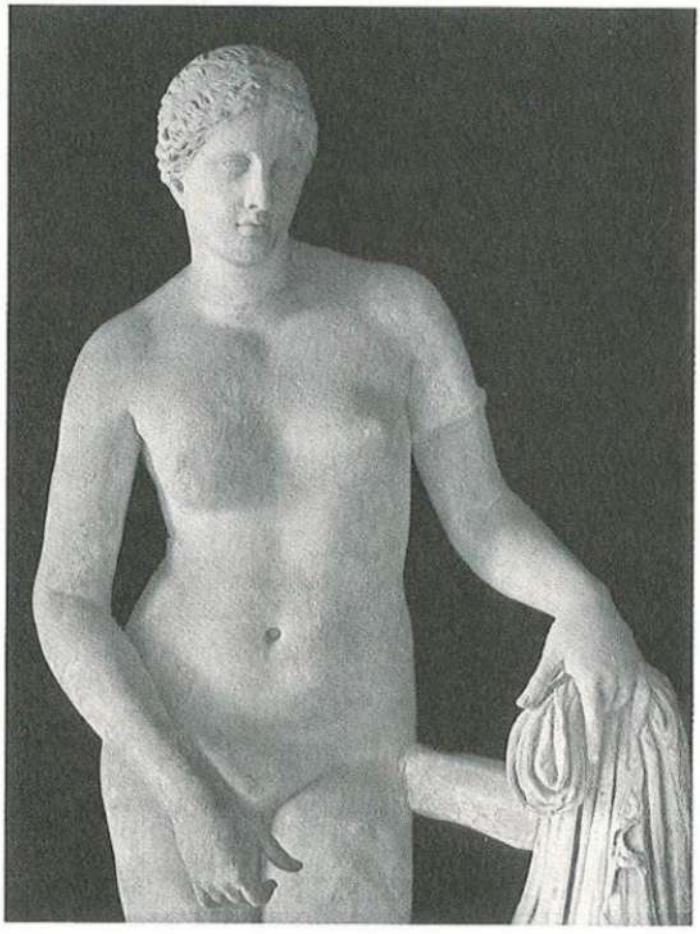


Jean-Léon Gérôme,
Frine davanti al tribunale di Atene,
1861; olio su tela,
80 x 128 cm.
Amburgo, Kunsthalle

chiara fama, l'oratore Iperide, che è anche il suo amante. La causa è disperata, e Frine rischia la condanna a morte; ma Iperide scopre l'argomento più forte della bellissima donna. D'improvviso le denuda il petto: e i giurati, «venerando in lei l'interprete e la favorita di Afrodite», assolvono Frine[2]. Nel suo *carnet* di amanti prestigiosi essa annoverava anche lo scultore Prassitele, che la ebbe come modella per la prima statua di Afrodite 'al naturale'. Quest'opera era in vendita, allo stesso prezzo, insieme a un'altra, in cui la dea era

ritratta *velata specie*[3]. Il diritto di scelta toccava agli abitanti di Coo; ma l'inaudita audacia li scandalizzò tanto che scelsero la statua abbigliata. L'Afrodite nuda fu acquistata da quelli di Cnido, e da allora è nota con l'epiteto di 'Cnidia'.

Prassitele aveva infranto una censura che non era soltanto religiosa. Il nudo femminile rimase a lungo escluso dall'arte greca così come accadeva nell'esperienza quotidiana: poiché alle donne libere non era lecito mostrare in pubblico altro che il volto e le braccia[4]. Le rare eccezioni sono riservate a soggetti e situazioni particolari: e nel quadro di una mimesi della realtà rientrano le immagini nude delle donne di condizione servile, come danzatrici, musicanti o professioniste della seduzione. Una tendenza diversa si manifesta nelle figure femminili del mito, dove il nudo sembra corrispondere a un'intenzione propriamente artistica. Si tratta



Prassitele, *Afrodite di Cnido*, circa 300 a. C.: particolare; marmo, copia romana. Roma, Musei Vaticani

soprattutto di Amazzoni e Baccanti, alle quali si può aggiungere l'impressionante figura di una figlia di Niobe in atto di cadere trafitta da una freccia. Sono casi anomali, certo: ma a tale scarto dalla norma gli artisti greci affidarono l'intuizione che l'attimo fuggente dell'energia, dell'estasi, del *pathos* trova la più efficace e autentica espressione nella struttura del corpo umano.



Nike che si allaccia il sandalo, dal tempietto di Atena Nike, circa 420 a. C.; marmo. Atene, Museo dell'Acropoli

Per la sensibilità plastica dei Greci fu senz'altro un impedimento grave il tabù che vietava di raffigurare la più armoniosa delle forme naturali; ed essi elusero questa frontiera avvolgendo il corpo femminile con veli sempre più leggeri, che nella pietra lasciavano trasparire il palpito della carne. Lungo la progressiva affermazione di questa tecnica si rivela l'energia di una scoperta, che è intrisa sia di intenzioni artistiche, sia di sensualità. Nelle Korai arcaiche dell'Acropoli la femminilità è affidata alla casta grazia del volto e dell'atteggiamento, oltre che al lieve gonfiarsi del petto, dissimulato dalle fitte pieghe dell'abito. Ma nella maturità della scultura ateniese, gli altorilievi del tempio di Atena Nike raffigurano le alate ancelle della dea come giovani donne nel pieno rigoglio delle forme femminili, che i sottili vestimenti, scomposti dal vento e dalla corsa, coprono senza nascondere.

L'ambigua fascinazione del corpo coperto e svelato ispira la più seducente delle figure arcaiche di Afrodite: la dea che nasce dal mare nel *Trono Ludovisi*. Lo scrupolo di salvaguardare il pudore divino si tradisce nell'incongruo presupposto che la fanciulla, emergendo dalle onde, sia già vestita di un molle chitone che le sale fino alla gola. Ma il ritegno dell'iconografia convenzionale è valorizzato artisticamente mediante il rovesciamento della sua funzione. Lo scultore sfrutta l'aderenza del tessuto bagnato per accentuare con voluttuosa sensualità la sodezza dei seni dell'adolescen-



Nascita di Afrodite, dal *Trono Ludovisi*, circa 470-450 a. C.; marmo, 104 x 144 cm. Roma, Museo Nazionale Romano

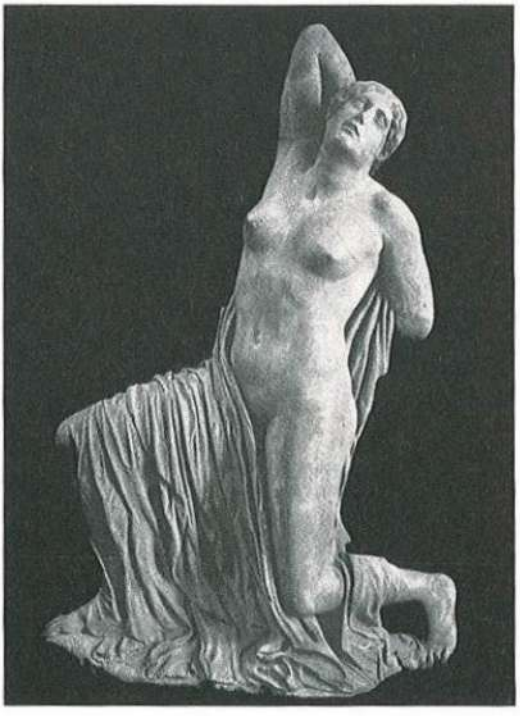
te, destinata a diventare il modello della bellezza muliebre, l'emblema del desiderio, la patrona del piacere d'amore. A metà strada fra la censura e la gioia della contemplazione, l'arte greca s'impossessa del nudo corpo della donna; e grazie alla prerogativa sintetica che è propria della mente ellenica, si realizza la prodigiosa fusione tra le qualità formali che intrinsecamente si collegano al soggetto, e la pulsione erotica da cui fu vinto Paride, immaginando alla vista di Afrodite le delizie dell'abbraccio di Elena.

Da tale compenetrazione di impulsi, trasferiti nella dimensione del sublime, è verosimile che fosse ispirato Prassitele quando immaginò la trasgressiva nudità dell'Afrodite Cnidia. Privo di ogni accessoria decorazione, il corpo della dea è la manifestazione del divino: poiché basta la sua pura beltà a identificarlo con la perfezione assoluta della forma, che soltanto al dio appartiene. L'immagine di Afrodite esiste in sé e per sé, senza fare appello ai pensieri di chi la guarda; e il suo atteggiamento è indifferente alla presenza altrui, come le cime dei monti che appaiono all'orizzonte. È la sua stessa nudità che isola la dea dal quotidiano travaglio degli uomini e delle loro passioni: senza voler forzare troppo la corrispondenza con il pensiero di Platone (di cui comunque Prassitele è

contemporaneo), essa simbolicamente rappresenta un mondo ideale, di cui gli uomini contemplano soltanto le imitazioni.

D'altra parte, fra le grandi dee dell'Olimpo soltanto Afrodite ammette di essere raffigurata nuda, perché la sua natura s'identifica con il sentimento d'amore, che nasce dalla contemplazione della bellezza. Ma quando la degenerazione dei tempi cancellò insieme al mondo delle idee l'autentico significato dell'amore, l'Afrodite Cnidia divenne un oggetto del desiderio. Luciano racconta di un uomo che «s'innamorò della statua e, restato di nascosto nel tempio, si congiunse con essa, per quanto è possibile farlo con un statua»[5]. L'episodio è ripreso con più estesi dettagli in un opuscolo di un imitatore di Luciano, dove si attesta che la statua era esposta in modo che nulla della sua bellezza rimanesse nascosto, e fosse possibile ammirare anche le forme posteriori della dea. Questa circostanza scatena una circostanziata descrizione di tali non recondite grazie, che un personaggio dedito all'amore dei ragazzi confronta con l'oggetto delle sue passioni[6].

Il torbido incrocio sessuale porta il marchio di una civiltà prossima allo sfacelo; e tuttavia è proprio il compiaciuto indugio

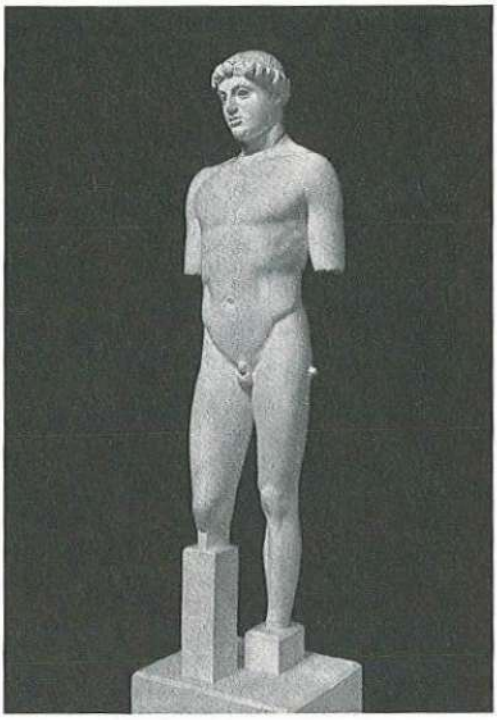


Niobide ferita, circa 430 a. C.; marmo, alt. 149 cm. Roma, Museo Archeologico delle Terme



Afrodite di Melo, fine del II sec. a. C.: particolare; marmo. Parigi, Musée du Louvre





Scopa, fregio del Mausoleo di Alicarnasso, *Amazzone*, dalla battaglia delle Amazzoni contro i Greci, circa 350 a. C.; marmo, alt. 90 cm. Londra, British Museum

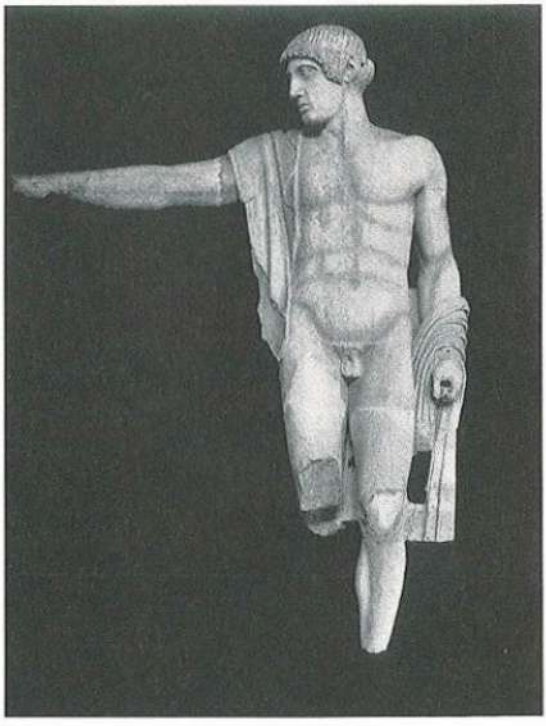
Crizio, *Efebo*, circa 480; marmo, alt. 86 cm. Atene, Museo dell'Acropoli

voyeuristico del passo a confermare che il nudo d'arte era oggetto di una contemplazione indirizzata da propositi non esclusivamente estetici. Si tratta di una fonte tarda: ma si è già visto come quest'ambiguità si accompagni alla rappresentazione del corpo femminile già in età antica, tanto da far supporre che il tabù della nudità integrale trovasse una ragione anche nella cautela contro l'erotismo della vista. D'altra parte, fino dagli albori della statuaria greca, il nudo maschile costituisce un modulo privilegiato, tanto da invadere anche l'iconografia divina; e viene da chiedersi quali fondamenti culturali avessero provocato uno scarto così drastico rispetto alla censura che scrupolosamente nasconde il corpo della donna.

Il carattere dominante di quest'uso è l'estrema naturalezza con cui il nudo viene adottato come modello di base per la rappresentazione degli individui di sesso maschile. Evidentemente tale convenzione non destava problemi e ritegni di tipo religioso oppure moralistico, e neanche sul piano del costume pubblico o privato, e della sessualità; ma a tale semplice e diretta disposizione mentale concorreva una complessa molteplicità di cause. La prima

e fondamentale di queste era l'abitudine dell'uomo greco a vivere determinate situazioni in uno stato di nudità totale. Le occasioni tipiche erano l'esercizio atletico[7] e le competizioni sportive: e il corpo nudo era il paradigma di una perfezione fondata non tanto sulla forza muscolare, quanto sull'equilibrio delle parti, sull'elasticità delle membra e sull'energica compostezza dell'atteggiamento. Le statue arcaiche di Kouroi ed Epheboi rappresentano questo modello con una mirabile stilizzazione dei valori plastici, che subordina i tratti individuali al progetto di una forma ideale.

Le donne erano escluse dalla vita pubblica dei Greci; e tuttavia la dimensione erotica rientrava nel sistema artistico del nudo maschile. In esso trovava riflesso la pratica comune e legittima dell'omosessualità, che contemperava l'attrazione fisica con la funzione educativa, in quanto l'amante adulto offriva un modello di comportamento al ragazzo amato. Nelle figure di giovani, còlti nella radiante armonia del corpo nudo, non compaiono segnali espliciti di sensualità; ma ciò dipende ancora dall'assoluta oggettività della resa stilistica. È la forma del Bello ciò che attrae l'amante verso l'amato; e in questo canone formale consiste l'attrattiva erotica, che dalla statua si diffonde verso chi la contempla.



Apollo, circa 460 a. C.; marmo, alt. 315 cm. Olimpia, Museo

Lo schema della nudità totale è applicato anche nell'immagine degli dèi; e nel significato del loro manifestarsi come realtà pura e assoluta si concentrano e sublimano i motivi concettuali del nudo maschile nell'arte greca. Il maturo Poseidon in atto di scagliare il tridente in un originale bronzeo, Apollo che con gesto sovrano assiste alla battaglia fra Lapiti e Centauri nel frontone occidentale del tempio di Olimpia, sono visitatori venuti da un altro mondo; ma si presentano alla vista degli uomini in figura umana. La solida con-



cretezza del loro corpo esclude il timore di un ignoto mistero, e assicura la vigile presenza divina sulla terra, la solidarietà con i mortali. Soprattutto, attraverso la vista, che è il più acuto e affidabile dei sensi, la loro esistenza diventa una tangibile certezza per la mente dei Greci, consapevoli dell'unità indissolubile dello spirito e del corpo. Al tempo stesso, la nudità separa gli dèi dal dominio del tempo e del contingente, collocandoli in quel territorio dell'ideale che appartiene all'autonomia dei valori formali.

Poseidone, o *Zeus*, da Istiea, circa 460 a. C.; bronzo, alt. 209 cm. Atene, Museo Archeologico Nazionale

Nell'immagine del corpo nudo l'arte greca individuò il punto di fusione tra la realtà naturale e l'energia creativa dell'uomo; e tuttavia, nella sua fase più alta, seppe sottrarsi al vincolo opprimente e banale dell'imitazione. La legge ultima del mondo fenomenico è il numero; e gli artisti realizzarono la perfezione del corpo umano secondo un sistema di proporzioni numeriche. Grazie a quest'intuizione, dèi e uomini potevano essere assimilati in un universo di forme, che altro non è se non il simbolo dell'universo che circonda la cangiante vita umana con la certezza dei suoi ritmi immutabili.

[1] Secondo Luciano (*Dialoghi degli dèi* 20) è Paride a pretendere che le dee gli esibiscano le loro più riposte grazie, mentre le fonti più antiche coprono sotto un reverente silenzio questa fase del concorso.

[2] La frase riportata si trova in Ateneo, *I sofisti a banchetto* 13. 590 e-f, da cui pure si apprende che Frine fu la modella per la statua di Afrodite "Cnidia". L'episodio del giudizio ricorre anche in [Plutarco,] *Vite dei dieci oratori* 9. 849 E.

[3] Così Plinio, *Naturalis historia* 36. 4. 20 s. che riporta tutta la vicenda, e aggiunge che dopo qualche tempo il re Nicomede di Bitinia voleva acquistare la statua, proponendo in cambio ai Cnidi di saldare tutti i debiti della città; ma essi rifiutarono perché con essa Prassitele aveva reso famosa la loro patria. L'originale era ancora esposto a Cnido nel III sec. d. C.; in seguito andò perduto, e si ricostruisce da una nutrita serie di copie e varianti, a cui appartiene pure la Venere cosiddetta "Landolina", dal nome del suo scopritore.

[4] L'intransigente *pruderie* dell'uomo greco ottenebra persino l'anticonformismo di Euripide, nella polemica contro i succinti costumi di gara delle giovani spartane (*Andromaca* 595-600): «Neppure se lo volesse, una ragazza spartana potrebbe essere casta. Lasciano la casa, e insieme ai maschi stanno fra stadi e palestre, con le cosce nude e il peplo aperto».

[5] Luciano, *Immagini* 4. L'aneddoto inserisce un dato realistico (o comunque inteso come tale) in una lunga tradizione, il cui archetipo è il mitico Pigmalione.

[6] Luciano, [*Amori*,] 13-17. La falsità dell'attribuzione si evince da riferimenti storici interni all'opuscolo e da criteri stilistici.

[7] Il luogo dove i giovani si raccoglievano per gli esercizi fisici era detto Ginnasio (*gymnásion*, da *gymnós*, 'nudo').

La chute des nymphes

Le subtil panthéon du deuil et du désir

par Georges Didi-Huberman

Grâce victorieuse des jeunes vierges dans les tableaux de Botticelli ou les fresques de Ghirlandaio, souffrance pathétique des ménades chrétiennes dans les bas-reliefs de Donatello ou de Bertoldo di Giovanni: Aby Warburg, partout sur la scène des chefs-d'œuvre de la Renaissance florentine, a vu surgir des «nymphes»[1]. *Ninfa* devint alors une «passion prédominante» pour le fondateur de l'histoire de l'art moderne[2]: il ne cessa jamais de la revoir réapparaître et repasser, ici et là, fascinante comme la mémoire, comme le désir, comme le temps lui-même[3].

Mais où vont-elles, toutes les nymphes de ce subtil panthéon (panthéon de la mémoire et du temps, du vent et du drapé, du deuil et du désir)? Quel est donc le but de leur pas dansant? Où s'arrête leur grâce fondamentale? Il n'y a certainement pas de sens à poser la question ainsi. Car *Ninfa* ne va jamais «quelque part». Toujours elle surgit dans le présent du regard, toujours ce surgissement dévoile un éternel retour. Il n'y a pas de sens à se demander d'où *Ninfa* commence sa course, ni où elle la finira, puisque *Ninfa* désigne, chez Warburg, l'impersonnelle héroïne du *Nachleben* – la 'survivance' de ces paradoxales choses du temps, à peine exis-



Anonyme romain, *Cléopâtre*, copie d'un original pergaménien du II[e] siècle avant J.-C.; marbre. Rome, Musées du Vatican

tantes, indestructibles pourtant, qui nous viennent de très loin et sont incapables de mourir tout à fait[4].

La question n'est donc pas de savoir où – voire quand – finira *Ninfa*, mais jusqu'où elle est capable de se nicher, de se cacher, de se transformer. Aux Nymphes de la tradition, déjà, il arrive bien des choses, et l'iconographie classique nous les montre en toutes les positions possibles: assises ou debout, à la pose ou à la course, alanguies près d'une source ou endormies dans une grotte, à la vasque ou à la coquille, filant la laine ou chantant d'inaudibles mélodies, dansantes ou poursuivies, agressées ou faisant l'amour, violées ou bien ravisseuses de jeunes hommes, dispensatrices de l'eau ou accoucheuses des déesses, courotrophes ou allaitant Dionysos,



Sandro Botticelli, *Vénus et Mars*, vers 1483: détail; détrempe sur bois. Londres, National Gallery



Piero di Cosimo, *Vénus, Mars et Cupidon*, vers 1505: détail; détrempe sur bois. Berlin, Staatliche Museen



Giovanni Bellini et Titien, *Le Festin des dieux*, 1514-1529: détail; huile sur toile. Washington, National Gallery of Art

protectrices des sources ou fatales aux humains[5]…

Dans ce large éventail casuistique, un très long, un très lent mouvement – comme un film tourné pendant des dizaines de siècles et qu'il faudrait violemment accélérer pour en reconnaître la logique – se dessine, et ne laisse pas d'être troublant: c'est l'irrémédiable *chute* de *Ninfa*, son mouvement vers le sol, son écrasement au ralenti. La question devient alors de savoir jusqu'où *Ninfa* est capable de *choir*. Les Nymphes classiques, déjà, se laissaient aller vers le sol, s'inclinaient, se couchaient volontiers[6]. Puis advint, à la Renaissance, le règne du songe et de l'abandon érotique: pensons à une séquence de tableaux célèbres qui iraient des *Mars et Vénus*, peints par Botticelli ou Piero di Cosimo, aux *Ménades* alanguies de Bellini ou de Titien, jusqu'aux célèbres *Vénus* de Giorgione et – encore – de Titien, en passant par les belles abandonnées de *l'Hypnerotomachia Poliphili* ou, plus tard, du Corrège et de Poussin[7]. Warburg lui-même n'ignorait pas le destin *moderne* – au sens baudelairien – de ces représentations, fortement érotisées, quelquefois mélancoliques, de la *chute des corps*: elles ont culminé, via Füssli, Goya, Ingres, chez Courbet, chez Degas et, bien sûr, chez Manet[8].

Il en est de *Ninfa* comme de l'*aura* – au sens benjaminien: elle *décline* avec les temps modernes[9]. Elle ne vieillit pas à proprement parler, puisqu'elle est une créature de la survivance. Elle ne disparaît pas non plus: simplement, *elle se rapproche du sol*. Sous quelles figures le fait-elle? Pour quelles conséquences morphologiques et symboliques? La discipline iconographique s'est récem-

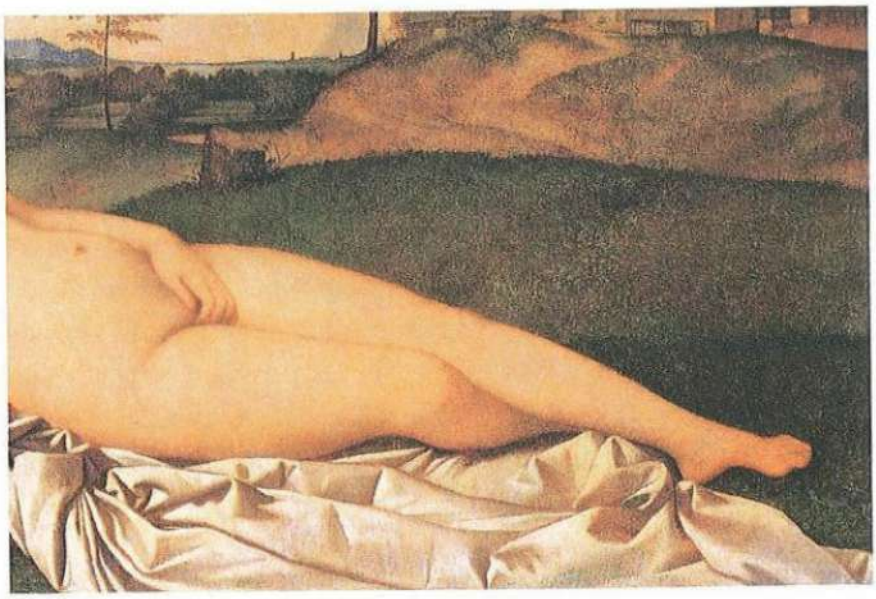
ment focalisée sur une soi-disant 'sexualité' de telles figures: en fait, une interprétation unilatéralement génitale, – comme lorsqu'on se demande si la *Vénus d'Urbin*, de Titien, se masturbe ou pas –, façon de vouloir, comme souvent, *regarder sous* la peinture plutôt que la *regarder* simplement de front[10].

Le travail fantasmatique d'une image ne se résout jamais en un point isolé, mais dans la 'dynamographie' – comme eût dit Warburg – de la substance imageante tout entière. Les incarnations renaissantes de *Ninfa* n'ont pas grand-chose à nous apprendre sur l'état de *leur* désir (le problème ainsi posé est certainement mal posé). En revanche, elles font à *notre* regard un don bien plus large: elles osent se montrer dans leur état souverain, émouvant, leur état de *clinamen* toujours recommencé.

Qu'est-ce qu'un *clinamen*? Le mot, en latin, signifie deux choses: d'une part, il dénote le mouvement de se pencher jusqu'à choir, l'*inclinaison* d'un corps. Il éclaire donc cet axe phénoménologique de la chute, si bien analysé par Ludwig Binswanger dans le rêve[11], et que décrit *Ninfa*, de tableaux en tableaux, dans son lent glissement gracieux. La langue latine a repris tel quel le mot grec



Titien, *Bacchanale*, 1518-1519: détail; huile sur toile. Madrid, Prado



Giorgione et Titien, *Vénus endormie*, vers 1509: détail; huile sur toile. Dresde, Gemäldegalerie

cliné pour désigner le champ privilégié de ce mouvement corporel: c'est le lit, la couche, c'est le coussin des divinités, omniprésent dans toutes les scénographies de *Ninfa* lorsqu'elle s'abandonne aux 'basses forces' du désir et de l'horizontalité.

Mais, d'autre part, le *clinamen* dénote la *déviation* du mouvement: Lucrèce en a fait, c'est notoire, toute une théorie de la création des corps et de la matière[12]. On comprend alors que le mouvement de la chute, mouvement simple et *sans détour* (justiciable à ce titre d'une *compréhension* de type phénoménologique), déploie cependant un ensemble de bifurcations possibles où, tout à coup, agissent des forces en conflit, des intensités déviées... Donc une structure de symptôme, donc une figurabilité, donc un *détour* (justiciable à ce titre d'une interprétation de type analytique). Autant la chute de *Ninfa* s'avère aussi évidente que possible, autant cette évidence emporte avec elle la mise en œuvre d'un 'travail' fait, avant tout, de tensions et de compromis, de condensations et de déplacements (autre façon de nommer le clinamen en tant que dynamique de bifurcations).

Constater cela n'est rien d'autre que se rendre à l'évidence des toutes premières intuitions de Warburg concernant *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps*: l'élément pathétique, dans ces tableaux de Botticelli, s'est déplacé depuis les personnages – eux-

mêmes impassibles jusqu'à l'étrangeté – vers leurs «bordures», ces éléments «accessoires» mais «en mouvement» que sont les chevelures et les draperies dans le vent[13]. La *bifurcation symptomale* du corps en représentation et de son «accessoire» en mouvement est omniprésente dans les objets de l'étude warburgienne. Dans l'espèce de film que j'imagine ici – la chute progressive de *Ninfa* –, cette bifurcation prend la forme d'une très lente dissociation de la nudité avec le tissu qui l'habillait d'abord: c'est comme si le drapé de *Ninfa* tombait à terre, tout seul, au ralenti, dénudant la jeune femme juste avant que celle-ci, à son tour, n'atteigne le sol, où le tissu la réaccueillera comme un drap de lit.

Dans le même mouvement, donc, adviennent la chute et la nudité de *Ninfa*.

Et de ce mouvement choit un reste, un magnifique reliquat: c'est le drapé lui-même prenant son autonomie figurale. Les belles mourantes de l'art classique – telle la fameuse *Cléopâtre* du Vatican –, les Ménades antiques terrassées à la renverse dans le chaos général des sarcophages bacchiques, toutes ces figures de *Ninfa* avaient gardé, le plus souvent, leur draperie serrée contre leur corps. Mais,



Titien, *Vénus d'Urbin*, 1538: détail; huile sur toile. Florence, Galleria degli Uffizi





Corrège, *Danaé*, 1531: détail; huile sur toile. Rome, Galleria Borghese

Corrège, *Léda*, vers 1531: détail; huile sur toile. Berlin, Staatliche Museen

dès la Renaissance, le mouvement s'accélère: les surfaces textiles (les plis) tendent à bifurquer des surfaces corporelles (les chairs).

Au début du XVIe siècle, Piero di Cosimo distingue sa *Vénus* couchée à terre de celle peinte par Botticelli vingt ans plus tôt: il nous la montre presque entièrement déshabillée par l'acte d'amour qui vient d'être consommé avec Mars (mais la jeune déesse a encore le bras droit dans la manche de sa robe). Ailleurs chez Piero, c'est la menace d'un monstre, c'est l'angoisse ou les mouvements corporels de la terreur qui auront ouvert en grand le drapé d'Andromède attachée à son rocher comme la victime d'un sacrifice[14].

Mais le tournant décisif est donné par Bellini et Titien: c'est, rejetée sur la bordure droite du tableau – comme chez Ghirlandaio, comme chez Botticelli –, que *Ninfa* commence de 'choir' véritablement, sous la figure d'une jeune endormie dans *Le Festin des dieux*: le drapé de sa robe est béant sur son sein. Une main d'homme n'hésite pas à compléter le déshabillage, sous le regard impassible de tous les autres personnages du tableau[15].

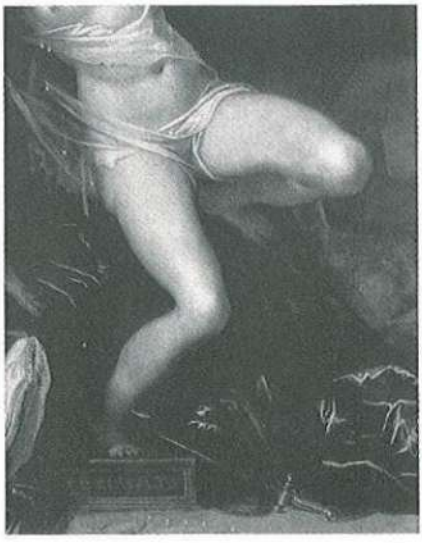
Titien devait donner à cette figure de bord une force incomparable dans sa *Bacchanale* du Prado: la Nymphe, désormais (ou la Ménade, peu importe), est passée à l'avant-plan, entièrement nue, son corps offert frontalement, son visage rejeté en arrière, les joues toutes rougies du désir assouvi ou bien rêvé, un fouillis de robe

blanche – vieux souvenir d'état pudique, lambeau encore agité par la fête bacchique – accroché à son bras gauche[16]. Au-dessus d'elle semble figuré l'état initial des actes qui l'ont dénudée jusqu'à l'épuisement: d'autres personnages agitent leurs draperies réciproques comme pour une danse d'amour, la charmante parade séductrice des 'accessoires en mouvement'.

Il est aisé de constater que, depuis la *Vénus* allongée de Botticelli jusqu'à la *Vénus d'Urbin* de Titien – et toutes ses variantes au-delà –, les robes sont pour ainsi dire tombées. Lorsqu'un corps est déshabillé de ses voiles, le tissu prend, non moins que la chair, son autonomie visuelle et sa 'vie' propre. Ainsi, la draperie retire de ce processus une fonction iconologique renouvelée, plus puissante, à certains égards, qu'autrefois. Le *drapé* qui recueillait, qui habillait le pathos des corps, fait place à un *drap* où s'allongent, où s'abandonnent, où s'offrent les corps. Et de même que la *toile* des tableaux en général fait office d'*écran* – au sens cinématographique – pour une véritable encyclopédie du fantasme *all'antica*, de même les *tissus*, hyperbolisés dans tant de scènes mythologiques au XVIe siècle, feront office de *réceptacles* – tout à la fois métaphoriques et métonymiques – pour la substance imaginaire du désir.

On l'observe partout, notamment dans les différentes versions de *Danaé* par Titien, où la texture des draps, voire des tabliers de servante, participe intensivement, empathiquement, à la





Tintoret, *Tarquin et Lucrèce*, 1559: détails; huile sur toile. Chicago, Art Institute

représentation érotique[17]. C'est encore plus flagrant dans les tableaux mythologiques de Corrège: sa *Danaé*, bien sûr, mais surtout *Io* et *Léda*, où le corps féminin se voit littéralement *pris* – voilà le véritable embrassement à l'œuvre dans ces tableaux – entre deux surfaces tactiles, deux douceurs concomitantes: le drapé (blanc) d'un côté, le corps divin (duvet blanc pour *Léda*, nuée grise pour *Io*) de l'autre[18].

Toute cette évolution ne fait que confirmer le rôle reconnu par Warburg à la draperie comme «outil pathétique»: les *tissus* apparaissent souvent – surtout dans les tableaux de la Renaissance où c'est la *nudité* et la *tactilité* qui sont mises en scène – comme les «surfaces sensibles», les *champs dynamophores* de la figuration tout entière[19]. En tant que telles – et toujours dans les termes mêmes qui furent ceux de Warburg –, ces surfaces se montrent capables d'accueillir un large éventail d'«inversions dynamiques». Par exemple, ce que fait Corrège avec la *douceur* pelucheuse (plumes du cygne), Tintoret saura le dramatiser en tranchant mortel: dans *Tarquin et Lucrèce*, peint en 1559, il ne reste à la jeune violée que des lambeaux de robe, tandis que les perles de son collier se dispersent sur le sol. Mais, tout autour, les rehauts lumineux transforment chaque plis des draperies en signes visuels aussi coupants que l'épée du premier plan.



Titien, *Bacchus et Ariane*, 1523: détail; huile sur toile. Londres, National Gallery

Il arrive, enfin, que ces surfaces obsidionales – globales, voraces, omniprésentes – viennent de replier, se chiffonner d'un coup dans un coin du tableau, généralement à sa bordure inférieure, juste devant notre œil. Titien jette-t-il une *Nymphe* dénudée dans le coin droit de sa *Bacchanale*? Il jettera, symétriquement, une robe en tas chiffonné dans le coin gauche de son *Bacchus et Ariane*[20].



Nicolas Poussin, *Le Triomphe de Pan*, 1636: détail; huile sur toile. Londres, National Gallery

Poussin, au XVIIe siècle, conjuguera lui aussi ces deux processus complémentaires: d'un côté, il inventera de nouvelles *Pathosformeln* du désir (je pense aux postures extraordinaires, extraordinairement *modernes*, des corps féminins dans toute la série des *Bacchanales*[21]). D'un autre côté, il jettera simplement, en contrepoint au véritable tumulte charnel du *Triomphe de Pan*, une simple draperie blanche près d'un bouquet renversé et d'un masque de comédie[22]. L'orgie des dieux antiques laisse toujours des restes visibles aux humains arrivés plus tard: ce tas, ce reste central, ce beau chiffon en est un. Troublant pour le destin qu'il fait subir à l'anthropomorphisme: la forme humaine s'est absentée, en effet. Mais elle demeure en suspens – ou plutôt en *rebut* –, comme une dernière forme possible pour le désir humain. Quelque chose comme un haillon du temps.

SOMMARIO

Le Ninfe rinascimentali, retaggio della classicità, ne ripetono le infinite vicende che esse vivono nei miti, georgici o drammatici, lieti o luttuosi, con un movimento fondamentale verso il suolo. È «l'irrimediabile caduta delle Ninfe», in un regno del sogno e dell'abbandono erotico. Da Botticelli a Piero di Cosimo, da Bellini a Tiziano a Giorgione, o più tardi Correggio e Poussin, esse si offrono al riguardante nel loro stato emozionante di *clinamen* continuamente ripetuto.

Clinamen è un lento, grazioso 'scivolamento', un movimento corporeo nel suo campo privilegiato del letto, del cuscino delle divinità, presente in tutte le scenografie della Ninfa che si abbandona al desiderio e all'orizzontalità. Ma il *clinamen* è anche deviazione, implica dunque tensione e spostamento. Così, nella *Nascita di Venere* e nella *Primavera* botticelliane l'elemento patetico risiede nello spostamento dei personaggi, in sé impassibili, verso i loro margini, con le capigliature e i drappeggi mossi al vento. Questa 'biforcazione' prende la forma di una lenta dissociazione della nudità col tessuto che la copriva: il tessuto cade a terra, come al rallentatore, denudando la giovane prima che anch'essa non raggiunga il suolo, dove il tessuto la accoglierà nuovamente come un lenzuolo. Caduta e nudità della Ninfa sono dunque un solo avvenimento.

La svolta decisiva è impressa da Bellini e Tiziano, il primo nel *Festino degli dèi*, il secondo nel *Baccanale* del Prado. Riprendendo come già in precedenza alcune intuizioni di Aby Warburg, l'Autore analizza puntualmente in questo processo la funzione e la collocazione del drappeggio e delle vesti nei quadri, ancora di Tiziano, di Correggio e infine in Poussin.

[1] Cf. A. Warburg, *Gesammelte Schriften, I. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, éd. G. Bing et F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (rééd. H. Bredekamp et M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998), I, pl. I, III-VI, IX-X, etc.

[2] A. Warburg, *Ninfa fiorentina* (1896-1900), Warburg Institute Archive, III, 118, I [avec André Jolles].

[3] Id., *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. M. Warnke et C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000, notamment les planches 4-6, 25, 39-48, 55, 57, 70, 76-77.

[4] Cf. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2001.

[5] Cf. M. Halm-Tisserant et G. Siebert, «Nymphaï», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae, VIII-1*, Artemis, Zürich-Düsseldorf 1997, p. 891-902. G. Becatti, *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche*, De Luca, Rome 1971. Sur les sources littéraires classiques, cf. A.D. Nock, «Nymphs and Nereids», *Mélanges de l'Université Saint-Josef*, XXXVII, 1961, n. 18, p. 297-308; H. Zusanek, *Die Nymphen. Untersuchungen zum dios-Begriff, II*, Peter Lang, Francfort-New York 1998.

[6] Cf. H. Wrede, «Klinenprobleme», *Archäologischer Anzeiger*, 1981, p. 86-131.

[7] Cf. M. Meiss, «Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities», *Proceedings of the American Philosophical Society*, CX, 1966, n. 5, p. 348-382; E.B. Mac Dougall, «The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type», *The Art Bulletin*, LVII, 1975, n. 3, p. 357-365; P.P. Bober, «The Coryciana and the Nymph Corycia», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL, 1977, p. 223-239; M.C. Bandera Viani, «La "ninfa": continuità di rapporti tra Antichità e Rinascimento nelle arti visive», *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto*

Salvini, Sansoni, Florence 1984, p. 265-269.

[8] Cf. A. Warburg, *Manet's* Déjeuner sur l'Herbe. *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* (1929), Londres, Warburg Institute Archive, III, 101, 5. Sur l'*Olympia*, il faut parallèlement relire le commentaire fameux de G. Bataille, *Manet* (1955) (*Œuvres complètes*, IX, Gallimard, Paris 1979, p. 137-147).

[9] Sur le «déclin de l'aura» comme *supposition* et non comme destruction, cf. G. Didi-Huberman, «Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité» (1996), *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n. 64, 1998, p. 95-115 [désormais repris dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000, p. 233-260].

[10] Cf. R. Goffen, «Sex, Space, and Social History in Titian's *Venus of Urbino*», dans R. Goffen (dir.), *Titian's «Venus of Urbino»*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 63-90, dont les propositions sont affinées en termes de regard par Daniel Arasse: «Titian's *Venus of Urbino* represents the first great fetish of the nude female body offered to a (male) glance in Western painting». D. Arasse, «The *Venus of Urbino*, or the Archetype of a Glance», *ibid.*, p. 91. Cf., plus récemment, Id., *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoël, Paris 2000, p. 107-152.

[11] L. Binswanger, «Le rêve et l'existence» (1930), trad. J. Verdeaux et R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, Minuit, Paris 1971, p. 199-225.

[12] Lucrèce, *De la nature*, II, 216-291, trad. A. Ernout, Les Belles Lettres, Paris 1964, I, p. 50-52.

[13] A. Warburg, «Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance» (1893), *Gesammelte Schriften*, op. cit., I, p. 1-55 [trad. S. Muller, «*La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Sandro Botticelli», *Essais florentins*, Klincksieck, Paris 1990, p. 47-100].

[14] Piero di Cosimo, *Perse libérant Andromède*, vers 1515, Florence, Musée des Offices. Sur le motif d'Andromède, cf. notamment F. Siguret et A. Laframboise (dir.), *Andromède ou le Héros à l'épreuve de la beauté*, Musée du Louvre - Klincksieck, Paris 1996. Sur la nudité féminine et les «séductions de l'Antique» à la Renaissance, cf. P. Rubin, «The Seductions of Antiquity», *Manifestations of Venus. Art and Sexuality*, dir. C. Arscott et K. Scott, Manchester University Press, Manchester-New York 2000, p. 24-38.

[15] Giovanni Bellini et Titien, *Le Festin des Dieux*, 1514-1529, Washington, National Gallery of Art.

[16] Titien, *Bacchanale*,1519, Madrid, Prado. Il faut aussi rappeler, du même Titien – et en marge des grands nus célèbres, *Vénus* ou autres *Danaé* –, la *Vénus du Pardo* (vers 1540, Paris, Musée du Louvre) couchée dans son vêtement blanc qu'une main de satyre est en train de soulever, ou encore *La Nymphe et le berger*, 1570, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

[17] Titien, *Danaé*, 1545-1546, huile sur toile, Naples, Gallerie nazionali di Capodimonte; Id., *Danaé*, 1553-1554, huile sur toile, Madrid, Prado.

[18] Corrège, *Danaé*, 1531, huile sur toile, Rome, Galleria Borghese; Id., *Léda*, vers 1531, huile sur toile, Berlin, Staatliche Museen (où Corrège *décompose* littéralement les différentes étapes de cet embrassement); Id., *Io*, vers 1531; huile sur toile, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

[19] Cf. J. Wilde, *De Bellini à Titien. Texture, forme, couleur dans l'art vénitien* (1981), trad. G. Morel, Macula, Paris 1993, p. 137-232, qui, sans le savoir, rejoint Warburg dans ses analyses sur le rôle expressif des textures.

[20] Cf., déjà, Titien, *Le Culte de Vénus*, vers 1518-1519, huile sur toile, Madrid, Musée du Prado (où le premier plan est occupé par un drapé posé en tas).

[21] Pour un catalogue de cette série, cf. A. Mérot, *Poussin*, Hazan, Paris 1990, p. 275-283. Sur le motif du corps endormi comme emblème du tableau lui-même («Le tableau de peiture est un corps endormi»), cf. L. Marin, «À l'éveil des métamorphoses: Poussin (1625-1635)» (1983), *Sublime Poussin*, Le Seuil, Paris 1995, p. 161-174. Aussi différents soient-elles, ces deux approches ignorent l'*heuristique érotique* de l'invention gestuelle chez Poussin. Encore moins d'éléments dans le catalogue de P. Rosenberg et L.-A. Prat (dir.), *Nicolas Poussin*, 1594-1665, RMN, Paris 1994.

[22] Cette belle incongruité reste, à ma connaissance, bien peu commentée. Le tableau était absent de la rétrospective *Nicolas Poussin, 1594-1665*, op. cit. Oskar Bätschmann (*Poussin, dialectiques de la peinture* [1982], trad. C. Brunet, Flammarion, Paris 1994, p. 75-76) remarque bien la composition centrée du tableau et les paradoxes de mouvements qui en résultent, mais il ne s'interroge pas sur la fonction de ce «torchon» de premier plan où toute la structure du tableau vient se précipiter. Sur les dessins préparatoires au *Triomphe de Pan*, cf. A. Blunt, *Les Dessins de Poussin* (1979), trad. S. Schnall, Hazan, Paris 1988, p. 102-107; P. Rosenberg et L.-A. Prat, *Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des Dessins*, I, Leonardo, Milan 1994, p. 148-159 et 168-171. Sur les copies et les interprétations du tableau (y compris chez Picasso), cf. A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Phaidon, Londres 1966, p. 97.

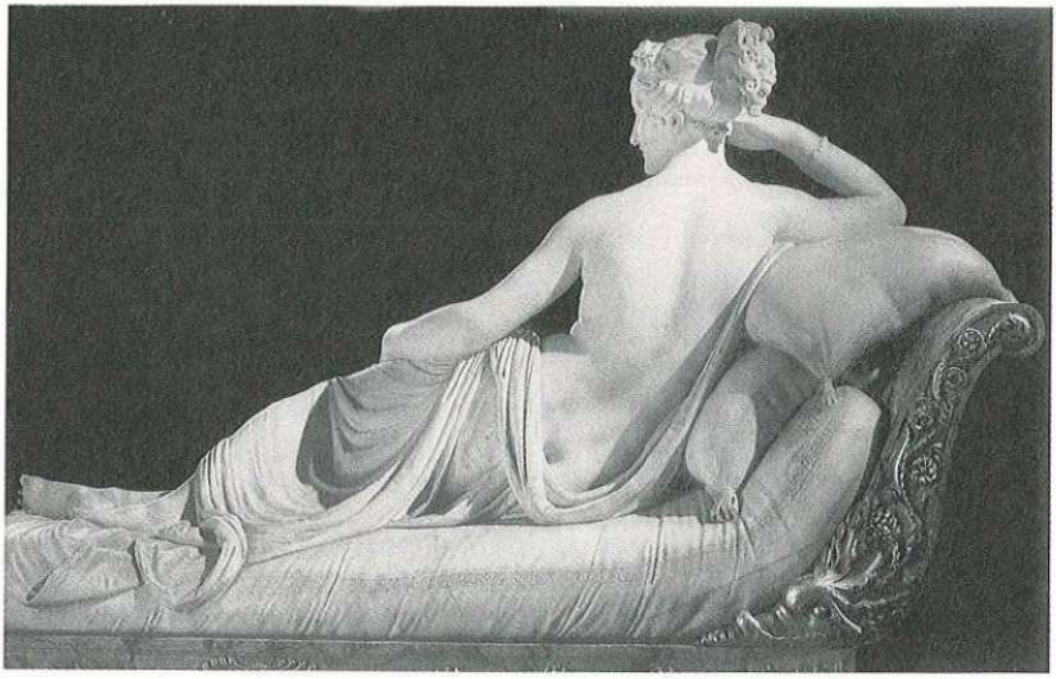
Rendere vivente una bellezza ideale

Paolina e Napoleone tra Venere ed Ercole

di Fernando Mazzocca

La rappresentazione del corpo umano nudo è stata una delle più alte idealità perseguite dall'arte neoclassica. Un ambito sicuramente privilegiato, in cui le sculture di Antonio Canova hanno costituito l'esito universalmente più apprezzato. Il grande scultore, come suo costume solitamente restio alle dichiarazioni teoriche, proprio in questo caso sentì la necessità di intervenire. Avvenne in un'occasione molto particolare, durante il famoso colloquio con Napoleone che nell'autunno del 1810 lo aveva convocato a Fontainebleau per eseguirvi il ritratto dell'imperatrice Maria Luisa. Tra i molti argomenti affrontati ad un certo punto «si parlò – ricorderà Canova – dei costumi di vestire le statue ed io gli dissi che con i calzoni, così alla francese come Egli era vestito, nemmeno *Domine Iddio* potrebbe fare una bella cosa, che il linguaggio dello scultore era il nudo ed il panneggiamento conveniente a quest'arte, che noi abbiamo come i poeti la nostra lingua, che se il poeta parlasse alla tragedia come si parla in strada tutti sgridarebbero, che così parimenti è la scultura, che il vestito presente è il parlare in strada inconvenientissimo per l'artista. E gli portai l'esempio del *Laocoonte* che stava sagrificando, dicendo "l'hanno fatto nudo". A queste ragioni si persuase…».

L'imperatore finalmente digeriva il fatto che Canova lo avesse voluto rappresentare nudo come *Marte pacificatore*, e non in divisa, nella statua colossale che, imbarcata nel giugno, era ancora in viaggio per Parigi dove sarebbe giunta solo all'inizio del 1811.



Antonio Canova, *Paolina Borghese Bonaparte raffigurata come Venere Vincitrice*, 1804-1808; lungh. 200 cm. Roma, Galleria Borghese

Nella scelta del nudo, che lo scultore aveva difeso con tutte le sue forze, erano intervenuti molti motivi e non solo di carattere estetico. Prima di tutto quella componente idealistica che stava alla base della concezione neoclassica espressa con la maggiore consapevolezza proprio nel *Laocoonte* di Lessing. Il teorico tedesco si era chiesto: «La necessità ha spinto a inventare le vesti, e che cosa ha a che vedere l'arte con la necessità? Ammetto che esiste anche una bellezza del panneggio; ma che cosa è mai al confronto della bellezza della forma umana?». Non era solo una questione di gusto determinata, come aveva notato anche Goethe, dal fatto che gli abiti del tempo cominciavano ad essere considerati ridicoli e innaturali, celando la bellezza dell'anatomia. C'era anche una motivazione ideologica, ben espressa da Diderot, quando aveva affermato che raffigurando le figure nude «on éloigne la scène, on rappelle un âge plus innocent et plus simple, des mœurs plus sauvages, plus analogues aux arts d'imitation».

Interveniva infine anche un preciso intento di riportare la scultura alla purezza dei capolavori dell'antichità, spogliando i corpi di quelle capricciose vesti sotto le quali li avevano sepolti gli artisti barocchi, in particolare Bernini. E così il teorico Francesco

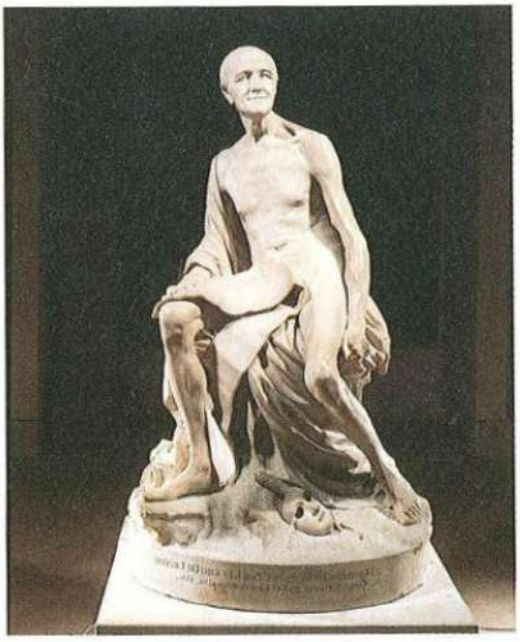
Anton Raphael Mengs, *Perseo e Andromeda*, 1773-1778; olio su tela, 227 x 153,5 cm. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Milizia, che era stato uno dei primi sostenitori del giovane Canova, alla voce *Scultura* nel suo consultatissimo *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* pubblicato nel 1797 asseriva come lo «scopo» di quest'arte

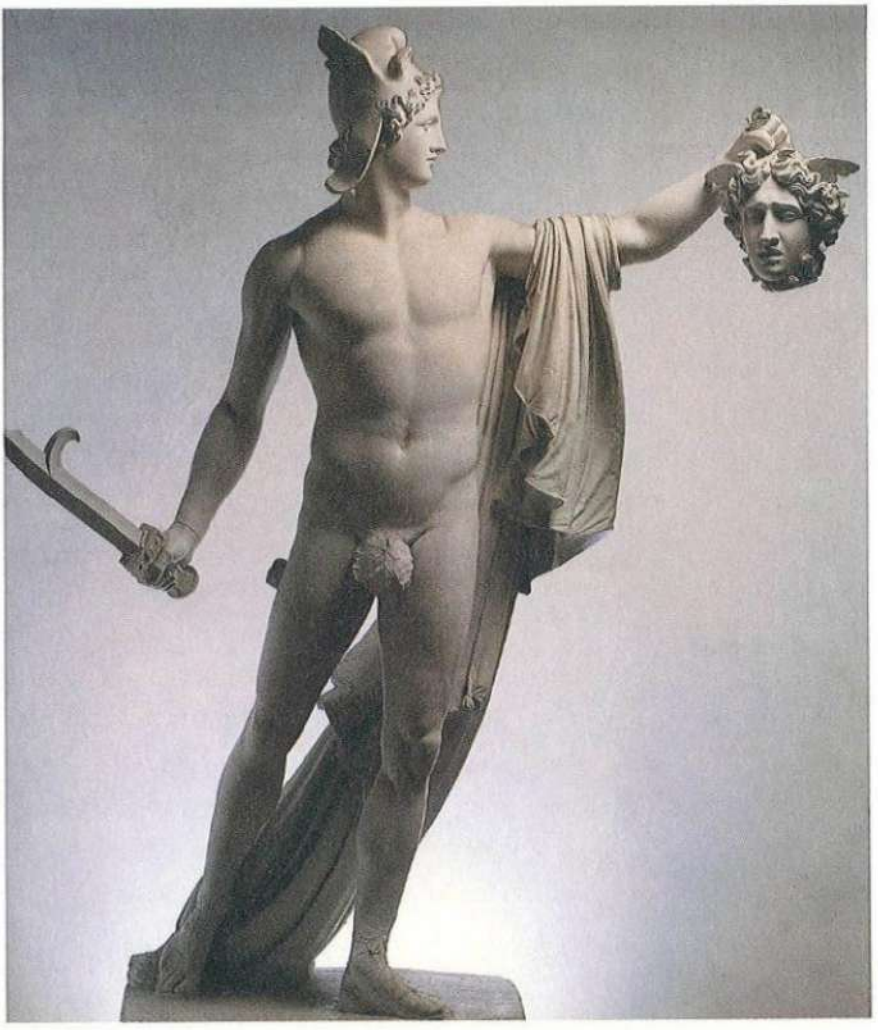
> è il *nudo*. E se non può [lo scultore] sempre lavorar *nudo*, lavori men *vestito* che può. Onde i panneggiamenti della scultura vogliono essere come li usarono i buoni artisti greci, i quali coprivano sì delicatamente le loro statue, che ne apparivano sempre le belle forme. Perciò le vestivan di drappi come bagnati, e a pieghe minute e naturali.

Queste diverse motivazioni spiegano risultati che possono apparire tra loro molto distanti. I levigati nudi dipinti da Anton Raphael Mengs o scolpiti dallo stesso Canova – sorprendente è ad esempio la loro sintonia nel rappresentare la serena anatomia di *Perseo* –, non rappresentano che un volto dell'arte neoclassica. Un altro aspetto, collegato non tanto alla tradizione della classicità quanto alle istanze illuministe, determinava Diderot ed una schiera di illustri letterati del tempo, tra cui Grimm, Marmontel, d'Alembert, Helvétius, a commissionare nel 1770 a Jean-Baptiste Pigalle una statua destinata a fare scalpore. Si trattava di rappresentare Voltaire, che allora aveva settantasei anni. Ma per imprimere al ritratto maggior forza e verità, dopo averne modellato la testa dal vero lo scultore la inseriva su di un corpo nudo che rivelava impietosamente l'anatomia cadente di un settuagenario. Anche se poi un probabile riferimento all'antico rimanda al cosiddetto *Seneca morente*, la celebre scultura della collezione Borghese oggi al Louvre. L'intento era quello di rappresentare il trionfo dello spirito sulla fragilità del corpo. Esso non è quello

Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), *Voltaire nu*, 1776; marmo, 150 x 89 x 77 cm. Parigi, Musée du Louvre







Antonio Canova, *Perseo Trionfante*, 1797-1801; marmo, 235 x 190 x 110 cm. Città del Vaticano, Musei Vaticani

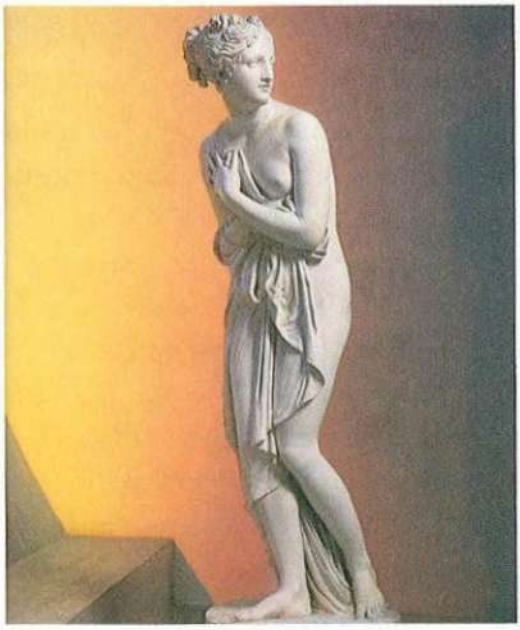
incorrotto delle divinità mitologiche, che altrimenti si prestavano ad offrire le loro anatomie idealizzate ad un genere allora divenuto molto in voga, quello del 'nudo contemporaneo'. Veniva ripresa una tradizione romana, ricordata anche da Plinio, per cui si inserivano delle teste, che erano ritratti di personaggi viventi, su corpi invece ideali rispondenti a tipi, ormai universalmente riconosciuti, di eroi o divinità. Naturalmente a ciascuno il suo corpo. Ad una delle più avvenenti femmine allora sulla scena, Paolina Bonaparte divenuta principessa Borghese, niente di meglio che quello della Venere vincitrice mentre sdraiata esibisce il pomo ricevuto nella famosa gara da Paride. Per Napoleone non poteva esservi, secondo questi principi, scelta più appropriata che il nudo eroico in di-

mensioni superiori al naturale. Canova, rappresentandolo nelle sembianze di Marte che deposte le armi si appresta a governare la pace, lo divinizzava così come gli antichi scultori romani avevano fatto con i loro imperatori.

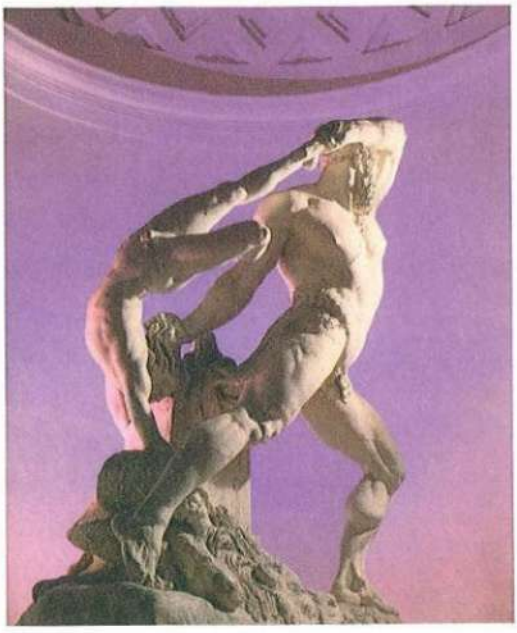
Il nudo neoclassico, pure se deriva, come vedremo, anche dall'osservazione e dallo studio della realtà, non è mai naturalistico, bensì naturale, esprimendo cioè, come se attraverso l'arte si potesse davvero realizzare e rendere addirittura vivente, una bellezza ideale: quella che, secondo le regole degli antichi e la codificazione dei classicisti come Giovanni Pietro Bellori, deriva dalla scelta delle parti più belle esistenti in natura. L'inossidabile mito di Zeusi, che avrebbe dipinto la sua Elena combinando insieme i tratti più belli di cinque diverse modelle scelte tra le giovani di Crotone, era l'esemplificazione più immediata di questo procedimento.

Per l'artista moderno erano proprio le statue antiche, soprattutto quelle consacrate nelle grandi raccolte romane ma anche nella Tribuna degli Uffizi a Firenze, a servire da guida nel difficile percorso di selezionare i dati naturali per creare figure ideali. Questo sia per quanto riguarda le diverse parti anatomiche che le pose.

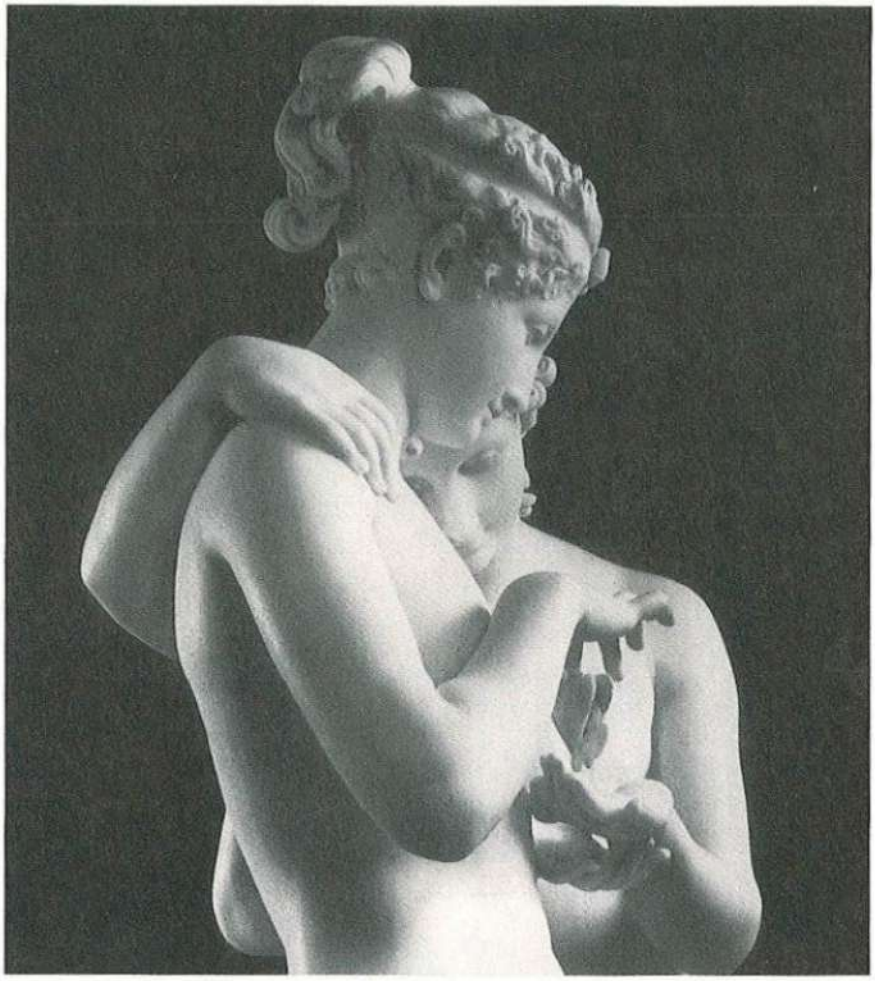
Lo stesso Canova sembra aver seguito questa strada. Dopo essersi formato a Venezia studiando i gessi delle statue antiche



Antonio Canova, *Venere Italica*, 1804-1812; marmo, 172 x 52 x 55 cm. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



Antonio Canova, *Ercole e Lica*, 1795-1815; marmo, alt. 335 cm. Roma, Galleria d'Arte Moderna

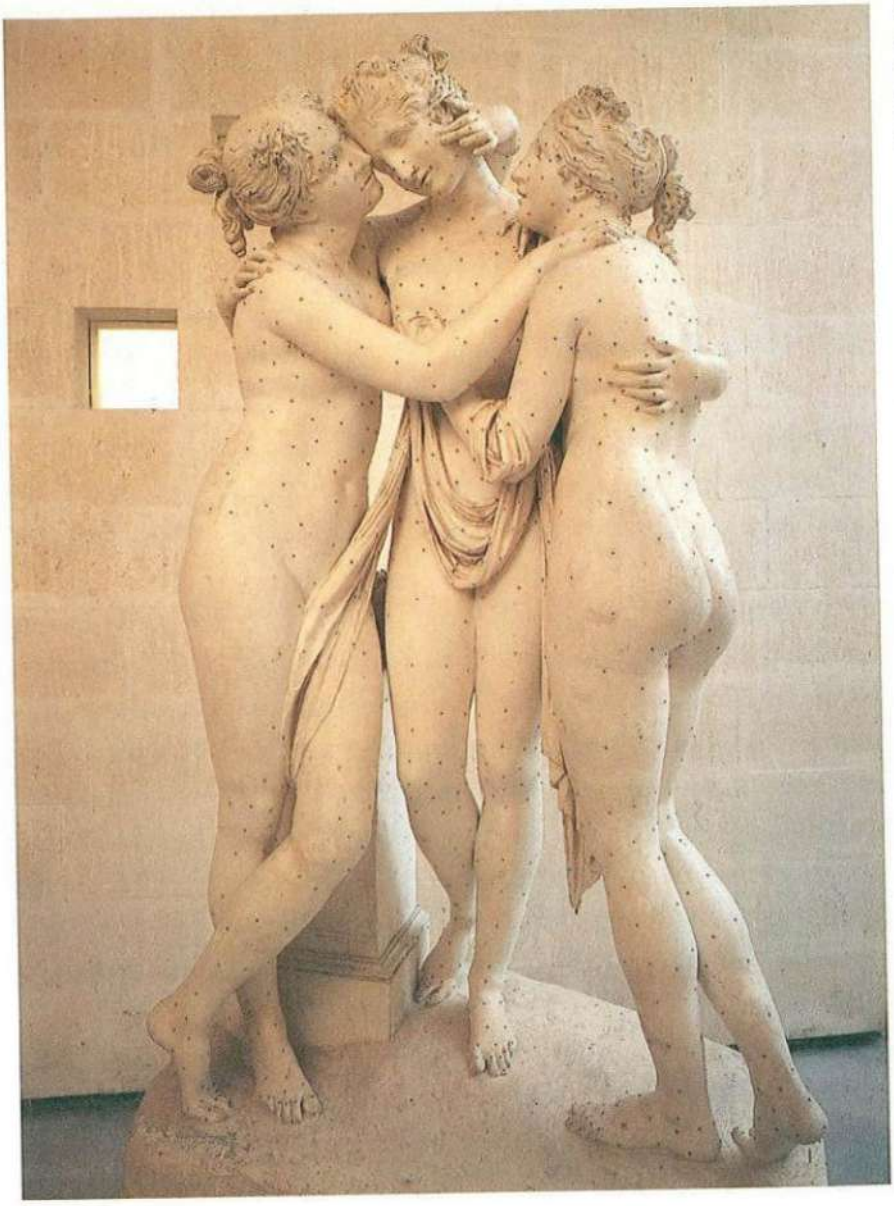


Antonio Canova, *Amore e Psiche*, 1796-1800; marmo, 150 x 68 cm. Parigi, Musée du Louvre

conservati nella raccolta di Filippo Farsetti, frequentò a Roma gli studi di artisti, dove si organizzavano esercitazioni serali di nudo denominate Accademie, e soprattutto la Scuola del Nudo fondata in Campidoglio nel 1754 da Benedetto XIV. I modelli viventi erano regolarmente fatti posare negli atteggiamenti delle statue antiche, che venivano così ad imprimersi indelebilmente nella mente dei giovani scolari ritornando poi automaticamente nei loro quadri. Mentre le anatomie reali, in genere prestanti ma non perfette, venivano sottoposte al filtro delle regole codificate dagli antichi proprio per eliminare tutto quello che appariva troppo contingente, condizionato dunque dalle imperfezioni e dai dati troppo individualistici presenti nell'esperienza comune.

A riconsiderare il valore del nudo ideale nell'esperienza arti-

stica era stato Winckelmann. I suoi ideali estetici, ma anche le particolari inclinazioni sessuali, traspaiono dall'evocazione della Grecia antica, i cui «ginnasi e le piazze dove giovani completamente nudi facevano la lotta e si esercitavano in altri giochi erano scuole di bellezza. Era là che gli artisti contemplavano il perfetto sviluppo del fisico: la quotidiana vista del nudo accendeva la loro immaginazione e insegnava loro come rappresentare la bellezza delle forme». Ma pur trovandosi di fronte all'esperienza di corpi così



Antonio Canova, *Le Grazie*, 1813; gesso, 175 x 103 x 64 cm. Possagno, Gipsoteca canoviana



Jacques-Louis Copia, *Johann Joachim Winckelmann*, dal ritratto di Raphael Mengs, 1794; incisione, 25,4 x 18,9 cm. Forlì, Biblioteca Comunale

perfetti, gli scultori antichi avevano cercato di modificare, di regolarizzare le proporzioni del corpo umano, riuscendo così a trovare la forma perfetta, ovvero ideale, per ogni porzione dell'anatomia.

L'artista neoclassico che aveva per primo saputo reinterpretare lo spirito dell'arte greca era stato non uno scultore, ma un pittore come Mengs, che nell'Apollo collocato al centro del *Parnaso* affrescato tra il 1760 e il 1761 a Villa Albani era riuscito a far rivivere quell'«eterna primavera», cioè quella bellezza pura e incorrotta che secondo Winckelmann avvolgeva «degli incanti della gioventù» la «splendida struttura» delle membra dell' *Apollo del Belvedere*, assunto come il capolavoro esemplare dell'ideale classicista. Proprio perché «questo corpo, non segnato da alcuna vena, non mosso da alcun nervo, è animato da uno spirito celeste che fluisce come un dolce vapore in ogni sua parte».

Questo sentimento dell'ideale, tanto forte da sconfinare in una sorta di rapimento mistico, bandiva di fatto quella sensualità naturalistica che aveva caratterizzato l'erotismo Rococò tra Fragonard e Clodion, stabilendo il principio che il nudo era tanto più artistico, quanto più appariva lontano dalla volgarità del corpo umano denudato, quindi da ogni accento di verità. Significativa è allora la reazione di Canova, il quale rimase molto infastidito dalla dichiarazione di un adulatore che, credendo di fargli un complimento, gli confessò di essere stato tratto in inganno credendo che una sua statua fosse una persona viva.

Infatti se nella pittura rimane ancora un certo grado di verosimiglianza – pensiamo al realismo di certi corpi dipinti da David, come quello caravaggesco di Eros nell'*Amore e Psiche* del Museo di Cleveland –, nella scultura, ed in particolare in Canova, il nudo, ol-

tre ad assumere un rilievo sicuramente maggiore sino ad apparire quasi esclusivo, viene declinato in tutta una vasta gamma di categorie e di corrispondenti risoluzioni formali. In una posizione centrale ritroviamo il genere del bello ideale in cui il nudo assume una dimensione di equilibrato canone, come nel caso del *Perseo Trionfante* destinato a sostituire nel cortile del Belvedere, nel Museo Pio Clementino, il celeberrimo *Apollo* allora emigrato a Parigi; o del *Paride*, od ancora della *Venere Italica* collocata sul piedistallo, anch'esso rimasto vuoto, della *Venere Medicea* nella Tribuna degli Uffizi. Esigenze espressive molto diverse, sconfinanti nel territorio del sublime, imponeva invece il genere eroico, con anatomie in tensione e sovradimensionate, caratteristiche degli impressionanti colossi quali i due *Pugilatori* vaticani, l'*Ercole e Lica* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il *Teseo in lotta con il centauro* ora sulle rampe dello scalone nel Kunsthistorisches Museum di Vienna. Infine, nell'ordine di una naturalezza che ammetteva seducenti deroghe rispetto all'eccessiva astrazione dell'ideale, veniva la grazia. E i nudi sensuali di *Ebe*, di *Venere e Adone*, di *Amore e Psiche*, degli *Amorini*, delle *Danzatrici*, ed infine delle *Grazie* hanno rappresentato il lato più immediatamente seducente, ed amato dal pubblico, dell'arte canoviana.

BIBLIOGRAFIA

Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Einaudi, Torino 1983; Hugh Honour, *Neoclassicismo*, Einaudi, Torino 1980; *Antonio Canova*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1992.

Le odalische francesi

Il pretesto orientalista nel nudo femminile della pittura del XIX secolo

di Marco Lorandi*

«*On tombera tout de suite dans le nu*» (Mallarmé)

Come afferma Hentsch, «l'Orient est dans notre tête. Hors de nos têtes d'Occidentaux, l'Orient n'existe pas»[1].

Con e dentro il termine 'orientalismo', l'arte, la moda e il gusto europei dell'Ottocento hanno tentato, e di fatto sono riusciti, a costruire una sorta di 'artistizzazione'[2], di schema estetico trascendentale, fondato sul valore dell'esotico (*exotikós*), di ciò che è straniero, estraneo alla propria civiltà e che è, invece, 'tipico' (o ritenuto tale dagli Europei) di paesi lontani, remoti, arretrati, fermi e immutabili in una 'medioevalità' eterna.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La grande odalisca*, 1814; olio su tela, 91 x 162 cm. Parigi, Musée du Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'odalisca con la schiava musicante*, 1842; olio su tela, 76 x 105 cm. Baltimora, Walters Art Gallery

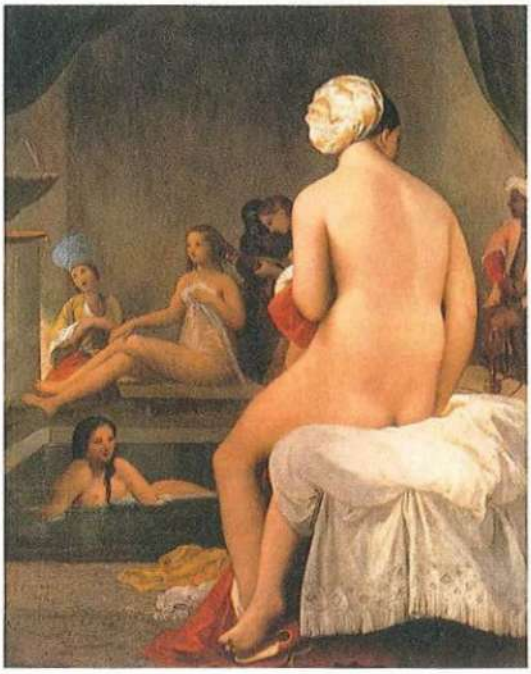
Fin dall'epoca antica l'Oriente e, qui segnatamente, il Vicino Oriente, era visto come diverso, opposto, luogo e spazio di un'alterità che da un lato si temeva e bisognava controllare, ma che dall'altro affascinava, stregava e conquideva quale ambito nella sua totalità, incoglibile, impenetrabile, territorio fisico, ma soprattutto origine e sede dell'immaginario di tutte le meraviglie. Per restare in tempi storici recenti, l'orientalismo islamico fu oggetto di grande interesse sia nell'invenzione letteraria che nelle arti visive a partire dai secoli XVII e XVIII. Basti pensare, in letteratura, alla *Bibliothèque orientale* di Barthélemy d'Herbelot (edita postuma nel 1697), o alla traduzione del Corano di George Sale nel 1734, o alla *Storia dei Saraceni* di Simon Ockley nel 1708 e 1718; e, ancora, alla prima traduzione europea dei celeberrimi racconti delle *Mille e una notte* di Antoine Galland nel 1704-1717, con cui si può affermare che principia già il secolo 'orientalista'; per non parlare dei romanzi di Voltaire e del pensiero filosofico di Montesquieu, di Diderot e degli altri illuministi francesi e infine, ma fondamentale, del pellegrinaggio verso l'Oriente tutto mentale e immaginario, creato più tardi, 1814-1816, da Goethe nel suo *Divan*, in cui l'Oriente è visto come indispensabile complemento della civiltà occidentale.

Accanto all'indagine storica, filosofica, letteraria, l'afflusso

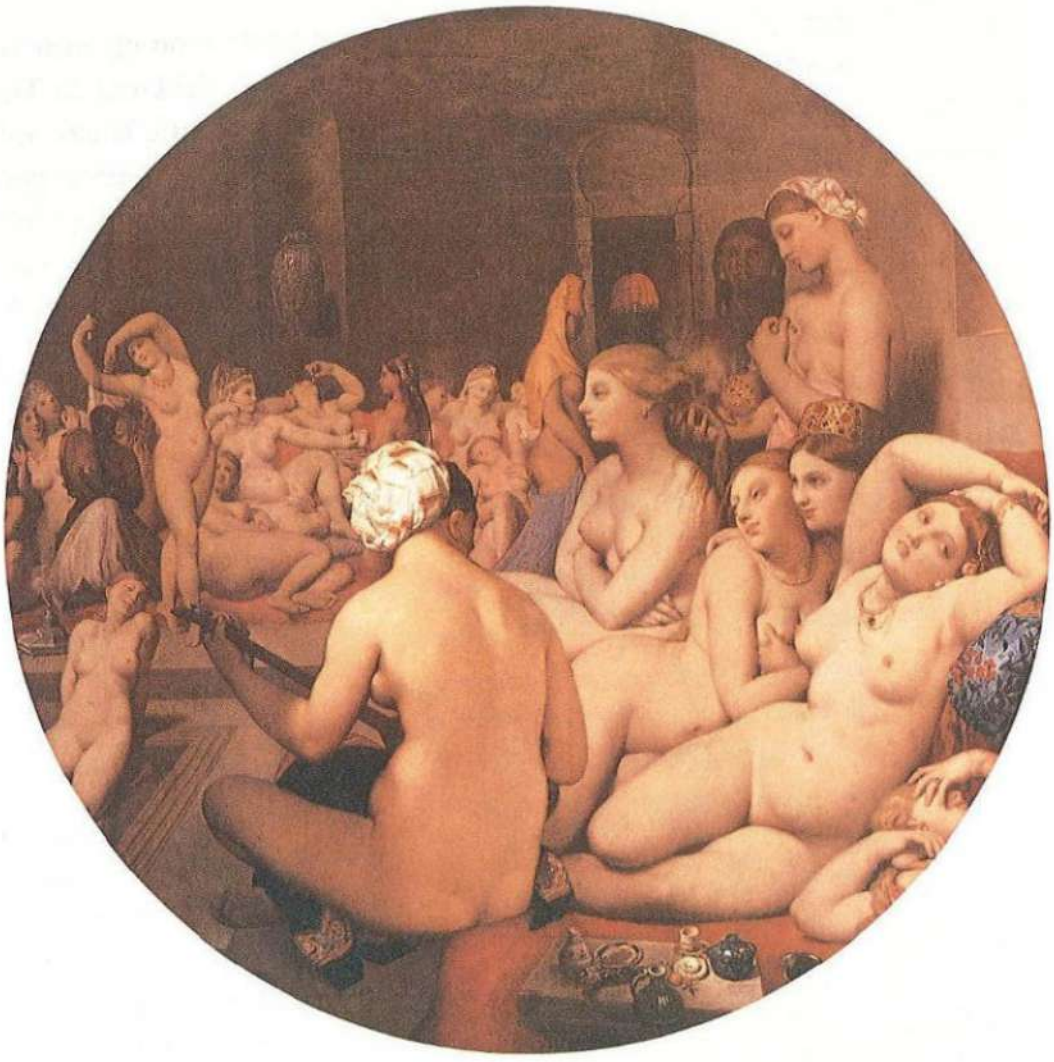
delle tematiche e delle costumanze orientaliste sono già vistosamente presenti nella pittura europea del secolo dei Lumi da Tiepolo a molti altri, e fra questi, pittori francesi come Fragonard, Boucher, Cochin, Barbault, Nattier, per citare a memoria; e quel magnifico artista d'origine ginevrina, Jean-Etienne Liotard (1702-1789), detto 'Le peintre turc', che inaugura la moda islamica, meglio, ottomana, o dei 'peintres du Bosphore'[3]. Liotard è autore di ritratti femminili, vestiti e ignudi, di odalische, di «dame franche di Pera» nelle multicolori fogge alla turca, smaglianti di un cromatismo superbo e seducente e ancora trasferiti nel disegno e nelle incisioni di un dettaglio analitico e fisiognomico straordinario per verità e varietà di atteggiamenti e di attitudini quotidiane.

Un folto numero di scrittori inglesi, francesi, tedeschi e un equivalente e cospicuo gruppo di pittori tra la fine del XVIII secolo e all'inizio del XIX secolo (vale a dire dal neoclassicismo al protoromanticismo e romanticismo) elabora canoni di un'iconografia orientalista che ebbe una fortuna immensa fino alle prime decadi del secolo ventesimo.

In ambito inglese la famosa «oriental fantasy» di William Beckford (1760-1844), dal titolo *Vathek, an Arabian Tale* (scritto nel 1782 ed edito in francese nel 1786), ebbe una vasta filiazione letteraria. È qui sufficiente citare l'esempio paradigmatico dei racconti di George Byron, editi nel 1813-1814, tradotti in francese da Amédée Pichot negli anni 1819 e 1824, come "Il Giaurro", "Lara", "La fidanzata d'Abydo", che furono oggetto di numerose versioni pittoriche di Delacroix negli anni tra il 1847 e il 1858 (*La Mort de Lara*, *La Fiancée d'Abydos*, etc.). Ed è soprattutto l'arte francese, nella ripresa del classicismo storico di David, che attraverso il pretesto esotico esplicita largamente il nudo femminile



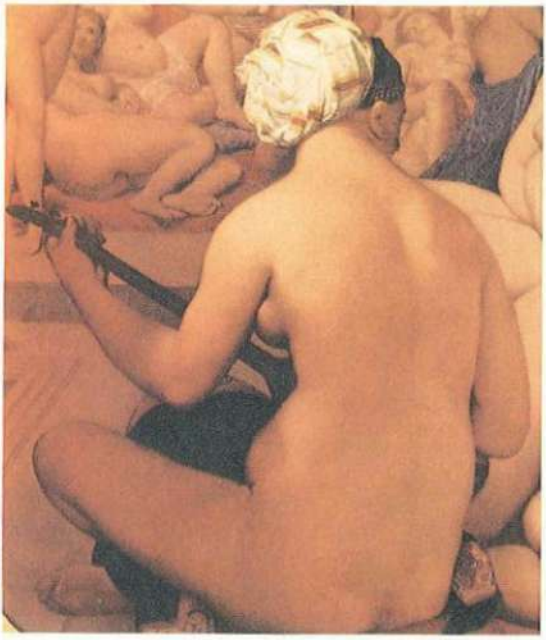
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La petite baigneuse*, 1828; olio su tela, 35 x 27 cm. Parigi, Musée du Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il bagno turco*, 1859-1863; olio su tela applicata a tavola di legno, 110 x 108 cm. Parigi, Musée du Louvre

quale emblema dell'orientalismo, mediante due percorsi imprescindibili: quello del neoclassicismo, con le sue derive fino al *pompier* (dell'eros in Accademia, per intenderci), e quello del romanticismo, che porterà all'impressionismo e ai *fauves*: in breve, a Ingres da un lato e a Delacroix dall'altro.

Poiché il nostro discorso non può essere qui esaustivo, ci limiteremo appunto all'ambito francese, il cui orientalismo pittorico è coevo ad un grande florilegio di letteratura di viaggio, di poesia, teatro e perfino di musica che si ispira al *topos* dell'Oriente quale sorgente nuova e vitalissima di un immaginario in cui sensualità, erotismo, despotismo, schiavitù, fanatismo, truculenza, or-



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Il bagno turco*, 1859-1863: particolare. Parigi, Musée du Louvre

rore, sublime alto e basso, ferocia cruenta e bontà idilliaca, fiabesco, onirico, magico e misterioso si mescolano in un caleidoscopio inesauribile e con una profusione di immagini abbaglianti, continuamente mutanti di forma. L'orientalismo diventa spazio reale ed immaginato di una vasta euristica e sistemazione interpretativa.

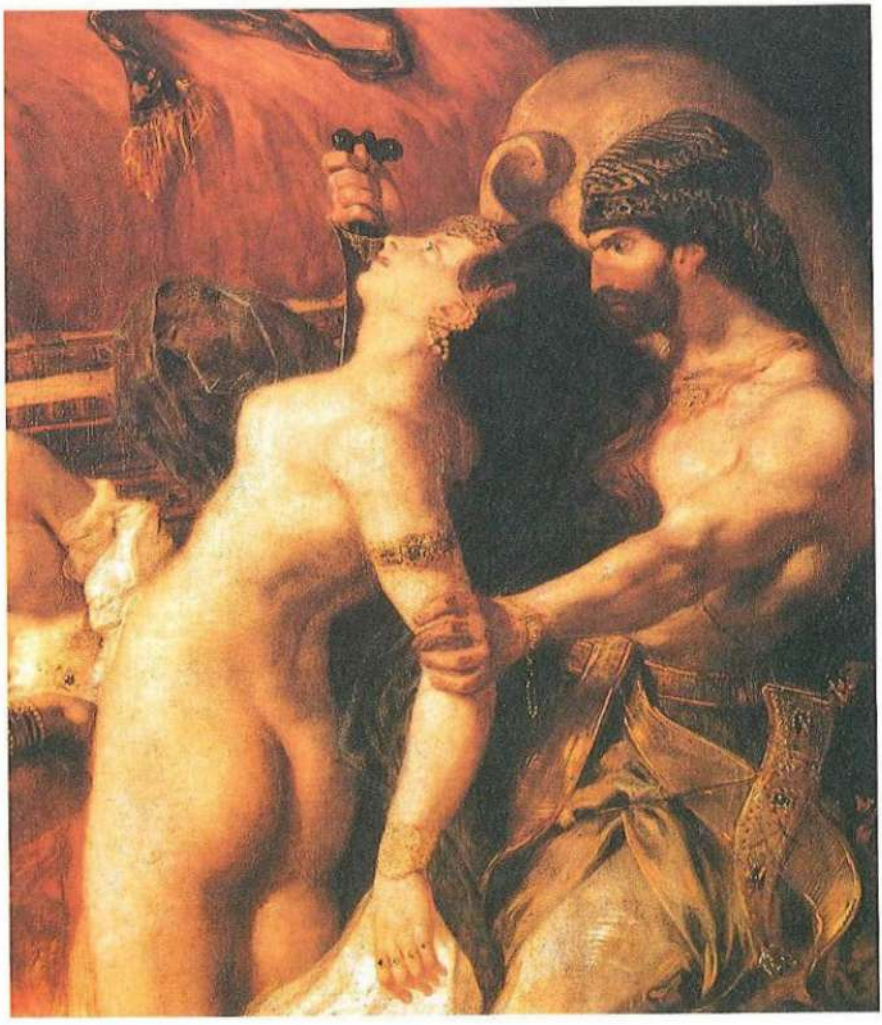
L'icona della donna orientale, della sua affascinante bellezza, della sua sensualità debordante, della sua malia circeica, anticipazione delle Salomé e delle Salammbô del tardo Ottocento francese, è continuamente ricorrente nell'arte e nella letteratura della Francia del secolo.

Tra i molti e importanti (Chateaubriand, De Musset, Nerval, Flaubert, Du Camp, Loti, etc.) non si può qui tralasciare di citare Victor Hugo e il suo poema *Les orientales* dove si definisce e, per così dire, si canonizza, uno schema espressivo della bellezza femminile, fondata sul pittoresco e sul «colore locale», come scrive lo stesso Hugo nella prima edizione del gennaio 1829.

Il nudo femminile, di un Oriente svelato, erotico, erotizzante ed 'eretico', trova un'ulteriore conferma nella giustificazione di una nuova mitologia della bellezza, quella del Levante appunto. Al pari del mondo greco-romano e del suo pantheon, gli orientalisti reinventano una bellezza ideale da metamorfosare in un nuovo archetipo mitologico con i suoi misteri, le sue leggende e con i suoi amori, i più diversi e i più illeciti e nuovi in quanto esotici. Questa riflessione, che l'Oriente sia il luogo reale ed immaginario insieme di una palingenesi e che i mussulmani siano i nuovi Greci ed i nuovi Romani della modernità, è un motivo ricorrente nei pittori orientalisti, riscontrabile sia nel *Journal* di Delacroix sia nei romanzi di ispirazione esotica del pittore Eugène Fromentin (1820-1876). Un passo di Gautier, qui irrinunciabile per la relazione

stretta con i nudi di Ingres, e per la definizione della *Venus orientalis* quale prototipo della nuova bellezza moderna, che mescola le ascendenze classiciste greco-romane e di Raffaello con quelle della sensualità di Tiziano per definire il modello di un corpo nudo eidetico, 'mistico', imponderabile, compare nel romanzo, del 1835, *Mademoiselle de Maupin*[4]:

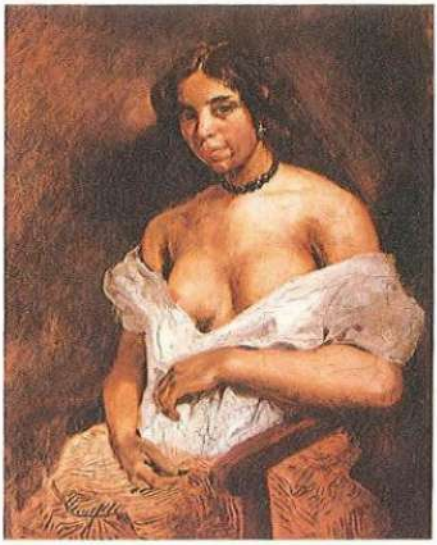
> O vous, belles courtisanes couchées toutes nues dans vos cheveux sur des lits semés de roses, sous de larges rideaux pourpres, avec vos bracelets et vos colliers de grosses perles, votre éventail et vos miroirs où le couchant accroche dans l'ombre une flamboyante paillette! – brunes filles du Titien,



Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo*, 1826-1827: particolare; olio su tela. Parigi, Musée du Louvre



Eugène Delacroix, *Donna d'Algeri in un interno*, 1857; olio su tela, 37 x 28 cm. Francia, collezione privata



Eugène Delacroix, *La mulatta Aline*, 1824-1826; olio su tela, 80 x 65 cm. Montpellier, Musée Fabre

> qui nous étalez si voluptueusement vos hanches ondoyantes, vos cuisses fermes et dures, vos ventres polis et vos reins souples et musculeux! – antiques déesses qui dressez votre blanc fantôme sous les ombrages du jardin! – vous faites partie de mon sérail. [...] Si je pouvais ouvrir un trou dans ma tête et y mettre un verre pour qu'on y regardat, ce serait la plus merveilleuse galerie de tableaux que l'on eut jamais vue.

Nella *Grande odalisca* di Ingres (vedi sotto, p. 50), se la posa discende direttamente dal ritratto di Madame Récamier di David, lo schema è tutto italiano, rinascimentale e manierista; il motivo orientalista è soprattutto determinato dall'arredo, a partire dalla cortina aperta, di seta ricamata come un sipario spalancato sopra lo svelamento dell'Eros, nonché gli oggetti e le fogge ottomani quali i suntuosi gioielli, il turbante, la lunga pipa turca, lo scacciamosche di piume di pavone, finemente intarsiato di perle, e il piccolo *tabouret*-incensiere da cui provengono effluvi e vapori profumati. Ma sono particolarmente la resa disegnativa allungata e la bidimensionalità delle campiture cromatiche, laccate e come smaltate (ricche internamente di vibrazioni luministiche) a suggerire le influenze di una calligrafia orientale. Ciò che colpisce, al di là della forma icastica, è l'ambiente chiuso, senza atmosfera, senza aria, che evoca la rivelazione del nudo e della sua bellezza; uno spazio, dunque, bloc-

cato ad ogni accesso esterno, concesso allo sguardo quasi a voler affermare che tutta la storia del nudo nell'arte non è altro che la narrazione senza soluzione di continuità dello sguardo dell'uomo sul corpo femminile. Qui Ingres applica una prima e fondamentale trasgressione orientalista rispetto alla realtà storica delle istituzioni sociali e giuridiche islamiche: viene mostrata, esibita, l'odalisca, colei che non è visibile se non per gli occhi del Sultano o del Gran Signore; la rende accessibile, eludendo il tabù del divieto. La seconda trasgressione è quella del nudo classicista della tradizione mitologica (Veneri, Ninfe, divinità femminili, etc.), che viene denotata dal pretesto orientalista a legittimare una nudità ed un erotismo altrimenti inaccettabili dal costume borghese europeo dell'epoca.



Eugène Delacroix, *Bagnanti*, o *Donne turche al bagno*, 1854; olio su tela, 92,7 x 78,7 cm. Hartfort, Wadswort Atheneum



Félix Nadar, *Maria la mulatta*, 1856-1859; fotografia. Parigi, Musée d'Orsay

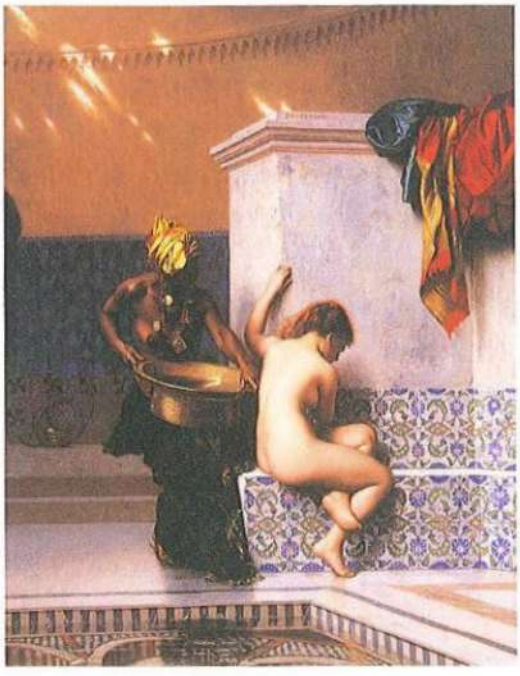
Come la classicità giustificava in tal senso il nudo femminile, così l'orientalismo ridiventa una nuova mitologia atta a liberare il *voyeurismo* erotico proiettato dalla civiltà europea sopra il mondo del Medio Oriente. La carnalità di Ingres è, tuttavia, eburnea e olimpica, delineata in un ambito rigorosamente a porte chiuse, dove l'intensità dello sguardo di chi ammira provoca un piacere tanto più acuto quanto più è forte l'anatema dell'interdizione. Ingres, che è un pittore bene inserito nella società francese del suo tempo, attento agli scrupoli morali e al perbenismo che lo circonda e di cui egli stesso fa parte, pratica un «libertinaggio serio, pieno di convinzione» (Baudelaire)[5] che cela nei suoi nudi, attraverso una forte idealizzazione astraente, il senso di una lussuria, a prima vista, insospettabile, spinta verso un'ampia e sottile percezione *voyeuristica* e feticistica del femminile.

Ne *L'odalisque à l'esclave* (o *Interno di harem con odalisca, suonatrice ed eunuco*) del 1842 (replica con varianti di quello del Fogg Art Museum del 1839; vedi sopra, p. 51) l'ambientazione orientalista[6] diventa molto più ampia, dettagliata, descrittiva, quasi una sorta di 'illustrazione' delle reali (presunte) abitudini quotidiane del vivere, al femminile, entro il Gran Serraglio di Costantinopoli; ed è tale l'evidenza dimostrativa che agli occhi profani può sembrare un'autentica testimonianza di vita ottomana. In verità siamo lontanissimi dal naturalismo, anzi tutta l'opera è il risultato superbo di una elaborazione mentale e letteraria. L'insieme raffigura il culmine di un'artificiosità strabiliante, dove risalta il principio della denaturalizzazione dell'arte. Tanto più che lo squarcio paesistico, frantumato dal sipario aperto e dalla colonna rossa, pompeiana, non crea una relazione di contrasto tra esterno ed interno, bensì tutto risuona rilucente come un arabesco continuo e bidimensionale di una scenografia minuziosamente studiata, variopinta da una miniatura 'persiana' ingigantita. Ci sono tutti gli

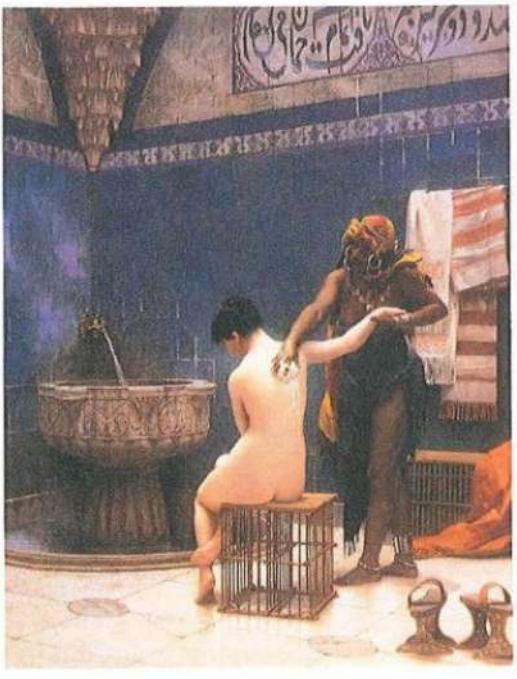
ingredienti di una moda orientalista giunta al suo massimo splendore di fasto cromatico, l'atto di una scena in cui il nudo abbandonato tra le sete cangianti si estende in diagonale, perfettamente bilicato tra la schiava musicante a sinistra e l'eunuco nero, guardiano dell'harem, arretrato a destra.

La densità del nudo orientalista ingresiano entro uno spazio saturo di forme ignude, 'à huis clos', trova la sua massima espressione nel celeberrimo *Bagno turco* del Louvre, un dipinto molto elaborato, che dalla forma rettangolare originaria passò a quella circolare (una scelta che stimola l'idea dell'occhio ingrandito del *voyeur*), modificazione dovuta anche alle riprovazioni censorie da parte della moglie dell'artista e del principe Napoleone; per cui la datazione si colloca tra il 1859 e il 1863, nonostante la data apposta del 1862 (vedi sopra, p. 53).

L'opera è l'esempio forse più alto della pittura orientalista di Ingres, là dove il mito della classicità idealizzata nel segno di Raffaello si rispecchia in queste carni olimpiche, mitologiche, rivestite dai 'panni' delle Veneri orientali, moltiplicate, diffuse, dilatate ed elargite a dismisura e a perdita d'occhio. È un'esaltazione ossessiva della carne femminile e proprio nelle modalità espressive della



Jean-Léon Gérôme, *Bagno turco*, o *Bagno moresco*, 1870; olio su tela, 50,8 x 40,8 cm. Boston, Museum of Fine Art

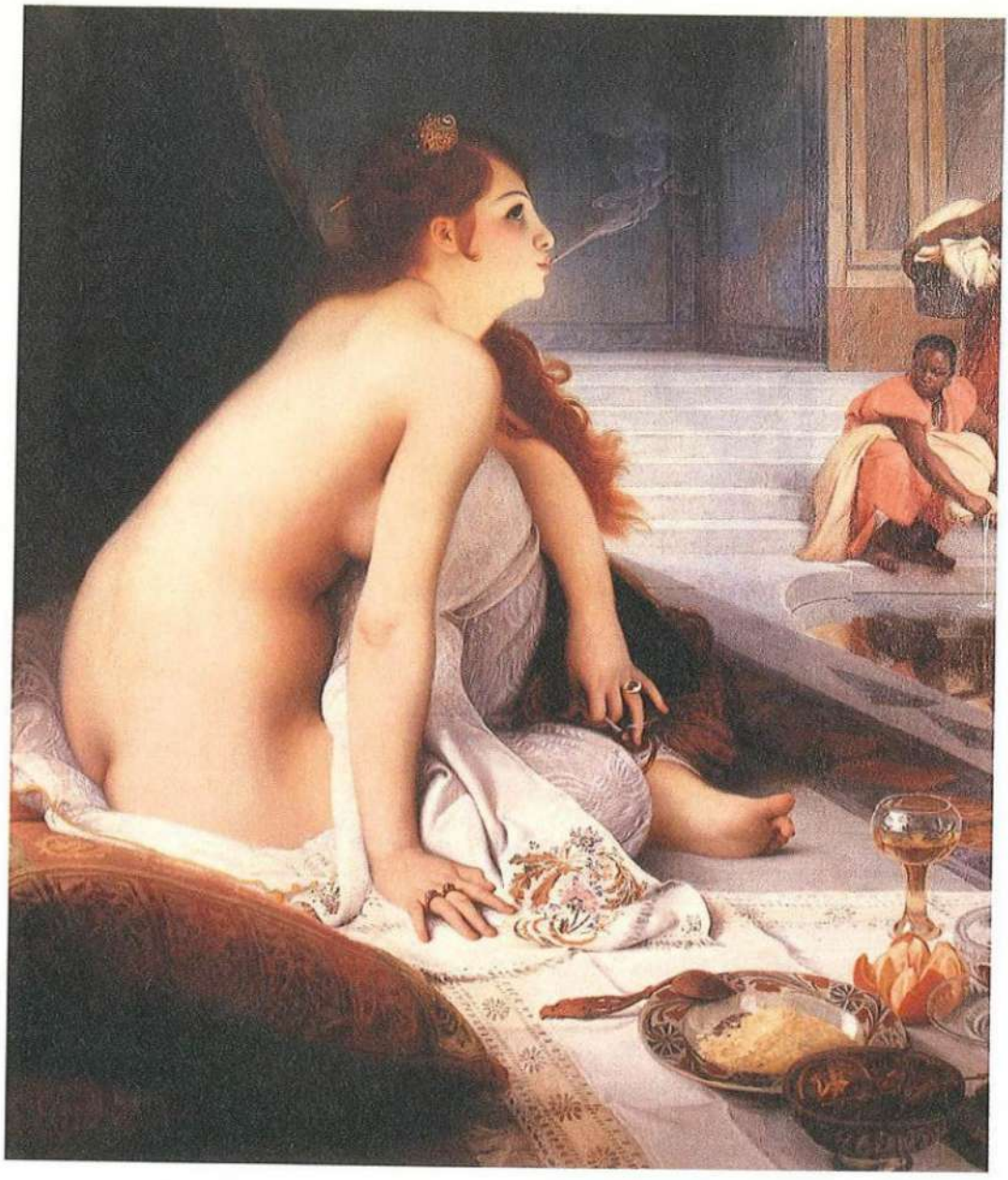


Jean-Léon Gérôme, *Bagno*, 1880-1885; olio su tela, 76,6 x 59,6 cm. San Francisco, Museum of Fine Art

forma retorica dell'*enjambement* nella sua accezione etimologica.

Del tutto contrario l'orientalismo erotico di Delacroix. Di natura eroica, anche politica, esso abbraccia la storia e la condizione umana dell'altrui e dell'altrove. Anche quando il soggetto proviene dalla storia antica (la fonte è Diodoro Siculo), e rinnovata dalla tragedia omonima di Byron del 1821, l'artista inserisce il dramma dell'individuo come agente della proprio destino o vittima predestinata di un carnefice. Alludiamo a un famoso nudo femminile che compare in primo piano nella *Morte di Sardanapalo*, il re d'Assiria, prigioniero di Ninive assediata dai ribelli, esposto al Salon del 1827. Il dipinto, che scroscia dall'alto del talamo come un mare di sangue già presagito nel colore rosso profondo nell'inesauribile copertura di seta estuosa, raffigura, per contrasto, il sovrano sdraiato in una posa atarassica con uno sguardo perduto in una lontanza incoglibile; è la postura di un *voyeur* indifferente che organizza la propria fine e il proprio funerale per uno scopo libidinale di gioia erotica masochistica. Attorno a lui, dappertutto, si scatena l'orgia del sangue, della carneficina e del fuoco che dietro suo ordine è stato appiccato. Al polo opposto in senso verticale avviene l'assassinio della schiava da parte del carnefice. Il corpo nudo (già introdotto nelle pose delle prigioniere greche del *Massacro di Scio* del 1823-1824, soprattutto nella figura femminile ignuda legata al cavallo sul lato destro) s'inarca in un modellato potente, di matrice in parte accademica, che tuttavia sviluppa un *déhanchement* deforme connesso all'idea di una donna sgozzata in cui si coniuga l'erotismo con il sado-masochismo (vedi sopra, p. 55).

Il femminile orientalista in Delacroix tocca altre corde, e numerose, oltre al capolavoro notissimo delle *Femmes d'Alger* (1834), assolutamente vestite e composte nei loro sgargianti abiti esotici all'interno di un harem. Esiste una *Femme d'Alger dans son intérieur* (1857; sopra, p. 56): un'immagine di odalisca stemperata nel colore e nell'agitazione fluente delle vesti, delle sete e dei veli come nelle versioni della *Fidanzata d'Abydos* e sullo sfondo uno scorcio di paesaggio a macchia che contrasta con la saldezza compositiva del corpo. È rilevante qui ricordare che la modella e la sua posa derivano da un'istantanea del fotografo Eugène Durieu (1780-1874?), fa-



Jules-Jean-Antoine Lecomte Du Noüy, *L'esclave blanche*, 1888; olio su tela, 146 x 118 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts

cente parte di un Album[7] di trentadue studi di modelli che perlopiù posarono per Delacroix nel 1854. La tavola XIX si intitola: *Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras* (Parigi, Bibliothèque Nationale, Gabinetto delle Stampe). La donna in questione era Mlle Hamely, altre volte immortalata nei dipinti di Delacroix e anche dalle fotografie di Félix Nadar e Adrien Tournachon[8].

Un'altra testimonianza della relazione tra pittura e fotogra-



Jules-Jean-Antoine Lecomte Du Noüy, *La schiava che porta le teste decapitate al Pascià*, 1886; olio su tela, da un polittico di 290 x 652 cm. Già a Caen, Musée des Beaux-Arts

fia nel segno della carnalità esuberante dell'esotico delle donne 'moresche' (creole, nubiane, meticce, etc.) si trova nel dipinto *La mulatte Aline* (vedi sopra, p. 56), del 1824-1826, il cui modello reale era una donna maltese citata da Delacroix nel suo *Journal*, già impiegato in una delle schiave dai grandi seni per il *Sardanapalo*, sopracitato. Questa immagine a mezzo busto, così peculiare di una concezione del muliebre mediterraneo, si ritrova a distanza di anni in una fotografia di Nadar, *Maria* (vedi sopra, p. 58) databile agli anni 1856-1859.

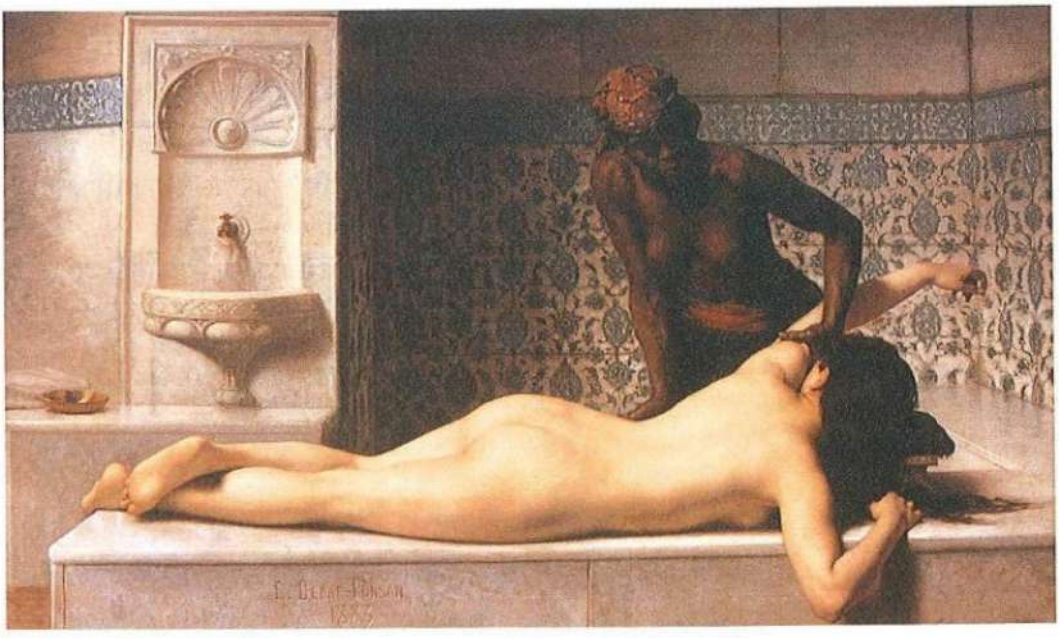
Ma allo scadere del Romanticismo, oltre la metà del XIX secolo, nell'ambito dell'orientalismo, in specie francese, fu la corrente accademica discesa dal binomio David-Ingres e seguaci ad imporre un primato assoluto di pittura storica, biblica e di 'realismi' del viaggio in Oriente.

Tra i massimi rappresentanti di una pittura che sconfina largamente nella mera illustratività e nell'oleografia (per giungere, soprattutto fra gli epigoni, al *pompier* e al cattivo gusto borghese che solo parzialmente ha affinità con il kitsch) c'è Jean-Léon Gérôme (1824-1904), il più accanito e virulento oppositore di Manet e degli Impressionisti, che detenne un potere sconfinato ed ebbe un successo strepitoso e duraturo presso la cultura ufficiale del Secondo Impero e fino agli ultimi decenni del secolo. Le sue premesse, dopo il breve alunnato presso Charles Gleyre (1806-1874), altro pittore orientalista di un accademismo con poggiature allegoriche (si veda l'olio *La pudeur égyptienne*, del 1838-1839, dove

due ignudi femminili, uno della nubiana nera l'altro di una bianca in pose licenziose sono già una promessa di erotismo da *feuilleton*), approdano ad una pittura neo-greca o «pompeiana» come ebbe a definirla Gautier, di acuto purismo neoclassicista. A partire dal primo soggiorno in Egitto nel 1856 (cui seguirono viaggi in Grecia, Turchia, Libano, Palestina, Spagna ed Algeria), Gérôme si dedica ad una vasta produzione di dipinti orientalisti (circa 250!) che gli diedero una fama internazionale e gli consentirono di essere nominato professore a l'École des Beaux-Arts di Parigi nel 1863, incarico che tenne per quasi quarant'anni, condotto con zelo e passione, raccogliendo attorno a sé un numero enorme di adepti della pittura orientalista (francesi, inglesi, turchi e russi).

Tale fortuna si fondava sul principio di un 'realismo' mimetico assolutamente minuzioso, dal dettaglio analitico ossessivo e colto dal vero, sovente mediante fotografie e fotoincisioni, che poi l'artista reimpiegava nel realizzare i dipinti nel suo *atelier* di stile orientale e con modelli parigini.

Il prestigio della pittura orientalista durò lungamente fino alle soglie del Novecento nonostante la rivoluzione attuata dagli Impressionisti, dai Simbolisti e dalle Protoavanguardie. La mescolanza tra sensualità e barbarie, tra *pruderie* erotica ed esotismo sel-



Édouard-Bernard Debat-Ponsan, *Le Massage*, 1883; olio su tela, 127 x 210 cm. Tolosa, Musée des Augustins



Charles Naudet, *Baiadera*; fotografia. Parigi, collezione privata

vaggio che l'Oriente sembrava offrire, si fondava sopra una formula vincente, quella vincolata alle scene della pittura storica dell'Accademia, facilmente leggibili e fruibili come illustratività e piacevolezza narrative. Uno degli allievi fedelissimo al verbo di Gérôme, Jules-Jean-Antoine Lecomte Du Noüy (1842-1923), peregrinò a lungo nei suoi viaggi in Egitto, Turchia e Romania. I suoi dipinti sono di un'oleografia laccata e cristallina, votati alla voluttuosità della carne e della sua sensazione immediata da delibare nella visione di un fruitore *décadent* ed esteta, come nel dipinto che può muovere al sorriso di un kitsch ormai diventato culto: *L'esclave blanche* (vedi sopra, p. 61), del 1888. In un ipotetico hammàm di un improbabile harem, la modella nella posa dorsale e di profilo alla Ingres, seduta tra cuscini, sete, drappi e tovaglie, arresta la pausa del pranzo sui bordi della piscina fumando una sigaretta (d'oppio?), mentre sullo sfondo a destra la scalea che porta all'acqua vede un giovane negro (eunuco?) che la guarda interessato ed incuriosito. Ma di gran lunga peggiorativo è l'orientalismo di un altro dipinto di Du Noüy, dal titolo come un racconto: *La schiava che porta le teste decapitate al Pascià o Sultano* (vedi sopra, p. 62)[9]. Il cattivo gusto aggiunge qui l'orrore della decapitazione, diventato un vassoio bronzeo che raccoglie le teste di favorite adultere e offerte dallo schiavo negro come omaggio della favorita bianca; costei non è altro (quasi un fotomontaggio) che un modello di posa negli *atelier* fotografici del nudo estetico ormai molto diffusi a Parigi, come gli esempi del *Nu féminin allongé* di Gilmer (1870), Marconi (1870), Vargeneau (1883), Marché (1900 ca.), etc.[10].

Si potrebbe ricordare qui, infine, un altro ed ultimo dipinto a confermare la fortuna immensa dell'orientalismo diventato una sorta di paccottiglia levigata e decorativa nell'opera di Edouard-Bernard Debat-Ponsan (1847-1913), allievo di Cabanel, nel suo, allora, celebre dipinto del 1883; il titolo *Le Massage* è significativo di una trasformazione del soggetto del bagno turco nella sua me-

tonimia modernizzata e apparentemente svincolata da pregiudizi erotici, mentre il dipinto ripete, se pur nella variazione della scena, lo schema del sopra citato *Bagno turco*, o *moresco* di Gérôme.

E vogliamo concludere con l'immagine fotografica di una fittizia *bayadère* nel nudo del fotografo francese Charles Naudet, *Studio per i pittori*. Potrebbe titolarsi con vari appellativi (Cleopatra, Salomé, Salammbô, etc.) nel segno generico di un orientalismo diventato folclore stantio, stereotipo, nemmeno più pretesto erotico, bensì mera icona di una moda al suo tramonto definitivo: una tenda consunta, un tappeto non prezioso e una giovinetta 'berbera' nuda, agghindata con monili tortili, in mano una frusta serpentinata: essa allude alla *femme fatale*, ma il suo sguardo è malinconico e spento.

* Questo articolo esce in forma ridotta rispetto a un testo più ampio che apparirà in una sede scientifica.

[1] Th. Hentsch, *L'orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, p. 7.

[2] Con il termine 'artistizzazione' traduciamo malamente il vocabolo francese 'artialisation', coniato da Ch. Lalo in *Introduction à l'Esthétique*, A. Colin, Paris 1912, p. 131, e ripreso dallo straordinario saggio di A. Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Aubrier Montaigne, Paris 1978 (2001[2]), p. 10.

[3] Cfr. A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, ACR Édition, Paris 1989. Liotard soggiornò a lungo presso la corte del sultano a Costantinopoli (dal 1738 al 1742), periodo di feconda e molteplice produzione di disegni e di dipinti; tra quest'ultimi vanno qui citati i capolavori di ritratti femminili come *Dame franque de Péra* (pastello), *Dame franque et sa servante* (pastello), e l'olio magnifico *Femme au tambourin, vêtue à la turque*, tutti appartenenti al Museo d'Arte e di Storia di Ginevra.

[4] Cfr. A. Roger, *Nus et paysages*, cit., pp. 60 s. e nota 2. Si aggiunga che già nella prefazione del romanzo di Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, del 1835 (Classiques Garnier, Paris 1966, pp. 12 ss.) l'autore fa una precisa citazione del comportamento del sultano nel bagno turco dell'harem del serraglio di Istanbul: «Je plains de tout mon cœur le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du Grand Seigneur. Il est admis dans les profondeurs les plus secrètes de l'Oda; il mène les sultanes au bain; il voit luire sous l'eau d'argent des grands réservoirs ces beaux corps tout ruisselants de perles et plus polis que des agates; les beautés les plus cachées lui apparaissent sans voiles. On ne se gêne pas devant lui. - C'est un eunuque -. Le sultan caresse sa favorite en sa présence, et la baise sur sa bouche de grenade. - En verité, c'est une bien fausse situation que la sienne, et il doit être bien embarassé de sa contenance».

[5] Cfr. *Le musée classique du bazar Bonne-Nouvelle*, in "Le Corsaire-Satan", 1846.

[6] Confronta il dipinto con la replica grafica nello stupendo disegno del 1858, a seppia e ritocchi di bianco su carta *crème* del Museo del Louvre.

[7] Cfr. AA.VV., *L'Art du Nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 1997, tav. n. 35, p. 51, e scheda n. 111, p. 188; e Eugène Durrieu, *Album contenant trente-deux études de modèles pour la plupart posés pour Eugène Delacroix en 1854*; la tavola che qui interessa è la "plate XXIX", 14 x 9, 5 cm.

[8] Cfr. *L'Art du Nu au XIXe siècle*, cit., tav. 34, p. 50 e ancora nel catalogo della mostra a cura di AA.VV., *Nadar. Les années créatrices, 1854-1860*, Paris, Musée d'Orsay, 7 giugno-11 settembre 1994, tav. 32, e scheda n. 97, p. 313.

[9] Cfr. Yann Le Pichon, *Eros in Accademia*, Guida, Napoli 1986, tav. p. 126, e scheda p. 187.

[10] Cfr. *L'art du nu au XIXe siècle*, cit.

"Tutta la natura è bella"

Forme, simboli e polemiche nelle piazze e negli edifici

di Aldo Castellano

C'è un che di strumentale e ambivalente nel rapporto tra nudo e architettura. S'intende – è ovvio – dipinto su pareti o scolpito negli ambienti. Nel farsi scena per esso, l'architettura quasi ne assorbe virtù e qualità.

La rappresentazione del nudo è un'invenzione della classicità greca. È, per così dire, la raffigurazione di uno stato dell'essere che va oltre la contingenza dell'individualità. Non rappresenta quell'uomo o quella donna con le loro storie specifiche. È piuttosto l'idea di maschilità e femminilità, definite ed esplose in Grecia dal IV secolo in poi, e che per quattro o cinque secoli inondarono la nostra civiltà d'incantevoli eroi e dee dell'Olimpo, raffigurati con le squisite fattezze d'atleti e cortigiane, finché i fulmini dei Padri della Chiesa non ne decretarono la fine.

La lunga e secolare notte del nudo si schiarì solo nel 1432 alla vista dell'eccezionale polittico dell'*Agnello mistico* dei fratelli van Eyck nella cattedrale di San Bavone a Gand, le cui ante centrali interne superiori erano decorate da un Adamo ed Eva stupendamente realistici. Le due figure erano così forti agli occhi degli osservatori d'aver dato il nome all'opera, che appunto fu chiamata il "quadro di Adamo ed Eva", come ricorda Camesasca.

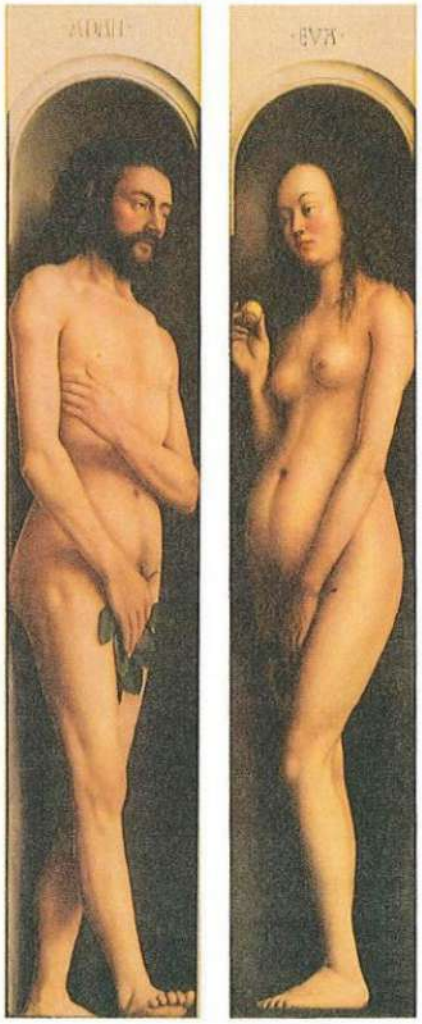
Lungo le strade del realismo e del classicismo il nudo rientrò prepotente nelle arti figurative d'Occidente, stabilendo con l'architettura – si diceva – un rapporto sempre ambivalente.

Oltre a bellezza e armonia delle proporzioni – qualità con-

divise con la figura maschile – il nudo femminile esprime tradizionalmente anche purezza virginale e verità, come dire innocenza, mancanza di colpa.

La verità, deve essere nuda necessariamente per apparire autentica.

Auguste Perret soleva predicare che «la struttura è la madre lingua dell'architetto. [...] Chi nasconde una struttura priva se stesso dell'unico legittimo e bell'ornamento dell'architettura; chi nasconde un pilastro commette un errore; chi ne innalza uno falso commette un crimine». Il progettista e costruttore francese voleva dire, in altre parole, che la vera struttura architettonica, come madre natura, è bella e senza colpa; mostrarla ignuda è un atto giusto e doveroso; chi la copre sbaglia; chi la camuffa è addirittura un criminale.



Jan van Eyck, *Adamo ed Eva*, ante del polittico *L'Adorazione dell'Agnello mistico*, circa 1432; olio su tavola, 217,9 x 37,1, e 213,5 x 36,1 cm. Gand, Cattedrale di San Bavone

Eppure, malgrado tutte le metafore che vogliamo distillare dal concetto di nudo, resta pur sempre il fatto che il simulacro di una donna o di un uomo spogliati nel mezzo d'un ambiente o dipinti a grande scala su una parete possono rappresentare un segno così forte, da turbare i sensi prima di colpire l'intelletto con i suoi significati profondi. Possiamo pure irridere le reazioni scandalizzate o addirittura censorie di fronte ai tanti giganteschi nudi apocalittici o mitologici di Michelangelo o di Giulio Romano, e ammiccare maliziosamente davanti all'imbarazzo per le languide nudità berniniane di devoti religiosi e religiose, rapiti in viaggi mistici, ma



Michelangelo, *La Notte*, 1526-1534; marmo, lungh. 194 cm. Firenze, Cappella Medicea in San Lorenzo, Tomba di Giuliano de' Medici

non possiamo negare che anche una forte carica erotica sprigiona da quelle presenze nude così incombenti e così spudorate.

È inutile negarlo: il nudo resterà sempre una fonte irresistibile e inesauribile di sensualità. Ed è proprio questo il meccanismo di cui si avvale strumentalmente l'architettura per accentuare la sensualità dei propri ambienti o per introdurla in essi, determinando un differenziale di tensione tra architettura e simulacro, che trasfigura la percezione dello spazio interno.

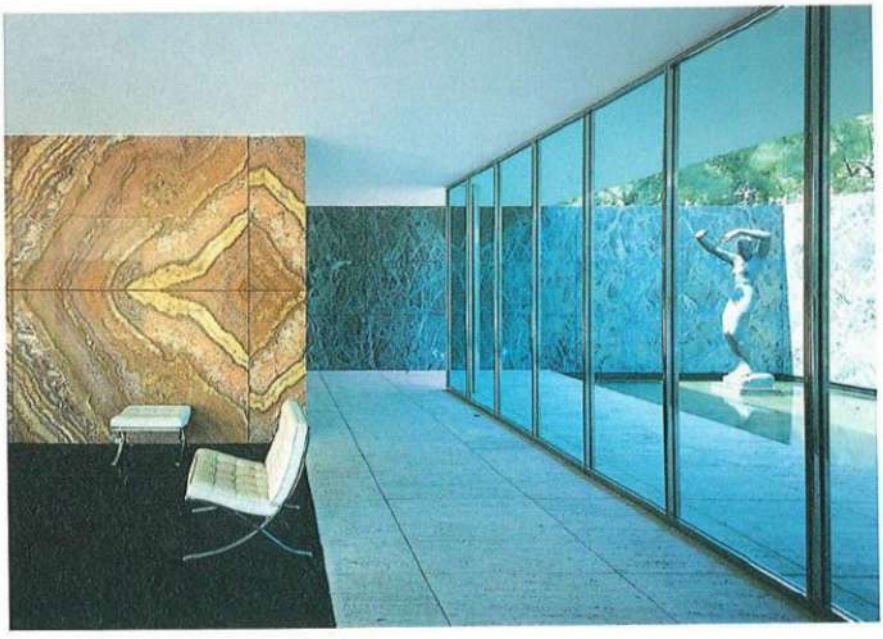
Cosa sarebbe la piccola vasca a cielo aperto, circondata da pareti di onice, e così tutti gli altri ambienti visivamente interconnessi del Padiglione tedesco di Mies van der Rohe all'Expo di Barcellona del 1929 senza quella delicata figura femminile nuda a grandezza naturale, di Georg Kolbe, che inflette le gambe unite su un piedistallo inclinato affiorante sul pelo d'acqua, ruotando leggermente il busto con il volto rivolto verso il basso, e le braccia in alto a mo' di cerchio? L'algido spazio miesiano perderebbe di colpo la più importante fonte di tensione vitale. La poesia si tradurrebbe in fredda costruzione intellettuale. L'architetto tedesco ne

era tanto consapevole da introdurre in quasi tutti gli interni di villa la raffigurazione plastica del nudo femminile a grandezza naturale, anche quando era solo un busto su alto piedistallo, come nel soggiorno di casa Tugendhat del 1930.

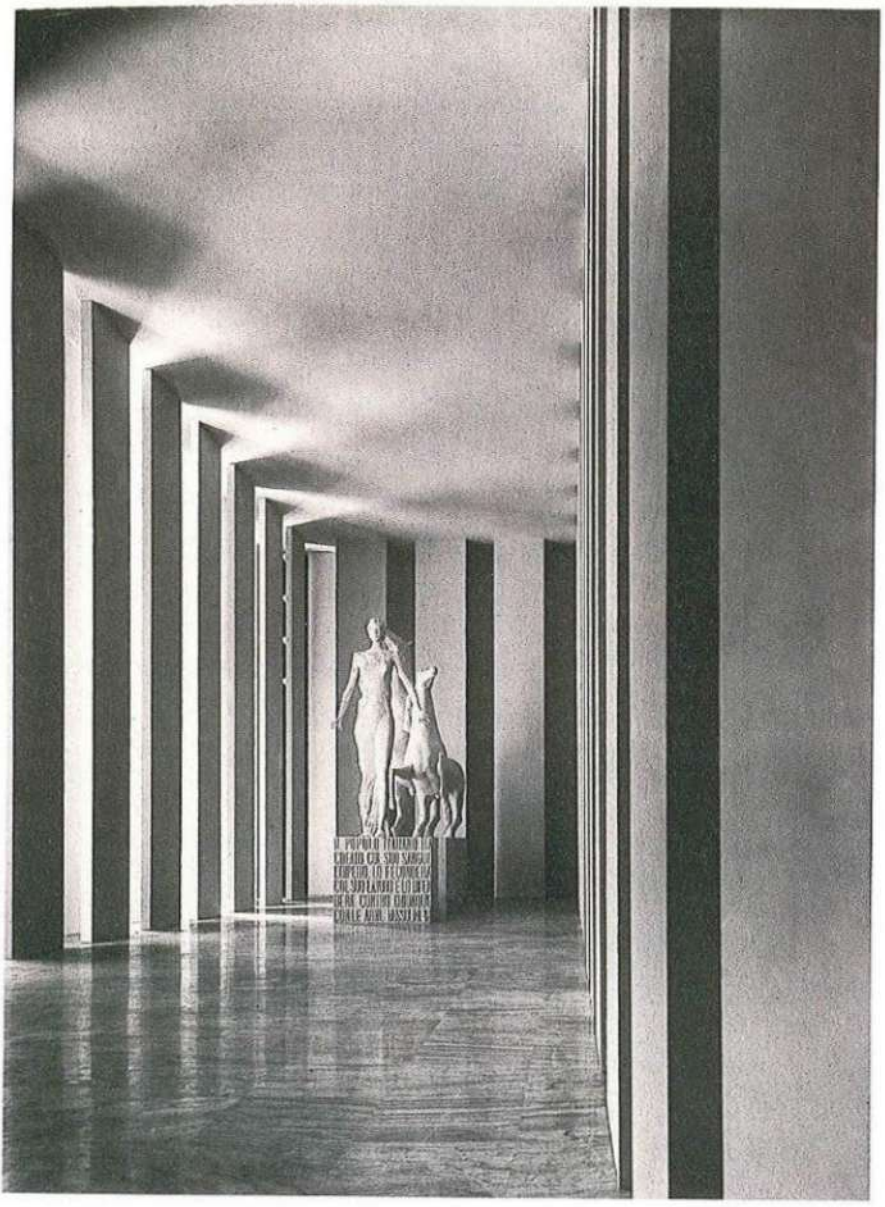
È vero che anche la più astratta delle architetture non può fare a meno di stimolare sensazioni nell'osservatore; eppure anche in tal caso il nudo può essere molto utile per precisare e amplificare quelle sensazioni, se tale è il messaggio che l'architettura vuol trasmettere di sé.

L'essere esposto alla vista di molti e soprattutto l'avere dimensioni pari a quelle naturali o ancor più, accentuano generalmente la carica erotica che sempre emana dal simulacro delle nudità maschili o femminili, sin dalle origini gloriose al tempo di Prassitele.

È facile convincersi che la vista di tali simulacri possa facilmente riverberarsi anche sulla percezione degli spazi interni nei quali sono esposte nudità umane, e che il calore delle sensazioni scatenate alla vista possa pervadere l'intorno. Vita e architettura si fondono all'istante in un'alleanza assai più stretta. Le parole e i messaggi di spazi, pitture e sculture si comprendono o sembrano comprendersi con più facilità. Tutto diventa familiare, perché



Georg Kolbe, *Figura femminile*. Barcellona, Esposizione del 1929, Padiglione tedesco di Mies van der Rohe



Lucio Fontana, *La Vittoria*. Milano, Palazzo dell'Arte, VI Triennale (1936), progetto di Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico

umano. Potenza dell'arte, ma anche potenza del simulacro!

Viene, così, ad attuarsi quel «perfetto accordo di architettura e arti figurative», di cui parlava Edoardo Persico a proposito del Salone d'Onore nel Palazzo dell'Arte alla VI Triennale di Milano del 1936, la perfetta consonanza tra le arti che, dalle Arts & Crafts in poi, è stato a lungo uno dei fari più luminosi (e contestati) del pensiero artistico 'moderno'.

Accanto alla tradizione del classico, che ancor vediamo rivi-

vere in tanta architettura modernista, a lungo abbeverata alle fonti mediterranee, altrettanto vitale è la tradizione del realismo, talvolta più impudica e sensuale di quanto fosse l'altra. Non può sorprendere. Per definizione è qui assente la compostezza delle forme perfette idealizzate. La quotidianità s'impose sull'eternità. Il nudo era ciò che mostrava la realtà dei fatti. Come disse Lorenzo Bartolini, maestro d'Accademia, «tutta la natura è bella», e anche il gobbo ch'egli portava a posare per gli allievi. Era il 1839 e da allora l'idea fece lunga strada.

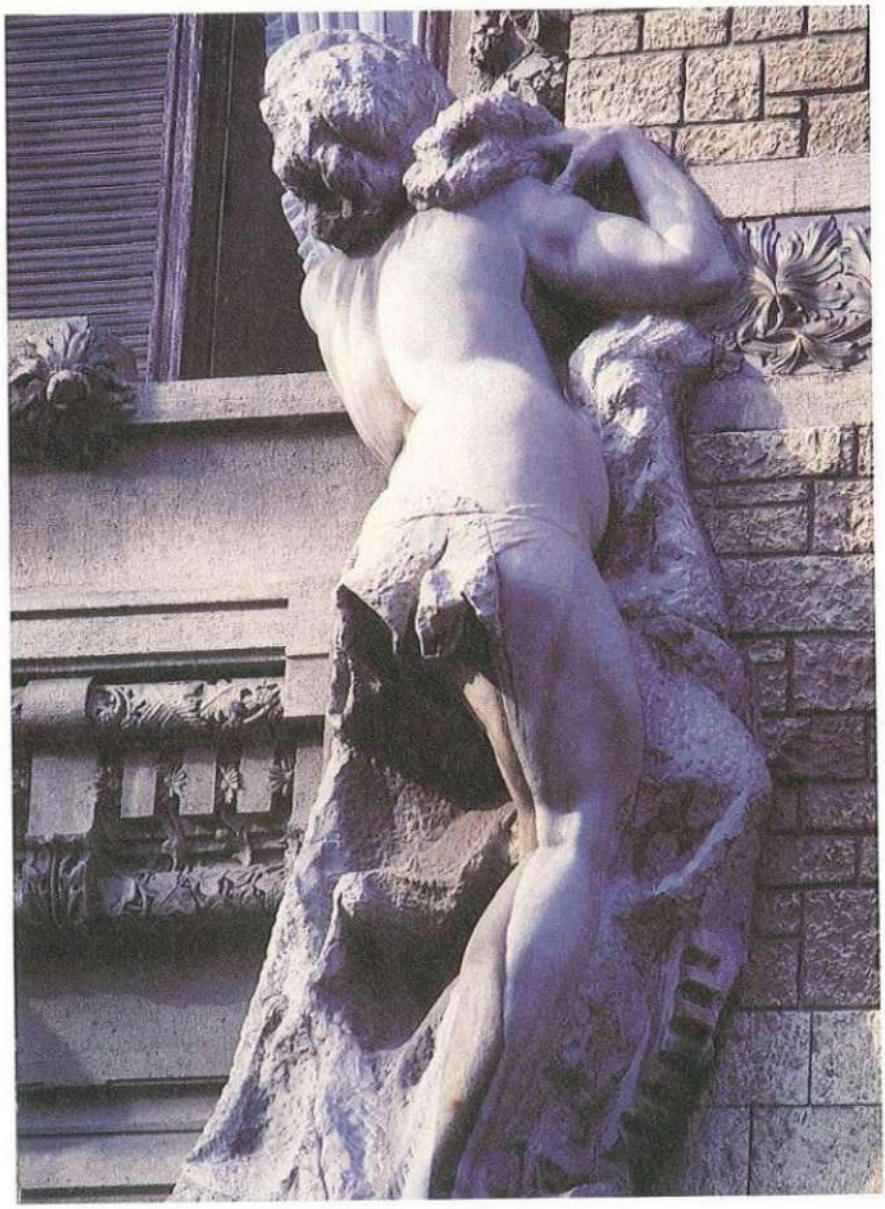
Caduto il filtro della retorica, dei valori universali, delle metafore e delle allegorie, lo scandalo fu sempre alle porte, e talvolta anche dentro casa. Ma l'assedio funzionò. La soglia del pubblico pudore man mano si abbassò, anche se non sempre senza buffi compromessi o dolorose capitolazioni.

Intanto, anche la riflessione sull'uomo e la sua natura intima aveva posto in luce una dimensione di vita rimasta a lungo senza nome o sepolta nel silenzio. La forza del sesso, che nel nudo si alimenta, proruppe sulla scena.

Come sempre, il dramma eventuale si svolse attorno e dentro l'architettura. Non poteva essere altrimenti. Sono i luoghi della vita che il nudo coinvolge, esaltandoli o indicandoli al pubblico ludibrio.

Ad alcuni andò bene, ad altri un po' meno. Il vasto pubblico, comunque, dimostrò in genere di apprezzare quel che i benpensanti spesso rifiutano con indignazione.

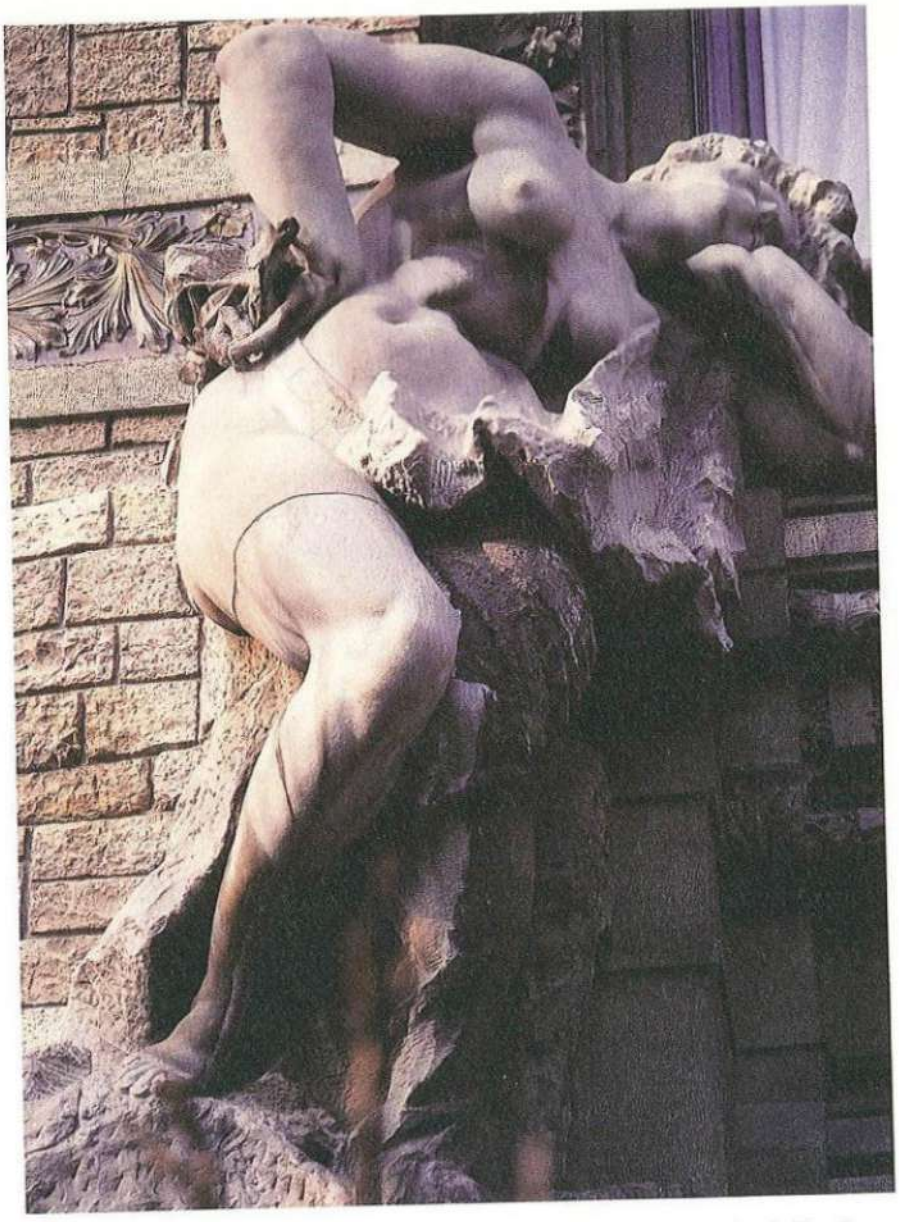
Allo scultore palermitano Mario Rutelli la città di Roma si mostrò benevola alla caduta del telo che nascondeva i quattro gruppi bronzei delle *Naiadi* per la mostra dell'Acqua Marcia in piazza dell'Esedra nel 1901. A quello spettacolo gli spettatori comuni furono entusiasti. Un po' meno la 'parte nera' che aveva 'sviluppato' quella parte di città, peraltro a spese della comunità romana. Attorno a una fontana, ben interna a una piscina d'acqua circolare, si stagliavano quattro figure femminili nude, così sensuali e procaci che «al loro cospetto la Cleo De Merode e la Bella Otero tutte e due per niente magrette, ci avrebbero fatto una brutta figura». Eran coperte approssimativamente solo sull'inguine ed av-



Giuseppe Sommaruga, *decorazioni di Palazzo Castiglioni a Milano*, 1903. Ora Milano, facciata della clinica Columbus

vinghiate languidamente a mostri marini «in posizioni che non è sempre il caso di spiegare ai bambini», come precisano con puntiglio i coniugi Richard e Barbara Mertz in una guida alla Città Eterna del 1968. Nonostante scritte e slogan altisonanti di condanna e indignazione, la fontana fu difesa a furor di popolo e ancora adorna la piazza dell'Esedra. Ma ad altri non andò altrettanto bene.

Pensiamo alla fine che fecero nel maggio del 1903 quelle due buffe e curiose donnone, l'una in atto di spiare dentro la stanza, e



l'altra sdraiata con una certa strafottenza sul davanzale della finestra centrale di palazzo Castiglioni a Milano, di Giuseppe Sommaruga. Sembravano lì di passaggio, ma eran tutte nude con solo uno straccetto a coprire strategicamente il fondoschiena di una e l'inguine dell'altra. Come i Romani con le Najadi, sembra che molti cittadini milanesi si divertirono molto alla vista di quegli emisferi portentosi rivolti verso strada. Guido Lopez lo assicura, come Elisabetta Susani ricorda nel loro recente libro sul Liberty a Milano e

Lombardia, che anche alcuni intellettuali d'estrazione crociana si ersero a difensori del gruppetto scandaloso in nome dell'autonomia dell'arte di fronte alla morale. Ma le proteste indignate furono così tante che già il 31 maggio 1903 il "Guerin Meschino", raccogliendo la voce della maggioranza, non poteva che decretare che «adesso più non resta / che di coprirle con cappello e vesta / e condurle al questore / come attentato al pubblico pudore». Ed in effetti le due donne nude furono proprio condotte via, strappate all'architettura cui s'erano avvinghiate, e deportate sulla facciata, più discreta alla vista, della palazzina Luigi Faccanoni, poi Nicola Romeo e oggi clinica Columbus, progettata sempre dal Sommaruga, ma tra il 1912 e il 1914.

Eppure, quella deliziosa e irriverente goliardata di Ernesto Bazzaro, su cui si tacque ufficialmente, prendendosela con ipocrisia con l'inaccettabile collocazione d'angolo dell'unico balcone di facciata, invece che al centro come la sintassi classica avrebbe suggerito, era più che il sale della facciata di palazzo Castiglioni: era il fulcro plastico visuale che concentrava energia sensuale proprio all'ingresso di quell'architettura, con un invito ad entrarvi di rara potenza e malizia.

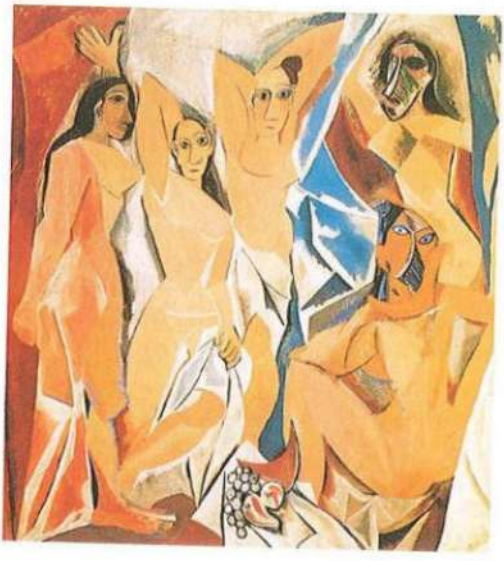
Con la fine della *belle époque*, del *novecentismo* e dell'*art déco*, anche il nudo è scomparso. Rimane solo all'interno di qualche esempio isolato di classicismo sensuale, come quello di Mies van der Rohe. Nel complesso, la modernità architettonica si mantenne puritana, accogliendo il nudo solo come metafora paradossale di moralismo, onestà e verità, applicati all'edificio. E da questo triste epilogo non siamo ancora usciti.

Sfidando la tradizione

Dalle Demoiselles d'Avignon *alla transavanguardia*

di Flavio Fergonzi

Cinque donne nude, orribilmente deformate, guardano fisso negli occhi lo spettatore e danno inizio al Novecento in pittura. Sono cinque prostitute di un bordello di Calle degli Avignonesi, a Barcellona, e furono dipinte, nel 1907 a Parigi, da un ventiseienne già ben conosciuto nel giro dell'avanguardia della città, l'andaluso Pablo Picasso. Per la prima volta dopo il Rinascimento, su un quadro di grandi dimensioni, il codice prospettico viene infranto, l'unità di visione superata (la stessa figura è vista a tratti di fronte, a tratti di profilo) e i piani di affioramento delle cose rappresentate sono tenuti volutamente ambigui.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907; olio su tela, 243,9 x 223,7 cm. New York, Museum of Modern Art

Perché il quadro con il quale si è compiuto il passo decisivo verso la rivoluzione linguistica dell'arte del Novecento è un quadro di nudo? I primi a ragionarci, amici di Picasso e vicini al clima dal quale l'opera è scaturita, non hanno avuto dubbi. Quella che agli occhi più impreparati poteva sembrare una spaventosa caricatura, era invece un 'teorema di pure cifre': era, cioè, un tentativo astratto che segnava l'atto di nascita di una nuova pittura di pensiero e non di imitazione. Perciò il nudo, con le sue implicazioni di cultura (la figura umana misura e centro di tutte le



Amedeo Modigliani, *Nudo coricato*, 1919; olio su tela, 60,6 x 92,7 cm. New York, Museum of Modern Art

cose) e di accademia (si diventa pittori copiando nudi a scuola) era l'unica scelta possibile quando la sfida veniva portata al cuore stesso della tradizione. Inoltre la via che conduceva all'autonomia della pittura attraverso la riduzione del visibile a puri fatti plastici era stata aperta dall'artista da tutti più amato in quegli anni, Paul Cézanne: egli, proprio in grandi composizioni di bagnanti, aveva rivoluzionato il senso stesso del nudo sottraendolo a ogni cedimento illustrativo e portandolo su un piano di pura speculazione formale. In Picasso, però, le cose andarono diversamente. Nel 1974 un bellissimo studio di Leo Steinberg ci ha spiegato quello che è di fatto il contenuto delle *Demoiselles d'Avignon*: una scena di postribolo si trasforma in un quadro dove apparentemente non succede nulla e dove unico oggetto della rappresentazione, come in certi ritratti multipli del Seicento olandese, è un ossessivo, muto scambio di sguardi con lo spettatore. La misurazione dell'artista con il contenuto non ha dunque il freddo distacco che si è soliti associare alla ricerca linguisticamente più sperimentale: con la mediazione di riferimenti culturali ben presenti nella Parigi del primo decennio (il Conrad di *Cuore di tenebra* e il Nietzsche della *Nascita della tragedia* sopra gli altri) Picasso ha inaugurato un inedito rapporto

con la nudità fatto a un tempo di *appeal* erotico e di spavento.

Non è senza motivo che il quadro, incompiuto e in tre stati di finitura stilistica diversi, sia rimasto a lungo voltato contro il muro dello studio dell'artista, abbia avuto una minima fortuna espositiva e una strana, appartata vicenda collezionistica (fino al clamoroso acquisto che, nel 1936, ne ha fatto il quadro centrale del Museum of Modern Art di New York, e quindi dell'arte del secolo). L'avanguardia prese una via differente. I nudi cubisti che, di lì a qualche anno, si sarebbero visti nella bottega del mercante Kahnweiler o alle esposizioni più frequentate, avrebbero tentato un'altra strada, quella della oggettiva operazione linguistica: il nudo sarebbe servito come esercizio per studiare volumi e chiaroscuri, sperimentare la compenetrazione delle superfici e, non ultimo, ricercare inedite armonie decorative. In molti, Apollinaire compreso, hanno fatto riferimento per questa stagione di lavoro al freddo controllo concettuale messo in atto nella pittura di Poussin. Proprio contro un simile atteggiamento i futuristi italiani hanno sancito la condanna definitiva del nudo come genere antimoderno: se il nudo tradizionale appariva a loro «altrettanto stucchevole e opprimente quanto l'adulterio nella letteratura», quello cubista rischiava di essere ancora più pericoloso, qualcosa di simile a una tavola d'anatomia che non consentiva contatti con le reali, irrefrenabili pulsioni messe in moto dalla vita contemporanea.

Ma è soprattutto sulla linea Cézanne-Picasso che il nudo ha conosciuto, nei decenni successivi, una generale, rinnovata fortuna. Questo non ha messo in gioco solo questioni alte, di ricerca e discussione artistica, ma anche basse, che hanno coinvolto attese e umori del pubblico. Nella celebre mostra personale di nudi di Modigliani tenuta nel dicembre 1917 nella parigina Galerie Berthe Weill, e subito chiusa per oscenità dalla prefettura di Parigi, lo scandalo non nasceva dall'esposizione delle esplicite anatomie femminili (altrettanto ben dettagliate nei coevi, e ben più ammiccanti, quadri da Salon) o dall'ossessionante ripetitività del soggetto: il sottile equilibrio tra la corporeità dichiarata nei suoi particolari più teneramente esposti e la modernità di lingua pittorica (dove i corpi erano totem solenni, debitori della lezione deformativa

del cubismo) incontrava un pubblico ancora impreparato. La spaccatura, iniziata mezzo secolo prima, con lo scandalo dell'*Olympia* di Manet, tra nudo come tema di pruriginoso realismo sociale e nudo come freddo tema di ricerca formale (rifare Tiziano con la lingua della contemporaneità) riemergeva con nuova forza proprio quando, attraverso i codici formali dell'avanguardia, si raffigurava un imbarazzante *hic et nunc* di giovani modelle denudate e offerte agli occhi dello spettatore.

Negli anni Venti, complice l'involuzione classicista di molti artisti di riferimento, il pendolo si sposta nella direzione di un nudo accademico nutrito di franchi recuperi museali. Ma la questione è più complessa di quanto possa apparire a un primo sguardo: dietro all'implacabile freddezza di corpi che dichiarano la propria discendenza dagli atlanti di archeologia e dai manuali di pittura



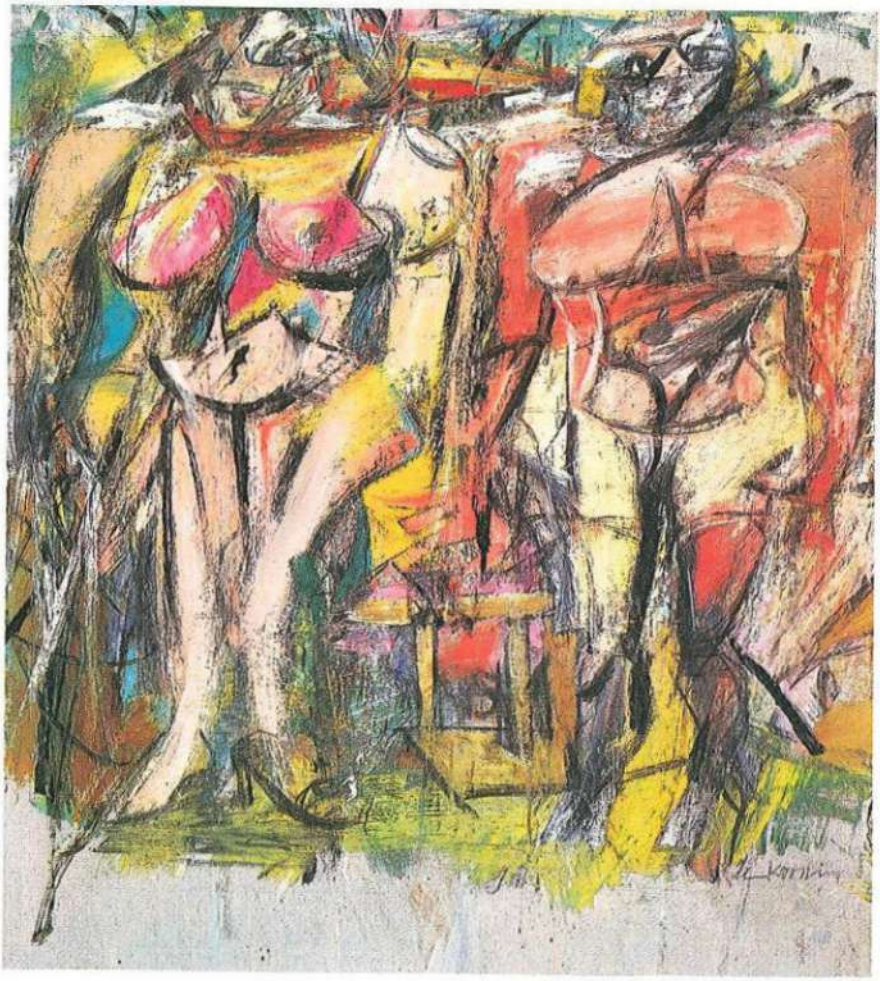
Felice Casorati, *Meriggio*, 1922-1927; olio su tavola, 118,5 x 128 cm. Trieste, Civico Museo Revoltella

antica, si delinea un nuovo, particolare erotismo dello sguardo. Si prenda come esempio la situazione italiana, e un pittore di successo, Felice Casorati, che dei grandi quadri di nudo fa un autonomo e ammirato soggetto di ricerca. Spogliati di carnalità, sigillati entro nitidi profili e raggelati da una luce zenitale che ne annulla morbidezze e rossori, i nudi di Casorati sembrano enigmatiche presenze che popolano un palcoscenico dove è rappresentata una vicenda dai significati a prima vista indecifrabili. Ogni volta, però, è facile indovinare come la rappresentazione riporti all'interno dello studio, e raffiguri con precisione i riti della pratica pittorica: le nude sono sempre modelle in posa, si riconoscono tele e cavalletti, spesso vengono incluse le figure che le disegnano. Dipingendo non il nudo in sé, quanto piuttosto la situazione nella quale il nudo, lecitamente, si incontra nella pratica del pittore, Casorati inscena una allegoria della pittura.

Pochi anni separano il *Meriggio*, i grandi nudi casoratiani degli anni Venti, dagli *Uomini che si voltano* dell'artista romano Gino Bonichi (che scelse per sé lo pseudonimo di Scipione): e l'ideologia del nudo sembra capovolta. Intanto i nudi sono maschili, con una ambigua (ma per Scipione di fatto inesistente) sottolineatura omoerotica. Poi sono dipinti con una tecnica che dichiara una mancanza di rispetto per quella verifica di forme plastiche che, da Cézanne in avanti, il nudo sembrava sollecitare. Si affaccia un nuovo gusto che coniuga novissimi riferimenti anticlassici (i tedeschi della Secessione di Dresda, l'École de Paris) alla rilettura del Seicento più visionario, quello di El Greco, idolatrato tra i giovani a Roma sullo scorcio degli anni Venti. Ma il punto chiave di questo antinovecentismo in relazione alla questione del nudo sembra un altro. L'esibizione di una sgradevole fisicità, al limite della deformità, ingenera nell'artista un sentimento di tenerezza, quasi di contiguità fisica, di sottile malinconia che è all'opposto del freddo dominio formale ricercato negli anni Venti.

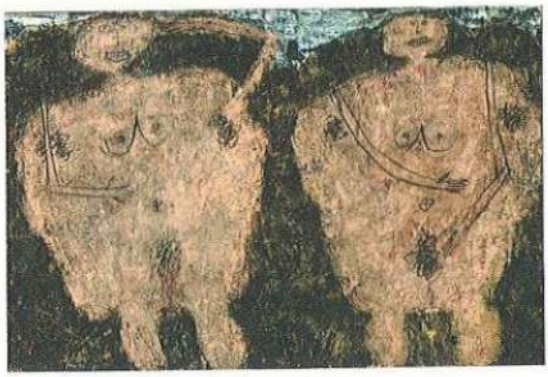
Nei quadri di nudo dei primi anni Cinquanta di un grande artista dell'Espressionismo astratto americano, Willem De Kooning, le fonti avanguardiste sono evidenti: a New York, da un ventennio, il Picasso cubista e parasurrealista era ammirato, e acqui-

stato, da privati e musei; la sua tecnica deformativa, ma anche le sue accentuazioni erotiche (o francamente pornografiche) erano comuni nelle abitudini visive degli artisti. Ma in De Kooning qualcosa di sostanziale è cambiato rispetto alla tradizione dell'avanguardia cubista francese. La condizione relazionale del corpo è estrema e la materia del nudo sembra espandersi, e fondersi, con la materia circostante. L'attenzione è tutta volta a dichiarare quali forze e funzioni biologiche siano connesse al corpo femminile e quali associazioni inconscie scaturiscano, nell'artista, dalla sua osservazione. Nella tecnica stessa del dipingere si trova l'esplicitazione di questo atteggiamento: gesti brutali, segni scomposti, un'emersione violenta di strati e grumi materici indica la volontà, più volte dichiarata dall'artista, di uscire dalle costrizioni formaliste (li-



Willem De Kooning, *Two women in the country*, 1954; olio su tela, 117 x 103,5 cm. Washington, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute

nea, colore, chiaroscuro) e recuperare, dal Picasso più profondo e selvaggio, quello delle *Demoiselles*, la scarica esecutiva più irrazionale e intrisa di istinti. Non è un estremo opposto quello, coevo, di Jean Dubuffet, dove il nudo è ridotto alle sue funzioni riproduttive (seni e sessi amplificati, il resto ridotto a una sostanza intercambiabile con quella dello sfondo) come nei graffiti rupestri, nei disegni dei pazzi e in quelli tracciati nei bagni pubblici.



Jean Dubuffet, *Corps de dame*, 1950; inchiostro di china, 27 x 21 cm. Berlino, Stiftung Sammlung Dieter Scharf

Fino a questo punto, in tutti gli artisti considerati, il nudo era ancora un preciso genere artistico: si raffigurano nudi solo perché ci si vuole inserire in una delle strade maestre della ricerca pittorica otto e novecentesca. Con gli anni Sessanta la prospettiva cambia sensibilmente e il nudo comincia a essere caricato di nuove componenti, marcatamente sociali. Nella percezione del pubblico la donna nuda non è più un oggetto confinato all'interno di un *atelier*, o simbolo di un perduto mondo ideale, o espressione di atmosfere di peccato o di torbidi intrecci della psiche. Nudi si ritrovano ormai comunemente nella pubblicità, nel cinema, nel fumetto, nei giornali illustrati. I grandi nudi femminili di Tom Wesselmann, uno dei principali artisti della pop art americana, non sono modelle ma donne nude: sorprese nei gesti dell'intimità o sfrontatamente esibizioniste, sempre inserite in un contesto di stretta contemporaneità (la piscina, la vacanza esotica, il solarium, la cucina americana), queste donne rompono consapevolmente la barriera che vuole il nudo confinato, quindi disinnescato della sua provocazione, all'interno dello spazio dell'*atelier*, quindi del lavoro artistico. Il segno sempre esibito del costume da bagno, che separa il confine tra il nudo socialmente lecito (per quanto malizioso) e quello sfrontato, usato per scopi commerciali, è un segnale più che visibile di questa avvenuta rottura. Gli stessi codici formali adottati, discesi dalla rappresentazione fotografica (i tagli, le emulsioni, persino le semplificazioni cromatiche) aggiungono una freddezza da referto reportagistico.

Il passo successivo, in decisa controtendenza rispetto a que-



Tom Wesselmann, *Bathube 3*, 1963; olio su tela, materiali sintetici e oggetti, 213 x 270 x 45 cm. Colonia, Ludwig Museum

st'ultimo, sembra quello del recupero del nudo più come corpo (quindi con tutte le sue implicazioni di carnalità, sofferenza, tenerezza, disagio) che come icona. La deformazione o la semplificazione brutalista (si pensi ai torsi lignei di Georg Baselitz); l'impietosità realistica (l'impressionante galleria di amici di Lucien Freud); il feticcio, tra pornografia e kitsch (le sculture policrome di Jeff Koons); l'esplicita narrazione di pratiche sessuali di alcuni artisti della transavanguardia italiana hanno in comune il tramonto del nudo come pratica fondante della tradizione artistica occidentale (un umanesimo razionale e positivo) e la sostituzione a esso di un groviglio sentimentale, esistenziale o percettivo. Le dolorose vicende di cui la persona è vittima nella società fine novecentesca (la malattia, l'alienazione, la degradazione, la disperazione, la spettacolarizzazione di sé) sembrano trovare nel corpo un oggetto privilegiato di riflessione: di esso gli artisti sembrano impegnati a mettere in scena una dolente, compiaciuta esibizione.

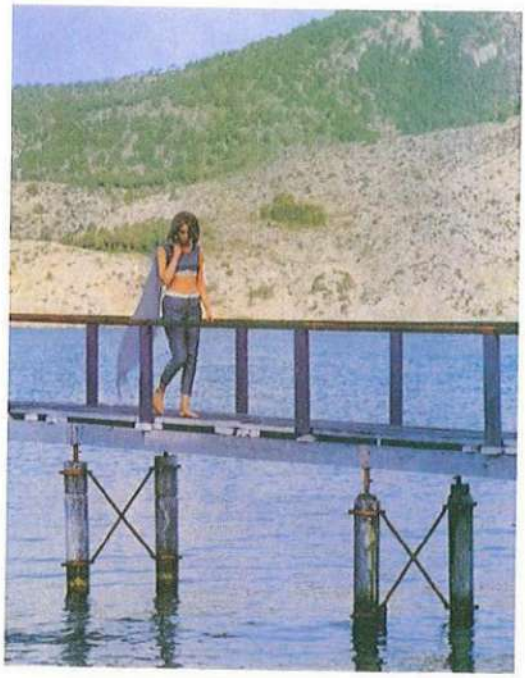
Il corpo messo in scena

La nudità e i giochi di seduzione

di Umberto Galimberti

Nella sua opacità la realtà è perentoria. Ha sempre l'ultima parola, quella che chiude il sipario e abolisce la trasparenza. L'immagine diventa allora senza enigma e perciò crudele, perché mi esclude la possibilità di scoprire.

Se il corpo nudo è la realtà, il corpo che si lascia intra-vedere sotto la trasparenza delle vesti non è abbastanza definito per bloccare l'immaginazione, e non è abbastanza nascosto per non suscitarla. In questo frammezzo tra il visibile e l'invisibile, io scopro il mio desiderio nelle peripezie che solo il gioco ambiguo della presenza e dell'assenza inaugura, come desiderio dell'oltrepassamento e quindi dell'al di là.



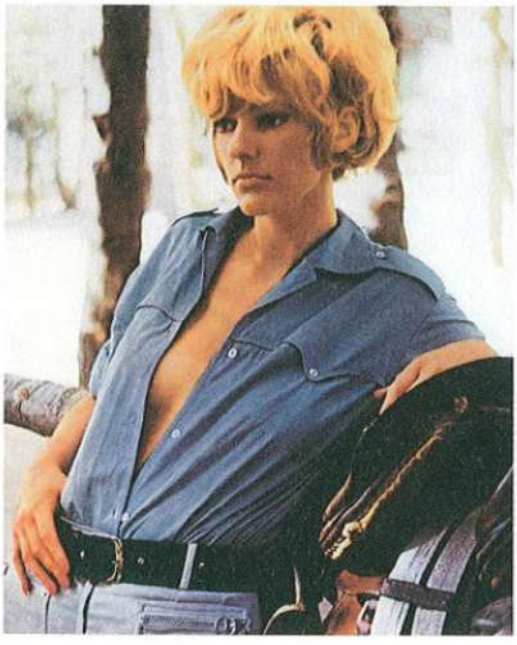
Robert Freeman, *Il Calendario Pirelli*, giugno 1964

Ir-reale è la situazione che, per concessione della trasparenza, scruta e fruga il corpo dell'altro come se volesse scoprire qualcosa che va al di là della sua anatomia, qualcosa che assomiglia al gioco dei bambini che smontano l'orologio per scoprire che cos'è il tempo. *De-reale* è la sorte dell'orologio distrutto nella sua realtà per dar corpo al desiderio di una scoperta. Quando, infatti, per concessione della trasparenza, ci si incammina lungo quel per-

corso che culmina nella fascinazione della nudità di un corpo che le vesti lasciano tras-parire, allora si scopre che ciò che affascinava non era quel corpo, ma l'incarnazione che esso realizzava del nostro desiderio.

La trasparenza non è allora un percorso che, partendo dall'avidità del nostro sguardo, giunge a toccare il corpo dell'altro. La trasparenza è un moto inverso: de-opacizza il corpo dell'altro per trasformarlo in uno specchio che riflette il nostro desiderio. Sembra infatti che non possiamo conoscere i nostri desideri se il corpo dell'altro non ce li riflette, ma per questo è necessario che il corpo dell'altro rinunci alla sua opacità che avidamente assorbe ogni sguardo senza restituirlo, e si faccia superficie di riflesso, in modo da consentire al desiderio di chi guarda di tras-parire.

Il corpo desiderato articola il desiderio in promessa, dischiudendo quella nudità che è polifonia di linguaggi, incessante passaggio dal linguaggio della visione a quello del tatto, dall'ebbrezza della chiamata all'estasi della partecipazione. È il corpo nudo, dove la semantica della luce si confonde con quella della grazia, e dove la nudità nasce senza decisione, come la luce nello sguardo dell'innamorato. È la rinuncia alla vergogna come ultima autodifesa, perfetto disarmo della consegna di sé, oblio della misura, cedimento della mente che è la roccaforte della ragione, incapace, a differenza di eros, di sfiorare la verità senza possederla.

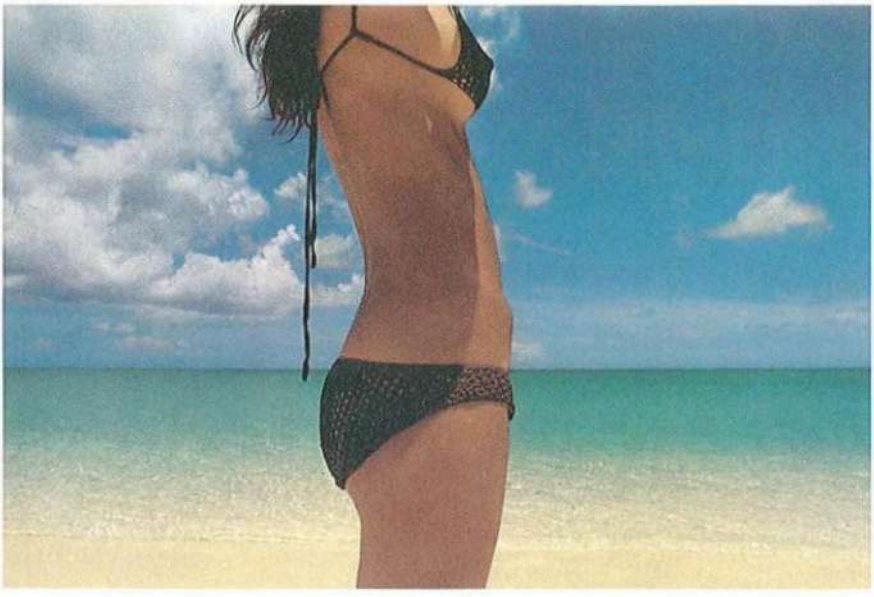


Peter Knapp,
Il Calendario Pirelli,
marzo 1966

Eppure nell'erotica non ci si può mai fidare della natura. Si dà infatti che un corpo nudo come natura l'ha fatto, non sia seducente senza l'intervento dell'artificio, in grado di scongiurare la semplice nudità e cancellare la naturalità di un corpo in sé e per sé insignificante. Senza l'ammiccamento, senza il gioco dell'apparire e dello sparire, senza la provocazione del desiderio in vista della sua delusione, senza un oltrepassamento del corpo e del suo



Francis Giacobetti,
Il Calendario Pirelli,
maggio 1970

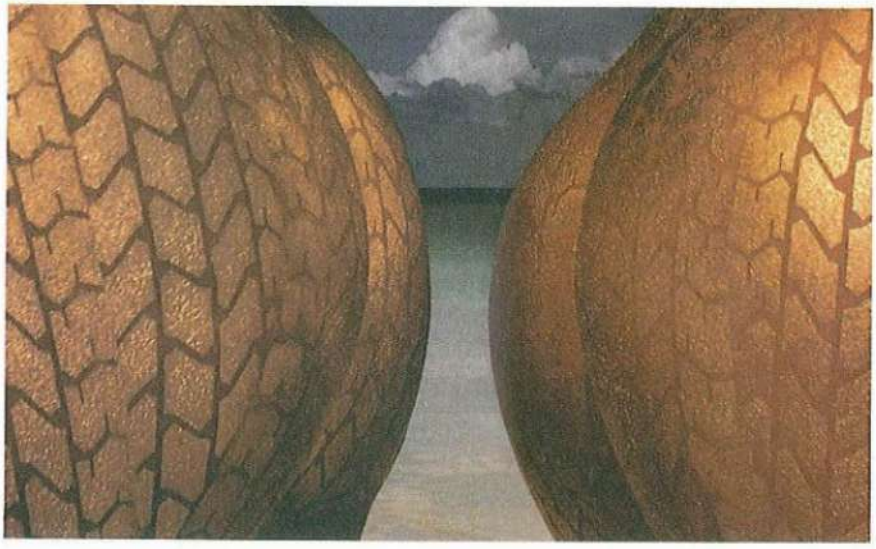


Francis Giacobetti,
Il Calendario Pirelli,
ottobre 1970

essere semplicemente nudo in vista di quel vuoto che è poi l'anima dell'altro sognata sempre nella sua ingannevole complicità, non si dà vicenda erotica.

E allora la bocca chiamata dalla seduzione a simulare il sesso femminile è una bocca semiaperta e semichiusa che non può più parlare, né mangiare, né baciare, perché solo nella negazione delle sue funzioni naturali può fare la sua comparsa la funzione deduttiva. Lo stesso vale per gli occhi, sofisticati e disposti in modo che

Uwe Ommer,
Il Calendario Pirelli,
copertina 1984



non si aprano su niente e non guardino nessuno, per cui chi li ammira non incontra un soggetto, ma un oggetto seducente che impegna solo il proprio onanismo.

Il corpo spogliato e artificialmente prodotto per la seduzione non dispiega una *scena* intorno a sé, in cui anche le cose dicono le sue intenzioni, ma è semplicemente *messo in scena*, e perciò è *o-sceno*, perché è offerto secondo quelle regole del gioco che lo fanno più nudo di quel che sia. Nudo della nudità del cerimoniale deduttivo che rende il corpo inespressivo, perché ogni espressione è demandata alle vesti, agli accessori, ai gesti, alla musica, alle luci secondo le tonalità che la tecnica sapientemente distribuisce per creare il desiderio al solo scopo di arrestarlo davanti alla '*messa in scena*', dove non si celebra la sessualità del corpo, ma la sua castrazione. In questo senso la seduzione gioca con la morte, e quindi, per sadica che sia, è sempre irrimediabilmente masochista.

A questo punto è inutile che psicologi e sociologi ci vengano a dire che gli uomini hanno paura delle donne. Se il modello di riferimento è il corpo nudo della donna-copertina che gli stilisti incessantemente ci propongono, ebbene si tratta di una donna desessualizzata nel momento stesso in cui gli stilisti la rivestono e la spogliano, mettendo così in scena una sorta di spettacolo della paura, come se l'erotismo dovesse arrestarsi alle soglie dei loro abiti, portati con quei gesti rituali che vogliono ad un tempo provo-

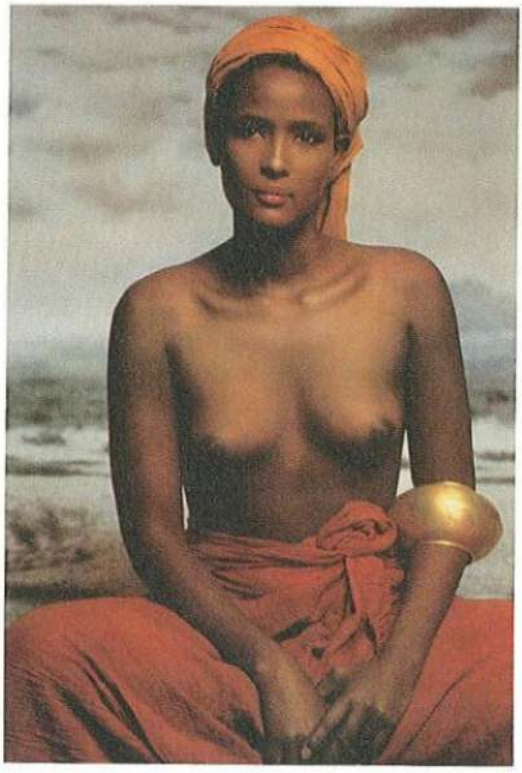
care l'idea del sesso e insieme la sua esorcizzazione.

Dopo aver ridotto il pubblico a semplice rappresentante di un generico *voyeurismo,* questo sguardo, che teme la donna, maschera la sua paura accarezzando il corpo femminile con tutta la delicatezza del suo raffinato manierismo e, dopo aver agghindato la sua creatura con tutti gli accessori e gli stereotipi di cui è capace, finisce per inghiottirla nell'insignificanza, ostentando la sua nudità al solo scopo di renderla inaccessibile, e al limite esorcizzarla. Alcuni frammenti di erotismo, appena accennati dalla deambulazione sulla passerella, sono riassorbiti in quel rituale rassicurante che è il *sistema (economico) della moda*, che cancella l'elemento della sessualità femminile con tanta decisione e sicurezza, quanto un buon vaccino può fare nei confronti di una malattia infettiva.

E allora a fiumi quell'esotismo stereotipato che allontana il corpo della donna nel favoloso e nel romanzesco, all'unico scopo di ridurre la donna a puro e semplice oggetto travestito, al punto che, se il nudo traspare, resta anch'esso un nudo irreale, perfettamente chiuso come un bell'oggetto sfuggente e astratto per la sua lontananza e stravaganza rispetto alla consuetudine umana. Nella moda, infatti, tutto ciò che è femminile, seducente e invitante è av-



Uwe Ommer,
Il Calendario Pirelli,
dicembre 1984



Terence Donovan, *Il Calendario Pirelli*, settembre 1987

volto in quella atmosfera di purezza diafana che spranga la femminilità come potrebbe fare una porta trasparente e blindata di una gioielleria, dove la donna è esposta come una pietra preziosa e, in questa preziosa esposizione, irriducibilmente ridotta a oggetto totale e inutile.

L'ondulazione debolmente ritmata delle modelle in passerella, contrariamente al giudizio corrente, non è per nulla un fattore erotico, anzi probabilmente è addirittura il contrario: serve a scongiurare il timore dell'immoralità. Non c'è infatti nulla di più efficace del gesto ritmato e cadenzato, gesto rituale visto mille volte, per ricoprire di monotonia l'intenzione allusivamente sessuale, dove il sesso gioca un ruolo parassitario, in una lontananza che lo rende per lo meno improbabile. Questa lontananza nasconde la donna nuda sotto l'indifferenza glaciale dell'abile professionista, rifugiata con alterigia nella certezza della tecnica che la riveste più dell'abito che indossa.

La seduzione si esercita lasciando vedere il nascosto o, come dice Roland Barthes, «attraverso l'evidenza del 'sotto'». Sembra, infatti, che i capi di vestiario siano animati da una specie di forza centrifuga attraverso cui l'interno è costantemente sospinto verso l'esterno, mostrandosi, sia pure parzialmente, al collo, ai polsi, davanti al busto, in fondo alla gonna, creando quel misto sospeso tra 'evidente' e 'nascosto' in cui si intreccia il gioco estetico ed erotico, dove la regola è di far vedere il nascosto senza distruggere il suo carattere segreto. Interprete rigoroso del principio freudiano: «Dove c'è tabù, c'è desiderio», la moda gioca la sua seduzione sulla fondamentale ambivalenza degli indumenti, incaricati di indicare una nudità nel momento stesso in cui la nascondono.

Eppure niente meglio del gioco erotico della moda distoglie

la pulsione sessuale dal suo fine naturale che è l'unione dei sessi, per trattenerlo in quel gioco estetico che si alimenta e si esaurisce nell'esibizione del *nascosto*, nella sottolineatura paradossale del *segreto*. Per il fatto stesso che il vestito copre, esso suscita il desiderio irresistibile di scoprire. Questa curiosità spinge la donna a rinnovare incessantemente i suoi mezzi per coprirsi e scoprirsi, affinché la tentazione, che tende sempre più a riassorbire nel suo attimo l'episodio sessuale, non si affievolisca.

Dividere e ricongiungere non sono più azioni dei corpi, ma giochi delle vesti che, simulando la sessualità, la risolvono nel fantastico sottraendola al reale. Il vestito 'senza cuciture' simula nell'indumento un corpo entrato senza aver lasciato tracce del suo passaggio. Le varianti di continuità intervengono pesantemente nel gioco della simulazione, dove dividono o non dividono, ricompongono o lasciano disgiunto, creando quella discontinuità dell'indumento dove il corpo si mostra o si schiva, e dove l'indumento, attraverso il gioco delle rotture e delle saldature, si lascia

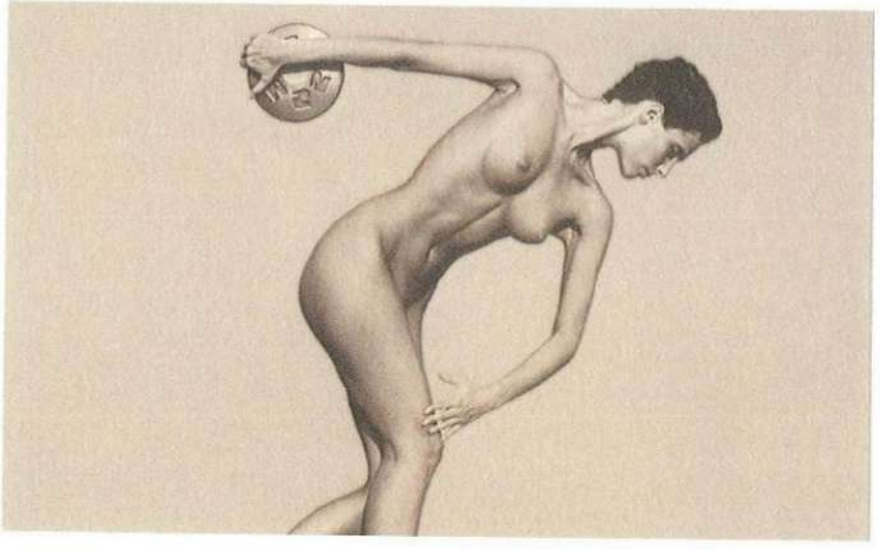
Barry Lategan,
Il Calendario Pirelli,
agosto 1988



disintegrare qua e là, assentandosi parzialmente per tornare a giocare con le nudità di un corpo che sempre più si sottrae, per consegnarsi irrimediabilmente al sistema della moda.

Come sempre accade, si gioca a quello che non si osa essere. E attraverso la moda si può giocare al potere *politico* perché la moda è monarca, a quello *religioso* perché i suoi imperativi hanno il tocco del decalogo, si gioca alla *follia* perché la moda è irresistibile, alla *guerra* perché è offensiva, aggressiva e alla fine vincitrice. Rifiutando dogmaticamente la moda che l'ha preceduta, la nuova moda rifiuta il proprio passato. Non eredita, ma sovverte l'ordine appena affermato e, facendosi gioco del tempo, afferma il diritto assoluto del presente che è prerogativa degli dèi.

Nel nostro secolo siamo giunti a questo tipo di se-duzione (dietro cui si nasconde la pro-duzione), perché il corpo è stato liberato da due catene che hanno sempre accompagnato il suo incedere nella storia, dove abbiamo conosciuto un *corpo di fatica* e un *corpo di riproduzione*. Maschile il primo, femminile il secondo, il corpo era segnato da queste due mansioni che scandivano il suo senso per la vita. Ora tutto questo non è più necessario. La riproduzione è sempre meno essenziale, la fatica è sempre più delegata alla macchina, per cui ci troviamo ad avere a che fare con corpi liberi da codici che, giocando in modo eccentrico dei significati imprevisti, decentrano il sistema verso linee di fuga, dove si smarri-



Arthur Elgort,
Il Calendario Pirelli,
marzo 1990

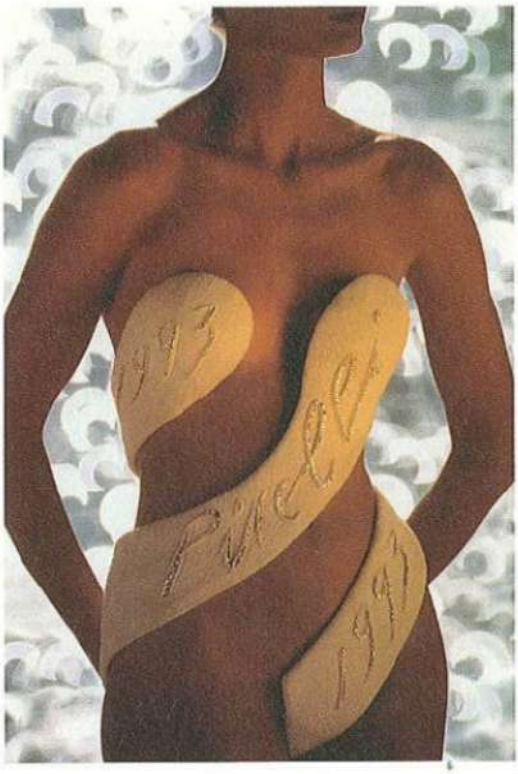


Clive Arrowsmith, *Il Calendario Pirelli*, ottobre 1992

sce il senso che l'ordine del sistema ha faticosamente costruito sul *corpo di fatica* e sul *corpo di riproduzione*.

Eppure, anche se oggi il corpo si apre in un campo di dispersione, non per questo è impossibile utilizzarlo come energia produttiva. E ciò avviene incanalando i desideri e mettendo in scena lo spettacolo della se-duzione in vista della pro-duzione. Nella nostra società, infatti, che più non conosce il corpo di fatica e il corpo di produzione, ogni corpo 'liberato' è liberato solo perché è già stato catturato dalla rete del mercato e dall'ordine delle sue parole.

A questo sistema di 'liberazione' dà man forte tutta quella letteratura sul corpo che lo mobilita non per una liberazione delle sue potenzialità espressive, ma per un'emancipazione programmata in vista di uno sfruttamento più razionale e sistematico. E così, paradossalmente, questa 'scoperta del corpo nudo', che si vuole presentare come premessa per la sua liberazione, è utilizzata per liquidare il corpo in quello spazio unitario e omogeneo che è il sistema economico e la sua produzione. Questa, non potendo più sfruttare del corpo la *forza lavoro*, ne sfrutta, attraverso la seduzione, la *forza del desiderio*, allucinandolo con quei bisogni da soddisfare quali la bel-



John Claridge,
Il Calendario Pirelli,
copertina 1993

lezza, la giovinezza, la salute, la sessualità, che sono poi i nuovi valori da vendere. Mobilitato nello spettacolo della seduzione, il corpo nudo diventa quell'istanza gloriosa, quel santuario ideologico in cui l'uomo consuma gli ultimi resti della propria alienazione.

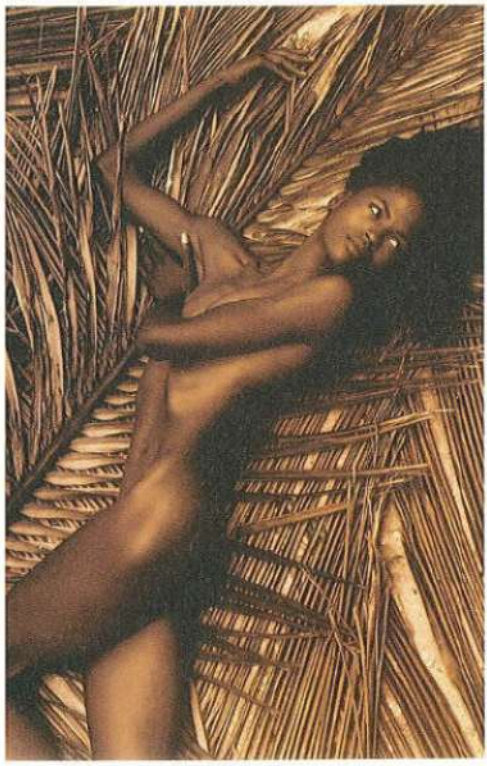
Tutta la religione della spontaneità, della libertà, della creatività, della sessualità gronda del peso del produttivismo, anche le funzioni vitali si presentano immediatamente come funzioni del sistema. La stessa nudità del corpo, che pretende di essere emancipata e progressista, lungi dal trovare la naturalezza al di là degli abiti, dei tabù e della moda, passa accanto al corpo come equivalente universale dello spettacolo delle merci, per scrivere i suoi segni univoci che si evidenziano nel linguaggio dei bisogni indotti e dei desideri manipolati.

Nella nostra società, infatti, la cultura di massa unifica le ideologie e le sovrastrutture e, grazie alla seduzione, dà in uso, a classi che non possiedono le disponibilità economiche per consumarli, prodotti di cui molto spesso esse non consumano che le immagini. Ma, anche là dove le disponibilità economiche non mancano, il desiderio ormai codificato non si riferisce tanto agli oggetti, quanto alle *immagini molto più ampie*, che grazie alla seduzione gli oggetti acquistati suggeriscono, e spesso sono solo queste ultime ad essere consumate.

Ma l'immagine è parola *rubata* e *restituita*, con la differenza, però, che la parola che ci viene riportata non è più interamente quella sottratta. Nel riportarla non la si è messa esattamente al suo posto. Questo rapido furto, questo breve momento di una falsificazione è l'effetto mistificatorio della seduzione, che intrappola il corpo nudo messo in scena sul registro dell'immaginario.

La vera seduzione, infatti, è possibile solo quando il corpo

mantiene tutta la sua *polivalenza di senso*, e non si riduce a quel significato univoco che è il sesso, così come nella nostra cultura attuale è stato codificato. Metter in primo piano la sessualità, 'liberarla' come è negli intenti di quanti, come Foucault, sono convinti di «aver sopportato e di subire ancora oggi un regime vittoriano, dove la puritana imperiale apparirebbe sul blasone della nostra sessualità contenuta, muta, ipocrita», ebbene costoro non si rendono conto che, nonostante le loro buone intenzioni, con la loro 'volontà di sapere' non fanno che neutralizzare ancora una volta la polivalenza di senso del corpo, per ridurlo a quel *solo* significato che è il sesso. Per cui, non dico di Foucault, ma in generale, la loro 'liberazione sessuale' si riduce alla liberazione dell'indumento, che già a sua volta, lungi dal vestire il corpo, era lui ad essere vestito di sessualità.



Herb Ritts,
Il Calendario Pirelli,
agosto 1994

Per rendercene conto basta un confronto con i primitivi. Essi giravano nudi perché tutto il loro corpo era volto, cioè espressione simbolica dove i corpi, guardandosi, si scambiavano tutti i loro segni che si consumavano in una relazione reciproca, senza riferirsi al solo codice della sessualità. Noi abbiamo solo il volto scoperto, perché il resto del corpo lo abbiamo reso inespressivo per averlo consegnato per intero al codice della sessualità. E la seduzione, quando limita il suo spazio espressivo al solo codice della sessualità, non fa che avvinghiare con un altro giro di corda un corpo reso già da tempo inespressivo, perché, nonostante i giochi di seduzione, o proprio per questo, gli si è tolta la *sua* parola: la *polivalenza dei significati*, la sua disponibilità per tutti i sensi non ancora catturati dal codice.

Donne per profumi

Il trasloco dall'umano all'oggetto

di Elisabetta Rasy

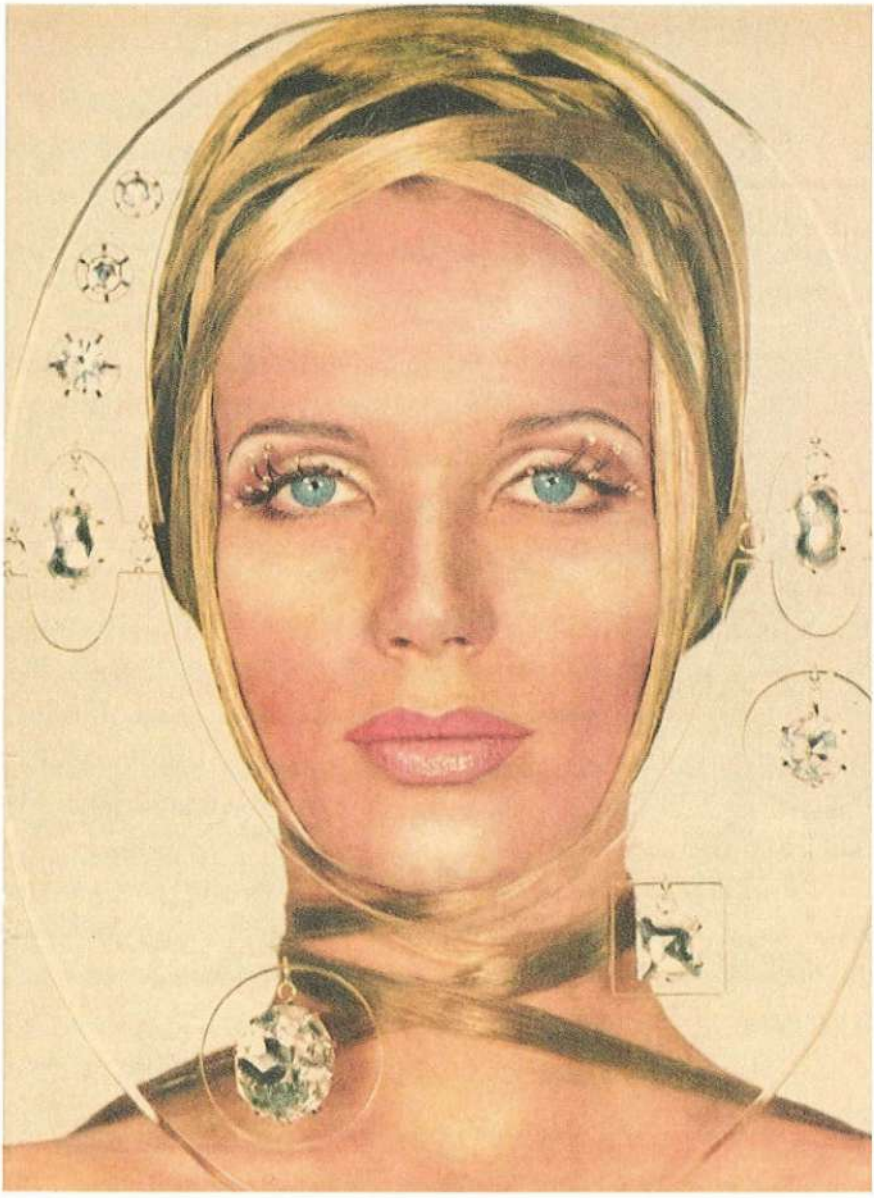
La parola 'nudo' nella nostra lingua tradizionalmente ha – o aveva – due significati diversi, se non opposti. Nudo come 'il nudo' in arte, cioè una forma plastica, anzi la forma plastica per eccellenza: la più ideale, quella che ci è stata consegnata direttamente dall'autorità classica. Oppure nudo come corpo nudo, denudato, che si offre allo sguardo senza quella pelle riparatrice che è la veste, nudi come Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre. Come se, insomma, Atene e Gerusalemme anche in questo ambito avessero da sempre segnato una doppia possibilità di percorso.



Francesco Vezzoli, *Performance dell'ex top model Veruschka Delmers*, 49ª Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 2001

In realtà, le cose non stanno del tutto così: considerare il nudo artistico soltanto come una forma plastica vuol dire rimuovere il desiderio dallo sguardo con una censura ben più potente di quella rappresentata dalle foglie di fico inflitte in passato alle statue a difenderne il pudore. In ogni nudo, anche il più ideale, c'è una tensione latente tra la forma e il fenomeno – il fenomeno, appunto, nudo e crudo.

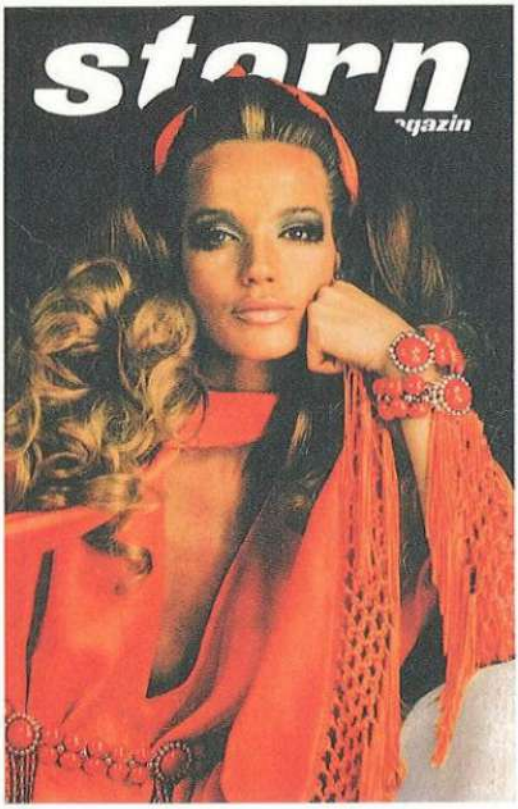
Molta pittura del Novecento ha reso evidente questa tensione, restituendo al nudo artistico la sua carnalità fenomenica non tanto attraverso il



Francesco Vezzoli, *Performance dell'ex top model Veruschka Dotmers*, 49ª Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 2001

tasto della sensualità, ma attraverso la brutalità della scomposizione o della decomposizione. Fino alle estreme conseguenze, con la pittura sostituita dalle installazioni o dalle *performances* della *body art*, dove il compito di restituire nudità al nudo artistico è stato spesso affidato alle vie del sangue e della crudeltà. E la fotografia o il cinema non si sono comportati diversamente.

Differente, invece, il trattamento del nudo in anni recenti – ormai molti – in *media* del tutto o quasi del tutto estranei alla sfe-



Donna in copertina, Veruschka Detmers su "Stern"

ra dell'arte, come l'immagine pubblicitaria, l'immagine giornalistica e quella televisiva. Mezzi che abolischono la distanza e tendono a instaurare la familiarità, che urgono sul quotidiano, che sono invadenti e contigui. Mezzi dove non c'è più né il nudo come forma plastica, né la nudità naturale, creaturale, ma un nudo convenzionale, un nudo che è pura immagine per il consumo – a volte con bramosia a volte con indifferenza, come accade con ogni altro prodotto di consumo, e come, invece, difficilmente può accadere con la Venere di Botticelli oppure con una creatura umana che improvvisamente si denuda davanti a noi. Il nudo, dunque, come puro prodotto e come prodotto veicolo di una lunga catena di altri prodotti, un nudo da consumare per consumare, un nudo-logo.

In genere, si tratta di nudi femminili – e i pochi maschili tendono a essere femminilizzati. Possono reclamizzare un profumo ma anche un'acqua minerale, un gioiello ma anche l'offerta vantaggiosa di una società di telefonia mobile, una marca di calze ma anche un orologio o il nuovo modello di un'automobile. In certi casi, dunque, tra il nudo e l'offerta c'è un legame, per esempio la goccia di una preziosissima acqua di colonia che basta a un'altrettanto preziosissima donna per sentirsi perfettamente vestita anche quando è nuda. E se un'edenica ragazza indossa un certo tipo di *collant* come unico capo di abbigliamento, non è impensabile che per l'attonito occhio dello spettatore un po' della sua spettacolare bellezza rimanga appiccicata a quella marca.

In altri casi, però, il nudo, non è che una sorta di *testimonial*, anzi il principale *testimonial* del nostro tempo. Ma *testimonial* di cosa? Questo è il problema.

Intanto va subito precisato, per essere onesti, che chi ritiene

la dilagante nudità da cui siamo circondati soltanto un esempio di malcostume o di cattivo gusto dei nostri giorni, non è (totalmente) nel giusto. Le varie campagne contro i nudi femminili sulle copertine dei nostri principali settimanali, per esempio, sono naufragate non per ostinate perversioni dei direttori dei medesimi, ma sul ben più inattaccabile scoglio dei dati di vendita: un nudo in copertina, che si parli di vacanze o di fondi d'investimento o di medicina alternativa, fa vendere di più. E in un certo paradossale senso è persino un dato confortante: vuol dire se non altro che queste nudità standardizzate e omologate per non dire omogeneizzate che ci circondano conservano almeno una traccia di desiderio, nel corpo che si offre e nello sguardo che lo accoglie. Perché questo, credo, è il punto: il rapporto tra l'immagine del nudo e la sua capacità di mettere in moto il desiderio. Desiderio nella sua più ampia eccezione: sessuale e sensuale certo, ma soprattutto desiderio psichico, interiore. Desiderio di denudare ma anche di mettersi a nudo, di disvelare ma anche di disvelarsi, di rappresentare la carne nel suo essere attraente ma anche, più semplicemente, umana.

L'assedio del nudo cui siamo sottoposti contrasta il principio del desiderio, essenziale in ognuno di noi pena la glaciale indifferenza e la gelida depressione, in quello che ha di più formativo e vivificante: la sua capacità di creare rappresentazioni, racconti, metafore. La quantità di desiderio che il nudo può convogliare viene subito trasferita su un oggetto che è lì, pre-figurato, pre-fabbricato – orologio o telefonino – e in questo rapidissimo trasloco ogni narrazione implicita nella figura nuda, dunque ogni soggettività, si perde. È come se l'assedio del nudo cui siamo sottoposti ci spogliasse della nostra nudità, reale e figurata, con tutto il valore profondo e vitale – nel bene e nel male – che le attribuiamo.

Le maioliche di Gio Ponti

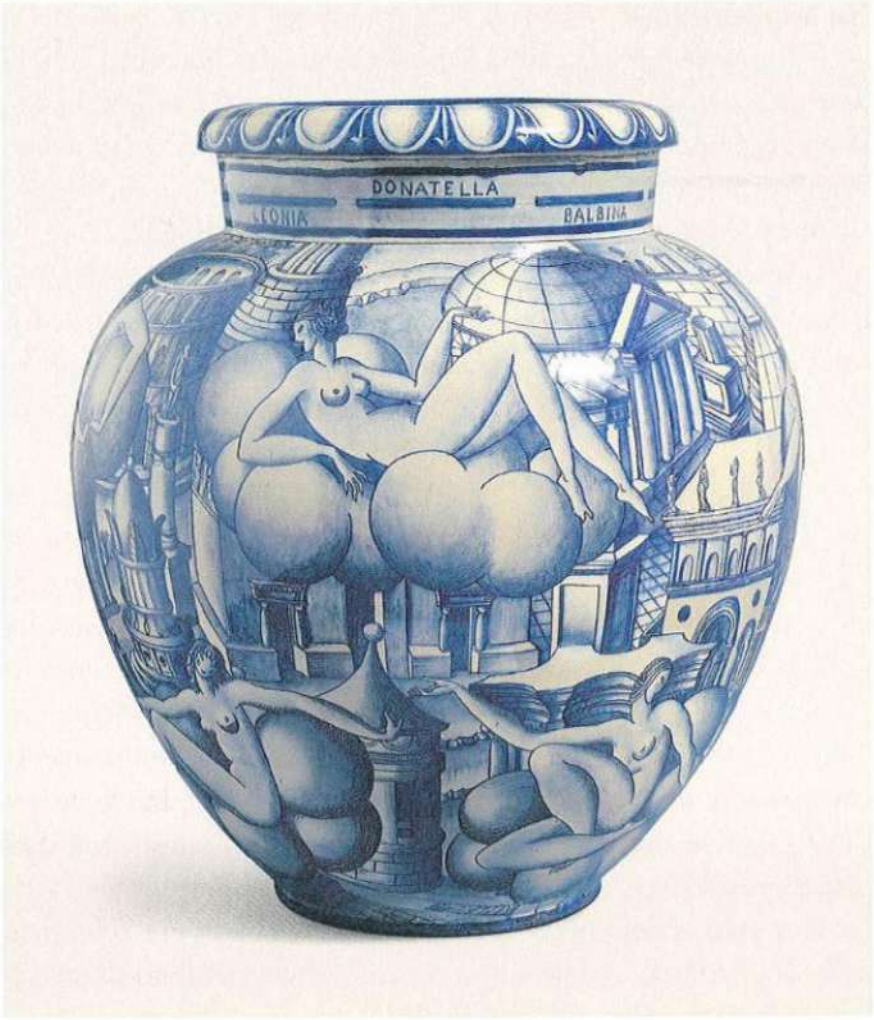
Figure simboliche ed eleganza ornamentale del Maestro del Déco italiano

di Rossana Bossaglia*

Lo sviluppo dello stile *déco* ebbe in Italia il suo centro a Milano, dove molti maestri che erano stati esponenti del Liberty si orientavano verso la nuova formula, e dove la Società Umanitaria si faceva promotrice di molte manifestazioni. Nell'intenzione di confrontarsi, e di gareggiare, con la produzione straniera, vennero istituite, proprio tramite la spinta dell'Umanitaria, le Biennali di Monza: che si tennero nel '23-'25-'27 e poi, nel '30, si trasferirono a Milano, per diventare di periodicità triennale: trasformandosi dunque nella Triennale, ancora oggi attiva.

A Monza erano presenti, in numero sempre più ricco, anche artisti stranieri; ed era presente, poco più che trentenne, Giovanni Ponti, il presto celebre Gio, che, uscito nel 1913 dalla Scuola d'Architettura annessa alla facoltà d'Ingegneria, aveva già manifestato una vena poliedrica di straordinaria genialità. Insieme con altri notevoli partecipanti alle manifestazioni monzesi, Ponti da qualche anno era entrato a organizzare la nuova produzione della manifattura di Doccia, diventandone, nel 1923, direttore operativo, e continuando questo impegno fino al 1930.

Non smetteva tuttavia di esplicare il suo talento, e la sua professionalità, in altri settori, specialmente nell'architettura e nell'arredo, dove si individua un rapporto stretto con l'invenzione stilistica manifestata negli oggetti: tutto appunto caratterizzato da un'elegante connotazione *déco*. Nell'attività all'interno della Richard Ginori, Ponti, che ha sempre avuto vivi e collaborativi rap-



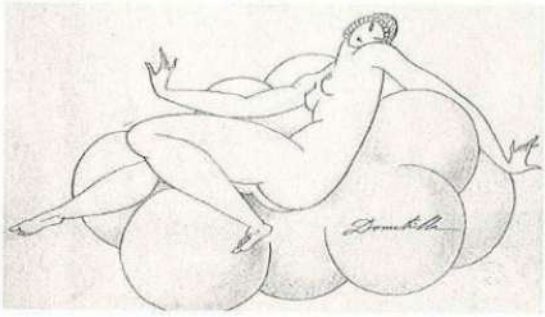
Gio Ponti, *Vaso delle donne e delle architetture*, 1924; maiolica Richard Ginori, largh. 136 cm, alt. 46,7 cm, bocca 28,7 cm. Sesto Fiorentino, Museo di Doccia, Gruppo Ligresti

porti con diversi architetti e artisti, ha realizzato terrecotte policrome con lo scultore Giorgio Supino, ciste di porcellana con Libero Andreotti, altro grande scultore della sua generazione e, ancora, opere con Italo Griselli, Geminiano Cibau. Ma ha soprattutto ideato con spiritosa fantasia immagini dove l'impronta del gusto moderno è tutt'uno con l'impronta creativa dell'artista. Gio Ponti è dentro il clima *déco*, ma il Déco italiano deve a lui gran parte della sua fisionomia.

Nella sua attività all'interno della manifattura di Doccia Ponti disegnò un'ampia serie di temi decorativi, soprattutto incentrati su figure umane, che furono realizzati per la gran parte come maioliche, in esecuzione manuale.

"Le mie donne"

Le mie donne è la prima famiglia ideata da Gio Ponti, l'unica destinata esclusivamente alla maiolica; tutte le altre, infatti, includono anche porcellane. Il gruppo comprende diversi tipi di maioliche, piatti, vasi ovali grandi e piccoli, vasi rotondi, grandi vasi e alcune plastiche, ciascuno distinguibile per la raffigurazione di una donna individuata da un nome specifico: Agata, Apollonia, Balbina, Emerenziana, Domitilla, Donatella, Fabrizia e Leonia. Tre sono le ambientazioni: donne sospese tra le nubi, donne adagiate su corolle di fiori e donne tra le corde, in sequenza cronologica di ideazione.



Gio Ponti, *Domitilla*, 1924; matita e china, 19 x 32 cm. Collezione privata

Le figure sinuose si presentano con la grazia arguta di donne moderne dai costumi evoluti e con i lineamenti tipici del gusto *déco*; ma sono per la più parte immerse in ambienti classici o rinascimentali, o comunque in strutture architettoniche di fisionomia storica. Il Déco, diversamente dal Liberty che rifiutava ogni imitazione o ripresa del passato, si compiace di utilizzare un patrimonio di gusto accademico traendone motivo di gioco. In questo ambito la perizia disegnativa di Gio Ponti, l'eleganza della sua fantasia e la sua cultura storica gli consentono di inventare delle composizioni incantevoli.

La sequenza può essere intesa come arguta metafora della femminilità che si fa gioco della storia; o, se si vuole, della fresca carnalità che vince i valori monumentali e culturali.

"La conversazione classica"

Si tratta di una sequenza molto impegnativa che comprende un'ampia serie di maioliche, ma anche porcellane ideate e disegnate da Gio Ponti a partire dal 1923.

Gio Ponti, *Domitilla*, 1924; maiolica, largh. 27 cm, alt. 13 cm, base 12 cm. Milano, collezione privata

Per la porcellana i principali modelli, destinatari dei decori, sono l'*urna* (di derivazione romana) e la *cista* (di reminiscenza etrusca), che l'artista ripete fedelmente nella struttura, ma che decora con figure di tipologia greco-romana.

Gio Ponti, *Leonia*, 1924; maiolica ovale, 33 x 17 cm, alt. 15,8 cm. Collezione privata




L E O N I A



Nelle maioliche il tema del personaggio classico, con prevalenza di quello femminile (la lettura, la temperanza, la donna errante, la musica) e di putti colti in varie attitudini (con vaso, serpente, cane, colomba), si accompagna a quello di figure romantiche dagli abiti teatrali, come se fossero personaggi del primo Ottocento rievocati su un palcoscenico, in una fantasia insieme intellettuale e sentimentale.

La forma del grande vaso consente, con la sua ampia superficie, la presenza di un numero maggiore di soggetti figurativi, ciascuno accompagnato dagli attributi che lo identificano.

Giovanni Ponti nasce a Milano il 18 novembre 1891. Compie gli studi superiori presso il liceo Manzoni e, ottenuta la licenza, s'iscrive alla sezione di Architettura del Politecnico di Milano nel 1913.

Nel 1921 ottiene il diploma di laurea con votazione 81/100. Immediatamente si schiera con il gruppo dei 'neoclassici'; con Emilio Lancia, compagno di corso, amico, stretto collaboratore fin dagli esordi, e altri associati, costituisce nel 1921 il primo studio: al sodalizio si devono alcune delle più felici invenzioni architettoniche della Milano degli anni Venti, tra cui la casa di via Randaccio (1924-1925) e la villa Bouilhert a Garches (1927). La ricerca pontiana s'incentra nel tentativo di dare forma a un nuovo 'abitare' e investe anche il campo dell'arredo e dell'oggetto domestico con il rinnovamento della produzione ceramica della Richard-Ginori, l'attività per il mobilificio di Paolo Lietti a Cantù, per la Christofle, per la vetreria Venini ecc.

Sullo scadere degli anni Venti, in concomitanza con la fondazione della rivista "Domus", Ponti oscilla sempre di più tra un forte concetto di italianità, nel senso di tradizione storica e stilistica nazionale, e un avvicinamento alle teorie razionaliste di apertura internazionale.

Assume la direzione delle Triennali di Milano del 1930, 1933, 1936, 1940 e 1941; è docente universitario dal 1936 al 1961 al Politecnico di Milano. Una nuova fase progettuale è caratterizzata negli anni Trenta da un esplicito avvicinamento alla semplificazione razionale e dalla convinzione di una necessaria convergenza tra arte e industria.

Esempi significativi sono, a Padova, gli interventi per la facoltà di Lettere e il Rettorato dell'Università (1934-1937), a Milano il primo Palazzo Montecatini (1936), il Palazzo RAI (1939) o le ingabbiature ritmiche del complesso di uffici in piazza San Babila (1939).

Nel corso degli anni Quaranta, pur continuando instancabilmente nell'ideazione di palazzi

"Venatoria"

La genesi della *Venatoria*, ultima grande famiglia ideata da Ponti nel 1928, è illustrata da un gran numero di schizzi e disegni preparatori a colori e acquerellati. Con questa famiglia Ponti inizia ad orientarsi verso una destinazione funzionale delle maioliche che prenderà in seguito definitivamente il sopravvento con la serie *Le mie terre*.

Il disegno ha sempre il ritmo *déco*, che conferisce eleganza ornamentale a queste simboliche figure di caccia, raffigurazioni di un rito la cui spietatezza si trasfigura in metafora. Il tema del cerbiatto, o del daino – e anche del levriero –, cioè di animali dalla naturale e scattante eleganza, è tra i prediletti nell'iconografia *déco*: Gio Ponti è dentro il clima *déco*, ma il Déco italiano deve a lui gran parte della sua fisionomia.

Gio Ponti, *L'amazzone col corno*, 1924; maiolica, diam. 35,8 cm. Collezione privata

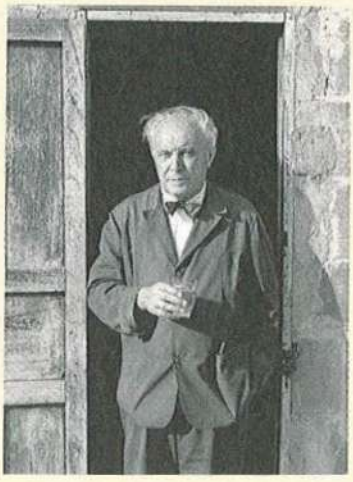
Gio Ponti a Caracas, 1955

* *Stralcio della presentazione della mostra in via Senato* (Gio Ponti realista del Déco, *9 novembre-31 marzo 2002*).

per uffici e abitazioni private caratterizzate da rigore e semplicità, Ponti si impegna a fondo nella progettazione di arredi.

Nel 1941, lasciata "Domus", fonda la rivista "Stile" che dirige fino al 1947, prima di ritornare alla testata originaria. Nel 1952 si associa ad Alberto Rosselli, sodalizio che durerà fino al 1976, incrementando il proprio apporto alla crescita dell'*industrial design* italiano. Nel campo dell'arredo d'interni, dopo aver abbandonato l'ideazione di pezzi singoli, Ponti produce la serie dei mobili 'compositi' (armadio-camino; finestre arredate ecc.)

Fra gli anni Cinquanta la ricerca di Ponti per le forme traforate, per la fluidità spaziale imprevedibile, per strutture che si appoggiano ma non occultano la struttura portante, si sposta dal campo del *design* alla progettazione architettonica, dando vita ad alcuni capolavori tra i quali il più noto è certamente il grattacielo per la società Pirelli in piazza Duca d'Aosta (1956), ma anche l'arredo delle navi da crociera come il *Conte Grande*, il *Giulio Cesare* e l'*Andrea Doria*.



Negli anni Sessanta Ponti inizia a viaggiare in Oriente creando numerosi edifici sia di destinazione pubblica sia privata a Islamabad, a Hong Kong e a Teheran, ma si avvicina anche alle tipologie dell'architettura religiosa con la cappella di San Carlo a Milano (1965), la chiesa di San Francesco a Milano (1963) e la cattedrale di Taranto (1970).

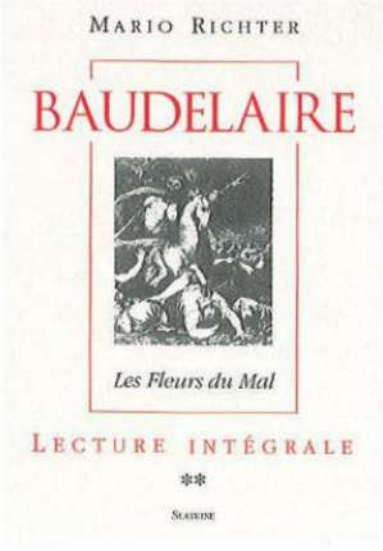
Muore a Milano il 16 dicembre 1979.

La forza del naufragio

Il progetto complesso e l'intelligenza diabolica di Baudelaire

di Alberto Capatti

Il commento dei testi nasce da un'esigenza didattica, verbale se rivolta ad un pubblico, oppure scritta se destinata allo studio. Nel primo caso, la parola veicola il messaggio, ne determina l'efficacia, e l'insegnante recita a soggetto, con un copione sotto gli occhi. Nel secondo, scompare tra le righe, e lascia che lo scolaro sillabi o intenda silenzioso. I commenti del diritto o del Vangelo sono i primi ad aver fondato questa pratica, legittimandola, indipendentemente dall'autorevolezza dell'attore. Oggi è estesa ai testi letterari, anche a quelli poetici come *Les Fleurs du Mal*, depositarie di una riconosciuta bellezza. Il commento tuttavia non è un elenco di osservazioni, chiarimenti, di future note, ma un atto globale che dalla prima all'ultima lettera squaderna il volume, lo rappresenta nella sua dimensione critica.



All'inizio degli anni '60, all'Università Statale di Milano, un professore di letteratura francese aveva iniziato un corso pluriennale di esegesi de *Les Fleurs du Mal*. Dopo aver tradotto l'opera in italiano, si era accinto ad esaminarla, offrendo se stesso nell'atto di recitarla. Ogni anno, venti-trenta poesie, di per sé poche ma adeguate alla sua acribia, all'immagine che intendeva lasciare del suo magistero. Non pubblicò ovviamente un proprio testo, a conclusione delle lezioni, perché aveva prosciugato, nella parola e



Émile Deroy, *Ritratto di Charles Baudelaire*, 1844; olio su tela, 80 x 65 cm. Versailles, Castello

nel gesto di sfogliare il libro, il proprio messaggio. Esaurito il tema del corso monografico, si dedicò a perfezionare il suo ruolo *ex cathedra* in veste di Preside di Facoltà.

La lettura integrale de *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire, fatta da Mario Richter (*Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*), scaturisce da una opposta esigenza, sia didattica che critica: rivelare un progetto culturale complesso e controverso, nato a Parigi nella metà del XIX secolo, e mostrare all'opera la diabolica intelligenza di Baudelaire. In subordine: trasmettere la propria curiosità nei confronti di pagine banalizzate dall'insegnamento e dalla vanità degli esegeti universitari.

Per definire questa lettura verrebbe voglia di rifarsi alla definizione di sant'Isidoro di Siviglia: *commentaria dicta, quasi cum mente*. Il commento di Richter è etimologicamente 'mentale' (*cum mente*) nella misura in cui ricerca il filo ininterrotto dei pensieri che orientano il poeta, determinando scelte linguistiche e metriche, sociali ed estetiche; oppure lo è, nella accezione di una analisi guidata da un testo per guidarne la comprensione, superando i suoi infiniti sottintesi e una oscurità infittita con il passar del tempo. Anch'esso nasce da un corso universitario (concretizzato in otto dispense pubblicate dalla Cleup di Padova fra il 1990 e il 1997) ma risponde ad una necessità ideologica ed etica. Ulteriormente approfondito e rivisto nella edizione francese, il commento è cresciuto cambiando formato, lingua, lettori, senza perdere la sua finalità, restituire alla visione critica di Baudelaire una sua eloquenza non offuscata dal timbro e dal peso delle parole altrui.

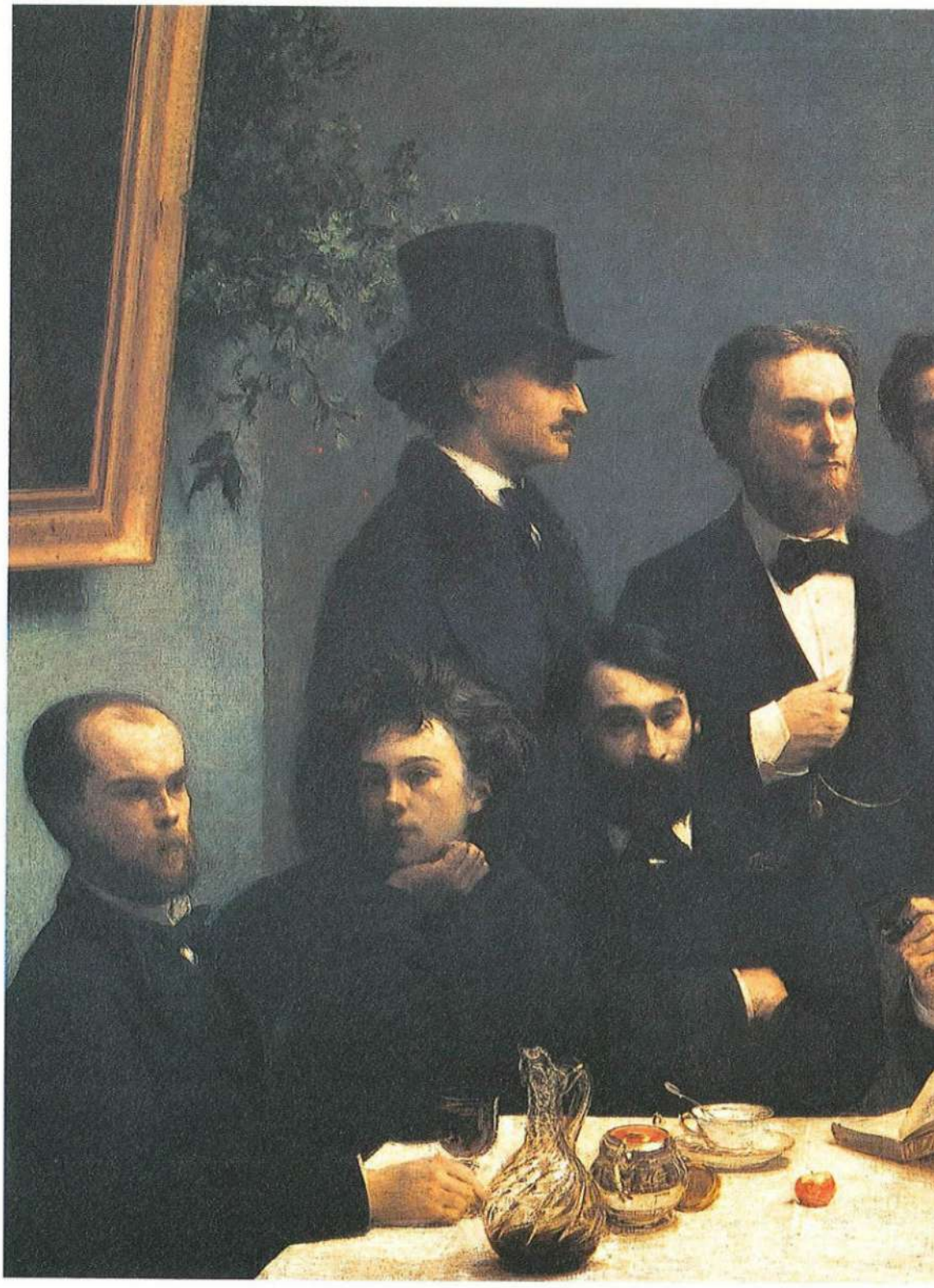
Scelta l'edizione del 1861, Mario Richter ha seguito, verso dopo verso, il ticchettio di un metronomo interiore, e la propria sensibilità ai messaggi, alle argomentazioni, alle repliche di un poeta il quale dialoga con se stesso e con i suoi censori, coinvolgendo continuamente quanti si turano le orecchie o fingono di non intenderlo. Escludendo le poesie condannate nel 1857, reintegrate in appendice nelle edizioni postume, si è attenuto al testo che Baudelaire aveva perfezionato e arricchito dopo il processo, quello destinato ai pochi lettori (e non ai numerosissimi critici che dopo la sua morte metteranno i versi esclusi alla radice del suo pensiero). Con quali strumenti lo ha interrogato? Con una selezione di saggi e articoli su Baudelaire, via via spremuta del succo e distillata, evitando che il commento apparisse una bibliografia, muta sulla lettera, loquace sugli interpreti. Poi, con alcune opere di consultazione, disponibili a chiunque. Il dizionario 'nazionale' di Bescherelle nella sua edizione del 1852, e l'enciclopedia di Pierre Larousse, lo hanno assistito, per 1700 pagine, permettendogli di mettere a fuoco, con crescente precisione, il bagaglio di un lettore ottocentesco. Devolvendo alla lessicografia il ruolo di specchio di civiltà, ha potuto giocare con gli ingannevoli riflessi della poesia, facendo luce sul contesto sociale e culturale, opponendole idee e luoghi co-



Henri Fantin-Latour, *Omaggio a Delacroix* (in basso a d. Baudelaire, a sin. il pittore, ai lati del quadro Whistler e Manet), 1864; olio su tela, 160 x 250 cm. Parigi, Musée d'Orsay

muni. Il principale strumento interpretativo sono state *Les Fleurs du Mal*, l'anti-florilegio per eccellenza, insieme 'ideario' personale e dialogo continuo con il lettore, anche quello imprevedibile, inimmaginabile dell'anno 2001. Poesia e romanzo sono, nell'Ottocento francese, il campo entro cui si sviluppa un dibattito sociale pungolato dall'arte, invelenito da essa; ancor oggi, lo storico della cultura non può ignorarli.

Nessuna delle considerazioni qui esposte basterebbe tuttavia a certificare la natura singolare e l'originalità di questa esegesi. Iniziata con un interrogativo («A quale lettore pensava Baudelaire?») si chiude, con *Le voyage*, con il viaggio della civiltà occidentale verso la propria fine, dopo aver toccato tutte le fasi di un lucido progetto di autodistruzione. Più che estetico, il pensiero baudelairiano è morale, e nella denuncia di tutte le finzioni della morale trova il suo fondamento. *Les Fleurs du Mal* non naufragano nel loro stesso nichilismo, nella liquidazione di ogni mito, nel sacrificio della poesia, rifiutata da un popolo di bottegai e viziata dalle proprie tentazioni istrioniche, anzi se ne alimentano. Il Baudelaire di Richter non ha indulgenza per le ipocrisie, sue e altrui, e trae dall'esercizio e dal naufragio della poesia forza argomentativa e credito postumo. L'azione di denuncia nei confronti di un utilitari-





Henri Fantin-Latour, *Coin de table* (in basso a sin. Verlaine e Rimbaud), 1872; olio su tela, 160 x 225 cm. Parigi, Musée d'Orsay

smo ottocentesco, ora economicista ora bigotto, sempre meschino, gli è connaturata, così come la derisione della stupidità, la prima delle forme del male a non essere riscattabile.

Il commento, messo al servizio di una critica istruita dal verso, si rivela fruttuoso non solo da un punto di vista ermeneutico ma anche didattico. Liberato dai lacci della bibliografia, delle fonti, dei cavilli metodologici, appare uno strumento per rieducare, per riportare lo sguardo verso quanto s'è letto, estendendo il senso al di là della lettera. Nel tono pacato, nella limpidezza dell'enunciazione, echeggia ancora il tono del professore, con le sue certezze e i suoi dubbi, vicino e lontano dalla pagina che spiega, ora alludendo al Baudelaire *ante litteram*, critico viperino di se stesso e dei suoi familiari, ora a quello postumo, cui dobbiamo alcune delle poesie più durevolmente coinvolgenti. La funzione dell'ermeneuta, secondo Richter, è anzitutto di restituire, di rendere trasparente quanto appare complesso, di coinvolgere per meglio ragionare. Donde la sua passione per il commento dei versi detti, ripetuti, parafrasati, sciolti e ricomposti. Fra di essi ne citeremo uno solo, l'ultimo de *Les Fleurs du Mal*, estratto dal suo contesto, *Le voyage*, e da noi deposto qui, su un foglio bianco, come un frammento sbreccato o un' epigrafe mutila:

> Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau
> [In fondo all'ignoto per trovare il nuovo].

Lo potremmo incontrare con lo sguardo su qualsiasi altra superficie, riprovando ogni volta una forte curiosità. «Nell'esplorazione dell'ignoto per ritrovare il nuovo» v'è il superamento, e il senso collettivo dell'atto poetico, capace di coinvolgere la tribù degli umani in un viaggio oltre la vita e la morte, ritrovando in questa il fascino della scoperta. È uno degli arcani di Baudelaire e uno degli ingegni inseriti nel testo da Richter per facilitarne l'apertura: ma non toglieremo al lettore de l'Erasmo il piacere di scoprirlo da solo.

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, a cura di Mario Richter, Slatkine, Genève 2001, 2 voll., pp. 1705.

Uno strido di civetta

«L'ipocrita lettore» è trascinato volente o nolente verso il nascosto senso ultimo del tutto

di Ernesto Ferrero

Vi sono autori talmente avanti rispetto al proprio tempo da costringere i posteri ad un lungo inseguimento, a un ricupero ermeneutico che pare senza fine. Siamo ancora qui a stupirci e a interrogarci sulle folgorazioni boreali di Emily Dickinson, o sulle sontuose provocazioni di Charles Baudelaire. Ha scritto Giovanni Macchia: «Come in quei prodigi d'ottica che ingannano i sensi, Baudelaire si avvicina a noi mano a mano che il tempo sembra distaccarlo, e la sua figura farsi più evanescente. Il mondo cambia, è molto mutato certo dagli anni in cui Baudelaire visse e scrisse, ma ci accorgiamo che esso assomiglia sempre di più al mondo terribile e affascinante che il nostro poeta ammobiliò, indagò, accettò o respinse. [...] La nostra epoca è divenuta sempre più 'baudelairiana' senza che noi siamo tornati indietro d'un passo». E tutto questo senza che il poeta si sia mai atteggiato a precursore o profeta, bastandogli lo sguardo limpido e freddo che talvolta gli allucinati riescono a mettere a fuoco.

Se è vero che tutto è già stato detto o scritto da qualche parte, dopo l'11 settembre rileggere certi pensieri delle *Fusées*, di *Mon coeur mis à nu* comunica un senso d'inquietudine, è uno strido di civetta che non eravamo più abituati a sentire: «La rovina avverrà per l'avvilimento dei cuori, perché il demone del profitto ad ogni costo creerà una spirale che porta all'autodistruzione. [...] La giustizia farà interdire i cittadini che non sappiano fare fortuna». Proviamo un soprassalto assai simile davanti alle invettive contro

l'America, mostro senza nome e senza testa perché senza Storia, terra inestetica per eccellenza, dominata dalla morale del *comptoir*, della bottega, che ha elevato la fotografia al rango di icona sacra: «La meccanica ci avrà a tal punto americanizzati, il progresso avrà così totalmente atrofizzato la parte spirituale di noi stessi...». Appunti che di lì a qualche anno saranno poi metabolizzati da un altro grande poeta per tanti aspetti a lui vicino, Jules Laforgue, il quale spiegherà bene il passaggio dai voli romantici alle crudezze, alle «banalità» yankee: «Baudelaire gatto, indù, yankee...».

Antivolterriano, antirousseauiano, antilluminista, antitutto, Baudelaire dichiara una sua guerra totale al mondo che lo ha escluso e da cui si è autoescluso. Si nutre e si esalta dei propri disgusti: «Questo mondo ha acquisito uno spessore di volgarità che dà al disprezzo dell'uomo spirituale la violenza di una passione». «Ho bisogno di vendicarmi come un uomo stanco ha bisogno di un bagno», scrive alla madre. Alla base della sua visionarietà catastrofizzante sono le ben note vicende biografiche, l'amore edipico non corrisposto, la tutela umiliante cui si deve piegare, l'odio per



Jean Béraud (1849-1935), *Al caffè*; olio su tela, 255 x 358 cm. Parigi, Musée Carnavalet

il patrigno generale, una sorta di contrappasso scontato in vita. Ma le biografie non possono spiegare molto, soprattutto non sono in grado di spiegare una strategia letteraria così raffinata e complessa quale è quella messa coscientemente in atto da un poeta che rifiutava il mito romantico dell'inconsapevolezza del genio. Difficile trovare un altro *maudit* così diabolicamente consapevole nella *maîtrise* del proprio mestiere, che calcola accuratamente strategie e tattiche; che è anche capace di osservarsi dall'esterno, tanto da consegnarci un'autocaricatura esilarante (CXV. *La Béatrice*), quale nemmeno il più perfido dei nemici avrebbe saputo comporre: «Guardiamola bene questa caricatura / ombra d'Amleto che si finge Amleto / sguardo smarrito e chioma al vento. [...] / Non vi fa forse pena questo bravo furfante, / ridicolo pezzente, guitto senza scrittura, / che ha la pretesa, solo perché sa recitare, / d'imporre la canzone dei suoi grandi dolori / alle aquile e ai ruscelli, ai grilli e ai fiori, / e di urlare anche a noi le sue tirate – a noi / che di quei vecchi numeri siam stati gli inventori?» (cito dalla traduzione di Giovanni Raboni per i Meridiani Mondadori, 1996).

«Guardiamola bene questa caricatura ombra d'Amleto che si finge Amleto sguardo smarrito e chioma al vento. Non vi fa forse pena questo bravo furfante?»

Del «terrore» baudelairiano parla anche Mario Richter nelle millesettecento pagine della sua lettura integrale de *Les Fleurs du Mal*, frutto di un lavoro decennale. Impresa eroica, traversata in solitario di un infido oceano poetico su una barchetta che rinuncia programmaticamente a una serie di strumenti (dalla psicoanalisi allo strutturalismo o alla semiologia) per affrontare il viaggio in spirito di freschezza euristica, di disponibilità: leggere scrupolosamente quel che sta scritto nel testo, rispettarlo, non volerci mettere quello che noi sappiamo già, non spiegarlo con il 'dopo'.

Era stato lo stesso Baudelaire, nei giorni del processo del 1857, a rivendicare il diritto ad una lettura completa dell'opera che aveva progettato organicamente come un tutt'uno: «Il libro dev'essere giudicato nel suo insieme, e allora ne esce una terribile moralità» (non fu ascoltato, naturalmente, la sentenza di condanna prevedeva l'espunzione di sei testi particolarmente scandalosi). Ma per arrivare al tentativo di Richter ci sono voluti decenni di

studi. Come ha osservato Macchia, *Les Fleurs* ci hanno potuto rivelare il loro vero volto solo quando abbiamo imparato a conoscere meglio e a fondo l'intera opera del loro autore: gli scritti sull'arte e sulla letteratura, i saggi sui paradisi artificiali, l'ardente zibaldone di *Mon coeur mis à nu*, lo *Spleen di Parigi*.

Secondo Richter, Baudelaire si proponeva di «dimostrare il carattere artificiale, fittizio e soprattutto artificioso, ipocrita, della divisione della vita in *sogno* e *realtà*, *bene* e *male*, *terra* e *cielo*, *anima* e *corpo*, divisione che riproduce la scelta di base della cultura occidentale che risale sostanzialmente a Platone (mondo sensibile/mondo sovrasensibile)». Un'opposizione tra elementi tra loro irriducibili, che si ritrova ripresa e amplificata nel contesto di un cristianesimo ellenizzato, e si radicalizza in Occidente, sino a produrre una sorta di blocco concettuale, che in nome dell'utile, della ragione e del progresso ci impedisce la comprensione profonda di tutto quello che è immaginazione, sogno, utopia. Che sta oltre la presunta realtà che crediamo di poter amministrare, e invece ci si rivolta contro.

Ora, è proprio a questa composizione che Baudelaire mira: il superamento delle contraddizioni della cultura dominante. Occorre dunque denunciare i danni di un sistema culturale che ha ridotto l'uomo alla miseria spirituale, a un *ennui* spacciato come normale condizione umana. La realtà che ci è stata imposta da un pensiero tanto rigido e schematico (per insicurezza propria? per sfiducia nell'uomo?) non è universale e non è immodificabile: è un prodotto culturale, e come tale ci si può – si deve – lavorarci sopra, provocando, coinvolgendo «l'ipocrita lettore», trascinandolo volente o nolente verso le terre incognite in cui si nasconde il senso ultimo del tutto. Quell'*inconnu* che è poi la Natura come antica innocenza animale, il luogo della conciliazione tra naturale e artificiale, la fonte di un'energia elementare, selvaggia, non ancora asservita, che si incarna nella donna (è la nostalgia del mondo precristiano e della sua profonda unità naturale). Siamo già ben dentro i mondi sommersi dell'inconscio, della libido, dell'Es in cui nemmeno mezzo secolo dopo si sarebbe poi calato il batiscafo di Freud, che proprio nei fondali baudelairiani poteva trovare l'idea



Denis Etcheverry, *Vertigine*, 1903; olio su tela, 402 x 552 cm. Parigi, Musée Carnavalet

della civiltà (di *questa* civiltà) come madre di tutte le nevrosi. Ma siamo anche nelle scomposizioni e ricomposizioni del Cubismo, nella decrittazione dell'energia e del movimento operata dal Futurismo, negli sberleffi delle avanguardie, nei risvolti 'politici' del simbolismo surrealista.

«Insaziabilmente avido / d'oscurità e incertezza», equilibrista spericolato che cerca sempre di cadere dalla corda pur sapendo che non riuscirà a dare il suo nome all'abisso che lo chiama, Baudelaire lancia il segno di una fraternità rovesciata, rispetto a quella cristiana, vagheggia un'internazionale di spiriti liberi che si riconosce nel Male. Invita il lettore a gettare la maschera, a confessare il desiderio di un Male – stupro o veleno, lama o fuoco – che non ha il coraggio di compiere; lo spinge ad ammettere senza vergogna d'essere una marionetta nelle mani del Diavolo, di Satana Trismegisto.

Per superare il dualismo che ossifica la vita nell'inautenticità, Baudelaire mette in campo le armi di un sofisticato terrorista dell'espressività: una poesia fatta di ossimori fin dal titolo, di opposizioni violente, di contraddizioni laceranti, quasi altrettanti riti di

passaggio, un varco sanguinoso che immette in una nuova identità di sofferenza accettata e rivendicata come unica vera nobiltà. Una poesia che non esita ad appropriarsi di simbologie cristologiche e ad usarle ambiguamente (ancora una tecnica di guerriglia metropolitana), che racconta la nascita scandalosa del Poeta – questo messia dell'opposizione radicale, questo Figlio della rivolta e dell'odio – come un mistero dell'incarnazione di segno rovesciato, cui presiedono potenze «supreme» – non, ci fa notare Richter, «celesti». «Supreme», cioè né buone né cattive, neutre, estranee al sistema simbolico su cui si basa il deprecato dualismo. È quasi la messa in minorità del Dio dei cristiani, cui non viene risparmiato, in *Mon coeur mis à nu*, un attacco frontale: «Che cos'è la Caduta? Se è l'unità che è diventata dualità, è Dio che è caduto. In altri termini, la creazione non sarebbe forse la caduta stessa di Dio?».

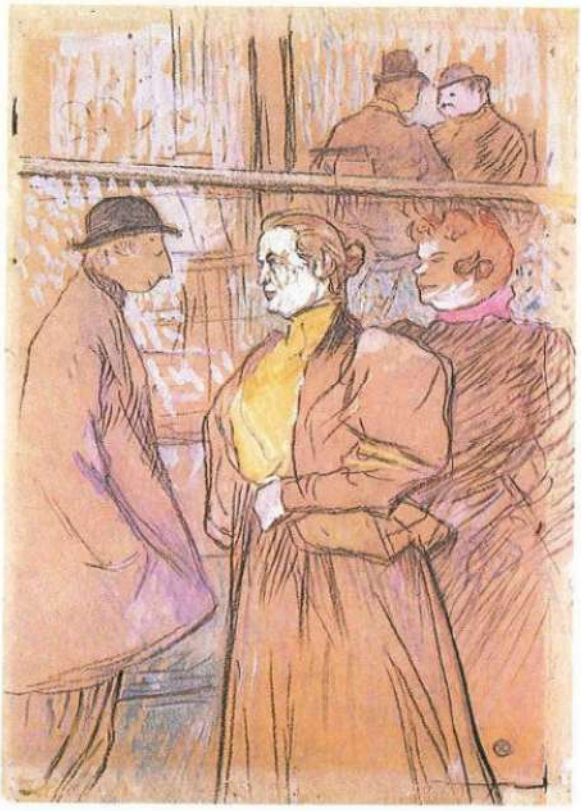
L'orgoglio baudelairiano, che arriva a immaginare un Dio impotente che compatisce le angosce della povera madre di fronte a un tale figlio, è direttamente proporzionale alle frustrazioni e alle umiliazioni dell'angelo ribelle. Il Poeta sarà dunque colui che, accettando il proprio destino d'alterità, la croce della propria opposizione radicale, si libra sopra le catene che costringono la civiltà occidentale a una morte in vita. Ma riuscirà davvero a uscire dal si-



Henri-Joseph Harpignies (1819-1916), *Paesaggio sulla Senna con le Tuileries*; acquerello, 27 x 37 cm. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

stema che aborre, e di cui tuttavia ha bisogno per riaffermare la propria irriducibile unicità e diversità? Deluso nella sua fame d'amore e d'assoluto, Baudelaire scopre la vitalità, la necessità dell'odio, perfino dell'orrore, insuperabile tonico: senza di quelli, senza un nemico più grande di lui, non saprebbe vivere, né poetare.

Sfida titanica e disperata, che si nutre di contraddizioni e ambiguità, che le sfida a viso aperto, che non arretra di fronte alle sconfitte, e ricomincia ogni volta il proprio attacco. Angoscia, furore, follia, rivolta: cos'altro aveva espresso l'arte di Delacroix e di Goya, cos'altro esprimerà quella del Novecento che troverà in Baudelaire un inesauribile serbatoio di stimoli? Ancora una volta, la grandezza degli artisti si misura sull'ossessiva intensità delle domande che affrontano, sulla dismisura delle loro sfide. Lo smisurato lavoro di Richter, prezioso anche nelle inevitabili forzature, si è nutrito e fortificato di pensieri tipicamente baudelairiani: «Più uno lavora, meglio lavora. Più si produce, più si diventa fecondi. Il piacere ci logora, il lavoro ci fortifica. È lunga solo l'opera che uno non osa cominciare».



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), *Al Moulin-Rouge*; gessetto a tempera, 56,4 x 42 cm. Budapest, Museo delle Arti Figurative

Le bombarde e la tipografia

Un passo dimenticato del De obsidione Tiphernatum *di Roberto Orsi*

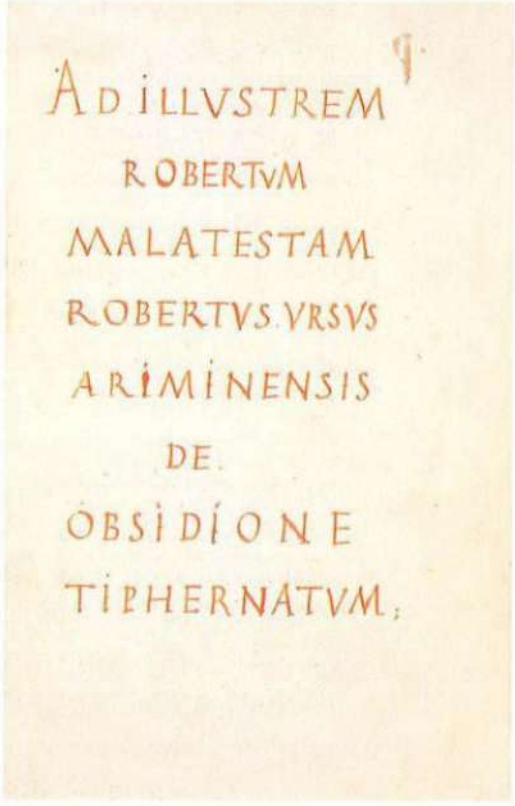
di Adolfo Tura

Morendo, Roberto Orsi riminese, già consigliere segreto di Roberto Malatesta, non aveva immaginato che quella sua narrazione dell'assedio di Città di Castello da parte delle milizie di Sisto IV, composta in una prosa latina non priva di eleganza più di vent'anni prima, si sarebbe un giorno stampata; divenendo, tra l'altro, una primizia tipografica, giacché fu quello appunto, nel 1538, il primo libro prodotto in stampa nella città umbra: e se di questo egli avesse potuto intercettare un presagio in vita, c'è da credere che gli sarebbe scoppiato il cuore, tanto commossa era la sua ammirazione per l'invenzione tipografica.

Ma intanto, poiché ci vogliamo intrattenere un po' sopra questo suo scritto, il lettore vorrà sapere chi fosse Roberto Orsi[1]. Nel volume vallardiano di Vittorio Rossi sul Quattrocento se ne trova una sola menzione: «Il Mecenate del novello Augusto [cioè Sigismondo] fu Roberto Valturio, autore d'un trattato *De re militari* piuttosto archeologico che didattico; Roberto degli Orsi, Aurelio Trebanio, Tobia del Borgo, Basinio Basini erano gli Ovidî e i Virgilî». Ecco dipinta, colla sveltezza di segno di un maestro, quella cerchia. I componimenti latini dell'Orsi non meritavano certo una disamina; a volerli leggere, si trovano raccolti in parecchi codici del XV secolo, tra i quali cito solo il Magliabechiano VII, 1200 della Biblioteca Nazionale di Firenze (con ex libris manoscritto «Est Antonii Francisci Nerlii»), che, se è cartaceo e striminzito e privo d'ogni ornamento, è, come si vedrà fra poco, in gran parte autografo. Proprio l'Orsi, va

aggiunto, è il destinatario di una lettera di Basinio del 27 ottobre 1455 tenuta in gran conto dagli studiosi poiché vi è ricapitolata e chiusa la polemica che oppose lo stesso Basinio al Porcellio e a Tommaso Seneca da Camerino, segretario di Sigismondo, sulla necessità dello studio del greco per chi volesse comporre in versi latini[2].

Si può pensare che l'Orsi scrivesse la sua narrazione dell'assedio di Città di Castello del 1474 poco dopo gli avvenimenti ai quali, occupando fin dall'anno precedente la carica di vice-podestà, aveva tristemente assistito: nel racconto è assai vivo il raccapriccio per le distruzioni e i morti, e precisissimi i ragguagli sulle artiglierie. Oltre che nella tarda stampa di Città di Castello, il *De obsidione Tiphernatum* si conserva in due codici del XV secolo, uno nella Gambalunghiana di Rimini (SC 12) ed un altro, oggi in una collezione privata, che appartenne all'erudito Giovanni Magherini, il quale lo pigliò a base per l'edizione che del testo fece nella raccolta muratoriana[3]. Che questo manoscritto fosse autografo Magherini intese bene, notandovi «correzioni, cancellature, raschiature ed aggiunte fra le righe e sui margini, le quali tutte fan fede che si tratta di un autografo dell'Orsi stesso»[4]. Noto qui che appunto un confronto col Magl. VII, 1200, sopra citato, rivela che anch'esso è in gran parte autografo: le *Elegie* mi paiono di mano dell'Orsi, sebbene di scrittura calligrafica; il I libro degli *Epigrammi* di mano di un copista, ma con titolo in inchiostro rosso e correzioni nella scrittura corrente dell'Orsi; il II libro di *Epigrammi* interamente nella scrittura corrente dell'Orsi, cioè la stessa del codice Magherini[5].


AD ILLVSTREM
ROBERTVM
MALATESTAM
ROBERTVS VRSVS
ARIMINENSIS
DE
OBSIDIONE
TIPHERNATVM;

Roberto Orsi, *De obsidione Tiphernatum*; Codice Magherini, sec. XV, pagina di titolo

Portiamoci dunque nel mezzo del racconto, che cito facendolo per comodità seguire non da traduzione[6], ma da una mia sintesi che ne vorrebbe, per così dire, estrarre il succo:

Furono poste in opera delle artiglierie d'assedio più grosse di quelle che s'erano viste prima d'allora, chiamate 'bombarde'; la loro capacità di rovina era tremenda e non si sarebbe potuta credere senza vederla

Maiora hec erant tormenta, quam quibus adhuc usi fuissent, que nostri vulgo bombardas appellant: pilas grandes et rotundas solido de marmore tanto eiiciunt impetu, ut in omnibus pene fulgura imitentur, ictuque suo menia vel validissima conterunt, labefactant, demoliuntur. Minimis rebus tam fulmineum his robur datur, carbone pulvereo, sulfure ac nitro, certis ponderibus, igne post haec admoto, nitro scilicet libris tribus, sulphure duabus, et carbone dumtaxat una: quod incredibile videri posset, nisi ad oculum late pateret. Marmoreae pilae ab his eiectae pondo erant librarum trecentarum, quamvis alia etiam maxima sint effusa, quibus pilae ponderis librarum quingentarum rotantur et extorquentur[7].

Furono poste in opera, dice dunque l'Orsi, delle artiglierie d'assedio più grosse di quelle che s'erano viste prima d'allora, chiamate 'bombarde'; la loro capacità di rovina era tremenda e non si sarebbe potuta credere senza vederla.

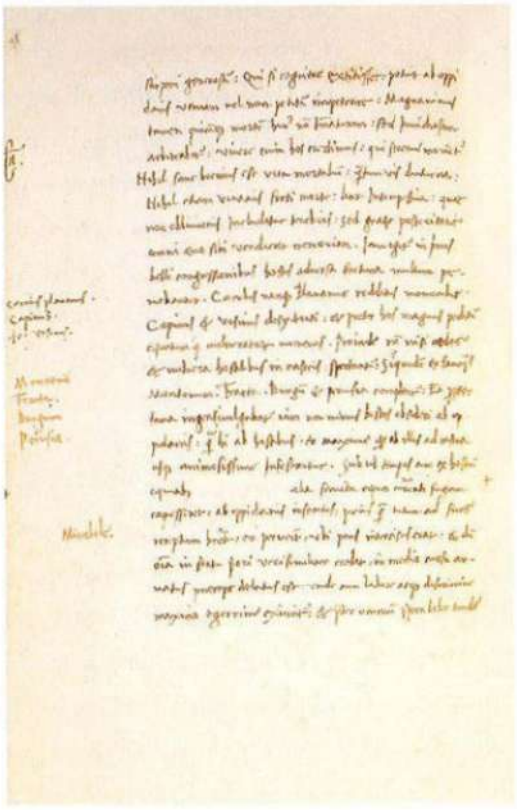
Appena descritto il portento di queste armi, alla narrazione è inframmezzato un capitoletto cui è posto titolo *Novum commentum bombardarum litterarumque impressarum*. Eccone il breve testo, qui accompagnato dalla traduzione di Eugenio Mannucci:

Humanum profecto ingenium, ex multa rerum experientia sollertique studio, res novas in dies profert, quemadmodum in impressura litterarum nuper cernere fas fuit; quam omnes laudant, extollunt et admirantur, cuius commento una die a recognitis exemplaribus plus imprimitur quam integro anno antea, vel ab expeditissimis librariis, currenti calamo, absolvi potuisset. Nec tam ipsa litterarum elegantia, quam imprimendi celeritas, minori admiratione digna est. Id artificii genus, nostris maioribus incognitum, ex Germania novissime defluxit, ad cuius ornamentum nostri manum ultimam tritius addidere. Id ipsum nobis non vigili dumtaxat cura, sed divino munere potius elaboratum creditur: verum tamen, ut hoc ad mortalium decus atque salutem, sic illud ad hominum perniciem atque urbium excidium prorsus excogitatum videtur[8].

«Certamente l'umano ingegno per continua sperienza e in-

dustria di studj pone ogni dì nuove cose in luce, siccome, non ha guari, fu dato vedere nella impressione de' caratteri, che tutti lodano, esaltano ed ammirano. Con la quale invenzione sopra riveduti esemplari più stampasi in un sol giorno, di quello che prima si fosse potuto a penna corrente eseguire da lestissimi copisti in un anno intero. Né tanto la eleganza stessa de' caratteri, quanto la prestezza dello imprimerli, è degna di ammirazione. Questa sorta di artificio, ai nostri antichi sconosciuto, venne testè dalla Germania, ed i nostri v'aggiunsero al suo perfezionamento più accuratamente l'ultima mano. Io sono avviso non essere ciò stato opera soltanto della diligente industria, sì bene di un divin beneficio. Ma come questo per il decoro ed il bene de' mortali, così l'altro al tutto sembra trovato per l'eccidio degli uomini e per la rovina delle città»[9].

È innanzitutto da notare che l'Orsi prorompe in tale esaltazione della tipografia senza esserne in alcun modo incalzato dall'ordine dei fatti che narra. Scomponendo poi la sua argomentazione nei diversi concetti che la formano, quello di alcunché di divino che s'abbia a vedere nell'arte tipografica è tanto comune tra gli umanisti contemporanei dell'invenzione da non esserci bisogno di allegare esempi. Circa la celerità della stampa, è notevole che l'Orsi ripeta quasi citando il bel verso che Giovanni Antonio Campano, suo strettissimo amico (e governatore papale a Città di Castello durante l'assedio), aveva posto nell'edizione romana di Livio (IGI 5770) riferendosi allo stampatore Ulrich Han: *Imprimit ille die quantum non scribitur anno.* Con il dire che le lettere stampate non abbiano nulla di meno bello di quelle manoscritte, ecco l'Orsi spingersi verso una posizione più avanzata, fino alla quale, intendo dire, un minor numero d'umanisti l'avrebbe volentieri seguito.



Roberto Orsi, *De obsidione Tiphernatum*; Codice Magherini, sec. XV, pagina di testo

Quanto al giudizio secondo cui l'arte tipografica, giunta in Italia, guadagnò una perfezione prima non toccata, ne trovo riscontro solamente nelle parole scritte da Niccolò Gupalatino nella prefazione all'edizione padovana del Mesue del 1471 (IGI 6382), in cui, lodato *hoc novo genere excribendi prope divino* e ammiratane la celerità, è detto che tale arte, pervenuta dalla Germania, fu in Italia appunto migliorata (*cum in Italiam traducta fuerit, politiorem excultioremque factam esse*)[10].

Di massimo interesse è infine la comparazione tra l'invenzione della tipografia, beneficio indicibile all'uomo, e quella delle bombarde, utili piuttosto allo sterminio. Anche questa contrapposizione si rintraccia altrove nella letteratura umanistica: valga qui ricordare soltanto la lettera di Gargantua a Pantagruel, nella quale è fatta menzione delle stampe tipografiche «qui ont esté inventées de mon eage par inspiration divine, comme à contrefil l'artillerie par suggestion diabolicque» (*Pantagruel*, ch. VIII). Quella dell'Orsi è, a mia conoscenza, cronologicamente la prima istituzione di un tale raffronto, per nulla specioso ed anzi alla serietà del quale aderiamo con tanto più convincimento noi, cui oggi e da tanto tempo non è più dato di eludere la necessità di una riflessione sull'avanzamento tecnologico. Si tenga presente che le artiglierie di quell'epoca, per spaventose e dirompenti che fossero, potevano arrecare un ben limitato danno (se non alle murature e cioè in un impiego d'assedio)[11], sicché chi ne dovette tenere effettivo conto nel ragionare di cose militari per lungo tempo non ne esagerò l'importanza[12]; così la tipografia non produsse subito quello sconvolgimento che si potrebbe credere: a fallire non furono le botteghe dei copisti, ma quelle dei primi stampatori. Ciò si sarebbe dovuto tuttavia *misurare* e, quando l'Orsi scriveva, troppo recenti erano quelle tecnologie per poter avere piena contezza dei loro effetti: era piuttosto il tempo dell'infatuazione e dello sbalordimento[13].

C'è un altro punto al quale si rischia di non fare caso, eppure notevolissimo, nella citazione che ho tratto dal *De obsidione Tiphernatum*. Si torni all'osservazione che in un sol giorno, sopra riveduti esemplari, più si riesce a stampare di quanto prima si potesse scrivere in un anno: *sopra riveduti esemplari - a recognitis exemplaribus.*

Si direbbe che l'Orsi riferisca una pratica da lui stesso veduta; è d'altronde noto che durante il suo soggiorno romano egli visitò un'officina tipografica (c'è da ritenere, visti i rapporti col Campano, che fosse quella di Ulrich Han). Che una cura emendativa di questo genere, quanto ai testi antichi, inerisse pressoché necessariamente al procedimento di stampa, è stato lucidamente visto da Giorgio Pasquali[14]. La testimonianza dell'Orsi, a questo riguardo, è tutt'altro che banale, ed anzi mi pare unica, poiché questo aspetto non vi è solamente reso esplicito, ma addirittura posto come costitutivo della produzione a stampa; e appunto perciò si rischia di non notarlo.

[1] Sull'Orsi cfr. Carlo Tonini, *La Coltura letteraria e scientifica a Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX*, Rimini 1884, I, pp. 138-152; Frank-Rutger Hausmann, *Giovanni Antonio Campano (1429-1477). Ein Beitrag zur Geschichte des italienischen Humanismus im Quattrocento*, "Römische historische Mitteilungen", 12 (1970), pp. 157 s.

[2] Cfr. Ferruccio Ferri, *Sopra una lettera di Basinio*, "Athenaeum", 5 (1917), pp. 206-209. Sulla menzionata polemica cfr. Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, Vallardi, Milano [1898], p. 63.

[3] Roberto Orsi, *De obsidione Tiphernatum liber*, ed. Giovanni Magherini Graziani (= *Rer. Ital. Script.*, t. XXVII, III, fasc. 189), Zanichelli, Bologna 1922.

[4] Cfr. *ibid.*, p. XXXIV. Per finire su questo codice, dirò che nulla è noto della sua storia, se non che Magherini lo poté acquistare a Città di Castello; cfr. *ibid.*, p. XXXV: «L'autografo da me posseduto è prezioso e tale era ritenuto pure dall'antico suo possessore, l'avvocato Giuseppe Segapeli».

[5] Già il Magherini s'accorse dell'identità di scrittura tra il codice in suo possesso ed il II libro degli *Epigrammi* nel Magliabechiano: cfr. *ibid.*, p. XXXVI.

[6] La sola che ne sia mai stata fatta, in una lingua ottocentesca non bella, tanto lambiccata da essere buffa, sopra la stampa del 1538, è di Eugenio Mannucci: cfr. Roberto Orsi, *Dell'assedio di Città di Castello. Racconto di R. O. da Rimini ora per la prima volta recato in italiano da Eugenio Mannucci*, Tipografia di Vincenzo Bartelli, Perugia 1866.

[7] Orsi, *De obsidione...*, cit., p. 17.

[8] *Ibid.*, pp. 17 s.

[9] Orsi, *Dell'assedio* cit., pp. 53 s.

[10] Cfr. Mary A. Rouse - Richard H. Rouse, *Nicolaus Gupalatinus and the Arrival of Print in Italy*, "La Bibliofilia", 88 (1986), disp. III, p. 225.

[11] Cfr. Piero Pieri, *La Crisi militare italiana nel Rinascimento*, Riccardo Ricciardi, Napoli 1934, pp. 210 s.

[12] Si veda in proposito C. Montezemolo, *Machiavelli e le armi da fuoco*, "Rivista d'artiglieria e genio", 1891, vol. IV, p. 116.

[13] Non a caso, Fernand Robert, nel suo aureo libricino pubblicato alla fine della guerra, pone «la recrudescence d'un engouement, mêlé comme toujours de terreur, pour le progrès mécanique» quale caratteristica psicologica dei tempi in cui si fa più impellente l'aspirazione umanistica: cfr. Fernand Robert, *L'Humanisme. Essai d'une définition*, Les Belles-Lettres, Paris 1946, p. 10.

[14] Cfr. Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1955, p. 79.

Partita a scacchi sulla rivoluzione



Mi attirano gli inizi. In ogni percorso – amore, malattia, viaggio, avventura, gioco, guerra, catastrofe – mi attira l'attimo in cui la situazione si modifica e comincia l'inizio. Ma quando comincia?

Il giocatore di scacchi con i pezzi bianchi, cui spetta la prima mossa, spesso medita a lungo. Seduto, immobile, compie un viaggio nella teoria delle aperture, che pure conosce a memoria, ma ora deve scegliere. Deve riscoprire che senso abbia per lui questa scelta e quale sviluppo prepari. Per questo è così lento e circospetto e gli spettatori inesperti si stupiscono perché riflette, prima ancora dell'inizio. Non sanno che ogni inizio rinvia sempre a un altro inizio.

Il narratore è simile al giocatore di scacchi. Sa che, sbagliando le prime mosse, pregiudicherà le successive. E che cercando vanamente di correggere gli errori iniziali, dovrà soccombere contro l'avversario più temibile, il demone della forma: che non gli permette riparazioni. La partita è perduta. Tutto viene rinviato a un'altra.

I maestri abbandonano. Non possono permettersi di sbagliare l'apertura. Non se lo perdonano. Non a caso l'apertura dà il nome alla partita. I dilettanti si sottraggono a queste regole illudendosi di poterle eludere. Non sanno che così eludono non le regole astratte di un gioco convenzionale, ma le regole di un proprio gioco ideale. Infatti non l'hanno.

Nelle aperture dei migliori si trova, come in un embrione, la mappa genetica della partita. Lo sviluppo sacro-profano di *Ulysses* è nella prima frase. Di *Moby Dick* nelle prime tre parole. Del *Furioso* nel primo verso («Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori»). Di Anna

Marcel Duchamp,
I giocatori di scacchi,
1911; olio su tela,
50 x 61 cm. Parigi,
Museo Nazionale
d'Arte Moderna,
Centre Pompidou



Karenina, come di *Delitto e castigo*, nel primo periodo. Verificarlo è un piacere per gli analisti del gioco. Ne conoscono il suggello e lo rileggono controluce nelle battute iniziali.

Vediamo come comincia *Dottore in niente* di Felice Piemontese:

«Ho fatto un così lungo viaggio per cercare di concludere la mia cosiddetta inchiesta sul suicidio di G. ma so già che non servirà proprio a niente, pensai entrando in quella che, com'era evidente, doveva essere l'unica locanda del paese».

Anche qui, l'inizio è la fine di un lungo viaggio. Il suo scopo è concludere una inchiesta sul suicidio di G.

L'inchiesta è accompagnata da un aggettivo, «cosiddetta», che offre connotati ambigui, precari, labili. E quanto alla sua utilità, sarà nulla. I dati che emergono nitidi sono il viaggio e il suicidio, che appartengono al passato. Il presente è una locanda e il futuro un percorso aleatorio e vano. Il narratore presenta così in modo sardonico, malinconico e insieme preciso la propria apertura di partita, che si giocherà su tre piani: l'investigazione retrospettiva intorno al protagonista, il suo riverbero sulla identità del narratore e la disperazione di un senso.

La sfida narrativa di Piemontese è che scrive non per dimostrare che è impossibile scrivere, come teorizzava una pedagogia negativa dell'avanguardia, ma per aggirare la paralisi delle proprie premesse ovvero l'impossibilità di spiegare il suicidio di G. e concludere l'inchiesta. La sua modernità è anche in questo. In un mondo che sostituisce ai fatti la spiegazione, Piemontese riscopre la loro inspiegabilità. La racconta. La lascia nella sua intangibilità. E in questo c'è anche una misura sintetica e classica.

Il ritratto di G. è caleidoscopico, fatto di amplificazioni, di antitesi, di integrazioni, opera dei giudizi convergenti o centrifughi di amici, di ex avversari o di ex amici:

«Un *maitre-à-penser* tutto da ridere, un nichilista, uno pseudo-filosofo, un profeta solitario, un burattinaio dalle mani insanguinate, un fanatico di se stesso, un'ambigua eminenza grigia, un'anima dannata, un professore di radicalismo, un guru da operetta, un rivoluzionario da bazar, un agente della sovversione internazionale e un destabilizzatore al soldo dell'imperialismo sovietico, e contemporaneamente un agente della CIA, un Mefisto di paccottiglia, un angelo cattivo, un ideologo d'accatto, l'uomo del mistero, un sadico folle, un cinico totale, la feccia del non-pensiero, un amico del terrorismo, simpatizzante della banda di Baader e delle Brigate Rosse, un teorico tra virgolette, e poi diavolo, papa, mentore, magnetizzatore,

nocivo, stravagante, fumoso, enigmatico, plagiatore, re degli arrabbiati».

G. apparteneva a quelli che «avevano cercato, come si dice forse un po' enfaticamente, di cambiare il mondo». Oggi, prosegue il narratore, «dirigono case editrici e giornali, sono ministri o ambasciatori, vendono i loro quadri per centinaia di milioni o i loro libri in decine di migliaia di copie. Tutti quelli che hanno voluto invece rimanere fedeli a se stessi, come si dice, sono morti o hanno trovato mille altri modi per distruggere la loro cosiddetta vita».

G. aveva scelto il suicidio.

In G., Piemontese ha fatto una caricatura epica, una palinodia ironica del 'superamento'. G. incarnava quella idea di rivoluzione permanente che, teorizzata da Truckij in ambito politico, diventava in lui, in ambito artistico, convergenza di poetica e azione. Si trattava anzitutto di precedere chi per statuto precede l'esercito della tradizione ovvero l'avanguardia:

«G. considerava i surrealisti, con cui pure aveva avuto qualche contatto negli anni giovanili, dei sopravvissuti. Patetici relitti e vecchi rimbambiti, legati a un'idea tradizionale dell'arte, mentre lui, dell'arte, aveva teorizzato il superamento fin dall'inizio della propria attività. Si trattava infatti – sono queste le parole un po' misteriose di G. – di trovare il passaggio a nord-ovest della geografia della vera vita, così spesso cercato per più di un secolo, e specialmente a partire dal momento in cui la poesia moderna ha cominciato il suo processo di autodistruzione».

Obiettivo dei surrealisti e di tutte le avanguardie precedenti era stato quello di sconvolgere le arti. Ora, prosegue il narratore, «G. e il suo gruppo decisero che questo non aveva più alcun senso e che si trattava invece di sconvolgere soprattutto la cosiddetta vita quotidiana».

Il narratore fa parte proprio di quel gruppo di intellettuali, di diversi paesi d'Europa, che vede in G. un *leader* e insieme la proiezione amplificata del proprio fallimento. Non sperano da lui il riscatto o la salvezza e meno che mai la vittoria. Aspettano quel naufragio eroico e disperato che può risparmiare gli altri da approdi impossibili o vergognosi. G. incarna il rifiuto di ogni compromesso e diventa così, sacrificandosi, il compromesso che consente agli altri di sopravvivergli. Non accade per la prima volta nella storia.

L'azione del gruppo si manifesta nel maggio del '68, ma anche in questo caso l'inizio rimanda a un altro inizio:

«Tutto però era già accaduto molti anni prima, nel lontano 1952.

Anzi, tra l'autunno del '52 e la primavera del '53, a Parigi, a sud della Senna e a nord della rue de Vaugirard, a est del carrefour della Croix Rouge e a ovest della rue Dauphine, aggiungeva G. con un singolare gusto della precisione. Fu allora, nel momento in cui la nostra giovinezza si è così irrimediabilmente perduta, che si avvertì con certezza che non avremmo mai fatto niente di meglio».

Il talento narrativo di Piemontese è di raccontare la storia di questo gruppo e l'autoimmolazione del suo capo attraverso una intersezione di voci, soprattutto donne che G. ha amato in modi sconcertanti, sotto il segno di una discontinuità coerente, di una irrequietudine stabile. Il romanzo le ascolta nelle loro ragioni comprensibili e condivisibili,

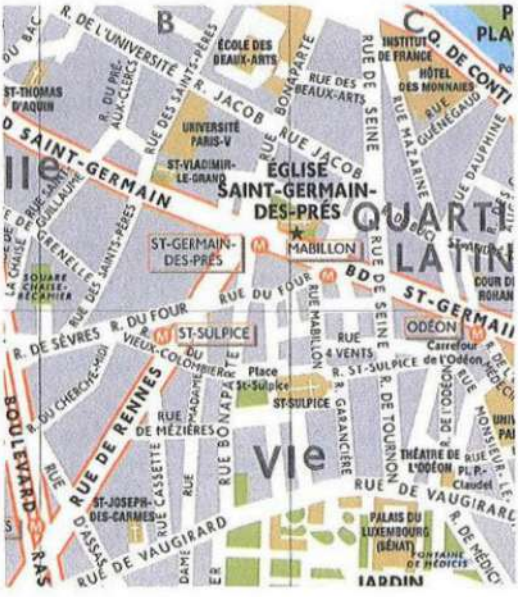
condizione che spesso è negata a chi le mette in crisi. E la loro presenza popola le pagine di emozioni, rapide quanto durevoli nella memoria. Del resto anche il personaggio di G. è tratteggiato con una concretezza dimessa, con una sobrietà realistica ammirevole.

Il narratore non si lascia più sedurre – lo aveva subito quando G. era in vita – dalla controfigura cui il 'dottore in niente' ha sacrificato la figura. Lo coglie nella sua umanità disarmata, nel rimpianto della giovinezza irraggiungibile, nel dolore di una malattia che gli nega la libertà del presente e la imprevedibilità del futuro.

In questo romanzo temerario e sommesso, tragico e ironico, che è la sua opera più forte e persuasiva, Piemontese ha raccontato – oltre all'utopia, al nessun luogo – il luogo dove l'utopia cede all'assedio e decide non di rivoluzionare la vita degli altri, ma di abbreviare la propria. L'ha fatto da narratore autentico, che, se anche ripercorre il passato, non sa dove lo condurrà, aspetta che il racconto lo riveli. Il linguaggio è piano, discreto, privo di accensioni fanatiche, che nascono sempre dal dubbio di sbagliare, ma privo anche di acrimonia, che nasce dalla certezza che hanno sbagliato gli altri:

«Per ore, durante quelle lunghe passeggiate in macchina, parlavamo di arte, di cinema, di letteratura, e G. diceva che non avevano più alcun senso, che nessuna delle cosiddette arti ha più un senso. Del resto, aggiungeva, è proprio la poesia degli ultimi cento anni che ci ha portati fino a questo punto, e adesso si tratta di andare oltre, di provare davvero a trasformare la vita. Io non ero del tutto convinto, ma tutti gli altri erano come soggiogati e dicevano che aveva ragione, che davvero non valeva la pena di perdere tempo a scrivere, che bisognava ormai dedicarsi a cose molto più importanti».

Il fascino della narrazione, il fascino del protagonista è proprio di non aver tradito – nel suo furore astratto, nel suo delirio razionale – ciò che resta inspiegabile, al di là (ancora una volta e per sempre) delle idee che li giustificano: la propria umanità come destino cui è impossibile sottrarsi.

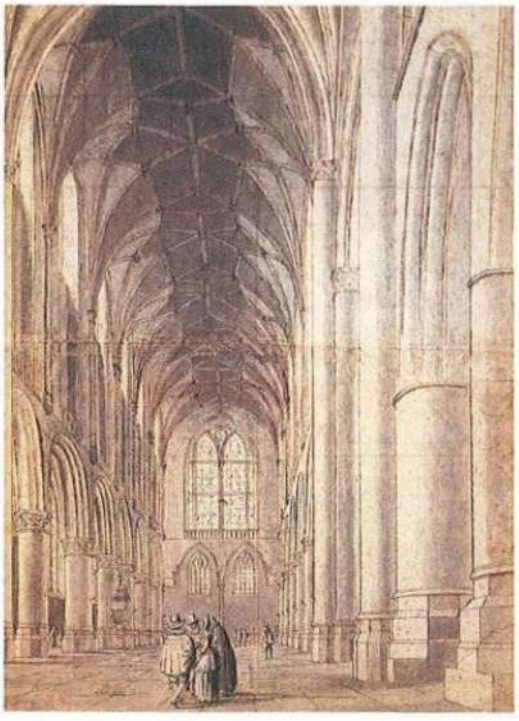


Felice Piemontese, *Dottore in niente*, Marsilio Editori, Venezia 2001, pp. 140.

SAGGI E PENSIERI
DI SERGIO GIVONE

I PROBLEMI DELLA MODERNITÀ

Pieter Jansz Saenredam (1565-1607), *Interno della Cattedrale di San Bavone a Haarlem*; disegno a penna colorato. Già a New York, Woodner Collection



Ci sono parole che fanno irruzione d'improvviso nel linguaggio come dal nulla: e benché non si sappia bene che cosa significhino, sono subito sulla bocca di tutti, anzi, proprio in forza della loro vaghezza se non della loro equivocità sembrano in grado di far luce sui più diversi fenomeni, risolvere i più grandi problemi, insomma spiegare come va il mondo. È da non molto entrata a far parte di questa categoria di parole la 'globalizzazione'.

Vale per essa quel che vale per le altre dello stesso tipo. E cioè che il non detto, il soltanto alluso, il tenuto nascosto importano molto di più del detto. Prendiamo la parola in questione. Che cosa significa globalizzazione? Significa, parrebbe, che le leggi dell'economia e del libero mercato non tengono conto della specificità delle diverse forme di produzione nei vari paesi e quindi impongono al mondo intero stili di vita uniformi, salvo rinfocolare per reazione tribalismi arcaici ancorché distruttivi. E fin qui si tratta di una constatazione. Dietro la quale però s'intravede una vera e propria filosofia della storia. Che più categorica e unilineare non potrebbe essere. Infatti l'idea che la guida è che il processo in corso sia a senso unico e irreversibile: dal mondo multiverso al mondo a una sola dimensione.

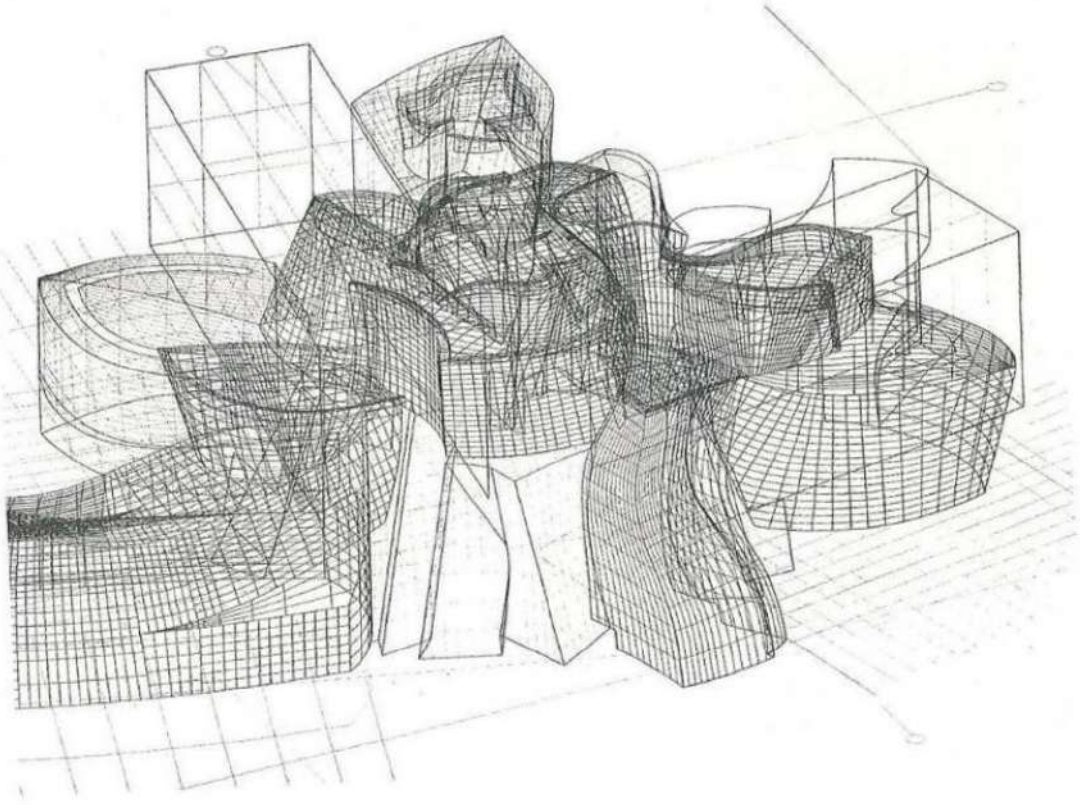
Da questo punto di vista potrebbe essere opportuno un confronto fra il concetto di globalizzazione e il concetto di secolarizzazione. Ossia il concetto attraverso cui si è cercato di pensare filosoficamente quei processi che avrebbero dato luogo al cosiddetto mondo globalizzato. Non è un caso che globalizzazione e secolarizzazione presuppongano la stessa filosofia della storia. Resta però da chiedersi se tale filosofia della storia sia espressiva

Frank O. Gehry,
elaborato al computer
del Guggenheim
Museum, Bilbao 1997

di qualcosa come un destino a cui è impossibile sottrarsi, e dunque di una condizione che esclude qualsiasi altro sguardo sul mondo che non sia quello disincantato, secolare, globalizzante, o se invece questo mito tipicamente moderno dell'uomo che si è liberato dalla trascendenza non faccia velo a possibilità radicalmente alternative.

Scrive Giuseppe Riconda in un libro intenso e di rara acutezza filosofica, *Tradizione e avventura*: «C'è un presupposto storiografico che, espresso in varie maniere o anche informulato e tacitamente assunto, costituisce l'orizzonte in cui si muove gran parte della filosofia contemporanea: che nell'Occidente si sia svolto un processo di secolarizzazione che abbia a poco a poco corroso ogni possibilità di pensiero religioso, per cui la cifra nietzschiana della morte di Dio sarebbe la cifra autentica per la comprensione dell'uomo contemporaneo. Prescindere da ciò sarebbe un filosofare contro la storia, un evadere la situazione storica in cui ci si trova».

Ma siamo sicuri, incalza Riconda, che le cose stiano in questi termini? E se invece che a senso unico e irreversibile il processo che ci ha condotti dove effettivamente ci troviamo, cioè nel mondo secolarizzato e globalizzato, mettesse capo ad antitesi, ad aporie, e quindi a soluzioni opposte? Chi ci dice, se non per l'appunto un mito tipicamente moderno e accettato in modo del tutto acritico, che la



nostra condizione sia quella di chi può soltanto seguire il *main stream* dell'irreligione?

Il fatto è che nel mondo che sta nel segno dell'uniformità se non del conformismo, e dunque nel segno dell'uno (uno solo sembra essere il modello di sviluppo, uno solo l'ordine dei valori, quello occidentale, e così via), in realtà tutto è doppio, tutto è contraddittorio, tutto quantomeno è molto complicato. Prendiamo la questione della tecnica. Nessuno può negare che la tecnica sia per noi qualcosa come un destino, cioè qualcosa che incombe su di noi e che ci domina più di quanto noi siamo in grado di dominarne la diffusione. Ma qual è il senso di questo destino? La progressiva disumanizzazione, o l'emancipazione dal bisogno e dall'asservimento alla natura? Due risposte che si escludono reciprocamente. Alla base delle quali non è difficile scorgere un'opzione di fondo. E questo per non parlare della nostra responsabilità per la tecnica. Come possiamo essere responsabili di ciò che ci si impone necessariamente? E come possiamo non rispondere di ciò che è pur sempre cosa nostra?

Ma prendiamo anche quella che sarebbe la 'cifra autentica' della contemporaneità e cioè la morte di Dio. Un conto è considerare questa morte come un fatto di cui non resta che prendere atto, una metafora della condizione umana a seguito della secolarizzazione, globalizzazione, ecc. Un conto invece considerarla come un evento, tragico evento, che s'inscrive in un più ampio orizzonte che vede contrapposti terra e cielo. Qui bisogna ricordare che cosa pensasse Nietzsche in proposito. Sono i perdigiorno, i filosofi da strapazzo, diceva, a farne argomento di chiacchiera. Un vero pensatore ne vede invece tutti gli aspetti più problematici. Perché di problema si tratta, non di un'ovvietà.

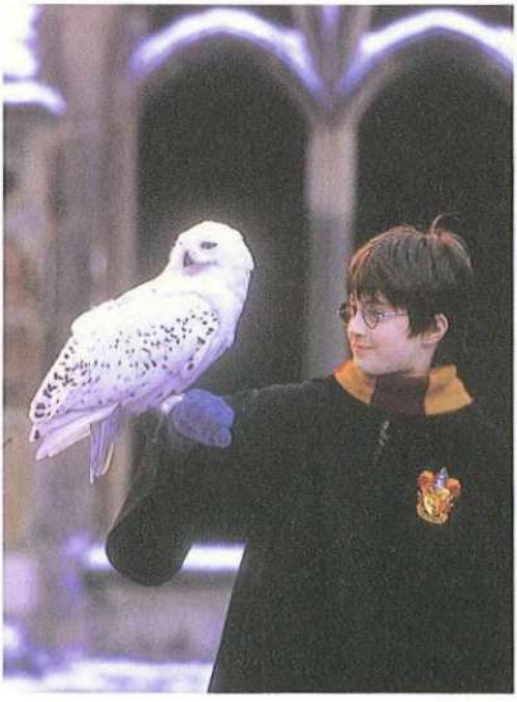
Difficile allora non essere d'accordo con Riconda quando conclude: «C'è, insomma, una possibilità di una lettura del moderno non monolineare, ma bilineare, che vede in ateismo e nichilismo non il destino, ma il problema della modernità, per la quale la scommessa pascaliana meglio d'ogni altro simbolo filosofico esprime la situazione umana».

Giuseppe Riconda, *Tradizione e avventura*, SEI, Torino 2001, pp. LIII-391.

LUCI DELLE RIBALTE
DI UGO VOLLI

I FILM FANTASTICI, RAGIONI DI UNA VOGA

Daniel Radcliffe in *Harry Potter e la pietra filosofale*, dal romanzo di J.K. Rowling, regia di Chris Columbus



Uno dei fenomeni caratteristici di questa stagione cinematografica è il successo internazionale di film del genere fantastico, come *Harry Potter* e *Il signore degli anelli*. È un tema su cui vale la pena di interrogarsi e riflettere, per diverse ragioni. Si tratta infatti di forme di racconto che sembrano in conflitto con molti aspetti dominanti della nostra cultura e in particolare del sistema di valori espresso dal mondo dei *media*. Non viviamo noi in una società che si pretende razionale, economica, calcolante, capace di contrapporsi ai fanatismi economici e religiosi? Non siamo interessati soprattutto al possibile, a ciò che appare nella cronaca quotidiana e può capitare anche a noi o influenzare le nostre vite? Trasmissioni televisive che mescolano informazione e spettacolo (*infotainment*), o che diffondono *tranches de vie*, sia pure fortemente artificiali, com'è il caso del "Grande Fratello", sembrerebbero dimostrare proprio questo: la prevalenza nel nostro immaginario di quel che Hans Blumenberg chiamava «onnipotenza della realtà». Il grande filosofo tedesco si riferiva però significativamente alla prevalenza irresistibile delle forze della Natura, che collocava all'origine del pensiero mitico. Per noi lo scatenamento delle energie della natura appare di solito improbabile e poco rilevante, salvo il caso delle catastrofi, che però in genere vengono attribuite a responsabilità umana. Mentre ci appare irresistibile la forza della Società, per esempio di quell'equivalente sociale della Natura che è la forza dei mercati.

Qualcuno ha suggerito che questo successo del genere fantastico vada considerato come una compensazione o un'evasione da eventi terribili e così oppressivamente presenti nel

nostro paesaggio mentale come gli attentati di massa e le guerre. Ma è un argomento difficile da sostenere, se non altro perché si tratta di film progettati e prodotti prima della crisi attuale, tratti da libri – che a loro volta hanno avuto grande e duraturo successo – scritti ancora prima: nel caso di Tolkien, qualcosa come sessant'anni fa, durante un'altra guerra ben più terribile di quella in corso.

A guardar bene, non è difficile inserire queste pellicole in un filone che si sviluppa da tempo. *Harry Potter* non è sostanzialmente diverso, in alcuni aspetti della sua struttura di fondo, dalla saga di *Guerre stellari*: al centro vi è sempre un *Bildungsroman*, una storia di formazione che mette a confronto un ragazzo con l'uso di una 'forza' di natura magica, per cui egli è straordinariamente dotato e che viene negata dal suo ambiente più prossimo; questa 'forza' ha due lati, uno rivolto al Bene e uno al Male. Ma essi non sono chiaramente contrapposti, almeno nel senso che il Male può essere una tentazione per i migliori e i più degni. Quanto al grande scontro di civiltà (per usare una terminologia di moda) e alla grande prevalenza di forze dell'"impero del male' (come si espresse una volta Ronald Reagan) sfidato da un fragile gruppetto di eroi in realtà fin troppo normali, questo è un tema comune a *Guerre stellari* e al *Signore degli anelli*.

Forse ci avviciniamo al cuore del problema notando che le teorie semiotiche contemporanee attribuiscono a qualunque tipo di significazione una struttura essenzialmente narrativa e che le stesse teorie hanno elaborato un'analisi del racconto, che ha la pretesa di essere universale, proprio a partire dalle scoperte che ottant'anni fa il folklorista russo Vladimir Propp fece sul funzionamento della fiaba di magia. Come dire: tutte le storie funzionano



un po' come le fiabe, e tutto il senso nasce dalle storie. Il che coincide con quel che ha sostenuto, in termini psicologici, Bruno Bettelheim: nella complessa storia della crescita della mente c'è un bisogno di fiabe e di magia, incluso quel loro lato nero e sadico che sembra sconcertante in prodotti dedicati ai bambini. Ma le fiabe (e i miti che somigliano loro così tanto, e i racconti e i film d'avventura, dai gialli allo spionaggio alla fantascienza) non sono solo per bambini. Anzi, è interessante considerare che buona parte del *corpus* della letteratura infantile, da *Alice nel paese delle meraviglie* a *Robinson Crusoe*, è nato per gli adulti. Una destinazione altrettanto ambigua è rivelata dai dati di mercato dei film d'avventura di cui stiamo parlando.

Fra i molti aspetti significativi delle narrazioni d'avventura, il più evidente è il loro aspetto magico, che si può identificare con la personalizzazione di aspetti del mondo che noi consideriamo statici e oggettivi; il che significa che questi aspetti (cose o animali o altro) sono tanto forniti di 'potere' quanto di linguaggio, e dunque obbligati a obbedire a chi sappia rivolgersi loro nella giusta maniera. Si tratta, nei termini di Blumenberg, di riportare alla misura umana, almeno nel racconto, l'onnipotenza delle forze naturali, personalizzandole, proprio perché esse sono impersonali e – prima del pensiero scientifico – incomprensibili.

La stessa esigenza si avverte oggi per le altre forze altrettanto impersonali e incomprensibili sviluppate nella vita sociale. Questo vale sia per la dimensione economico-politica, dove spesso si pensa a complotti e volontà oscure dove vi è solo una spinta collettiva e inconsapevole, sia per quanto riguarda la scienza e la tecnologia, che spesso oggi è compresa in termini magici, come dimostra il fiorire di forme di divinazione e di tecnologie 'alternative' (per esempio in medicina). Le storie di avventura, con i loro eroi comuni, magari solo bambini, ma segretamente potenti; con la possibilità di agire con la 'forza', cioè sostanzialmente col pensiero e magari con il corpo, su forze materiali e tecnologiche apparentemente imbattibili, con l'idea di un universo tutto animato, personale, fornito di senso, anche se magari enigmatico ai più che non sanno, risponde esattamente a questo bisogno di senso.



R. Doyle - W. Allingham, *In Fairy-land*, Longmans-Green-Reader-Dyer, Londra 1870: corteo di fate dell'acqua

NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

UN MONTALE CONSERVATORE

Eugenio Montale



La storia della critica è costellata da scrittori e poeti che hanno esercitato il (secondo) mestiere di commentatore dei fatti musicali: basti pensare a E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine o André Gide (celebri le sue *Note su Chopin*). Per alcuni, poi, la critica 'militante' è man mano diventata attività dotata di rilevante autonomia: Gabriele D'Annunzio e G.B. Shaw, tanto per fare solo due esempi, hanno svolto regolarmente tale funzione per diverse testate giornalistiche.

A questa categoria appartiene anche Eugenio Montale, che vogliamo anche qui ricordare in coda alle celebrazioni del ventennale della morte (1981). Per la verità, il rapporto di Montale con la musica fu, sin dagli anni della giovinezza, importante e fecondo, avendo egli iniziato lo studio del canto all'età di diciannove anni, nel 1915, col M° Eugenio Sivori, ex baritono. Sarà la Grande Guerra a interrompere le lezioni, riprese subito dopo la fine del conflitto sino al 1923, anno della morte del settantenne Sivori.

Altra data importante sarà il 1950. Montale inizia allora a pubblicare articoli, su argomenti prevalentemente letterari, sul "Corriere della Sera", e nel 1954 inizierà la carriera di critico musicale per il "Corriere d'Informazione", una collaborazione notevole e intensa (basti pensare che nel 1956 verranno pubblicati ben centodiciannove articoli), che porta lo scrittore in giro per l'Italia e l'Europa al seguito degli avvenimenti più rilevanti.

Perché risulta interessante gettare uno sguardo non superficiale a tale attività critica, sovente legata *hic et nunc* all'avvenimento, non di rado intrisa di cronaca? Perché, a mio parere, le recensioni di Montale, le sue predilezioni e le



Eugenio Montale con Carla Fracci (alla sua sinistra). Forte dei Marmi, 1969

sue idiosincrasie dicono cose rilevanti, ossia illuminano un aspetto della sua personalità d'intellettuale ch'è difficile immaginarsi solo conoscendo il poeta: il conservatorismo. Nonostante la continua ricerca d'una palese oggettività 'critica', esperita soprattutto nello stile e nella forma, il grande poeta ligure si dimostra non solo decisamente avverso alle novità, ma anche riottoso nell'accettare l'opera di musicisti che le correnti culturalmente più avanzate già a quel tempo non mettevano più in discussione; ci si riferisce in particolare alla Seconda Scuola di Vienna, ossia a Schönberg, Berg e Webern, dei quali Montale non comprende le novità linguistiche e di struttura. Insomma, egli non va mai oltre il semplice rispetto, circostanza che non può non stupire, soprattutto nel caso di Webern, le cui atmosfere rarefatte, i suoni strappati dal silenzio, le ampie pause, l'incedere frammentato ricordano apertamente il celebre verso tratto da *Ossi di seppia*: «Non chiederci la parola che mondi possa aprirti / [...] / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo / che solo codesto, oggi, noi possiamo dirti / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo». Webern, invece, viene considerato dal Nostro come «ultima e degna estenuazione del grande romanticismo europeo» (articolo del 22 settembre 1959, da Venezia), mentre – altro stralcio illuminante – la cadenza del *Concerto per violino, pianoforte e tredici strumenti* di Berg è definita «lunga e fastidiosa, che ci porta diritti diritti nelle note regioni di un avanguardismo ormai industrializzato, degno di figurare in un festival mondano». In questa nota di costume (e tali considerazioni spesso costellano gli articoli di Montale) si avverte il fastidio dell'intellettuale verso tutto ciò che suscita la passiva approvazione del pubblico, secondo il poeta acriticamente propenso, poiché considerato *à la page*, a tributare calde quanto effimere manifestazioni di consenso. Anche *Wozzeck* si merita un giudizio piuttosto severo, venendo considerato quasi alla stregua di una musica di scena per il «meraviglioso dramma» di Büchner.

Attento frequentatore di Festival di Musica contemporanea (in particolare la Biennale veneziana), Montale non lesina giudizi durissimi su molti maestri dell'avanguardia: il *Livre pour quator* di Boulez viene definito «pestilenziale [...], una musica prefabbricata e intercambiabile»; *Merlo nero* per flauto e pianoforte di Messiaen «virtuosistico all'eccesso e alquanto opprimente»; quanto al materico *Hyperprism* di Edgard Varèse, viene assimilato

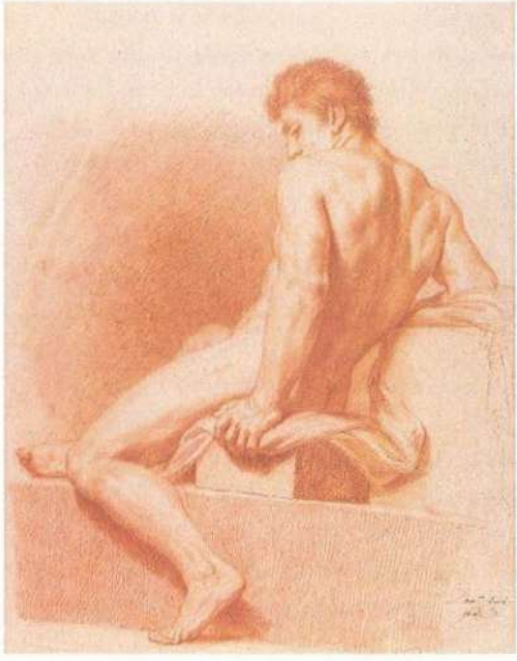
a una «passeggiata nel centro di Milano, [che potrebbe] risparmiarci la fatica di assistere a un festival musicale» (articolo del 14 settembre 1964). Incappano in giudizi altrettanto netti anche Berio, Manzoni, Nono (Montale assistette alla «scandalosa» prima di *Intolleranza 1960* alla Fenice), anche se sul compositore veneziano – curiosamente – il giudizio diventa morbido proprio discorrendo di uno dei pezzi più radicali, *A floresta é jovem e cheja de vida* (che «emana quindi una suggestione, non so se fisica o anche psicologica, dai tre quarti d'ora di una composizione che se durasse dieci minuti di meno ci lascerebbe sospesi tra la curiosità e la completa accettazione», articolo dell'8 settembre 1966). Nemmeno Mahler si sottrae alle critiche corrosive, poiché Montale lo considera «un tipico esponente del *liberty* tedesco, [che] ha sempre qualcosa da cincischiare, da aggiungere e da postillare, e potrebbe così continuare all'infinito» (articolo del 12 settembre 1960), mentre estremamente indulgente è il giudizio sul «neopucciniano» Gian Carlo Menotti, compositore di rara modestia.

Quando recensisce il teatro musicale, poi, Montale appare piuttosto disinteressato anche alla disamina del versante scenico, che liquida solitamente in poche righe: la sua critica cerca piuttosto di inquadrare l'opera nel contesto storico, tendendo per l'intima natura letteraria a volgersi maggiormente sul versante saggistico, succinto ma acuto. Pare, in ultima analisi, che l'attività critica di Montale formi una sorta di contrappeso conservatore alla sua sconvolgente vena lirica, questa sì tesa a scandagliare e stabilire – con quell'essenzialità quasi brutale della quale egli talvolta accusa i musicisti contemporanei – nuovi confini nell'espressione poetica.

Tra le arti
di Marco Carminati

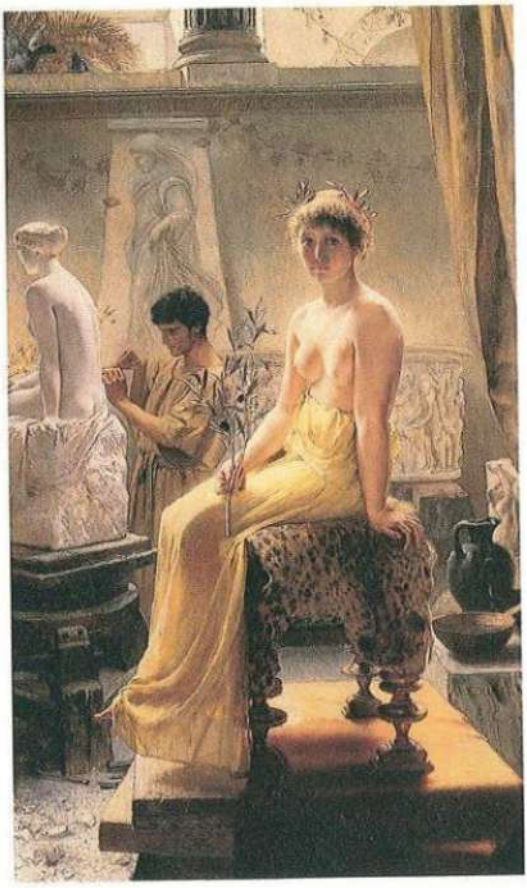
Modelli e modello. Un mestiere ingrato

Domenico Corvi (1721-1803), *Nudo seduto di tre quarti da tergo*; sanguigna su carta, 56 x 42,4 cm. Milano, Accademia di Brera



Gli artisti di molte epoche hanno fermamente considerato il corpo umano una sorta di capolavoro del creato, dunque non stupisce che ad esso siano state rivolte tante attenzioni. Leonardo da Vinci, ad esempio, ne scrutò i segreti vivisezionando i cadaveri, ne portò in luce ossa, muscoli, articolazioni, nervature, ne sondò i più reconditi anfratti, e ne trasse studi di sorprendente perfezione e bellezza, le 'notomie'. Le anatomie erano utilissime per la conoscenza del corpo, permettevano all'artista di assimilare i principi strutturali, le proporzioni e financo i dettagli espressivi della macchina umana e di renderli con maggior verità nei dipinti e nelle sculture. L'anatomia è talmente importante per la formazione degli artisti che tuttora fa parte delle materie di studio nelle Accademie. Al tempo di Leonardo però le 'notomie' erano illegali, aborrite dalla mentalità comune e ostacolate dalla morale cristiana. Dunque se ne operavano raramente, sempre ben di nascosto e obbligatoriamente nei mesi più freddi. Nella tollerante Olanda di Rembrandt è potuto capitare che un'anatomia diventasse addirittura soggetto di un dipinto, ma nell'Europa mediterranea è sempre rimasta un mezzo tabù.

Palestra inevitabile per la formazione di ogni aspirante artista, lo studio del corpo umano avveniva prevalentemente con altre modalità. Attraverso la tecnica basilare del disegno («fondamento dell'arte» dice Cennino Cennini a fine Trecento) lo studio del corpo umano è tra gli impegni che il Vasari raccomanda agli artisti in formazione: «Il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura» deve misurarsi con «tutte le cose della natura [...] non solo ne i corpi umani e ne li animali, ma



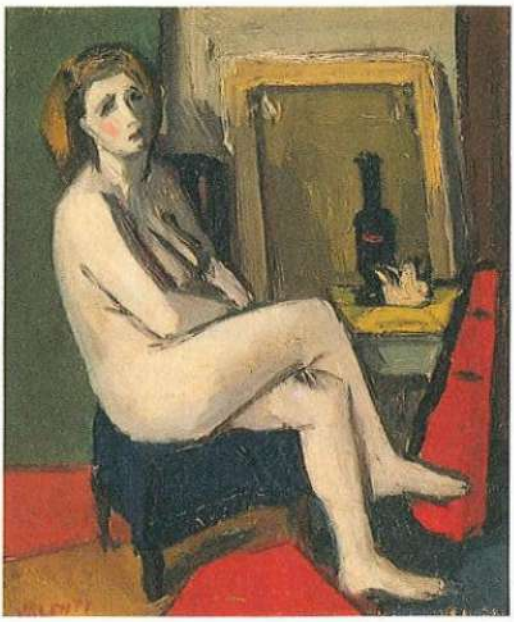
Angelo De Courten (1848-?), *La modella dello scultore*; olio su tela, 119,4 x 68,6 cm. Londra, Cooling Galleries

nelle piante ancora e nelle fabriche e sculture e pitture». Nella trattatistica del Cinquecento il disegno era suddiviso in tre categorie: il disegno naturale, quello artificiale e quello fantasioso. Nel disegno naturale ricadeva «la prattica dell'esercizio» dal vero, che però avveniva in un modo un po' differente da quanto immagineremmo oggi. Infatti gran parte dell'appredistato del pittore impegnato a ritrarre il corpo umano, non avveniva davanti a un modello in carne ed ossa, ma più frequentemente dinnanzi a una statua o a un rilievo antico, a modelli di gesso o terracotta, perfino dinnanzi a manichini. Benvenuto Cellini scrivendo nel 1546 a Benedetto Varchi ci ragguaglia sul modo di procedere di Michelangelo: «Tutto quello che fa di pittura lo cava da studiatissimi modegli fatti di scultura».

Dobbiamo allora dedurre che il concetto di modello come lo intendiamo noi oggi, vale a dire di persona fisica, uomo o donna che sia, che per professione posa dinnanzi ad uno o più artisti, è qualcosa di ancora non ben definito sia in età rinascimentale che in età barocca. Basti pensare che nella trattatistica il primo ad enunciare il concetto di modello vivente come lo concepiamo noi oggi è stato Francesco Baldinucci nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681): «Modello dicesi anche propriamente un uomo o donna, che nell'Accademia del disegno, nudo o vestito sta fermo per essere da' giovani studenti, o da' maestri dell'arte per loro studio ritratto al naturale».

Se la figura del modello o della modella di professione è destinata a prendere corpo soprattutto nell'ambito delle accademie settecentesche, è lecito chiedersi chi fossero ad esempio i modelli maschili che vediamo comparire in molti disegni di Raffaello, e così pure chi fossero mai le modelle di cui parlano le biografie di Caravaggio. In entrambi i casi, la risposta non è difficile: era pratica comune che giovani apprendisti venissero all'occorrenza fatti posare in bottega, nudi con un drappo improvvisato sulle spalle, una canna in mano, una gamba sollevata su una cassa di recupero. Nel caso delle donne, era consuetudine che gli artisti si servissero di prostitute o di amanti (così sappiamo fecero Raffaello, Caravaggio, Hayez, ecc.), perché solo a loro pareva lecito posare nude, cioè in atteggiamenti impensabili per le «donne honeste».

La nascita delle accademie sancisce definitivamente la pratica di pagare persone che si mettono in posa nude per essere ritratte dal



Italo Valenti, *Nudo nello studio*, 1946; olio su tela, 30 x 25 cm. Svizzera, collezione privata

vero. I modelli erano allora rigorosamente uomini, in perfetta coerenza con l'ideale di bellezza tramandato dalla tradizione classica, che riconosceva la somma perfezione non nel corpo femminile ma in quello maschile. Sia nelle accademie pubbliche che in quelle private era norma che i modelli posassero dinnanzi a più di un artista. Gli artisti si posizionavano di solito a semicerchio attorno a lui ritraendolo da punti di vista tutti leggermente diversi. La posa che il modello doveva assumere non era decisa dal modello stesso, ma stabilita da un maestro d'accademia appositamente delegato a questo compito. Alla copia dal vero si esercitavano non solo gli apprendisti pittori ma anche i maestri già formati per tenersi in costante esercizio.

Il mestiere di modello non era certo agevole, per tutta una serie di ragioni. Innanzitutto perché le pose imposte dai maestri d'accademia erano spesso innaturali e scomode, in quanto il più delle volte intendevano ricalcare le positure di statue celebri. Generalmente il modello posava senza alcun supporto, e solo se era costretto ad assumere una posa 'in azione', poteva beneficiare di qualche 'sostegno', canne e bastoni. Stare nudi per ore poteva non esser piacevole nella stagione invernale e neppure in estate venivano a mancare i disagi: il giovane Canova ci ha lasciato un'eloquente descrizione di una sovraffollata accademia in un'afosa giornata romana: «All'accademia sentii bene un caldo sì teribile che veramente quantunque vi si stetti pocco ero tutto in sudore, così li due altri che erano con me si sentivano morire».

La complicazione delle pose era talvolta così ricercata da trasformare i modelli in veri e propri contorsionisti, e qualcuno non mancò di domandarsi che senso potesse avere tutto quello sfoggio di complicazione e di forzatura della natura. Fu Denis Diderot ad affrontare il problema, in un brillante saggio intitolato "Considerazioni bizzarre sul disegno" contenuto negli *Essais sur la peinture* editi a Parigi nel 1765: «Ma cosa hanno in comune con le posizioni e le azioni naturali tutte quelle positure accademiche, tutte quelle azioni espresse freddamente e goffamente da un povero diavolo, e sempre dallo stesso povero diavolo, pagato per venire tre volte alla settimana a svestirsi e farsi trasformare in un fantoccio da un professore!».

Gli artisti della generazione romantica cominceranno a trovare stucchevoli queste pose innaturali e classicheggianti dei modelli maschili. È singolare notare che il progressivo pensionamento dell'estetica neoclassica nelle accademie corrisponda esattamente al progressivo pensionamento dei modelli uomini. A metà Ottocento arrivano le donne (a Brera la prima modella viene assunta nel 1861) e la bellezza muliebre diventa il canone dell'umana beltà. Oggi viviamo ancora nel solco di questa convinzione.

Le 'Memorie di Adriano' di Marguerite Yourcenar

Un modo di guardare la vita, una voce stanca e vigile

di Marta Morazzoni

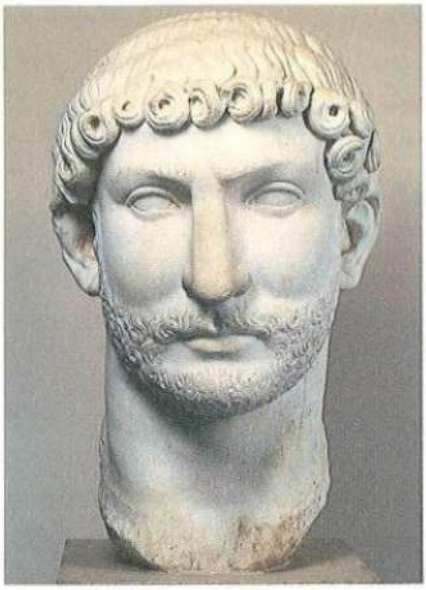
Per Marguerite Yourcenar non ho mai avuto simpatia, credo che sia difficile averne perché lei stessa non ne voleva e non ne chiedeva. Un autore ha un modo di porsi verso i lettori che genera anche a distanza un sentimento di affinità simpatetica o di distacco. A fronte della mole di lavoro che ha prodotto, Marcel Proust per esempio sembra suggerire una condivisione di affetti; e provare tenerezza o solidarietà verso di lui, anche quando, o dovrei dire soprattutto quando il suo romanzo giganteggia come un monumento di impareggiabile qualità, mi pare del tutto naturale.



Marguerite Yourcenar

Proust l'ho amato subito, la Yourcenar non l'ho amata mai. Mai, nemmeno quando la lettura e la rilettura della sua opera me ne hanno definito e chiarito la sua grandezza. L'ho letta e l'ho riletta, dovrei dire anche a dispetto del sentimento di soggezione che mi ispirava e della distaccata solennità che la sua scrittura imponeva. La sentivo parlare da una altezza per me disagevole, che mi lasciava giustamente piccola davanti all'aristocrazia del suo spirito.

Per me non è stato immediato e facile conoscerla, ho dovuto arrivarci per vie impreviste, per le vie minori prima che per grandi opere, e ho imparato così che non meno di





L'imperatore Adriano all'inizio del suo regno, 117-118 d. C.; marmo, alt. 43 cm. Ostia, Museo

Antinoo, 130-138 d. C.; particolare; marmo. Napoli Museo Archeologico Nazionale

quella del romanzo le si addice la misura del racconto e persino del frammento; anzi proprio da un racconto, *Un uomo oscuro*, una narrazione grigia e sfumata di straordinaria potenza suggestiva e sobrietà, ho avuto per la prima volta la certezza che di Marguerite Yourcenar non si potesse parlare genericamente come di una scrittrice; 'lo scrittore' nella definizione difficile a darsi, che incarna l'espressione più alta dello scrivere e del sentire ed è di pochi, ma attraverso quei pochi rende il romanzo opera d'arte e il narratore artista, considerando che non è, quella dell'artista, una qualità che si riconosca facilmente allo scrittore. Sulla Yourcenar non avrei dubbi: l'arte è la categoria che la comprende.

Alle *Memorie di Adriano*, che è considerata la sua opera maggiore, sono approdata quando avevo trentotto anni, lo annoto perché l'età del lettore, con tutto il complesso di percorsi individuali che porta con sé, ha un peso non secondario. Dieci anni prima avevo letto con incoscienza e con piacere *La ricerca del tempo perduto*, che ho ripreso più e più volte per scoprire che la prima fascinazione non era stata che la punta dell'iceberg. Sul romanzo della Yourcenar, cui mi sono avvicinata all'età più matura, ho dovuto tornare come ad un appuntamento impegnativo per avere un'idea lucida della grandezza dell'opera. Certo che conta quella che all'inizio di questa pagina ho chiamato simpatia. Conta anche perché determi-

na l'angolo visuale da cui si considera un testo. Col suo romanzo la Yourcenar è stata assolutamente imperativa, vorrei dire autoritaria su me lettore, sono certa che mi abbia dettato un tempo e uno stile di approccio; devo riconoscere che non mi sono mai messa comoda di fronte a lei. Ho ritrovato questo stesso senso di reverenza riprendendo di recente il suo capolavoro e lasciandolo parlare, sebbene questa volta, alla voce dell'io narrante credo di essere stata più disponibile, o mi sono forse resa conto di avere l'orecchio più giusto: altro tempo passato su di me per ascoltarla meglio.

Ho amato sempre molto, da fedele manzoniana, l'insinuarsi della storia nelle pieghe del romanzo, ma ho altrettanta diffidenza verso le vite romanzate, i profili di grandi protagonisti del passato cui un autore del presente dia una plausibile voce. Il filo tra finzione e realtà si allenta allora con allarmante evidenza e il piacere del sapere, dal mio punto di vista, si sporca di sospetto.

L'interpretazione e l'uso di un personaggio come veicolo di considerazioni personali, il gioco in costume che simula una con-



Villa Adriana, *L'Euripo [canale] del Canopo*, 130-138 d. C. Tivoli

tinuità nel tempo tra probabile ieri e la concretezza dell'oggi mi è fastidiosa. Quasi sempre, almeno.

Le *Memorie di Adriano* mi hanno indotto a sospendere il giudizio in merito, salvo rivelarsi poi al di sopra di ogni possibile sospetto; la scrittura della Yourcenar appartiene a un genere altrimenti complesso di narrazione. Il personaggio dell'imperatore che lei traccia è nella storia dell'umanità più che nella storia dell'epoca, e d'altro canto se i documenti che l'autrice mette a disposizione del lettore rinforzano la convinzione di un grande rigore, insieme aprono uno sguardo più largo.



Villa Adriana, *Le Terme dell'Efocamino*, 130-138 d. C. Tivoli

Adriano non è il protagonista di una biografia romanzata, non è nemmeno la Yourcenar sotto smentite spoglie che passa una sua filosofia di vita, abusando della maschera dell'imperatore; tanto quanto la sua scrittura non è un rammendo di quelle parti perse della storia che, appartenendo rigorosamente al privato, vengono immaginate dall'esterno e date come possibili, illudendo il lettore di essere stato dotato di plausibili lenti di ingrandimento da cui ricavare una più profonda, ravvicinata conoscenza. Adriano è un modo di guardare alla vita. Ho sentito il tono della sua voce nella pagina scritta ed è diventato il *leit motif* della lettura, una voce stanca e carica, vigile di parola in parola, ora fredda ora appassionata, sempre distante di una distanza che elimina la componente tempo per mettere in evidenza quella più incolmabile della profondità: statista e filosofo, uomo d'azione e di riflessione che ha operato, ha lavorato per l'umanità senza illusioni e senza delusioni («A ogni sforzo per migliorare la condizione umana si oppone una obbiezione: forse gli uomini non ne sono degni. Ma mi è facile eluderla»). Adriano ha la coscienza non retorica del limite della nostra natura, che lo accompagna nell'agire e nel pensare, insieme alla lucidità del gusto del potere, dichiarata senza schemi moralistici o falsi pudori: dominare il mondo, fosse anche autenticamen-

te per il bene vero di questo mondo, è un piacere raro e difficile, destinato a pochi. È un piacere virile, alla cui espressione la Yourcenar si dedica con mente e mano ferme, racconta il percorso del costruire e conoscere, operare e sollecitare l'opera d'altri nel solco di una giustizia realistica, che si misura con il bene e con il male proprio e altrui.

E poi le pagine dell'amore, la storia complessa con il giovane Antinoo: sono queste il versante femminile cui la scrittrice piega con dolorosa fermezza il suo personaggio. È femminile la dedizione totale del ragazzo al suo augusto compagno, femminile l'analisi di una passione che si risolve nel tragico per non dovere e non saper sopportare il relativo che la misura umana finisce per imporre. Non siamo mai tanto alti da cogliere il senso dell'assoluto se non come ombra o come attimo, o peggio quando è un attimo di vita, perché da lì non si torna alla normalità se non rinati dentro.

La Yourcenar si infastidì molto, sembra, dell'aura tra reverente e pruriginosa di cui, a suo dire, i lettori circondarono la storia d'amore di Adriano e del giovanissimo Antinoo. «Non è che un quinto del romanzo intero» commentò l'autrice, ed è un computo sostanzialmente corretto; nel racconto di una vita lunga sessant'anni come quella dell'imperatore Adriano la storia di Antinoo è un piccolo ramo, peraltro precocemente tagliato. La mente di un uomo che ha dominato il mondo e l'ha fatto con la volontà e il piacere del comando non si conchiude nella misura di una passione, per quanto grande e imperiosa nella tragicità della sua conclusione.



Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano* (1951), sopraccoperta dell'edizione della trad. ital., Supercoralli, Einaudi, Torino 1981

Conta però la ferita che ha aperto, quasi un solco che delimita il nuovo territorio, la fondazione di roccaforte dell'anima, dentro cui si rifugia l'indissolubilità che stringe Adriano alla memoria e gli fa ripercorrere dall'interno di quell'amore la via intera.

È molto femminile tutto questo, misteriosamente composto nella storia di un uomo che non perde qui un'oncia della sua virilità.

Elogio del matrimonio

Essere saggi come Salomone



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

Invitato da tutti, Francia, Germania, Inghilterra, nell'estate del 1517 Erasmo preferisce ritirarsi in patria, a Lovanio. Il 30 marzo dell'anno seguente esce da Martens un volumetto di 74 fogli contenente declamationes aliquot Erasmi Roterodami, *che sono: il* Lamento della Pace, *una* Consolatoria, *un'*Esortazione al matrimonio *e un* Elogio della medicina. *Teodoro Martens di Alost non è un editore qualsiasi: ha introdotto lui, nel 1476, l'arte della stampa ad Anversa, lavora indefessamente da allora sotto l'insegna della doppia ancora, continuerà così per sessant'anni, fino alla morte nel 1534.*

Il titolo esatto e completo della seconda operetta è Declamatio in genere suasorio, de laude matrimonii. Declamatio *al dir di Quintiliano è un'esercitazione per l'oratoria forense, e* suasoria *è quell'orazione che esorta, che cerca di persuadere. Qui, a sposarsi. Racconta Erasmo stesso in quella lettera a Giovanni Botzheim, del 1523, in cui fa il catalogo delle sue opere: «Un bel giorno mi sono divertito a scrivere un Elogio e biasimo del matrimonio, per compiacere Guglielmo Mountjoy, allora mio allievo per la retorica. Gli avevo chiesto se gli*

Jan van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, 1434; olio su tavola, 81,8 x 59,7 cm. Londra, National Gallery

piaceva qualcosa dei miei scritti, ed egli mi rispose allegramente: "Mi piace molto che tu mi abbia pienamente persuaso che convien prendere moglie". "Aspetta a giudicare – gli dissi – finché tu abbia letto la parte opposta". "Questa tientela tu – replicò -, a me piace la prima". Era allora scapolo, dopo aver avuto tre mogli, e in procinto di prenderne una quarta: tanto è facile far muovere innanzi un carro quando già si muove da solo».

Erasmo era stato ospite del nobile giovanotto inglese William Blount, Lord Mountjoy, in Inghilterra vent'anni prima (1499), e di nuovo lo sarà, a Londra, nel 1505. E in quella prima edizione non si trovano che lodi del matrimonio: per trovare la «parte opposta» si dovrà in effetti attendere l'edizione successiva (1522), presso Froben, non si sa quanto sincera e quanto invece dettata dall'aspra polemica e censura che la declamazione a pro del matrimonio suscitò, di cui veniva a presentare il contra *secondo l'antico metodo delle scuole di retorica. Lovanio, Parigi, Sorbona erano insorti contro il fondo anticelibatario del libello, in piena bufera luterana: l'ascesi era colpita in pieno e il matrimonio anteposto allo stato monastico. Il naturalismo vi sconfiggeva la teologia, era affermata l'innocenza della natura, e un vago paganesimo s'infiltrava nella concezione cristiana, anche se si partiva dalla storia e dall'insegnamento della Bibbia. Vi è certamente anche qui, soprattutto nella seconda metà dell'opera, la presenza dell'esercizio, lo sviluppo dell'elogio secondo le regole, per cui anche qui non sai fin dove arrivi la convinzione, persino la nostalgia di quest'orfano precoce e monaco se non forzato, rassegnato. Ma nella prima metà soprattutto, la* verve *è grande e grande la provocazione. Appunto alla prima metà appartiene il brano seguente (in* Opera omnia Desideri Erasmi Roterodami, *I. 5, North-Holland, Amsterdam-Oxford 1975, pp. 398, 400).* [C. C.]

Fra gli Ebrei e i Persiani costituiva un grandissimo vanto l'avere una gran quantità di mogli, quasi che la patria fosse maggiormente debitrice verso chi l'aveva arricchita di più numerosa prole.

Non cercherai mica di apparire più santo di Abramo? Egli non sarebbe chiamato padre di molte genti – parola di Dio – se fosse ri-



fuggito dalla convivenza coniugale. Non vorrai mica esser ritenuto più pio di Giacobbe? Egli non esitò, per ottenere gli amplessi di Rachele, a servire lungamente suo padre. E più saggio di Salomone? Ma che frotta di mogli egli non mantenne in casa sua! E più casto di Socrate? Di lui si legge che sopportò in casa Santippe, donna addirittura bisbetica, non tanto, come diceva scherzando secondo il suo solito, per imparare dentro casa la tolleranza, bensì piuttosto per non sembrar zoppicante nei doveri verso la natura. Quell'uomo singolare, giudicato sapiente dall'oracolo di Apollo, comprese infatti di esser stato generato ed esser nato a questo patto, di avere questo debito verso la natura.

Se fu detto giustamente dagli antichi filosofi, e non avventatamente fu confermato dai nostri teologi, e se a ragion veduta si ripete dappertutto come proverbio: «Sia Dio che la natura non fanno niente inutilmente», perché sarebbero stati attribuiti questi organi, aggiunti questi stimoli e la capacità di generare, se si esalta la castità? Se qualcuno ti desse con grande munificenza un arco, un'uniforme, una spada, risulterai indegno di quanto hai ricevuto se non ne fai uso o l'ignori. Tutto il resto, dunque, è ben motivato: non deve ritenersi verosimile che in questa sola cosa la natura abbia sonnecchiato. [...]

Siamo noi, in fin dei conti, che trasformiamo in sordido ciò che di per sé è bello e santo. D'altronde, se vogliamo valutare la faccenda non secondo l'opinione volgare ma secondo la sua propria natura, come sarebbe meno sordido il mangiare come gli animali bruti, il masticare, il digerire, l'evacuare, il dormire, che non il godere di Venere nel modo lecito e concesso?

* * *

Apud Hebraeos et Persas laudi in primis erat quam plurimas habere uxores, tanquam ei patria plurimum deberet, qui eam numerosissima sobole locupletasset.

Num tu Abraham ipso sanctior videri studes? Is pater multarum gentium non esset appellatus, idque Deo auspice, si uxoris contubernium refugisset. Num tu Iacob religiosior haberi quaeris? Is Rachelis amplexus tam diuturna servitute, redimere non dubi-

tavit. Num Solomone sapientior? At quantum ille uxorum gregem domi aluit? Num Socrate castior, qui Xantippen foeminam etiam morosam domi pertulisse legitur, non tam ut ille suo more iocabatur, quo domi disceret tolerantiam, sed ne in naturae officio claudicasse videretur? Intellexit enim vir unus, Apollinis oraculo sapiens iudicatus, hac lege se genitum, ad hanc natum, hoc se debere naturae. Nam si recte a veteribus philosophis dictum est, si non temere a nostris theologis comprobatum, si merito, velut adagionis vice ubique decantatum, neque deum neque naturam quicquam frustra facere, cur haec membra tribuit, cur hos stimulos, hanc gignendi vim addidit, si coelibatus laudi ducitur? Si quis te magnifico munere donaret, arcu, veste, aut gladio, indignus accepto videberis, si uti eo aut noles, aut nescies. Cum caetera omnia tanta ratione sint costituta, haud verisimile videri debet, hac una in re naturam dormitasse. [...]

Postremo nos imaginatione foedum reddimus, quod suapte natura pulchrum ac sanctum est. Alioqui si res non opinione vulgi, sed ipsa natura velimus expendere, qui minus foedum est brutorum animantium more edere, mandere, concoquere, excernere, dormire, quam licita permissaque Venere uti?

I COLLABORATORI

ROSSANA BOSSAGLIA, storico e critico d'arte italiana, ha insegnato all'Università di Genova e di Pavia. Esperta di arte lombarda del Settecento, di cui ha curato la mostra a Palazzo Reale del 1991, ha condotto anche studi e ricerche sul Liberty italiano e sul fenomeno del Déco. Collabora dal 1974 al "Corriere della Sera".

ALBERTO CAPATTI insegna Storia della lingua francese all'Università di Pavia. Studioso di Racine e Flaubert, coltiva la storia della gastronomia e dell'alimentazione e dirige il trimestrale "Slow", dell'associazione Slowfood. Ha recentemente collaborato alla mostra di libri e gastronomia "Livres en bouche, cinq siècles d'art culinaire Français (XIVe-XVIIIe siècle)" presentata alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (21 novembre-17 febbraio 2002).

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

ALDO CASTELLANO è professore ordinario di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano. Ha svolto studi e ricerche sulla storia dell'architettura tardomedievale e contemporanea; sulle tecniche costruttive sette-ottocentesche; sulla storia della città e del territorio, e sui problemi della conservazione e riutilizzo dei beni culturali.

DARIO DEL CORNO è docente di Lingua e Letteratura greca all'Università Statale di Milano. Oltre a edizioni e studi scientifici, in particolare sul teatro greco, ha scritto con Lia Del Corno *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti* (Mondadori, 2001).

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (1999), una *Storia della musica* (1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (2001, con A. Torno).

GEORGES DIDI-HUBERMAN, storico dell'arte e filosofia, è docente all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Ha pubblicato numerosi saggi e articoli sulla pittura del Rinascimento, sull'arte contemporanea e in generale sulle problematiche di approccio alle immagini.

FLAVIO FERGONZI è professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Trieste. Esperto di scultura otto e novecentesca e di critica d'arte del Novecento, sta pubblicando il catalogo scientifico dei quadri della raccolta Mattioli, in deposito alla Fondazione Peggy Guggenheim di Venezia.

ERNESTO FERRERO svolge un'intensa attività editoriale e letteraria ed è attualmente direttore della Fiera del Libro di Torino. Ha studiato *I gerghi della malavita dal '500 a oggi* e pubblicato un *Dizionario storico dei gerghi italiani*; ha tradotto Céline e Flaubert. Il suo romanzo *N.* (Einaudi) ha avuto i Premi Strega e Alassio nel 2000.

UMBERTO GALIMBERTI è professore ordinario di Filosofia della storia e di Psicologia generale all'Università di Venezia, membro ordinario dell'International Association of Analytical Psychology, opinionista del quotidiano "la Repubblica". Tra le sue pubblicazioni, il *Dizionario di psicologia* (Utet, 1992; Garzanti, 1999).

SERGIO GIVONE insegna Estetica all'Università di Firenze. Ha pubblicato di recente nella Biblioteca Einaudi il saggio *Eros/ethos* e quest'anno il romanzo *Nel nome di un dio barbaro*. Il suo precedente *Favola della cose ultime* (Einaudi, 1998) ha ottenuto il Premio Grinzane Cavour.

MARCO LORANDI è docente di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea alla facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bergamo. Ha studiato a lungo la cultura pittorica italiana ed europea del cosmopolitismo artistico tra Ottocento e Novecento, in particolare del Simbolismo, dell'Orientalismo, dell'Espressionismo.

FERNANDO MAZZOCCA insegna Storia della Critica d'arte all'Università Statale di Milano. Specialista del periodo neoclassico e romantico, ha curato mostre e pubblicazioni. Collabora al supplemento domenicale de "Il Sole 24 Ore".

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988) e *Casa materna* (ivi, 1992); con *Il caso Courrier* ha avuto il Supercampiello nel 1997.

GIUSEPPE PONTIGGIA, saggista e romanziere, ha ottenuto lo scorso anno il Supercampiello per *Nati due volte* (Mondadori).

ELISABETTA RASY, laureata in Storia dell'Arte, ha fondato nel '75 le Edizioni delle Donne e pubblicato *Le donne e la letteratura* (Feltrinelli, 1975); fra i suoi libri successivi, *La prima estasi* (Mondadori) e *Il finale della battaglia* (Feltrinelli).

ADOLFO TURA, allievo dell'École pratique des Hautes Études, è specialista di scritture umanistiche e di tipografia quattrocentina. È incaricato della catalogazione degli incunaboli della Biblioteca Trivulziana: una mostra di *Edizioni fiorentine del Quattrocento e primo Cinquecento in Trivulziana*, da lui curata, è in corso presso la biblioteca (fino al 10 marzo 2001).

UGO VOLLI è professore straordinario di Semiotica all'Università di Torino e allo IULM di Milano. Si occupa principalmente di problemi di comunicazione sia dal punto di vista teorico sia pratico. Ha lavorato a lungo sulla teoria della moda e del teatro. Autore di numerosi volumi e saggi, collabora con vari giornali e quotidiani.

Una insinuante mostra dal titolo *Exposed: the Victorian Nude* si è appena chiusa alla Tate Gallery di Londra, e dopo una sosta al Haus der Kunst di Monaco di Baviera migrerà ancora al Brooklyn Museum of Art poi l'anno prossimo a Kobe e a Tokio. Questo fascicolo dell'Erasmo rivisita più ampiamente nel tempo il nudo nelle arti figurative, dagli albori dei Greci alla pubblicità dei nostri anni, nella scultura, nella pittura, nella fotografia. Guidano rigorosamente nel percorso Sergio Givone, Dario Del Corno, Georges Didi-Huberman, Fernando Mazzocca, Marco Lorandi, Aldo Castellano, Flavio Fergonzi, Umberto Galimberti, Elisabetta Rasy.

Rossana Bossaglia dà poi conto di una mostra d'altrettanto fascino in corso alla Biblioteca di via Senato, con le ceramiche di un poliedrico protagonista dell'arte novecentesca, **Gio Ponti**.

'Il libro' del bimestre presenta per mano di Alberto Capatti e di Ernesto Ferrero una nuova, fondamentale edizione delle *Fleurs du mal* di **Baudelaire**.

Nella sezione riservata alla bibliofilia Adolfo Tura illustra un singolare passo di un'operetta storica quattrocentesca sull'assedio di Città di Castello. Marta Morazzoni porta poi alla ribalta tra i 'capolavori dell'Occidente' e ripropone la lettura delle *Memorie di Adriano* di **Marguerite Yourcenar**.

Rubriche di Giuseppe Pontiggia, Sergio Givone, Ugo Volli, Carmelo Di Gennaro, Marco Carminati; e in chiusa **Erasmo da Rotterdam** con un suo cauto *Elogio del matrimonio*.

ISBN 88-87945-35-7

9 788887 945355 >

€ 13,00 Lire 25.171