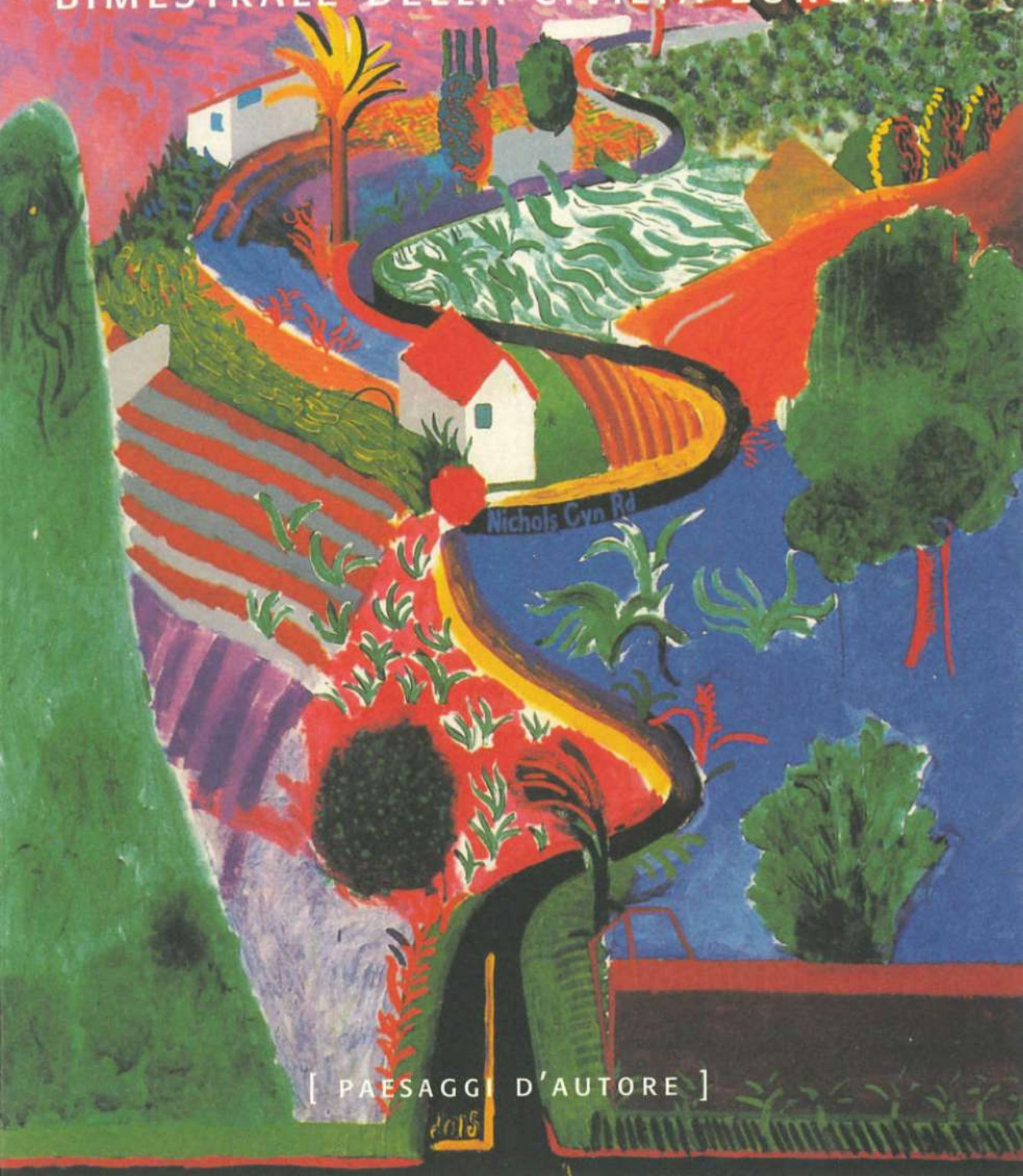


l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[PAESAGGI D'AUTORE]



l'Erasmus

l'Erasmus
BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

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

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei Revisori dei conti
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, Giancarlo
Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Foto Scala, Firenze; Pascale
Néri/Agence Photographique des
Musées Nationaux, Paris; Angelo
Saini, Milano

Le immagini alle pp. 55, 56, 59 sono
pubblicate su concessione del
Ministero dei Beni e Attività
Culturali

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

Gli indici saranno forniti
al termine dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

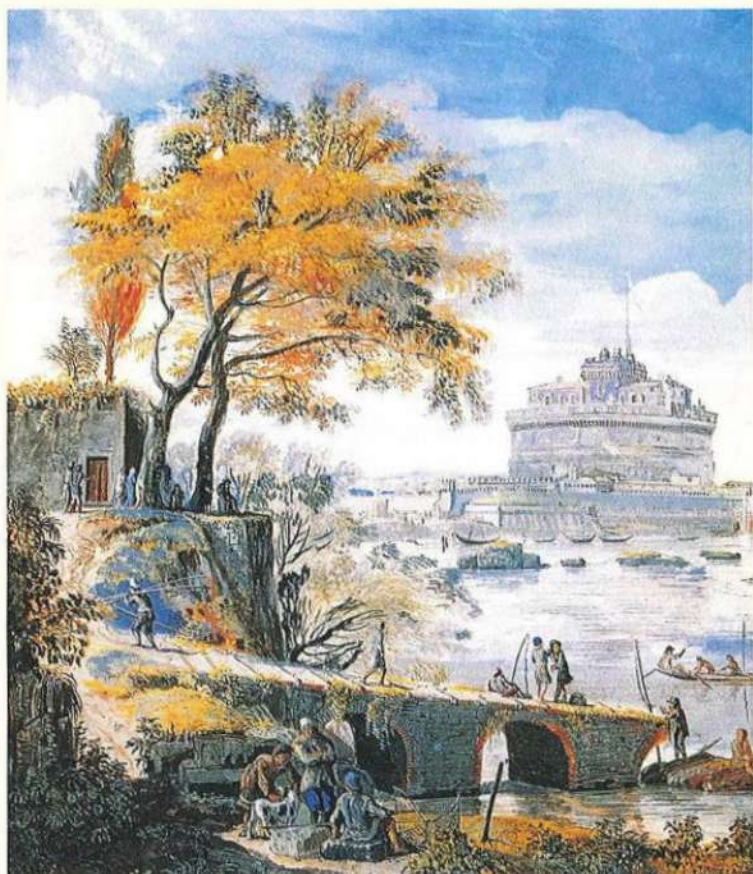
ISBN 88-87945-50-0

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

© 2003 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

PAESAGGI D'AUTORE	Luciano Erba	PAESAGGIO DOCILE	5
	Salvatore Silvano Nigro	'DE AETNA', OVVERO UN 'RÉCIT DU SOL'	10
	Luigi Malerba	PLACE DE LA GRÈVE	15
	Giuseppe Pontiggia	LA NATURA E LA STORIA	20
	Ernesto Ferrero	LE CHIATTE DI CÉLINE	24
	Marta Morazzoni	L'UNIVERSO POLICROMO DI DELFI	28
	Lorenzo Mondo	IN PROVENZA CON GIONO	32
	Laura Pariani	IL GIARDINO DEL PRINCIPE	37
	Michael Jakob	LA NATURA COME OGGETTO ESTETICO	46
	Dario Del Corno	IL PAESAGGIO DEL GIORNO PRIMA	54
	Carlo Pedretti	I PAESAGGI DI LEONARDO E DI LORENZO DE' MEDICI	59
	Stefano Zuffi	DA BOSCH A RAFFAELLO	66
	Fernando Mazzocca	IL PAESAGGIO SCONVOLTO	69
	Marco Lorandi	TOLEDO ALL'OCCASO	73
	Maurizio Vitta	IL PAESAGGIO COME PITTURA	88
LE MOSTRE	Gian Carlo Calza	LA BELLEZZA DEL SEMPLICE E RIFINITO	94
	Maria-Anne Privat-Savigny	L'ÉGLISE EN BRODERIE	98
IL LIBRO	Giuseppe Frasso	ONORE ALL'ALTISSIMO POETA	106
	Franco Buffoni	'FOCO D'AMORE IN GENTIL COR S'APRENDE'	112
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	DA UNA TERRA A PARTE	120
	Maurizio Vitta	IDEE PER UN CALICE	122
	Paolo Bosio	INCONFESSATA ESIGENZA DI DISCIPLINA	126
	Carmelo Di Gennaro	L'ENERGIA DI TOSCANINI	129
	Marco Carminati	DUCCIO & CO. A SIENA	131
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	IL GIARDINO IN FIORE	135
	I collaboratori		138



Paesaggio docile

tous lieux vains et fades / où gît le goût de la grandeur... sono i luoghi, questi, prescelti dalla poetica di Saint-John Perse (cfr. *Exil*) ma non quelli che di solito hanno ispirato e ispirano gli autori interessati al paesaggio, pittori o scrittori che siano. Per disattenzione *ex parte subiecti*? per pochezza di pittoresco *ex parte obiecti*? per l'uno e l'altro motivo? Allo scopo di chiarire ed eventualmente dare una risposta al quesito dovremo passare per alcune generalità scusandoci delle conseguenti rozze semplificazioni.

Come si sa è a partire dal Settecento che nelle nostre culture occidentali si manifestano con maggiore evidenza quei motivi di interiorizzazione del paesaggio che sempre più appariranno nella raffigurazione pittorica o nella descrizione letteraria. Dopo la distanza presa dagli autori classici (la natura assunta come *topos* di retorica estetizzazione), dopo la riduzione medievale della natura allo *status* di semplice e accessorio particolare di tempo o luogo (fanno eccezione il *Cantico delle creature* e alcuni mistici), dopo le avventurose divinizzazioni rinascimentali, si ha un più disteso riappropriarsi della natura, un risveglio della percezione del reale quale sfondo e specchio del vissuto, nelle generazioni che succedono all'esaltazione illuminista della ragione. Il paesaggio può allora divenire sorpresa, scoperta totale, epifania: il soggetto visualizza in un angolo di natura uno stimolante cenno d'intesa, un varco inaspettato, una risposta neppure richiesta... S'incontra un paesaggio, si può esserne sorpresi, ma si lascia anche un paesaggio, altrettanto complice del soggetto e testimone della sua storia interiore: *Addio monti....*, dunque. Oppure si desidera un paesaggio o lo si rimpiange, e qui anche l'opera ha la sua parte (*rivedrò le foreste imbalsamate, le fresche valli, i sacri templi d'or – va' pensiero... va' ti posa sui rivi e sui colli... del Giordano le rive saluta*).

Gaspar van Wittel,
Castel Sant'Angelo,
circa 1680-1690:
particolare; tempera
su pergamena. Roma,
Pinacoteca Capitolina



Thomas Gainsborough
(1727-1788),
L'abbeytorio; olio
su tela, 42,5 x 52 cm.
Digione,
Musée Magnin

L'occhio vede, il pensiero immagina, ricorda, il pittoresco ha la meglio: sia quando il paesaggio si fa spettacolare e cromaticamente sontuoso (chiostre di monti, albe, tramonti...) fino a scendere nel *kitsch* della cartolina illustrata ('cartolina-ricordo' per l'appunto), sia quando lo spazio visualizzato suggerisce la solitudine e il mistero della natura (radure nella foresta, spazi d'acqua disabitati, paesaggi velati dalla nebbia, avvicinarsi di nuvole in cielo...). Spettacolare, per nulla banale, è il paesaggio che si offre a Torino agli occhi di Rousseau e del Vicario savoiano:

Il me mena hors de la ville, sur une haute colline au-dessous de laquelle passait le Pô, dont on voyait le cours à travers les fertiles rives qu'il baigne: dans l'éloignement, l'immense chaîne des Alpes couronnait le paysage; les rayons du soleil levant rasaient déjà les plaines, et, projetant sur les champs par longues ombres les arbres, les coteaux, les maisons, enrichissaient de mille accidents de lumière le plus beau tableau dont l'œil humain puisse être frappé. On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens (cfr. Emile, IV).

Ma non sono necessarie altre esemplificazioni, talmente sono alla portata di tutti, specie quelle che documentano, in pittura

e letteratura, la fortuna del tema della natura solitaria e segreta. La stagione paesaggistica inaugurata dai preromantici, da Rousseau, da Wordsworth, dai laghisti inglesi avrà dunque lunga vita, per oltre due secoli interesserà ogni autore di vaglia, fino, si può dire, al nostro stesso tempo, chiamato oggi a scontare il successo di un motivo che avrebbe consumato tutte le sue possibilità.

Se abbiamo ben capito quelle pagine che nella vivace raccolta di studi di Giorgio Bertone (*Lo Sguardo escluso – L'Idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000, pp. 64 s.) sono appunto dedicate al declino del profilo tradizionale del paesaggio, sarebbe in atto una radicale trasformazione di questo. Il paesaggio più attuale alle soglie del terzo millennio – parafrasiamo alla buona l'autore, e di questo chiediamo venia – è divenuto un paesaggio 'prosciugato', insomma il deserto. Forma lentissima dell'erosione, luogo di deiezione e sedimentazione, «catastrofe al rallentatore» (Baudrillard), il deserto costituisce l'ambiente più consono al mi-

John Constable,
*Lo stagno di Branch
Hill, Hampstead*, 1828;
olio su tela. Londra,
Victoria and Albert
Museum





Jean-Baptiste Camille
Corot (1796-1875),
Il ponte di Narri,
olio su tela,
34 x 48 cm. Parigi,
Musée du Louvre

to tipico dei nostri anni, quello della velocità, dello spazio divorato dal tempo. Il paesaggio cessa di essere estensione significativa, il deserto si espande attorno alla 'cosa', la *res extensa* (Cartesio?) diviene una forma della stessa espansione... Con argomenti e riferimenti non privi di suggestioni quasi apocalittiche lo studioso s'interroga sull'immaginario iconografico a venire, lasciando che il lettore scelga o non scelga tra l'una e l'altra prospettiva.

Scientificamente disarmati, sia detto senza alcuna civetteria, ci chiediamo a nostra volta se non vi sia posto, al presente e al futuro, per quell'idea di paesaggio che suggerivamo all'inizio della nostra nota, rifacendoci ai versi di Saint-John Perse: *tous lieux vains et fades / où gît le goût de la grandeur*. Tre le caratteristiche dei luoghi auspicati dal poeta francese: 1) la vanità, ossia il vuoto, l'inconsistente, al limite il nulla, 2) la mancanza di sapore, di fulgore, di carattere, ossia la piattezza, la mediocrità, il pallore, 3) infine la vera grandezza. La facile provocazione sta nell'antitesi vulgata tra le prime due caratteristiche e la terza. In realtà non si tratta di provocazione, ma di un segnale di svolta, del richiamo del

poeta di *Anabase* alla necessità di un ritorno ai valori del silenzio, degli spazi indifferenziati (la vastità di cui parlava Bachelard), di quanto non si lascia facilmente identificare nella sua apparente uniformità. Notiamo addirittura una certa contiguità di senso tra questi *lieux* che vogliono essere insignificanti, secondo la paesaggistica tradizionale, e gli spazi estesi e sfuggenti che ci riserverebbe l'avvenire.

Non tocca invece a me dire se i 'deserti della disattenzione', espressione di cui mi valgo per definire il mondo della mia poesia di questi ultimi anni, vogliano indicare che anche per me il futuro è già cominciato. Si può parlare di 'desertificazione' quando, al contrario, si ripiantano nel paesaggio le cose che fin qui ci erano sfuggite? quando si rivaluta la maggioranza silenziosa delle periferie? quando si trova maggiore interesse nel mucchio di fieno che nell'ago?

Per finire, un dubbio cartesiano, che se fossi filosofo risolverei forse in quattro e quattr'otto: può esistere il paesaggio (*res extensa*) indipendentemente da me (*res cogitans*)? Molti anni fa, quando andavo ancora in montagna, ho scritto in proposito, e poi pubblicato, questa poesia:

UN PAESAGGIO DOCILE

*L'albero che saliva si piegava
tornava a salire verso il cielo
ma avesse preso questa o quella forma
avesse avuto questo o quel colore
sarebbe sempre stato solo un albero
soltanto un segno su quel dosso di monte
di un paesaggio creato dai miei occhi
per secondare i miei esaltati spirti
la mia fierezza di viandante alpestre
giunto infine poco sotto la vetta.*

'De Aetna', ovvero un 'Récit du sol'

MONGIBELLO

Alle ampie falde, alle fiorite costiere, a' poggi in prima dolci, poi sempre più disagiati a sormontare, indi al superbo levarsi della montagna, al gran circuito, a' gran dossi, alla grand'erta, e per tutto essa, qui boschi, là diserti di cenere, e dirupi, e balze, e solitudine, e orrore: finalmente, alle nevose cime, all'orlo d'una immensa voragine, al fumo, al fuoco che continuo n'esalano, senza io altro dirvi, voi v'accorgete che siamo innanzi al Mongibello. Cento Poeti, Oratori, Istorici, che l'hanno in più maniere descritto, non bisognano a noi che il veggiamo, né a lui che fa lume a se stesso, e ben si dà a vedere. Anzi, sua mercè, che a ravvisarlo desso non ci dà maggior segni: muggiti orribilissimi dentro le viscere, fuori della gran bocca fremiti e tuoni, e crollarsi di tremuoti la terra, e vomitar fuoco a torrenti, e so-spingere fino alle nuvole nuvoli di denso fumo, e lampeggiarvi per entro spaventevoli vampe, e tumulti, e scoppi, e lor dietro i brani delle roventi sue viscere, una spessa tempesta di massi, e pezzi di scogli riarsi, e delle ceneri tuttavia bollenti biancheggiar d'intorno il paese, fino a Tauromina, e Catania.

Orazio si rivolgeva a Taliarco. E lo invitava a contemplare il monte Soratte: «Guarda la neve che imbianca tutto / il Soratte e gli alberi che gemono / al suo peso, i fiumi rappresi / nella morsa del gelo». Il filologo Philippe Henzé cita i versi di Orazio. E appunta: « Je suis passé bien de fois au pied du Soracte ; i jamais je n'ai vu le plus petit flocon de neige sur le sommet. Mais la force de l'image poétique est telle qu'elle se superpose victorieusement à l'image réelle, et qu'il est impossible de longer cette petite 'montagne' sans

l'immaginare bianca di neve, et la voir plus escarpée qu'elle n'est dans la réalité ».

Taliarco era un nome fittizio. Non meno fittizio del candore da neve del Soratte. Eppure le 'falsità' dei poeti finiscono per imporsi sull'evidenza. Tanto più che la descrizione di un paesaggio è un *Récit du sol*, come recita il titolo di un quadro del 1959 di Jean Dubuffet. I luoghi geografici sono «geografie simboliche, archetipi geometrici», diceva Octavio Paz. E ben lo sapeva, nel Seicento, Daniello Bartoli: che la geografia usava come 'critica' applicata al paesaggio; come lettura (morale) di 'testi' cifrati e di 'scritture geroglifiche'. Una cosa è certa. Nella *Geografia trasportata al morale* di padre Bartoli, l'Etna è un vulcano di fantasia, se con le sue ceneri bollenti, tra «spaventevoli vampe, e tumulti, e scoppi», tra «una spessa tempesta di massi» e «pezzi di scogli riarsi», fa «tutto biancheggiar d'intorno il paese, fino a Tauromina, e Catania».

Le ceneri dell'Etna sono di fatto nere e vetrose; e si depositano come un velo cespuglioso di buia trasparenza. Quelle descritte da Bartoli sono invece bianche e morbide. Domestiche, e piuttosto da camino. Ma alla fine i letterati non sono bugiardi. Anche quando mentono. Bartoli ha reinventato il Monte dei Monti: il Mongibel decorato da una superlativa dominazione doppia; monte in latino (*mons*) e monte in arabo (*dijebel*). L'ha reinventato per sé. Per la sua geografia fantastica. E per la letteratura in genere. Se dopo tre secoli la sua montagna può prestare profilo, avvolgimento di parole, e ordinata deduzione, al non meno letterario e strepitosamente barocco monte San Calogero del romanzo *Notte-tempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo. Ancora una volta la letteratura ha il sopravvento sull'evidenza. Consolo invita il lettore a guardare il 'monte' della sua infanzia. Ma il lettore legge, in quel paesaggio vero, il *Récit du sol* di Bartoli. Come nelle *Études d'après Hercules Seghers* di Nicolas de Staël, che i secenteschi paesaggi incisi di Seghers traspongono in tracciati e linee, più musicali che descrittive e verificabili.

Pierre-Jacques Volaire,
*L'eruzione del Vesuvio
 con il Ponte della
 Maddalena*, 1782;
 olio su tela,
 129 x 260 cm. Napoli,
 Museo di
 Capodimonte

Ludwig Richter,
*La traversata dell'Elba
 a Schreckenstein*,
 1837; olio su tela,
 116,5 x 156,5 cm.
 Dresda,
 Gemäldegalerie, Neue
 Meister

Alle larghe falde, alle verdi costiere, ai poggi in prima dolci, poi sempre più disagiati a scalare, quindi al superbo levarsi della massa, al gran circuito, ai gran dossi, alla grand'erta, e per tutto nell'insieme, qui giardini di tarocchi portogalli sanguinelli cedri chinotti mandarini, là distese di carcioffoli cocuzze saracine cardi vròccoli finocchi appresso Lascari Roccella Bonfornello, e presso al fiume, nel luogo della battaglia sanguinosa, stanno i gradini il basamento i plinti i rocchi di colonne del tempio d'Imera, fra mezzo a fichidindia oleandri, forse con sfondo il mare, e le vele le vele, e oltre è Soluta, è il capo Zafferano, oltre Mongerbino è il golfo di Palermo – e deserti di calcare, dirupi e balze, solitudine e allarme, finalmente alla cima gibbosa, al culmo, al velo, alla chiazza incerta della residua neve, al ragazzo che rifrange, e senza aggiungere altro, ognuno può accorgersi d'essere innanzi al monte San Calogero.

Daniello Bartoli, *Della geografia trasportata al morale*, 1664.
 Vincenzo Consolo, *Nottetempo, casa per casa*, 1992.





Place de la Grève

Coloro che, come noi, non passano mai per la piazza della Grève senza dare un'occhiata di pietosa simpatia al povero torroncino mezzo seppellito tra due casupole del tempo di Luigi XV, possono facilmente ricostruire nella loro fantasia l'insieme degli edifici cui esso apparteneva, e rivedere intera l'antica piazza gotica del quindicesimo secolo.

Era anche allora un trapezio irregolare limitato da una parte dalla Senna e dalle altre tre da una teoria di case strette e cupe. Di giorno, si poteva ammirare la varietà di quegli edifici, tutti scolpiti in pietra e in legno; una bella esposizione delle diverse architetture domestiche del Medio Evo, risalendo dal quindicesimo all'undicesimo secolo, a partir cioè dalle prime finestre ribelli al sesto acuto, fino all'arco romanico che era stato a sua volta sopraffatto dall'acuto, e che faceva ancor mostra di sé nel primo piano di quell'antico edificio della Tour-Roland, all'angolo della piazza sulla Senna, dalla parte della via della Tannerie. La notte, invece, di tutto quel folto di case si vedeva soltanto la puntuta dentatura dei tetti circondante tre lati della piazza. Poiché è avvenuto un gran cambiamento nelle città da allora a oggi: oggi le case guardano con la facciata le piazze o le strade: allora le guardavano coi fianchi. Da due secoli le case si son rivoltate.

La Grève aveva fin d'allora quell'aspetto sinistro che anche oggi le viene dall'esecrabile immagine ch'ella desta, e dal cupo Palazzo di città di Domenico Boccadoro, che ha sostituito la Maison-aux-Piliers. Bisogna pur notare che la forca e la berlina son là ancora, diritte, in mezzo alla piazza, e contribuiscono assai a far rivoltar gli occhi da quella piazza fatale, dove tante creature umane, piene di vita e di salute, hanno agonizzato; dove cinquant'anni più tardi doveva

Eugène Delacroix,
*La Libertà che guida
il popolo*, 1830; olio
su tela; particolare.
Parigi, Musée
du Louvre

apparire quella così chiamata Fièvre de Saint-Vallier, febbre data dal terrore del supplizio, la più mostruosa di tutte le malattie, ché non ci viene da Dio, ma dagli uomini.

È consolante (diciamolo pur di sfuggita) pensare che la pena di morte, che trecento anni fa ingombrava ancora delle sue ruote ferrate, delle sue forche di pietra, di tutto il suo armamento di supplizi, piantati stabilmente sul lastricato della Grève, dei Mercati, della piazza Dauphine, della croce del Trahoir, del Marché aux Pourceaux, di quell'orrido Montfaucon, della barriera des Sergents, della piazza aux Chats, della porta Saint-Denis, del Champeux, della porta Baudet, della porta Saint-Jacques; senza contare gli innumerevoli palchi sparsi qua e là, di prevosti, di vescovi, di capitoli, di abati, di priori aventi diritto di giustizia; senza contare gli annegamenti giuridici nella Senna; è consolante, dicevo, pensare che oggi, dopo aver perduto pezzo per pezzo tutto il suo armamento, il suo lusso di supplizi, la sua macabra fantasia nell'escogitar pene, la sua tortura per la quale essa rinnovava ogni cinque anni un letto di cuoio al grand Châtelet, quella vecchia Signora della società feudale, quasi scacciata dalle nostre leggi e dalle nostre città, incalzata di codice in codice, di piazza in piazza, non abbia più nel nostro immenso Parigi se non un disonorato angolo alla Grève, per rifugiarsi, e una miserabile ghigliottina, furtiva, inquieta, vergognosa, che sembra sempre tremare d'esser colta in flagrante omicidio, tanto presto se la svigna, appena fatto il suo colpo!

Qualche anno fa un editore francese decise di pubblicare alcuni classici della narrativa depurati dalle lungaggini. Le lungaggini secondo quell'editore erano soprattutto le descrizioni che frenavano la lettura e distraevano il lettore dal racconto e quindi rendevano noiosi molti capolavori del passato. L'iniziativa non ebbe successo. Cancellate le descrizioni, quei libri perdevano il ritmo che vi aveva impresso l'autore e ne assumevano un altro nel quale si avvertivano gli 'strappi' operati dall'editore. E la vicenda rimaneva senza 'aria' o senza 'respiro' come se in un quadro d'insieme si cancellasse il cielo o l'ambiente di sfondo e vi fossero stipate solo le figure protagoniste. E qui mi corre l'obbligo di fare un cenno

alla letteratura cinese, che non ha alle sue spalle né Aristotile né Platone. La conseguenza è subito evidente: al posto della dialettica i cinesi si rifugiano nella enumerazione, al posto del concetto si rifugiano nella descrizione. Enumerazione e descrizione hanno prodotto, coeva della Grande Enciclopedia Francese, una enciclopedia che si compone di trentaquattromila volumi. Trentaquattromila descrizioni?

Qualche volta le descrizioni pretendono aggiungere bellezza al testo, ma in qualche caso sono talmente funzionali che l'autore non esita a ripeterne all'occorrenza in tutto o in parte i motivi utili alla narrazione. È il caso di Victor Hugo, che in *Notre-Dame de Paris* ritorna in varie riprese a descrivere i luoghi della città. E ora una breve citazione, pesante come il piombo, dalle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein: «Ogni spiegazione dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto». Affermazione terroristica nei confronti della filosofia tradizionale ma che si può tradurre, con un bel salto ermeneutico, come precetto e suggello della narrativa.

Prendiamo dunque *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo. L'autore descrive la Place de Grève e si tratta di un paesaggio urbano che esprime l'amarezza dell'autore per la scomparsa degli antichi edifici e, nel quartiere intorno alla piazza, delle suggestive stradine medievali. Ancora presenti al centro della piazza, ai tempi di Hugo, la forca e la berlina che danno occasione allo scrittore di dichiarare la sua opposizione alla pena di morte, non abolita ma per fortuna poco frequentata in quegli anni. Fatti i conti con l'interesse per l'ambiente e la ripulsa per la pena di morte, possiamo ben dire che si tratta di un paesaggio ideologico.

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1881, trad. di Ercole Luigi Morselli.

Alexandre Calame,
*Vallata d'alta
montagna e
precipizio*, 1857-1863;
olio su tela,
33,5 x 52 cm.
Losanna, Musée
des Beaux-Arts

Giuseppe de Nittis,
*La traversa degli
Appennini*, 1867; olio
su tela, 41 x 76 cm.
Napoli, Museo
di Capodimonte





La natura e la storia

Sul finire dell'estate di quell'anno eravamo in una casa in un villaggio che di là del fiume e della pianura guardava le montagne. Nel letto del fiume c'erano sassi e ciottoli, asciutti e bianchi sotto il sole, e l'acqua era limpida e guizzante e azzurra nei canali. Davanti alla casa passavano truppe e scendevano lungo la strada e la polvere che sollevavano copriva le foglie degli alberi. Anche i tronchi degli alberi erano polverosi e le foglie caddero presto quell'anno e si vedevano le truppe marciare lungo la strada e la polvere che si sollevava e le foglie che, mosse dal vento, cadevano e i soldati che marciavano e poi la strada nuda e bianca se non per le foglie.

L'attacco di *Addio alle armi* è un paesaggio memorabile, che contiene e delinea controluce – come sempre nelle opere necessarie – larga parte dello sviluppo tematico. Mi limito a qualche notazione.

«Quell'anno»: non si precisa, per due volte, quale sia. Non c'è idolatria della Storia, ma, come nei Vangeli, l'evento che fa irruzione nel tempo.

«Eravamo»: non si sa ancora che sia questo soggetto plurale, ma il romanzo si rivelerà una tragedia individuale sullo sfondo di una tragedia collettiva.

Gli elementi del paesaggio – casa, villaggio, fiume, pianura, montagne – vengono scomposti e riaggregati come in una costruzione cubista (influenza della Stein, di Picasso). Dettagli più minuti – sassi e ciottoli, l'acqua nei canali – sono di un nitore cristallino, lirico.

Su questo scenario naturale passano (importanza decisiva del movimento, nella vita e nella narrativa) le truppe. Il loro pas-

Giuseppe Palizzi
(1812-1888),
Casa rustica;
olio su tela,
82 x 130 cm.
Napoli, Museo
di Capodimonte

Telemaco Signorini,
*Veduta
di Riomaggiore*,
1892-1894;
olio su tela,
36 x 51,5 cm. Torino,
Collezione privata

saggio solleva una polvere che copre le foglie e i tronchi degli alberi. La polvere, emblema di un passato immobile, si deposita già su questo presente di guerra.

Le foglie: in cinque righe ricorrono quattro volte. Da Omero a Mimnermo a Ungaretti (*Soldati*: «Si sta / come d'autunno / sugli alberi le foglie») la condizione dell'uomo è stata paragonata a quella labile e precaria delle foglie.

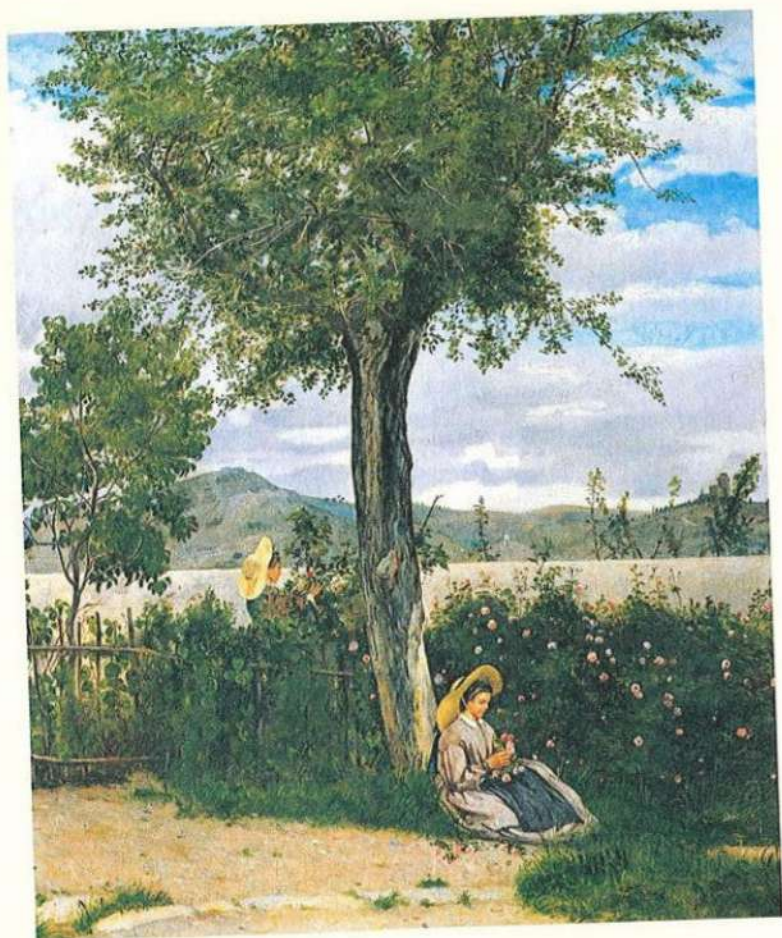
«Si vedevano le truppe marciare lungo la strada». Il 'si' immette nel quadro un occhio impersonale, la distanza della Storia, mentre la successione delle coordinate introdotte da 'e' scandisce l'epos delle immagini. Ritorna la natura («la polvere che si sollevava e le foglie che, mosse dal vento, cadevano»), poi di nuovo la Storia, in una contiguità allusiva e carica di significato (le foglie che cadono e i soldati che marciano). L'immagine finale è la vittoria della natura («e poi la strada nuda e bianca se non per le foglie»).

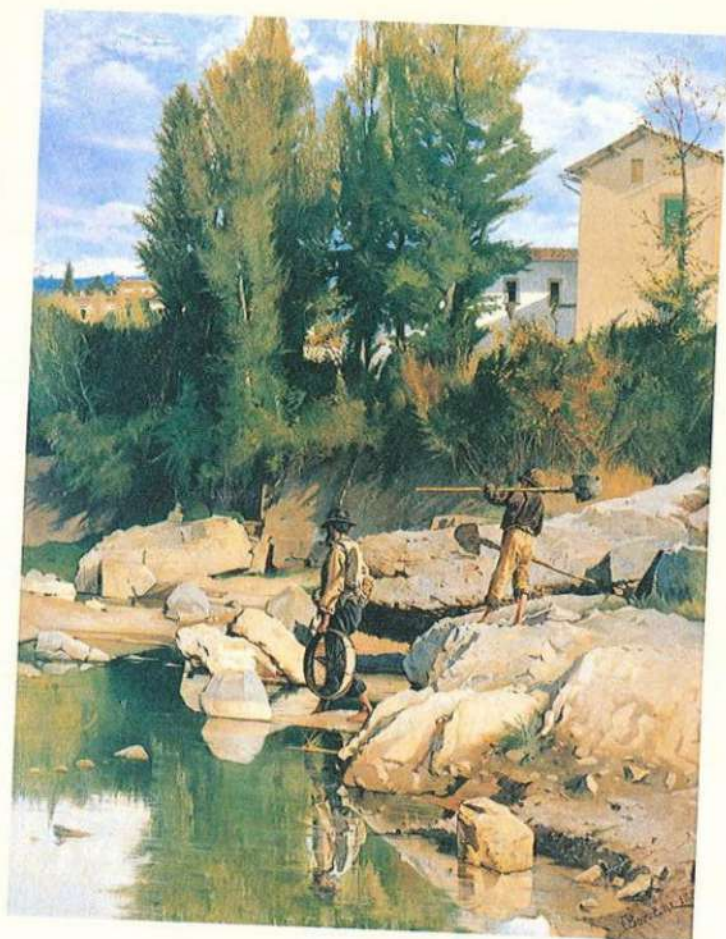
La condanna della guerra, uno dei temi centrali del romanzo, non viene espressa, ma è contenuta in un paesaggio di pace dentro cui le truppe si occultano e si svelano.

Silvestro Lega,
La raccolta delle rose,
1862; olio su tela.
Firenze, Galleria d'Arte
Moderna

Odoardo Borrani,
Renaiofi nel Mugone,
1880; olio su tela.
Firenze, Galleria d'Arte
Moderna

Hernest Hemingway, *Addio alle armi*, 1929, trad. di Fernanda Pivano.





Le chiatte di Céline

Ci avventuravamo fino ai bordi della Senna, solo per uscire.

Dopo il terrapieno dell'altra riva, è la grande pianura di Gennevilliers che comincia, una gran bella distesa grigia e bianca in cui le ciminiere si stagliano lentamente nella polvere e nella bruma. Attaccata all'alzaia sta la bettola dei marinai, guarda l'entrata del canale. La corrente gialla viene a premere sulla chiusa.

Stavamo a guardare quello noialtri dall'alto in basso per ore intere, e di fianco, anche quella specie di lungo acquitrino il cui odore risale sornione sino alla strada carrozzabile. Ci si abitua. Non aveva più colore 'sto fango, tanto era vecchio e lavorato dalle piene. Certe sere d'estate, diventava qualche volta come dolce, il fango, quando il cielo, in rosa, andava sul sentimentale. È là sul ponte che si veniva a sentire la fisarmonica, quella delle chiatte, mentre se ne stanno ad aspettare davanti alle chiuse, che la notte finisca per passare al fiume. Soprattutto quelle che vengono giù dal Belgio fanno musica, portano del colore dappertutto, del verde e del giallo, e biancheria da asciugare che riempie i fili e ancora delle sottovesti color lampone che il vento gonfia saltandoci dentro a sbuffi.

Alla piola dei marinai, ci venivo spesso anche da solo, nell'ora morta che segue il pranzo, quando il gatto del padrone se ne sta bello tranquillo, tra i quattro muri, come rinchiuso in un piccolo cielo di smalto blu tutto per lui.

La Parigi di Céline è quella carciata della *banlieu*, quella che nessuno racconta o dipinge, deposito di detriti umani: i quartieri popolari, come il sobborgo di Rancy, contigui alla campagna, che si sono mangiati le ultime cascine; le case-alveare con le loro puzze pestilenziali, i bastioni, le caserme, i tetri edifici che ospitano

una qualche amministrazione militare o la clinica psichiatrica in cui Bardamu ha trovato un lavoro.

Da Place Clichy, epicentro del microcosmo céliniano, si può andare soltanto verso la periferia. Lì miseria materiale e miseria morale sembrano fare tutt'uno, aggrumarsi in un degrado senza riscatto. Eppure mai Céline è tanto tenero e commosso come nella pittura di questi paesaggi di desolazione. Al fondo dei quali si muove sempre un elemento di conforto, d'evasione: l'acqua, la Senna, specie al tramonto, quando il sopraggiungere dell'oscurità segna l'inizio di un viaggio iniziatico nell'ombra e tra le ombre, al termine dell'ombra, appunto. La Senna urbana che corre accanto alle Tuileries, con i suoi pescatori e i suoi *bouquinistes*. La Senna acquitrinosa che s'allarga nelle campagne appena fuori città, e accoglie i canali che portano a nord, verso il Belgio. Qui la frenesia del mondo céliniano, quel braccare la vita proprio perché i suoi doni sono minimi, quasi derisori, trova improvvisamente una pausa accorata ma non triste, stoicamente malinconica: l'appagamento dei poveri.

Céline ama tutto ciò che contrasta l'insostenibile pesantezza dell'essere, tutto ciò rappresenta quanto vi è di leggero, mobile, aereo: le nuvole, i fiumi, il mare, i battelli, le navi. Attraverso l'esattezza delle manovre delle chiatte, attraverso la precisione con cui una vela sa stringere il vento, Céline può sognare la leggerezza del viaggio, può calcolare gli effetti del suo impressionismo, straordinariamente efficace proprio per l'economicità dei suoi materiali 'poveri' (le gradazioni del fango, la biancheria stesa sulle chiatte, la sottoveste color lampone). La colonna sonora è quella, struggente, delle fisarmoniche dei naviganti (come non ricordare quel capolavoro del cinema che è *L'Atalante* di Jean Vigo, genio céliniano precocemente scomparso?).

Céline, *Viaggio al termine della notte*, 1932, trad. di Ernesto Ferrero.

Camille Pissarro,
*Entrata del villaggio
di Vairsins*, 1872; olio
su tela, 46 x 55,5 cm.
Parigi, Musée d'Orsay





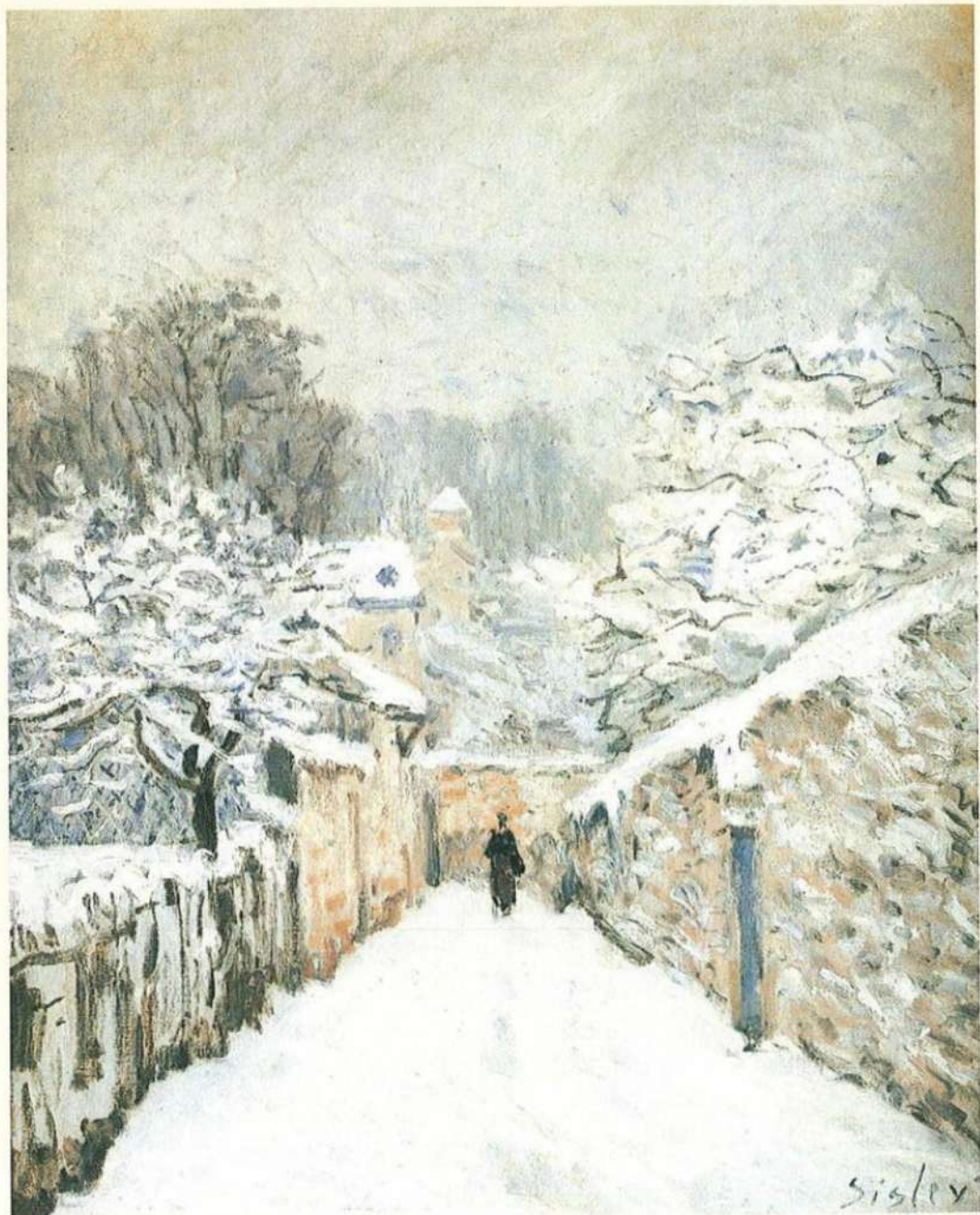
L'universo policromo di Delfi

Mi affacciai sull'orlo di una gola profonda e mentre guardavo giù nell'abisso vidi l'ombra grande di un'aquila roteante nel vuoto. Eravamo sulla cresta dei monti, in mezzo a una terra convulsa che sembrava ancora sussultare e contorcersi. Il villaggio aveva l'aspetto desolato, raggelato di una comunità isolata dal mondo esterno da una valanga. C'era il rombo continuo di una gelida cascata che, sebbene celata all'occhio, sembrava onnipresente. La prossimità delle aquile, oscuranti il terreno con la loro ombra, accresceva il senso di fredda e squallida desolazione. Eppure da Arachova ai margini di Delfi la terra presenta uno spettacolo continuamente sublime e drammatico. Immaginate un calderone ribollente nel quale una schiera di impavidi scenda a stendere un tappeto magico. Immaginate che questo tappeto sia composto dei disegni più ingegnosi e delle tinte più variegate. Immaginate che gli uomini si siano dedicati a quest'impresa per parecchi millenni e che riposarsene sia pure per una stagione significhi distruggere il lavoro di secoli. Immaginate che a ogni gemito, starnuto, colpo di tosse emesso dalla terra il tappeto sia malamente lacerato e squarciato. Immaginate che le tinte e i toni che compongono questo danzante tappeto di terra rivaleggino in splendore e finezza con le più belle vetrate delle cattedrali medievali. Immaginate tutto questo e avrete solo una pallida visione di uno spettacolo che muta ora per ora, mese per mese, anno per anno, millennio per millennio. Finalmente in uno stato di stordita, ebbra, percossa stupefazione vi imbattete in Delfi. Sono, diciamo, le quattro del pomeriggio, e una nebbiolina soffiata dal mare ha capovolto il mondo. Siete in Mongolia e il tenue tintinnio delle campane di là dal burrone vi dice che una carovana si sta avvicinando. Il mare è diventato un lago montano librato alto sopra le cime dei monti dove il sole sfrigola come una omelette inzuppata nel rum. Sull'algida parete selvaggia dove per un momento si

dissipa la nebbia qualcuno ha scritto con rapidità fulminea in caratteri ignoti. Dall'altra parte, come portato a guisa di cateratta, un mare d'erba scivola sul pendio precipite di una scogliera. Ha lo splendore dell'equinozio di primavera, un verde che cresce tra le stelle in un batter d'occhio.

In questa pagina del *Colosso di Marussi* di Henry Miller gli equilibri paiono morire e rinascere in uno sguardo che del mondo ellenico coglie l'incanto selvaggio, l'abisso da cui emerge una civiltà in cui la luce ha battagliato con la più cupa oscurità, in cui ferocia e sapienza hanno convissuto. È di Henry Miller, un americano che negli anni Quaranta, mentre il mondo è in guerra, va a cercare la pace nel luogo in cui egli crede che la misura delle cose sia ancora raggiungibile, in Grecia. Non ripercorre lo stereotipo culturale che fa di questa piccola terra l'origine della civiltà dell'equilibrio. Il paesaggio di Delfi che descrive e racconta nella visionaria trasposizione del suo sguardo è grandioso, barbarico e profondo. Si ha la sensazione che prima delle forme siano stati i colori a colpire il viaggiatore, non è la terra dei marmi bianchi che lo ha catturato, ma un universo policromo. Negli occhi dello scrittore americano messo all'Indice per crudezza di linguaggio e immagini si profila una Grecia senza incanti museali, viva nelle pietre che stanno salde sulla terra, nella gente che smorza e riduce la distanza del passato nel concreto della vita presente. Per chi ami il mondo classico delle proporzioni questa pagina è lo schiaffo di un'ondata che ti assale a tradimento mentre ti appaghi nella quiete di un paesaggio ben conosciuto. Miller sembra a sua volta aggredito dalla Grecia, che vede e sente con l'esuberanza di un incontro fisico da cui è trasformato: la mente segue l'onda di passione che permea il corpo e da essa rinasce più lucida e aperta. È, credo, il solo che abbia guardato con emozione la fisionomia della nuova Atene, una città da cui tutti gli amanti della Grecia classica prendono deluse distanze: mi ha colpito questa occhiata affettuosa, solidale sulla città moderna che porta il peso del passato, come il figlio di un uomo celebre su cui cade più grande ancora il senso della sua mediocrità.

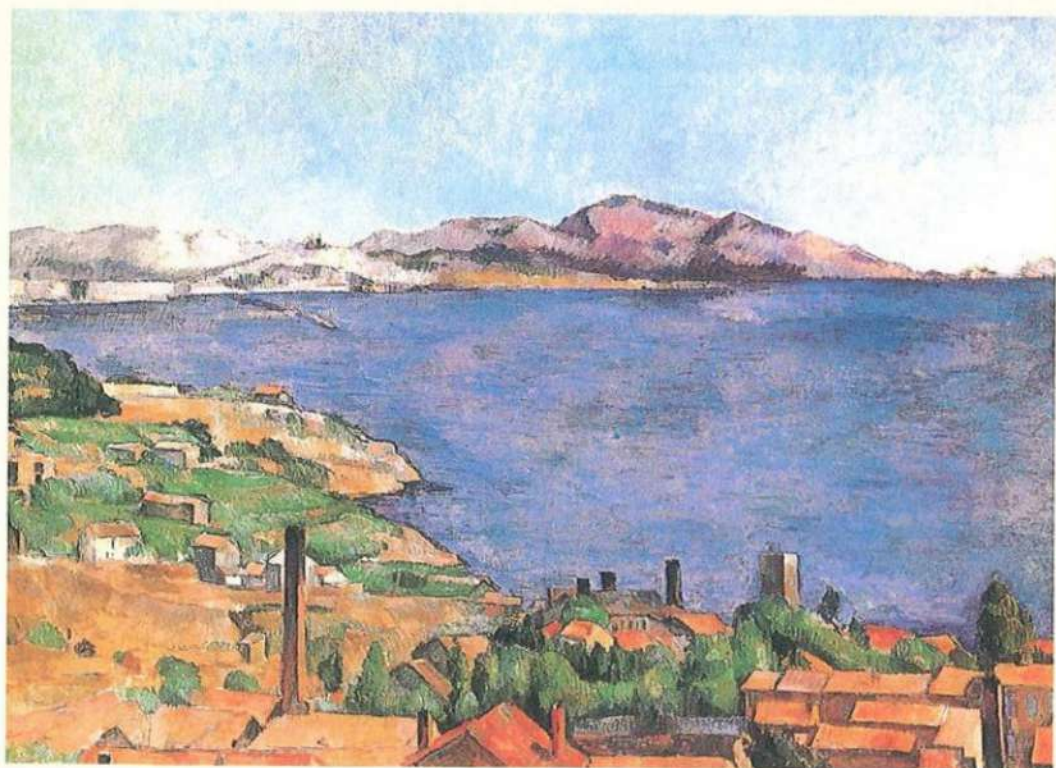
Henry Miller, *Il Colosso di Marussi*, 1941, trad. di Giorgio Monticelli.



Alfred Sisley,
Neve a Louveciennes,
1878; olio su tela,
61 x 50,5 cm. Parigi,
Musée d'Orsay

Claude Monet,
Il disgelo a Vétheuil,
1881; olio su tela,
60 x 100 cm. Madrid,
Museo Thyssen-
Bornemisza

Paul Cézanne,
Il golfo di Marsiglia,
circa 1883-1885; olio
su tela, 73 x 100 cm.
New York,
Metropolitan Museum



In Provenza con Giono

Sui pendii bruciati fino all'osso, dei cardi bianchi tintinnavano al passaggio come se la terra metallica fremesse tutt'intorno sotto gli zoccoli del cavallo. Nient'altro che quel lieve rumore di vertebre, che si udiva nitido nonostante il trotto del cavallo attutito dalla polvere; e un silenzio così assoluto che la presenza dei grandi alberi diventava quasi irreale. [...] Di là poteva vedere tutto il cielo di gesso, di una bianchezza assoluta. L'orizzonte era un serpeggiare lontano di colli lievemente azzurrini. Davanti ad Angelo, l'ostruiva il corpo grigio di una lunga montagna, molto alta sebbene formata da vari dossi tondeggianti. In mezzo, un paese irto d'alte rocce simili a vele latine appena sfumate di verde, che portavano sul taglio dei villaggi appesi come vespai. [...] Tutto appariva tremolante e deformato dalla luce intensa e dal caldo oleoso. Qua e là, da campi di stoppie sui quali già era stata raschiata la messe, da piccoli campi di fieni color fiamma, e persino dai boschi, dove si sentiva che il calore stava cuocendo le ultime erbe fresche, cominciavano ad alzarsi polveri, fumi e nebbie che la terra esalava sotto le mazzate del sole.

Angelo è il protagonista del romanzo *Le hussard sur le toit* di Jean Giono. È un giovane ufficiale, di fede liberale, che a suo tempo era emigrato dal Piemonte in Francia per avere ucciso una spia austriaca. Adesso torna a casa dopo avere ottenuto l'indulto del re e percorre una Provenza infuocata che annuncia una devastante epidemia di colera. Eroe stendhaliano e insieme ariostesco, per sfuggire al contagio e al rischio del linciaggio quale temuto untore, arriva a riparare come un uccello sui tetti di un villaggio. Si affaccia anche nel romanzo, figlia della malattia e dell'azzardo, una

ritrosa e delicata storia d'amore, alla quale Angelo volterà infine le spalle per affrontare, attraverso paesaggi questa volta freschi e incontaminati, le montagne materne. La *chasse au bonheur* continuerà altrove.

Giono è uno scrittore che crede nel paesaggio e lo consegna all'agio di una scrittura solo in apparenza tradizionale e tranquilla. Lo costruisce con la dovizia e l'accuratezza dei grandi realisti, registrandone le sfumature come si presentano all'occhio del suo cavaliere. Ma riconduce il tutto a pochi elementi di fondo, a una sostanza univoca e, nel caso, sulfurea. Le crete gessose e scavate come mastodontici relitti di ossami, la luce bianca e abbagliante, la morsa implacabile e infetta del sole. Questi accenti insistiti, oltre a disegnare uno spazio di avventurosi e stregati perigli («Ci sono dei guerrieri dell'Ariosto nel sole») lasciano affiorare una realtà simbolica.

A non molta distanza dalla Provenza di Giono, si misura con il paesaggio uno scrittore a noi più vicino nel tempo.

«Era un autunno nervoso, di vento, oltrechè di lungo sereno, e i bagliori, che salivano dalla costa, la toccavano prima di percorrere gli ulivi, le rocce, e morire contro le montagne». [...] «Ma un giorno, dopo lunghe crepe di splendore, dalle nubi venute dal mare scese la neve e ghiacciò sugli alberi investiti da un vento gelido. Cadevano i fiori e si spaccavano le cortecce». [...] «Adesso la luce era potente, a blocchi, e, più che tremare, sembrava rotolare sull'altopiano. Era una luce che divorava i suoi stessi riflessi e lasciava le cose nette: le rigide spighe dal colore esiguo, un mandorlo dalla nera corteccia...»:

sono i prelievi più consistenti dal paesaggio ligure che troviamo in *Vento largo* di Francesco Biamonti. Le sue notazioni, abitualmente più rapide, non di rado lapidarie, istituiscono nel racconto un basso continuo, una trama parallela e simpatetica rispetto a quella dell'agire umano. Ed i paesi di arenaria, le balze scoscese, le metamorfosi provocate dalla luce e dal vento che spirano dal mare, hanno lo stesso peso delle nervature delle foglie, dei petali di un fiore, del volo d'un uccello. I personaggi di Bia-

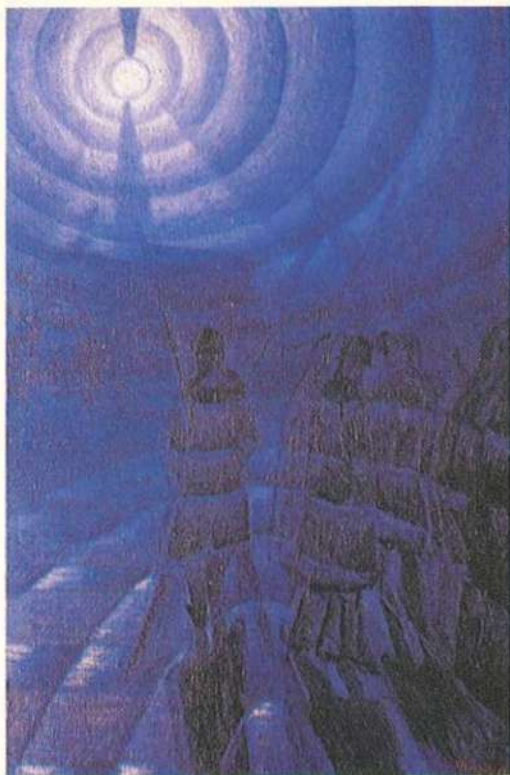
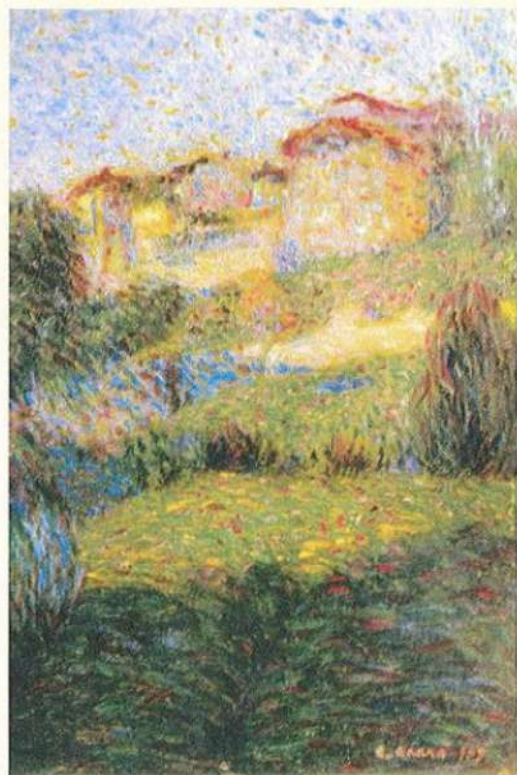
Carlo Carrà,
Paesaggio, 1909;
olio su tela,
32,5 x 29 cm. Biella,
Museo Civico

Luigi Russolo,
Solidità nella nebbia,
1912; olio su tela,
100 x 65 cm. Milano,
Collezione Mattioli

Umberto Boccioni,
Periferia, 1909; olio
su tela, 40 x 60 cm.
Venezia, Collezione
privata

monti non vanno a cavallo, come l'ussaro di Giono, ma a piedi, e hanno l'occasione e il gusto della miniatura. Soprattutto, non manifestano una disposizione epica ma lirico-elegiaca. Il suo presentimento di un mondo insidiato, che muore tra gli ultimi bagliori di grazia e bellezza, 'giunto all'ora nona', sembra condensarsi e strapparsi da lunghi silenzi, accendersi in grumi di poesia. Qualcosa tuttavia lo apparenta allo scrittore di Manosque, che confessava di amare, oltre la comune sensibilità per il mondo agreste e le 'corrispondenze' terrestri. Come lui, sembra partecipare alla natura solida e netta, ai colori elementari del provenzale Cézanne.

Jean Giono, *L'ussaro sul tetto*, 1951, trad. di Liliana Magrini.
Francesco Biamonti, *Vento largo*, 1991.





Il giardino del Principe

Discese la breve scala che conduceva al giardino.

Racchiuso com'era questo fra le mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticcioli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sull'argilla rossiccia le piante crescevano in fitto disordine: i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano poste lì più per impedire che per dirigere i passi. Nel fondo una Flora chiazzata di lichene giallo-nero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; dai lati due panche sostenevano cuscini trapunti rinvoltolati, anch'essi di marmo grigio; ed in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia.

Ma il giardino, costretto e macerato fra quelle barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi, come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofanini sovrapponevano il loro odore pepato a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella; e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore d'alcova delle prime zagare.

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa: ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte, benché non delicato. Le rose Paul Neyron, le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi, erano degenerate; eccitate prima e rinfrollite poi dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un aroma denso quasi turpe, che nessun allevatore francese

Pierre Bonnard,
Riposo in giardino,
circa 1914; olio su tela;
particolare.
Manchester City Art
Gallery

Arturo Tosi, *Rovetta*,
circa 1925; olio su tela,
70 x 90 cm.
Collezione privata

avrebbe osato sperare. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera.

Sembra che in questo brano del *Gattopardo* Tomasi di Lampedusa guidi il lettore alla scoperta del giardino della villa del Principe col ritmo della penetrazione lenta, come in una vera camminata. E della dimensione del passeggiare ritrovo anche l'immersione totale nelle più varie sensazioni. «I maggiori poeti della terra non hanno odorato che rose da una parte, e letame dall'altra» disse una volta Virginia Woolf parlando della pochezza delle parole con cui siamo soliti esprimere ciò che odoriamo. Tomasi di Lampedusa rappresenta una splendida eccezione: in questa pagina cantano tutti i sensi, e la veemenza dei profumi respirati con sottile ingordigia stordisce e abbaglia.

Due altre cose mi colpiscono, che non ricordavo: l'accento ai «succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana» da cui, secondo Tomasi di Lampedusa, deriverebbe la bizzarria delle forme del giardino – quasi non si trattasse di piante e fiori ma della stupefacente folla di statue grottesche che ornano Villa Palagonia a Bagheria – e le angosce che fanno immediatamente seguito a questa ubriacatura di profumi. Ché, se ogni pensiero ha i suoi paesaggi, il dolore, come ben insegna Leopardi – che tra l'altro scriveva che gli odori «influiscono sull'immaginazione massimamente» –, non può che rispecchiarsi nell'immagine di un giardino, forse per il concetto di paradiso perduto che ogni *hortus conclusus* ci rimanda.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, 1958.



Biblioteca
di via Senato
FONDAZIONE

26 giugno – 31 dicembre 2003

Fondazione Biblioteca di via Senato via Senato, 14

Tutti i giorni ore 10-18, lunedì chiuso

Per informazioni: telefono 0276215318-324 fax 02782387

Patrocinata da: Comune di Milano Settore Cultura e Musei

Si ringrazia: Publitalia '80



Giappone color indaco

La Collezione Montgomery



COMUNE DI MILANO

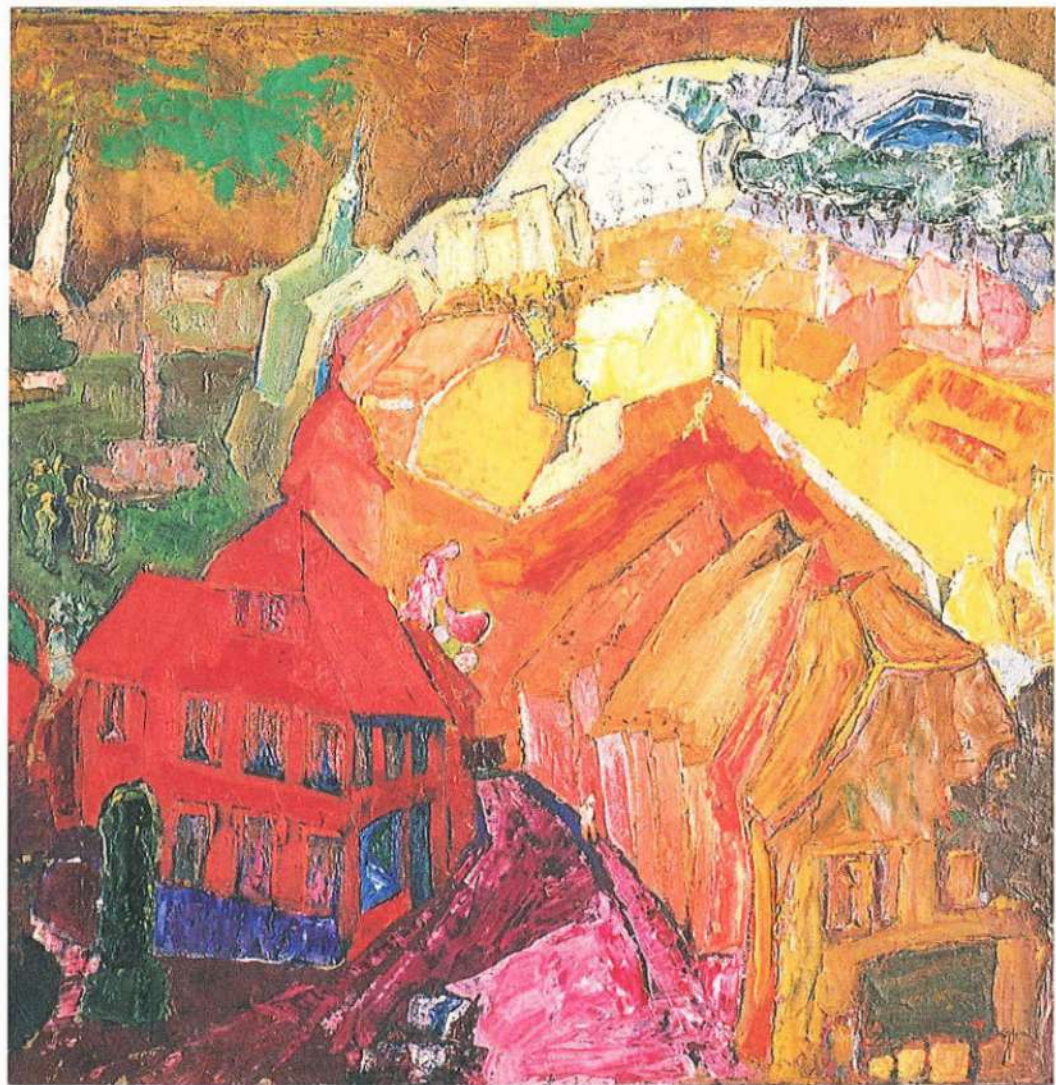
LA NATURA COME OGGETTO ESTETICO

Le forme del paesaggio letterario

DI MICHAEL JAKOB

LA fortuna che contraddistingue oggi il termine 'paesaggio' occulta in verità il fatto che il concetto cui fa riferimento non è privo di ambiguità. Il paesaggio, lo sappiamo, designa uno sguardo particolare sul mondo o meglio sulla natura; eppure l'esperienza del paesaggio, lungi dal riguardare un fenomeno oggettivo, rimanda in primo luogo ad un soggetto, cioè a qualcuno che non solo percepisce dei paesaggi ma li costituisce nell'atto percettivo. L'io, nell'incontrare la natura, non si limita dunque ad essere 'condizione' del paesaggio; esso possiede piuttosto nell'esperienza del paesaggio un modo privilegiato di conoscere se stesso. Il 'paesaggio dell'anima' di Amiel esprime chiaramente questa qualità proiettiva e filosofica del fenomeno; vedere, riconoscere, ricercare o amare dei paesaggi implica un quadro fenomenologico più largo, ove la storia dei modi di interpretare la natura (la natura bella, sublime, pittoresca, malinconica, eroica ecc.) e la storia individuale dell'io (il suo immaginario) si compenetrano.

Occorre sottolineare una ulteriore importante fonte di ambiguità nell'utilizzo della parola 'paesaggio'. Quest'ultima – ciò vale anche per i corrispettivi *paysage*, *landscape*, *Landschaft* – si riferisce da più di due secoli sia a rappresentazioni di tipo paesaggistico (disegni, quadri, fotografie, sequenze filmiche), sia a realtà identificate da un soggetto come tali. La rappresentazione artistica della natura in immagini che chiamiamo 'paesaggi' e la natura che, in certi casi, rappresenta per noi un paesaggio sono entità ben



distinte. Vedere il Cervino o il Fuji fisicamente ‘con i nostri occhi’, ‘davanti a noi’, ammirare un paesaggio montano e vedere invece una immagine del Cervino o del Fuji, ovvero ammirare un disegno di Ruskin o una incisione di Hokusai sono esperienze radicalmente diverse. Il fatto di identificarle con la medesima parola ha però una sua logica, che permette di comprendere meglio il fenomeno studiato. Le due modalità del paesaggio hanno in comune la qualità estetica: la prima si riferisce a rappresentazioni di per sé artistiche, mentre la seconda indica un modo di vedere la natura diversamente, ‘disinteressatamente’ per utilizzare una categoria kan-

Carl Lohse,
Piccola città, 1920;
olio su tela,
98 x 98 cm. Dresda,
Gemäldegalerie, Neue
Meister



René Magritte,
*Les charmes
 du Paysage*, 1929; olio
 su tela, 53 x 73 cm.
 Collezione privata

tiana, cioè di percepirla con una sensazione di piacere estetico (Georg Simmel identifica l'atto di esperire la natura paesaggisticamente come la genesi di una opera d'arte *in nuce*).

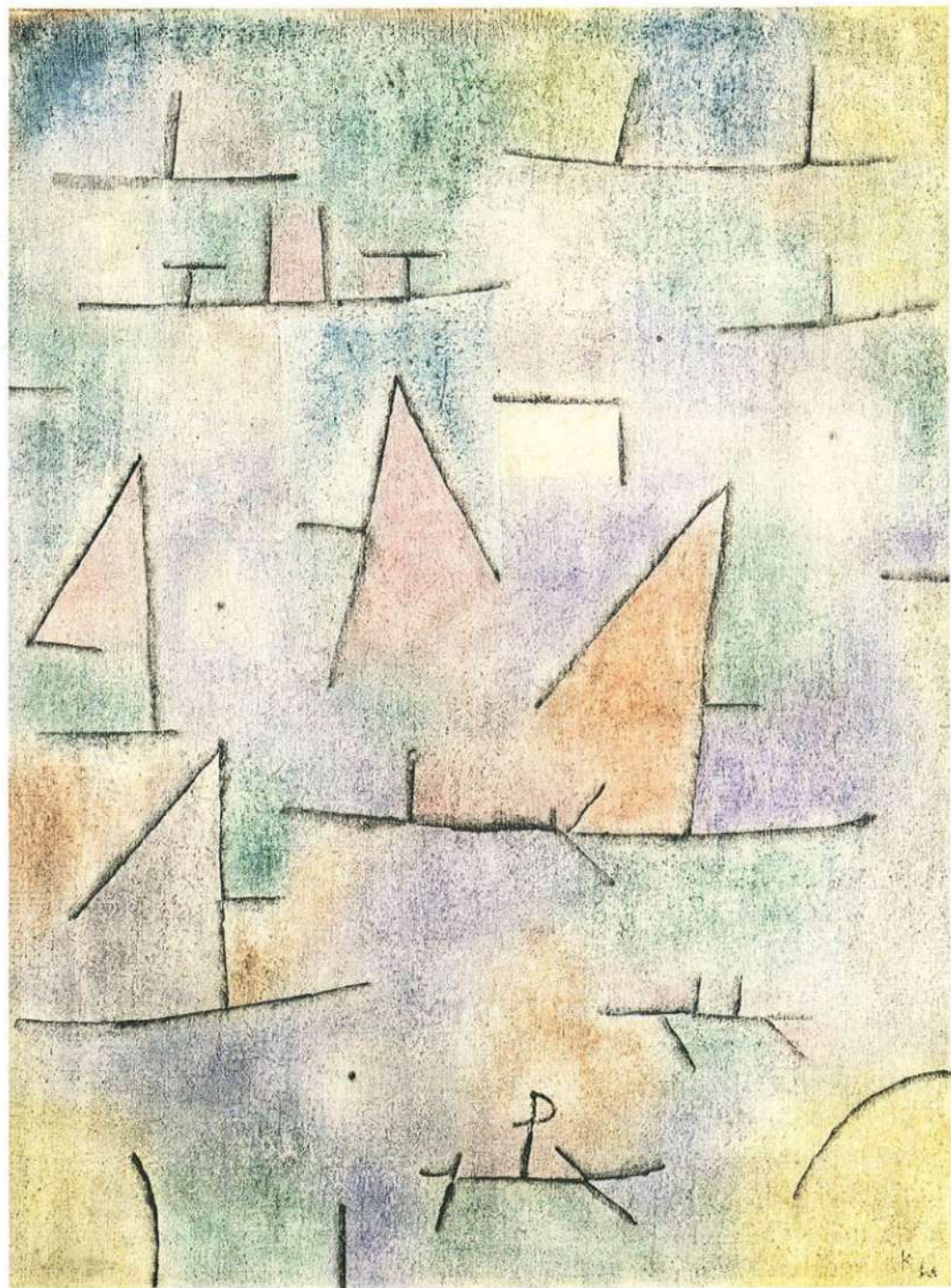
La storia del paesaggio fornisce un altro argomento per spiegare la polisemia del termine. Nel caso del paesaggio infatti la rappresentazione precede paradossalmente la realtà; le 'civilizzazioni paesaggistiche' hanno rappresentato e descritto una natura bella e attraente ben prima di aver imparato ad apprezzarla concretamente *in natura*. Le culture del paesaggio procedono sempre dal rappresentare all'esperire; in Europa, per alcuni secoli, il paesaggio non era altro che un genere pittorico e soltanto dal Settecento in poi la lezione del paesaggio ha iniziato ad essere applicata alla realtà.

Le due modalità ontologicamente distinte del paesaggio hanno poi in comune una terza caratteristica. Il paesaggio è – come insegna Henri Maldiney – un fenomeno piuttosto raro: incontrare

un'opera d'arte paesaggistica, per esempio un quadro, che sia davvero coinvolgente (e non soltanto identificarlo superficialmente come tale, seguendo un tracciato prefabbricato dalla storia dell'arte, ma risentire quel *non so che* tipico dell'esperienza estetica) e percepire in certi momenti, quasi per incanto, la natura come paesaggio sono cose che accadono, autentici eventi nella vita di un individuo. Bisogna però nel contempo tenere conto (e questo spiega in parte l'eccezionalità degli incontri paesaggistici) dell'ubiquità – ormai globale – del paesaggio nella nostra civiltà iconica contemporanea.

Nessuna epoca prima della nostra ha conosciuto una tale circolazione di immagini: e gran parte di esse sono paesaggi. Siamo giunti addirittura ad una situazione estrema, dove la 'foresta di simboli' paesaggistici tende a rendere impossibile l'accesso alla natura stessa cui rimanda. Il paesaggio è quindi legato a doppio filo a rappresentazioni: esse permettono di accedere alla natura e portano potenzialmente alla costituzione di paesaggi, impedendo nel contempo di andare *verso* una natura che rischia di essere sempre e soltanto *ri-conosciuta* senza essere *conosciuta*. Questa situazione aporetica dovrà entrare in ogni definizione del paesaggio. Ricapitolando: il paesaggio è un incontro fra soggetto e natura, un modo dell'uomo di vedere o rappresentarsi la natura accompagnato da un sentimento estetico (quest'ultimo fa parte dell'esperienza paesaggistica e non è da considerarsi un elemento successivo).

Sorge ora un'altra difficoltà: sapere ciò che intendiamo quando parliamo di paesaggi nella letteratura. Si possono naturalmente traslare criteri del paesaggio in generale (natura, soggettività, punto di vista, spazialità) al campo letterario. Un paesaggio letterario potrebbe essere definito un testo o una unità testuale nella quale la natura venga percepita in modo paesaggistico da un soggetto. Tale estensione metaforica del concetto suscita però una serie di interrogativi: qual è la forma minima di un paesaggio letterario? Basta l'evocazione o l'allusione, per esempio di tipo ungarettiano, o ci vuole di più, una vera e propria descrizione (magari poetica)? Bisognerà privilegiare la prosa o la poesia? E semmai quale? Ha senso poi parlare di una percezione di tipo paesaggistico all'interno di un testo (*chi* percepisce *cosa* in un testo letterario)? I paesaggi

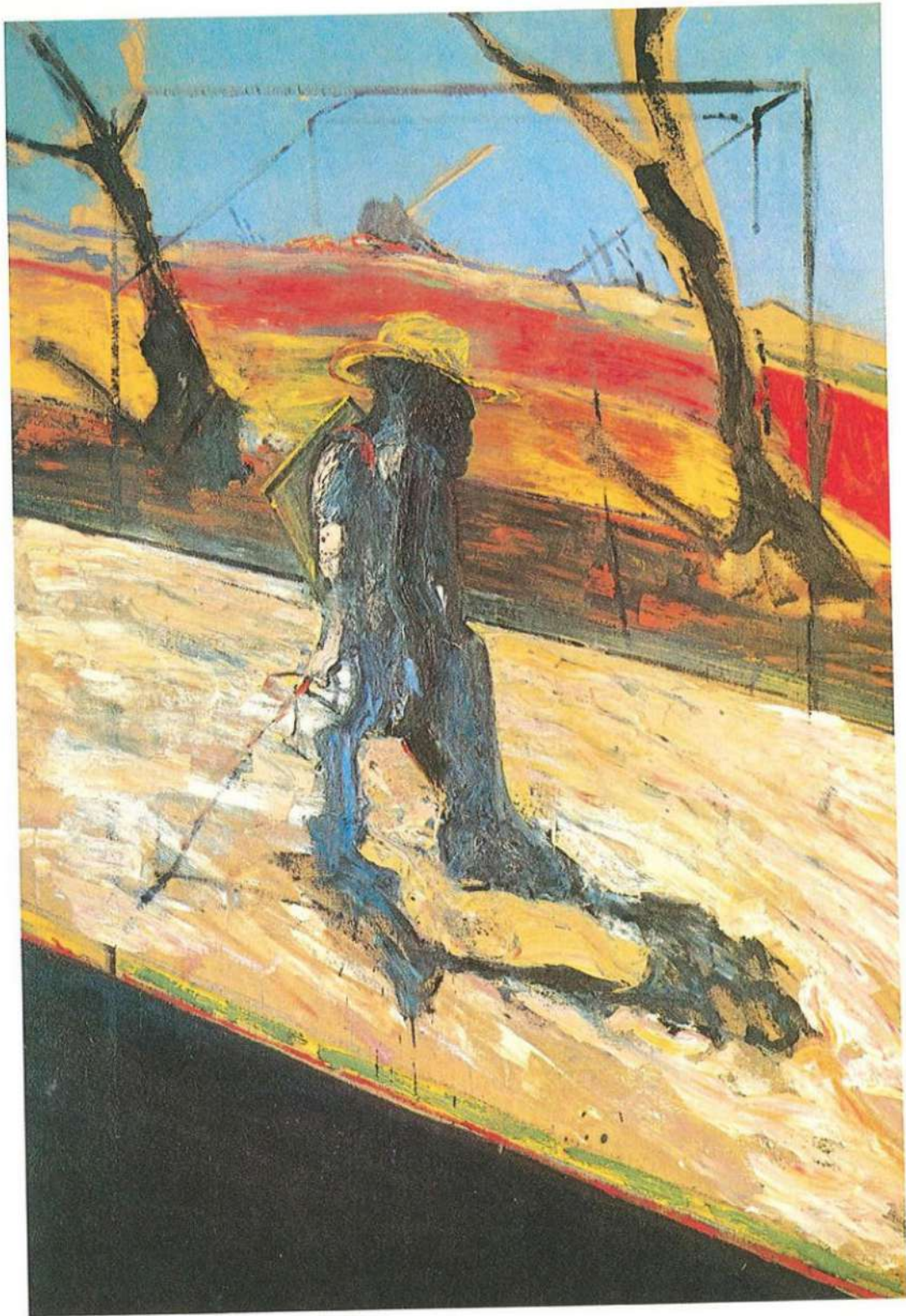


letterari che ci vengono in mente vanno dal XXXV sonetto del *Canzoniere* petrarchesco all'incipit dei *Promessi sposi*, da pagine memorabili di Zola alla poesia descrittiva, da momenti esemplari della *Nuova Eloisa* al paesaggio 'dietro il paesaggio' zanzottiano.

Questa difficoltà nell'inquadrare paesaggi letterari non è soltanto un quesito di critica letteraria; non si tratta neanche di decidere dogmaticamente ciò che debba essere considerato come tale. Esporre il problema del paesaggio letterario equivale oggi a porre il problema del paesaggio *tout court*. La letteratura ci permette però di scavalcare l'ostacolo: in verità il paesaggio è sempre stato legato alle lettere nel senso lato; sono stati i poeti, gli scrittori, i viaggiatori, gli scienziati a costituire il paesaggio inventando dei modelli per *ri-conoscere* la natura all'interno dei loro testi. Le epistole del Petrarca o di Enea Silvio Piccolomini, le poesie descrittive dei vari Thompson, Saint-Lambert o Haller, le pagine di Saussure e di Humboldt sono i veri luoghi dove avviene la metamorfosi della natura – di un tratto di paese – in paesaggio. Essi hanno trasformato durante i secoli una natura precedentemente sconosciuta, temuta o demonizzata in quell'oggetto di curiosità e di piacere estetico riconosciuto dal Settecento in poi come ameno, sublime, pittoresco ecc.

Tale funzione pionieristica della letteratura potrebbe venir relativizzata dal ruolo insigne della pittura in questo contesto. Il paesaggio è anche – e forse maggiormente – il risultato delle composizioni paesaggistiche 'inventate', a partire dal Lorenzetti, dai vari Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa, Ruisdael, van Goyen ecc. A prescindere dal fatto che pittura e letteratura si sviluppino in modo parallelo e che le loro vie si incrociano in mille modi, va comunque sottolineato che anche la pittura rappresenta in un certo modo un *testo*. L'arte pittorica si è sviluppata all'interno di una retorica e ciò che abbiamo chiamato modelli o rappresentazioni potrebbe anche essere identificato come un linguaggio pittorico-letterario. Il paesaggio è, in altre parole, un enorme testo, scritto dall'arte, dalla letteratura e dal discorso scientifico, e anche un intertesto dove ogni nuovo documento si riferisce, attraverso allusioni e citazioni, a tutta una serie di testi precedenti.

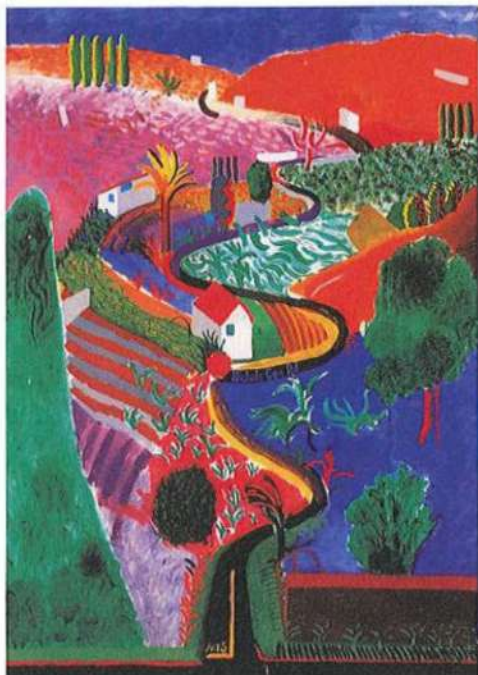
Paul Klee, *Porto e vele*,
1937; olio su tela,
80 x 60,5 cm. Parigi,
Centre Pompidou-
MNAM-CCI



Il paesaggio-testo ha preparato l'incontro con la natura *in situ* che avverrà dalla seconda metà del XVII secolo in poi. Verso il 1800 il paesaggio 'reale' – *das Naturschöne* (Kant), la natura come oggetto estetico – costituisce già una vera e propria concorrenza per le rappresentazioni artistiche. Questa situazione dialettica caratterizza anche la nostra epoca. Da una parte il paesaggio è ovunque – riprodotto su mille prospetti, su prodotti biologici, fungendo da quadro esotico e idilliaco in fotografie e film, è presente in pubblicazioni e convegni ecc. – e si può parlare di un vero e proprio consumismo al suo riguardo. D'altra parte però questa

aspirazione risponde anche oggi ad un desiderio profondo, quello di ridefinire la nostra relazione con una natura martoriata.

Non dimentichiamo che il paesaggio è sempre stato legato alla libertà: soltanto un soggetto moderno, cioè un essere libero, ha potuto crearlo muovendosi liberamente fuori da spazi e concetti troppo angusti. Occuparsi di paesaggio equivale anche oggi a seguire – liberamente – delle strade che portino ad una migliore conoscenza del mondo e di noi stessi. Leggere quello che gli scrittori contemporanei identificano come paesaggio, imparare a conoscere i *loro* paesaggi, apre la prospettiva su quel paesaggio futuro che ogni epoca costruisce.



David Hockney,
Nichols Canyon, 1980;
acrilico su tela,
213,3 x 152,4 cm.
Collezione Richard C.
Hedreen

Francis Bacon,
*Studio per il ritratto
di Van Gogh, N. VI*,
1957; olio su tela,
202 x 142 cm. Londra,
The Arts Council of
Great Britain

Il paesaggio del giorno prima

Quando il vecchio pittore giunse dall'altra parte della vita, trovò che ad accoglierlo si era raccolta molta gente. Vedeva volti noti, parenti amici colleghi aiuti ammiratori committenti che la gran peste aveva già stroncato, senza distinguere fra giovani e vecchi, buoni e cattivi, ricchi e poveri. Gli facevano festa nel modo assorto e sobrio delle anime beate; erano felici di averlo ancora insieme a loro, poiché era stato un uomo buono e gentile, oltre che un grande artista. Non sembravano dubitare che sarebbe stato ammesso immediatamente alla più sublime delle assemblee: tanto più che in quei tempi grami lassù non si vagliavano peccati e colpe con troppo rigore, nella misericordiosa convinzione che tutto il dolore patito per quel morbo orribile bastasse a espiare i piccoli travamenti della condizione umana. Ma soprattutto, Ambrogio Lorenzetti aveva messo la sua arte al servizio della religione: quante Madonne teneramente strette al Bimbo divino, quante pie Annunciazioni e Deposizioni piene di commossa pietà aveva dipinto, ed episodi del Vangelo e storie di Santi: non era giusto che venisse convocato nel novero degli eletti, che nelle sue Maestà facevano corona alla Madre assisa in trono con il Figlio tra le braccia?

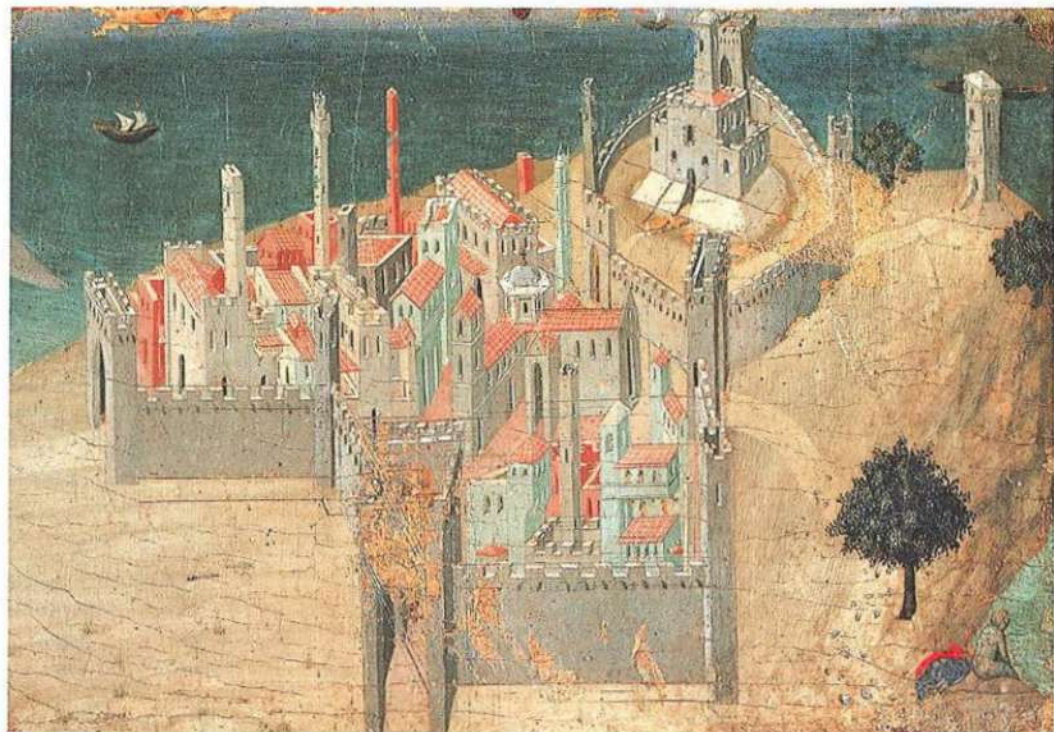
Nel fondo della sua anima, anche il pittore si attendeva fiduciosamente la chiamata della Bontà infinita: e quale fu il suo avvillimento quando una voce che misteriosamente parlava dentro di lui gli intimò di avviarsi al luogo della penitenza. Nel suo debito c'era un peccato che la Clemenza divina non poteva assolvere senza il contrappasso di un castigo: avrebbe dovuto piangere e pregare e pentirsi, e poi sarebbe venuto anche per lui il giorno dell'eterno bene. E poiché nell'aldilà ogni messaggio diventa immediatamente un'immagine del pensiero, il pittore vide nella sua mente un



piccolo quadro, che rappresentava la sponda di un lago, con qualche albero, un castello seminascondito da una roccia, e un paesaggio di boschi, prati e colline che si perdevano all'orizzonte: ma il centro della composizione era una barca vuota, legata alla riva davanti al castello.

«Che meraviglia!» fu la prima reazione di Ambrogio, che ragionava ancora da artista. Tre fasce di colore, il celeste torbido del lago, il grigio-ocra della spiaggia e il verde cupo del bosco orientano con fulminante evidenza la descrizione dell'ambiente. Lontano nello sfondo un angolo di cielo diffonde un'altra fascia di luce sul verde erboso della collina. In primo piano una scoscesa roccia bianca contrasta con la linearità orizzontale del paesaggio, e vi immette un tono come di mistero, ribadito dall'assenza di figure umane. Ma il quotidiano ritmo della vita è richiamato dalla minuscola rappresentazione dei giardini accanto al castello; e una strada terrosa porta a una casa di contadini, anch'essa con il suo orto. Ogni minuscolo particolare è dipinto con scrupolosa finezza, quasi da miniaturista; e tuttavia il paesaggio ha la sobria e funzionale grandiosità di un'architettura.

Ambrogio Lorenzetti,
*Castello in riva
a un lago*, circa 1330;
tavola in pioppo,
22,5 x 32,2 cm. Siena,
Pinacoteca Nazionale



Ambrogio Lorenzetti,
Città sul mare,
circa 1330; tavola
in pioppo,
22,8 x 33,5 cm. Siena,
Pinacoteca Nazionale

«Certo», gli venne poi da riflettere, «se mi si mostra questo quadro, deve avere qualche rapporto con me». In effetti gli sembrava di riconoscere la sua mano, l'energia della sua maniera di comporre l'immagine, la sua gioia di impegnarsi a fondo anche nei piccoli tratti che quasi sfuggono alla vista: ma non si ricordava quando e perché l'avesse dipinto. Tante e tante opere avevano formato la sua vita; e quando le aveva finite, era solito riporle in un cantuccio della memoria: non c'era da stupirsi che qualcuna rimanesse nascosta come da una ragnatela. «Ma soprattutto», fu il terzo e più grave pensiero, «perché questo grazioso quadretto mi impedisce di raggiungere subito l'eterna luce, qual è il peccato che si porta dentro?».

Subito gli venne la risposta dalla voce che gli parlava dentro. «È la barca, Ambrogio, quella barca vuota. A chi serve, e per quale scopo? Qualcuno la userà, tra qualche istante o il giorno dopo: ma per ora essa rappresenta il futuro, e nel tuo paesaggio questo futuro è aperto a ogni possibilità. Ma la scelta del futuro appartiene solo a Dio, perché soltanto nella sua mente ogni momento genera

un'azione, anzi un'infinita gamma di azioni. Ti sei sostituito al Signore del tempo, Ambrogio, hai preteso di usurpare una prerogativa che gli appartiene. Hai suggerito agli uomini che possono anche loro decidere ciò che deve accadere; e questa è un'eresia. Tuttavia i tuoi meriti sono grandi, e nel libro della Misericordia sta scritto che tu entrerai nella beatitudine eterna. Ma prima dovrai ricordare qual era per te la funzione di quella barca: una sola dev'essere, sappilo bene, precisa e senza alternative».

Nel luogo dell'espiazione il pittore pregava e si pentiva, e ripercorreva la sua storia alla ricerca di quel progetto perduto nel buio dell'oblio. Passava in rassegna tutte le sue opere, senza trovare nulla di simile al quadro che era la causa del suo male: c'erano sì altre rappresentazioni di paesaggio, ma sempre inserite come particolari di situazioni più ampie e complesse. Questa gli pareva la traccia più verosimile: che si trattasse di un frammento ritagliato da una composizione più vasta, e che dall'insieme originario risultasse a quale uso era destinata la barca. L'aveva allestita una brigata di pescatori o cacciatori, per una battuta sul lago? Oppure un gruppo di giovani e fanciulle progettava una dilettevole gita per acqua, raccontandosi novelle e scambiando allegre battute? O sarebbe stata il recondito rifugio di una coppia di amanti? Forse il signore del castello intendeva visitare un amico dall'altra parte del lago, o traghettare una schiera di armati per un'azione di vendetta; o magari era servita a un pio eremita per portare il suo messaggio devoto ai castellani. Nel quadro impresso nella sua mente gli sembrava di scorgere una figuretta sulla porta del castello: ma era mezza dentro e mezza fuori, tanto che non si riusciva neppure a comprendere se stesse entrando o uscendo; e nei momenti più neri Ambrogio si accusava di avere capricciosamente aggiunto un enigma all'enigma.

Il pittore si arrovellava nell'esame delle infinite alternative possibili; e ormai aveva compreso la sconfinata vastità del tempo, insondabile alla mente umana, e la ragione della sua condanna. Forse fu questo ravvedimento a meritargli un aiuto della Provvidenza, che permise ad Ambrogio di prestare attenzione a ciò che gli stava intorno. C'era un silenzio immenso, e nessuno appariva

alla vista perché ai penitenti era concesso, o imposto, di pregare e di pentirsi nella solitudine. Quando il pittore si accorse di questo deserto che era pieno di una vita nascosta, d'improvviso ricordò. No, aveva sbagliato tutto, si era perso su una falsa traccia. Il quadro non era un frammento, era la rappresentazione autonoma e completa di un paesaggio che lui stesso si era trovato davanti, dall'alto di quella rupe bianca, in un freddo giorno d'autunno. Quella visione tacita e arcana l'aveva affascinato; e al ritorno nel suo studio aveva dipinto il paesaggio su una tavoletta, senza chiedersi perché quella barca si trovasse lì. Era, come il castello e gli orti e la casa, un segno della vita degli uomini: faceva parte della realtà, in cui le forme del creato e l'opera degli uomini si uniscono a manifestare e lodare la Divinità. Anch'egli aveva levato allora il suo canto di lode, alla propria maniera: ossia impegnando tutta la sua arte a riprodurre la bellezza di quel luogo nei minimi particolari, perché Dio risiede nelle piccole cose come nelle grandi. Ma un paesaggio dipinto non aveva corso nella consuetudine dell'epoca, era un esperimento privato; e Ambrogio l'aveva riposto fra le cose inutili, finendo per dimenticarsi di quello strano momento di esaltazione.

D'improvviso si sentì sollevare verso l'alto, mentre l'immagine scompariva. Emerse in uno sflogorio di luce, in mezzo agli amici che cantavano inni di letizia e devozione, e unì alle loro voci la sua. (Ma su quello che accade dall'altra parte della vita non abbiamo informazioni sicure; e qualcuno va in giro a raccontare che, quando Ambrogio ricordò quel paesaggio, fu colto di sorpresa dall'idea che, se la suprema Sapienza conosce tutto, avrebbe dovuto sapere anche la verità sulla natura del quadro. Non fece a tempo a respingere quest'empio sospetto, perché fu immediatamente scagliato giù nel profondo, fra le tenebre e le urla di maledizione).

I paesaggi narrati di Leonardo e di Lorenzo de' Medici

Lorenzo de' Medici,
medaglione. Firenze,
Museo degli Argenti

Nel pubblicare in edizione critica e in facsimile i disegni di paesaggio di Leonardo custoditi nella raccolta della regina d'Inghilterra a Windsor (1982), ritenni opportuno adottare un ordinamento cronologico secondo una classificazione tematica che avrebbe consentito di includere anche gli studi di piante e fiori, dell'acqua e dei diluvi. Solo alcuni dei settantadue fogli raccolti potevano ritenersi studi preparatori per dipinti, come nel caso di quelli in rapporto con gli sfondi della

Sant'Anna o della *Gioconda*. Paesaggi dunque inventati, o, come direbbe Leonardo, «invenzionati». Di qui la categoria che decisi di designare 'Paesaggi narrati' in quanto potevano riconoscersi come esercizi sul tema della visualizzazione di un racconto letto o pensato, e come tali in rapporto anche cronologico con una serie di singolari testi vinciati di pura invenzione letteraria come quella del cosiddetto *Viaggio in Oriente*, un incalzante resoconto di presunti avvenimenti e fenomeni naturali che Leonardo finge di riferire con lettere al Diodario di Soria, cioè al Devedar di Siria, al servizio del quale fa credere di trovarsi: un racconto così vivido nei particolari e convincente nella



retorica che uno studioso come il Richter non esitò a prenderlo sul serio. D'altra parte, la presenza nella biblioteca di Leonardo di testi come il *Morgante* di Luigi Pulci, i favolosi viaggi di Giovanni da Mandevilla, la *Bella reina d'Oriente* di Antonio Pucci, e l'ancor più popolare *Guerino il Meschino* di Andrea da Barberino, è prova indiziaria delle intenzioni di Leonardo di adeguarsi alla fortunata formula del racconto popolare, forse proprio con esiti editoriali in mente.

Intorno al 1487, a Milano, Leonardo pensava già di scrivere un racconto fantastico pure in forma di lettere, cioè la storia dell'apparire di un fiero gigante che si diceva venuto dalle montagne d'Atlanta nell'Africa del Nord a terrorizzare le regioni del Vicino Oriente al tempo di Artaserse. Destinatario delle lettere era un singolare personaggio, l'amico Benedetto Dei, viaggiatore e avventuriero, lui stesso incline al racconto di mirabolanti storie, mercante e faccendiere accolto dalle corti di tutta Europa e che con Luigi Pulci si trovava a Milano proprio quando Leonardo vi arrivava nel

1482 inviatovi da Lorenzo de' Medici. Entrambi il Dei e il Pulci avevano filo diretto con Lorenzo – fra l'altro il *Morgante* era stato scritto per la madre di questi, Lucrezia Tornabuoni –, e lo stesso si può dire di un altro singolare fiorentino pure trasferitosi a Milano e pure amico di Leonardo, il poeta Bernardo Bellincioni, le cui *Rime* del 1493 contengono i primi riferimenti a stampa a Leonardo.

In questo contesto è sempre stato motivo di sorpresa, se non di perplessità, il fatto che a quel tempo Leonardo non menzioni mai Lorenzo o almeno non alluda alla sua opera letteraria. Eppure di lui, proprio al tempo delle lettere al Dei, ci ha lasciato un indiscutibile ritratto tracciato a memoria in un



piccolo disegno ritagliato da un foglio del Codice Atlantico e ora a Windsor. L'amico mecenate, suo coetaneo, non poteva non averlo affascinato come uomo di cultura, conoscitore d'arte e fine poeta, a parte le eccezionali doti di statista e diplomatico. Se non è un caso di affinità elettive, Leonardo trasse dai sonetti di Lorenzo e dai commenti dello stesso proprio l'idea del paesaggio 'invenzionato', quello che per lui fa del pittore un creatore. Si tratta di un celeberrimo testo nel suo *Libro di pittura* – una visione idillica del paesaggio in chiave quasi arcadica – nonché di quello altrettanto celeberrimo sulle macchie nei muri come stimoli alla fantasia, dove il meccanismo dell'immaginazione nel dare senso a un suono di campana o dell'acqua e nel dar corpo a una immagine confusa nelle pietre o nelle nuvole sembra riprendere alla lettera le spiegazioni di Lorenzo. Scrive dunque Leonardo nel cap. 23 del suo *Libro di pittura*, un testo di cui non si conosce l'originale ma che si può datare in base allo stile intorno al 1492:



Leonardo da Vinci,
*Temporale sopra una
vallata alpina*, circa
1500; disegno,
20 x 15 cm. Serie
dei "Paesaggi narrati",
Windsor, Royal Library,
RL 12409.

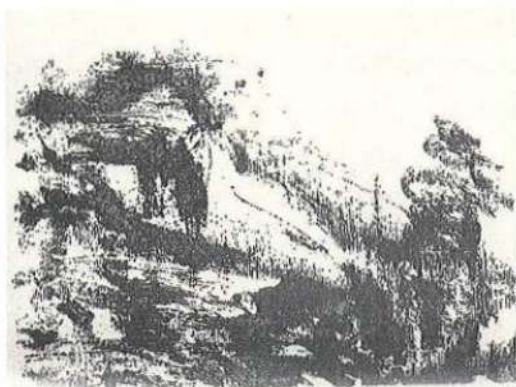
Che ti move, o omo, a abandonare le proprie tue abitazioni della città, e lasciare li parenti e li amici, et attendere in luoghi campestri per monti e valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisce? E se 'l poeta vol in tal caso chiamarsi ancora lui pittore, perché non pigliavi tali siti descritti dal poeta, e star-tene in casa senza sentire il superchio calore del sole? O non t'era questo più utile e men fatica, perché si fa al fresco e senza moto o periculo de malattia? Ma l'anima non potea fruire il beneficio de li occhi, finestre delle sue abitazioni, e non potea ricevere le spezie de li allegri siti, non potea vedere l'ombrese valli, rigate dallo scherzare delli serpeggianti fiu-

mi, non potea vedere li vari fiori che con loro colori fanno armonia a l'occhio, e così tutte l'altre cose che ad esso occhio rapresentar si possono. Ma se 'l pittore nelli freddi e rigidi tempi de l'inverno ti pone inanti li medesimi paesi depinti, od altri ne' quali tu abbi riceuto li tuoi piaceri, apresso a qualche fonte; tu possi rivedere tu amante con la tua amata, nelli fioriti prati, sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante, non riceverai tu altro piacere che ad udire tal effetto descritto dal poeta?

Leonardo sta dunque confrontandosi col poeta, ma ricorre al poeta – in questo caso Lorenzo – per ricreare nei «rigidi tempi de l'inverno» l'immagine solare di un paesaggio vissuto e descritto come esperienza umana proprio dal poeta, evocando perfino la presenza della donna amata. Ma prima di citare il testo di Lorenzo a commento del sonetto *Chiare acque, io sento il vostro mormorio | che sol della mia donna il nome dice*, giova citare ancora una volta il citatissimo cap. 66 sulle macchie nei muri e sul suono delle campane:

Non resterò di mettere [in]fra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest'è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti, se arai a invenzionare qualche sito, potrai li vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai.

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi



troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose che voi figurare, come le membra delli animali, come le membra de' paesi, cioè sassi, piante e simili.

Alle macchie nei muri si accenna anche nel cap. 61, dove Leonardo ricorda una esperienza nella bottega del Verrocchio – si direbbe che vi si avverte la presenza del mecenate Lorenzo – per le discussioni sul paesaggio con l'amico Botticelli:

Quello non fia universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non li piace li paesi, esso stima quelli essere cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro, esso lasciava in esso muro una macchia, dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l'om vole cercare in quella, cioè teste d'omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altri simili cose; e fa com'il sono delle campane, nelle quali si pò intendere quelle dire quel ch'a

Alexander Cozens,
*A new method of
assisting the invention
in drawing original
compositions of
landscape*, Londra,
1785, tavv. 40-41:
paesaggio ispirato alle
macchie sui muri
secondo il
suggerimento di
Leonardo, citato
espressamente alle
pp. 5 s.: «Mentre
andavo perfezionando
questo sistema, venni a
sapere che un'idea
simile era stata
formulata da Leonardo
da Vinci nel suo Trattato
della Pittura. Si può
facilmente immaginare
con quanta avidità
consultai il testo; dalla
lettura del passo
specifico utile a
confermare la mia
opinione mi è derivata
la possibilità di giovarmi
di una voce autorevole
da far valere a favore di
quest'ultima»
(dall'edizione italiana a
cura di Paola Lavezzari,
1981).

te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non t'insegnano finire nessuno particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi.

Ed ecco uno stralcio del lungo commento di Lorenzo de' Medici al proprio sonetto *Chiare acque io sento il vostro mormorio* (*Opere*, ed. a cura di Attilio Simioni, Laterza, Bari 1913, vol. I, pp. 72-75):

Interviene adunque molte volte che, quando altri sente qualche continua e non articolata voce, la immaginazione nostra si accomoda quella tale voce a quello che allora più immagina; ed immaginando gli pare articolata quella tale voce, dandogli quel senso e facendoli dire quello che più desidera. E comunemente sonando le campane, cadendo un'acqua continova, pare che questo tale suono dica quella cosa che vuole colui che la immagina. Vedesi ancora, per esempio di questo, qualche volta nelle nubi aeree diverse e strane forme d'animali e di uomini; e, considerando certa ragione di pietre, che sieno molto piene di vene, vi si forma ancora dentro il più delle volte quello che piace alla fantasia. Questo medesimo interveniva a me, che ritrovandomi in un luogo amenissimo, dove era uno chiaro e abundante fonte, nel quale perpetuamente l'acqua cadendo da alto faceva uno dolcissimo mormorio, a me pareva che quel mormorio continuamente dicessi il nome della donna mia, perché questa era quella cosa la quale più immaginavo e quel nome che più desideravo sentire. Aiutava questo dolcissimo inganno l'essere già suta la donna mia in questo luogo amenissimo ed avere guardato nel fonte, che di necessità era diventato uno specchio, perché per qualche tempo aveva pure ritenuto in sé quella bellissima e chiarissima acqua la effigie bellissima della donna mia. E però non pareva impossibile alla credulità delli amanti che quell'acqua, innamorata di sì bel viso, da quel tempo in qua col suo amoroso mormorio perpetuamente replicassi quello dolcissimo nome.

Prosegue Lorenzo portando il discorso su una teoria neoplatonica dell'amore, già presente in Petrarca, per poi soffermarsi, col ricorso ad Aristotele, sul tema dell'immagine riflessa, quella appunto dell'amata che egli continua a vedere nell'acqua della fonte come una pittura. Forse non a caso l'Alberti aveva eletto il mito di Narciso proprio a simbolo della pittura. Leonardo è come sfiorato dall'insidioso lenocinio della poetica finzione, ma riporta subito la questione sul piano pratico della disputa di bottega, dove il compagno Botticelli gli prospetta un paesaggio che con un colpo di spugna intrisa di colori anticipa addirittura l'*action painting* dei giorni nostri. Eppure è proprio nell'informale, cioè nelle cose confuse e quindi nelle macchie sui muri, che per Leonardo «l'ingegno si desta a nove invenzioni». È la lezione che Alexander Cozens avrebbe raccolto in Inghilterra col suo *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape* del 1785, citando proprio Leonardo, e che un secolo dopo sarebbe stata ripresa dagli Impressionisti in Francia e dai Macchiaioli in Italia. E ancora dai nostri pittori della domenica.

Da Bosch a Raffaello

Per uno storico dell'arte, la parola 'paesaggio' evoca situazioni e sensazioni diverse. Da un lato c'è il 'genere' del paesaggio, nato alle soglie dell'età barocca, rapidamente sviluppato, fortificato e ramificato in numerosi sottogeneri, fino a raggiungere l'apogeo nel XIX secolo. Filone fortunatissimo, presente in modo abbondante sul mercato antiquario. Ma spesso, diciamolo, ripetitivo e noiosetto quando si esce dalla produzione dei maestri principali. Dall'altra parte c'è l'uso più ampio del termine, che sostanzialmente indica lungo l'intero corso della storia dell'arte l'ambiente che sta alle spalle o meglio ancora circonda le figure. È capitato un po' a tutti di ammirare dipinti rinascimentali e idealmente cancellare i personaggi, per immergersi nello sfondo. Qualche volta abbiamo persino provato una punta di rammarico per le presenze un po' ingombranti di santi o Madonne in primo piano, come quando si ascolta l'aria di un'opera e si rimane tanto affascinati dal sottofondo orchestrale che si vorrebbe eliminare la voce dei cantanti.

Ricordo di aver provato una sensazione di fortissima compenetrazione, davvero quasi una vertigine, davanti a una tavola di Bosch, il *San Giovanni Battista* conservato nel Museo Lázaro Galdiano di Madrid. È un dipinto piccolo (misura meno di 50 x 40 centimetri), ma come spesso avviene, nel mio ricordo è enorme, capace di inghiottirmi tutto intero come la bocca di una balena. Il santo è semidisteso, in una posa rilassata, spontaneamente naturale e tuttavia inconsueta nella pittura. Vicino a lui c'è il tradizionale agnellino candido: fin qui, niente di particolarmente strano (nonostante l'autore). La meraviglia è tutt'intorno, dove dilaga una natura fantastica, distesa. L'orizzonte si allontana tra macchie di bosco e luminose radure: dal grembo della Terra sbocciano frut-



Hieronymus Bosch
(circa 1450-1516),
*San Giovanni Battista
nella foresta*;

olio su legno,
48,5 x 40 cm.
Madrid,
Museo Lázaro Galdia

ti favolosi ed enormi, rocce 'animate', di forme fascinosi. Bosch, il maestro dell'irrazionale e del surreale, rivela un atteggiamento del tutto analogo a quello del suo coetaneo Leonardo: la natura, il mondo, l'universo, il mistero della vita, tutto si lega in un misterioso organismo vivente, dove nulla mai andrà perduto, dove ogni frammento, anche il più piccolo, trova scopo e significato. Per un momento, nella linda sala del piccolo e raffinato museo madrileno, mi sono sentito atomo, frazione di secondo, scheggia cosmica, parte integrante – sia pure minuscola – di un Tutto che conosce e ama ogni cosa.

Fuori da personali elucubrazioni mistiche, mi viene sempre in mente – con dolce nostalgia – una visita guidata nella Pinacoteca di Brera, nei panni di impacciato cicerone per una classe di bambini di quarta elementare. Approdato davanti allo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, chiedevo agli scolaretti che cosa rappresentasse il quadro. Un bambino era già riuscito a stupirmi, dicendo: «Una chiesa nel verde»: era saltato al di là delle figure, aveva attraversato tutto il sagrato lastricato, aveva sentito il fresco delle lontane colline sullo sfondo, l'accordo tra l'architettura e il paesaggio, tenendo conto che di verde, nel quadro, se ne vede in effetti pochissimo. Ma subito dopo, una bimbetta mi ha commosso. Guardandomi fisso, mi ha detto (testualmente): «Questo quadro non rappresenta niente, perché sono io che continuo a entrare e a uscire». Raffaello, mezzo millennio dopo, ha compiuto l'ennesima magia. Attraverso quella doppia porta del tempio, aperta sull'azzurro, ci invita a 'passare al di là', a uscire dal nostro tempo, a ritrovare le stagioni, le primavere della nostra infanzia, ma non c'è libro, studio, articolo, spiegazione che possa aiutarci.

Il paesaggio sconvolto

La *Croce sulla montagna*, noto anche come l'*Altare di Tettschen*, dipinto nel 1807-1808 da Caspar David Friedrich, è una di quelle opere d'arte che da sole valgono un viaggio. Nel suo caso in uno dei musei più esaltanti del mondo, la Gemäldegalerie di Dresda, dove si trova dal 1921. Questo dipinto, di dimensioni non certo monumentali (115 centimetri di altezza per 110 di base, un formato dunque che si avvicina al quadrato, ma anche alla perfezione del cerchio, perché è centinato, essendo stato eseguito come pala d'altare), ha sconvolto la rappresentazione e la percezione del paesaggio, con un *pathos* analogo a quello che ritroveremo più avanti nei versi sull'*Infinito* di Leopardi. Friedrich aveva iniziato la sua carriera, che lo destinerà ad essere uno degli artisti più discussi ed anche più solitari dell'Ottocento, proprio all'inizio del secolo. Pochi quadri precedono questo capolavoro rivelatore, dove egli sembra ormai pienamente padrone della sua poetica rivoluzionaria.

Con questa immagine, che doveva corrispondere alla sua profonda religiosità, il pittore intese raffigurare una veduta insolita, di un aspro paesaggio montuoso, dominato da uno di quei crocefissi eretti come monumenti votivi e che si incontrano sovente, soprattutto nei Paesi cattolici, come mèta di pellegrinaggi. Qui, per l'artista che era protestante, significava una specie di vertiginosa ascesa (o discesa) negli abissi della propria anima devota e allucinata. L'opera venne ideata senza che gli fosse commissionata, probabilmente con l'intenzione di inviarla al re protestante di Svezia. In seguito l'autore si lasciò convincere a realizzarla come una pala d'altare, destinandola alla cappella privata dei conti cattolici Thun-Hohenstein. È per questo che lo scultore Karl Gottlob Kuhn intagliò, su disegno dello stesso Friedrich, una cornice caratterizzata da

una ricca decorazione a motivi simbolici, ispirati all'iconografia cristiana. Straordinario ad esempio è il dettaglio della base, dove, come in una sorta di predella, campeggia su un fondo azzurro l'occhio di Dio iscritto in un triangolo circonfuso di raggi e affiancato da un manipolo di spighe e da un tralcio di vite. Quindi il paesaggio veniva visto ed interpretato non più attraverso lo sguardo della ragione, ma attraverso proprio l'occhio divino, cioè lo sguardo dell'anima. Infatti, nonostante la precisione lenticolare con cui l'artista ha saputo rendere i dettagli, come l'erba sul crinale del monte, le fronde cupe degli abeti, il rampicante che s'avvolge sulla Croce, le nuvole stracciate arrossate dal tramonto, il dipinto esercita su chi lo guarda una profonda commozione, trasmettendoci un sentimento di calma metafisica, un senso di smarrimento legato al motivo dell'infinito, esaltato dal motivo dello sperone roccioso che nasconde come poi in Leopardi l'orizzonte, e dell'aldilà. Il fatto di immergere la terra nell'oscurità, e proiettare sullo sfondo gli ultimi raggi del sole che illuminano le nubi, esaltava la dimensione sacrale, ed insieme simbolica e metafisica dell'opera.

Friedrich ha intenzionalmente rivoluzionato la concezione e la rappresentazione tradizionali del paesaggio. Ha eliminato il primo piano, tanto che il margine inferiore della cornice taglia bruscamente le pendici montuose e gli alberi, dando l'impressione di una visione quale potrebbe apparire ad uno spettatore sospeso a mezz'aria o che guardasse fuori da una finestra collocata in alto, come quella in realtà dell'ascetico studio del pittore. Anche come dipinto religioso si tratta di qualcosa di assolutamente anticonvenzionale, di rottura rispetto alle regole della devozione.

Le forti polemiche suscitate da una proposta che poteva sembrare scandalosa, indurranno l'artista a dichiarare i suoi intenti. Così egli scrisse:

Descrizione del quadro. In cima alla rupe si erge alta la croce, attornata da abeti sempreverdi, tralci di edera sempreverde ad essa si abbarbicano. Radioso cala il sole e nel tramonto purpureo sulla Croce risplende il Redentore.

Interpretazione del quadro. Gesù Cristo, inchiodato al legno, è

Caspar David Friedrich,
*La croce sulla
montagna*, 1808;
olio su tela,
115 x 110 cm. Dresda,
Gemäldegalerie,
Neue Meister



rivolto verso il sole calante, immagine del Padre eterno che tutto vivifica. Il vecchio mondo – il tempo in cui Dio padre camminava direttamente sulla terra – morì con l'insegnamento di Gesù. Questo sole tramontò e la terra non fu più in grado di cogliere la luce che veniva meno. Qui il Redentore sulla Croce riluce del più puro e prezioso metallo nell'oro del tramonto e lo riflette sulla terra con uno splendore attenuato. La Croce si erge su una roccia incrollabilmente salda come la nostra fede in Gesù Cristo. Sempreverdi, eterni nel tempo, gli abeti circondano la Croce, come la speranza degli uomini.

Pochi anni dopo, nel 1810, Schopenhauer, esaltando il valore innovativo della pittura di Friedrich, dichiarerà come «i suoi paesaggi hanno una religiosità malinconica e misteriosa. Colpiscono l'animo più dell'occhio...».

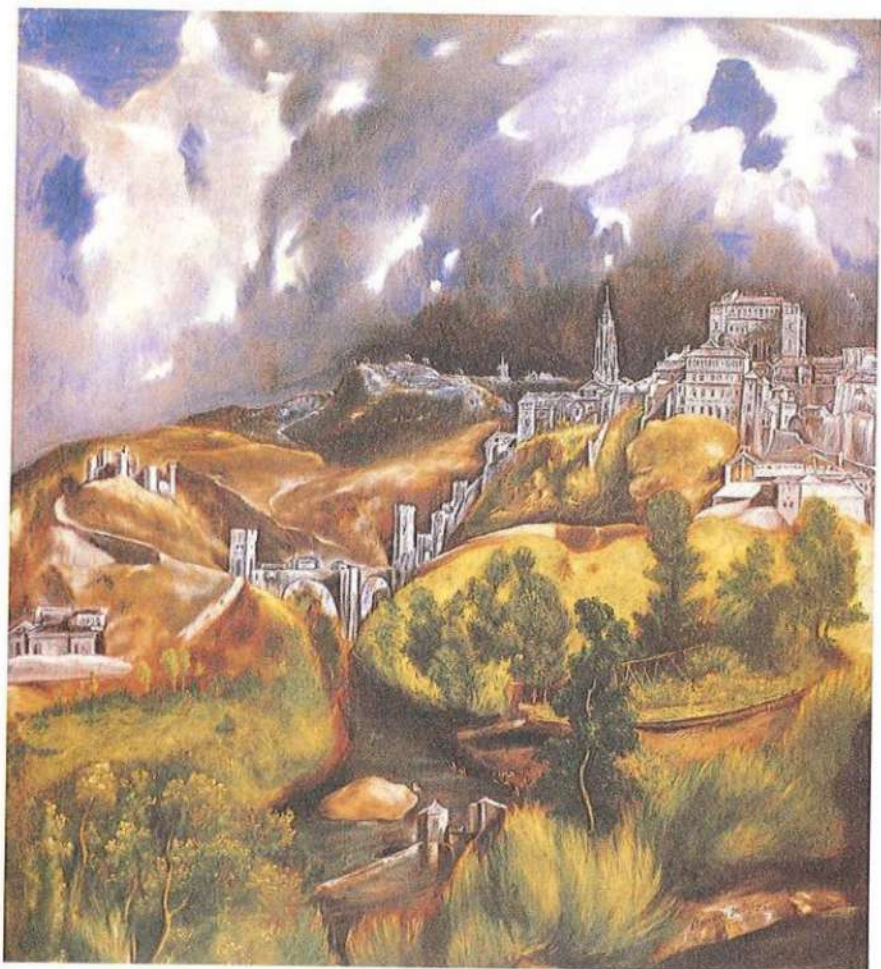
Toledo all'ocaso

All'origine c'è Toledo, la Toledo di El Greco che incarna la tradizione mistica, l'*hispanidad castiza*, il 'casticismo', il cattolicesimo dell'Inquisizione e il *topos* per eccellenza del castiglianesimo, diventando nel corso del tempo un'epifania persistente che si cristallizza, eterna. E se un'antica leggenda sulla fondazione della città racconta che quando Dio creò il sole, lo collocò sopra Toledo e Adamo ne fu il primo re, il mito di Toledo rientra nel novero delle 'città morte' nella cultura del decadentismo letterario, impregnando di sé le arti del simbolismo europeo e specificatamente in Spagna, nell'ambito della così detta Generazione del '98 e del 'regeneracionismo' spagnoli.

Le città morte (Toledo, Venezia, Bruges...) non sono immaginarie o imparentate con il rovinismo, al contrario sono vere ed autentiche; nella loro realtà storica costituiscono non solo o tanto dei luoghi o delle geografie fisiche, bensì percezioni di uno stato d'animo, di una proiezione evocativa-suggestiva della psiche di matrice romantica. Anzi le vecchie città, silenziose, polverose, le strade strette, deserte, i loro palazzi serrati con le loro vecchie pietre, le architetture plurisecolari di chiese e conventi ascetici, divorati dal tempo, accomunati dal grigiore e dalle tenebre medievali: insomma città non viste ma evocate, non interpretate come esaltazione folclorica, regionalista, ma quale condizione individuale di una voluttà della melanconia, di *spleen*, di spazio del silenzio, della memoria, rifugio in cui abbandonarsi in un sorta di infinito intimo e privato dove il sentimento ne riproduce una fisionomia tutta soggettiva di brume, di visione onirica, persino di allucinazione duratura.

Toledo è l'anima castigliana per eccellenza, e in questa ansia di rinnovamento la vissero e la interpretarono i maggiori scrittori e

El Greco,
Veduta di Toledo,
 circa 1595-1600;
 olio su tela: particolare.
 New York,
 Metropolitan Museum

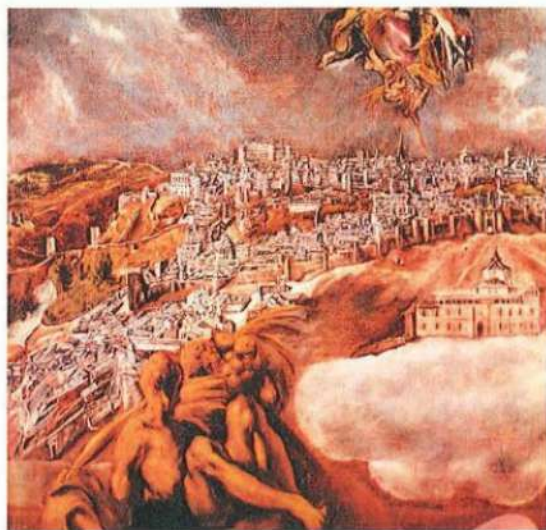


artisti della generazione del '98: Unamuno, Baroja, Azorín, Valle Inclán, per citare i maggiori, a memoria; tra gli artisti, Aureliano Beruete, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol e molti altri ancora. Il culto di El Greco e una venerazione quasi ossessiva dell'artista cretese (il dipinto dell'*Entierro del conde de Orgaz* nella chiesa di San Tomé [1586-1588], diventa un pellegrinaggio devozionale obbligatorio che quasi tutti gli artisti compiono nella loro formazione intellettuale) li spingono ad indagare il mistero di Toledo, le sue origini e il valore emblematico della sua terra e della sua civiltà quali le più genuinamente spagnole. Per quegli scrittori Toledo e le altre città vecchie della Spagna svolgono un ruolo di contrapposizione per le loro peculiarità di testimonianze di «almas de los pueblos» contro lo sviluppo industriale delle grandi città moderne,

motivato da un forte e radicale rifiuto di fronte al progresso inteso come barbarie e distruzione in atto della «costumbre hispánica», della tradizione insomma, come scrive Azorín a proposito di Madrid nel *Diario de un enfermo* (1900), e poi nel romanzo *La Voluntad* (1902): «Yo que he vivido en nuestra historia, en nuestros héroes, en nuestros clásicos; [...] yo que siento algo indefinible en las callejuelas de Toledo, o ante un retrato del Greco, [...] yo [...] me entristezco, antes este rebajamiento, ante esta dispersión dolorosa del espíritu de aquella España». Toledo è ancora il riferimento per Ramón del Valle-Inclán nei suoi “Esercizi spirituali” de *La lámpara maravillosa* (1916). Nel capitolo “El quietismo estético”, sottolineando l’aspetto magico e mistico della antica capitale, Valle Inclán scrive:

Toledo es una ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj. [...] Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años parece que se condensa en la tela de una araña, en el huso de una vieja, en el vaivén de un candil. Sentimos cómo en el grano de polvo palpita el enigma del Tiempo. [...] Toledo tiene ese poder místico. [...] En el vértigo de evocaciones que producen sus piedras carcomidas, prevalece la idea de la muerte como en el trágico y dinámico pincel de Domenico Theotocópuli¹.

Infine, e oltre a Unamuno, bisogna citare almeno Pío Baroja, che nei numerosi romanzi riflette la sua posizione di radicale rifiuto della civiltà industriale. In *Camino de Perfección* (1902) egli narra la storia di un’iniziazione artistica del giovane Fernando Ossario (controfigura per certi aspetti dello stesso scrittore) che, abbandonati gli studi di medicina, si dedica alla pittura e compie un viaggio, un *camino* morale e fisico nel paesaggio della Castiglia (Segovia, e finalmente Toledo) per ritrovare il suo ideale di paesaggio: «un paisaje intelectual, frío, limpio, puro, siempre cristalino, con una claridad blanca, sin un sol bestial», riferimento allusivo alla pittura coeva di Ignacio Zuloaga, ribadita dalla descrizione cromatica del pae-



El Greco, *Laocoonte*,
1610-1614; olio su tela:
particolare con Toledo.
Washington,
National Gallery

saggio castigliano molto vicino alla tavolozza zuloaghegna.

Il dipinto più significativo che il pittore basco (Eibar 1870 – Madrid 1945) dedica al paesaggio di Toledo è, in realtà, un ritratto, quello dello scrittore decadentista, wagneriano, accademico di Francia nel 1905 e politico Maurice Barrès (1862-1923), la cui presenza in primo piano a sinistra e di profilo è collocata come una quinta teatrale che offre un largo spazio sulla veduta della città occupante

l'intero quadro. Il paesaggio tuttavia non è un pretesto o uno spunto marginale, anzi è strettamente vincolato al personaggio effigiato².

Barrès aveva pubblicato nel 1911 un testo appassionante, *Greco ou le secret de Tolède*, edito in versione spagnola nel 1914. Ed è lo stesso Zuloaga a ricordare l'occasione per dipingere il ritratto:

Un jour – scrive il pittore – je reçus son livre avec dedicace qui m'émut: "la biographie de l'aïeul au petit fils, Ignacio Zuloaga. Son ami M.B.". Ce fut à mon tour d'être enthousiasmé. Je décidais subitement de faire son portrait devant Tolède, dont il avait su dire le secret.

Zuloaga, pur avendo presente e nel dettaglio il celeberrimo dipinto di El Greco, *Veduta e mappa di Toledo* (1608-1614), e probabilmente anche l'altra *Veduta di Toledo* del Metropolitan Museum di New York del 1595-1600 circa, e ancora, conoscendo sicuramente i dettagli della città sullo sfondo nella visione apocalittica del *Laocoonte* degli anni 1610-1614, ripropone un'impaginazione spaziale propria, con una più dilatata e profonda descrizione del paesaggio castigliano immerso in una luce cristallina di nitore luministico alido e perlaceo nell'ora del crepuscolo. Il pittore sottolinea e distingue l'eccezionale collocazione topografica, un'aspra ed elevata roccia di granito delle *mesetas* castigliane, serratamente cinta dall'alveo

profondo del Tago, sopra la quale domina l'architettura petrosa e ocra dei monumenti: la cattedrale, l'Alcázar, il ponte di San Martín verso il basso a destra nel dipinto, e molti altri edifici religiosi, nonché il rilievo naturale in primo piano, fatto di rocce e spiazzi stepposi e aridi, ma anche di *cigarrales* (piccole case suburbane con orti recintati).

Il punto di vista distanziato di Barrès, sul margine della collina in posizione opposta alla veduta della città, sembra corrispondere pienamente a un passo dello scrittore quando afferma:

Pour prendre une vue d'ensemble de Tolède, à la fin de la journée, j'aimais descendre par l'Arabal, gagner le dessus de la porte de Cambron et franchir le Tage sur le pont Saint-Martin. [...] Je m'engage dans un chaos de rochers où s'étagent les fameux cigarrales. [...] Le long de ces pentes pierreuses [...] je m'achemine à la Virgen de Valle, [...] petit ermita-

Ignacio Zuloaga,
Paesaggio di Toledo,
1913; olio su tela:
particolare. Nancy,
Museo Storico
Lorenese



ge placé sur la rive gauche en face de la ville. Depuis cette chapelle, on embrasse d'un regard le vaste roc que charge Tolède et qu'enserre le Tage³.

Anche le notazioni cromatiche del dipinto unitamente ai dettagli architettonici della città colta nel momento del tramonto trovano un parallelo evidente nel testo di Barrès, quando scrive, più avanti:

Comment rendre les grands mouvements monochromes de cette terre violâtre et ocreuse ? [...] Les maisons se tiennent sur le haut du roc et se silhouettent dans le ciel. Leurs murs d'un blanc cru ont un aspect d'Orient, tandis que les toits se confondent avec l'immense teinte violette de toute la montagne. [...] Au centre du tableau, la cathédrale, comme un poids trop lourd, imprime à la montagne une sorte de fléchissement d'où coule vers le fleuve une trainée de maisons. [...] Netteté, immobilité, voilà les deux vertus de ce décor. [...] C'est à l'instant du crépuscule que cette Tolède [...] devient extraordinaire⁴.

Anche nel dipinto di Zuloaga, nel momento dell'ocaso la città si staglia icaistica entro una luce vesperale che miscela gli indaci scuri, i violetti, i verdi ombrosi di nero delle rocce, e con essi gli indugi giallo-ocra del sole sopra le architetture in modo reale e tangibile; ma la veduta è nello stesso tempo una proiezione emotiva dell'artista, che si fa carico del pensiero e del sentimento dell'effigiato Barrès, dal suo osservatorio in diagonale all'estremo limite del dipinto nella posa di un *hidalgo*, moderno ed antico insieme, che contempla la propria visione. Essa si invera con la lucidità assoluta di una sorta di esperienza mistica, generata dal reale, ma trasfigurata dalla percezione dello scrittore, connivente il pittore.

¹ Cfr. Pío Baroja, *Camino de Perfección (Pasión Mística)*, in *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1948, p. 23.

² Cfr. Marco Lorandi, *Dalla Tradizione alla Tradizione-Rusiñol*, So-

rolla, Zuloaga, *Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874-1945*, Baroni editore, Viareggio 2000, tav. 11.

³ Cfr. Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, in *L'œuvre*, a cura

di Philippe Barrès, tomo VII, *Club de l'Honnête Homme*, Paris 1967, p. 332.

⁴ *Id.*, *op. cit.*, pp. 354-356.

IL PAESAGGIO ROMANTICO E DEL *MIDI*

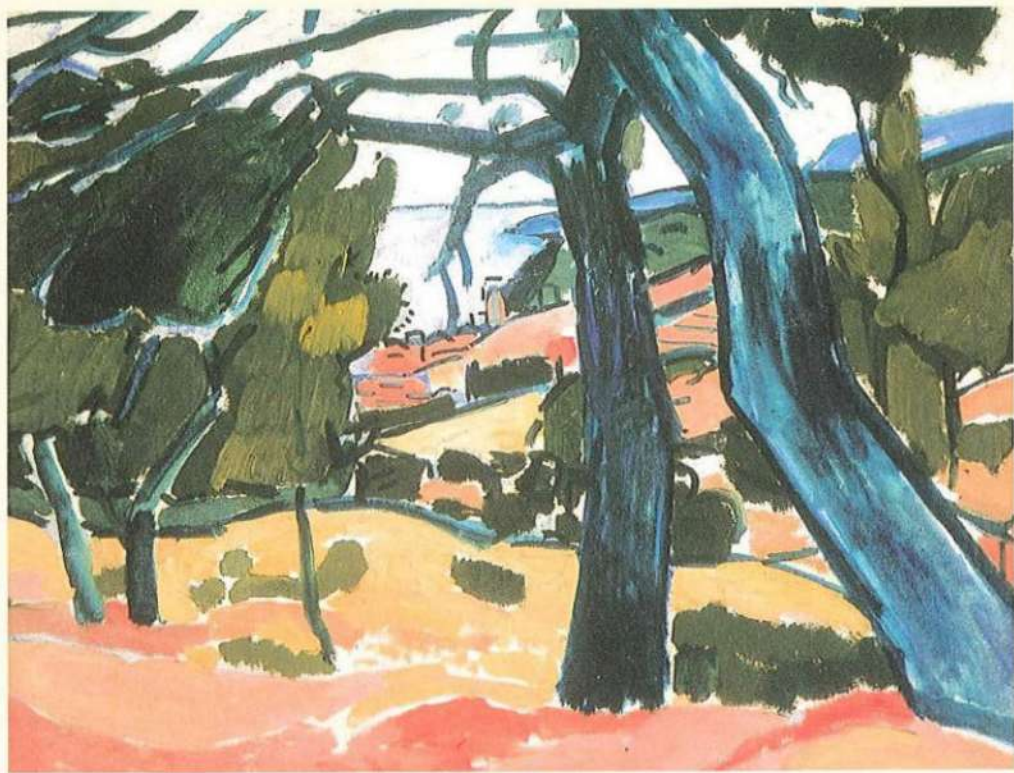
A Évian, nel Palazzo delle Antiche Terme, mostra estiva su *Paysages et imagerie du sentiment romantique: un autre monde*. 35 dipinti, 40 incisioni o acquerelli, 80 fotografie d'epoca per illustrare le valenze storiche e letterarie, oltreché figurative, di un tema d'enorme importanza nell'Ottocento, che anche il catalogo svolge sistematicamente.

Entro un orizzonte comprendente, oltre al *Grand Tour* europeo, l'Oriente mediterraneo, gli 'spazi americani' e 'l'universo asiatico', operano grandi artisti quali Chassériau, Corot, Delacroix, Doré, Friedrich, Turner, e sul versante fotografico Nadar e Daguerre: tutti esprimendo nuove emozioni di fronte a una natura vergine e vertiginosa, o animata da scene idilliche e aneddotiche. L'impronta romantica incide su questi sentimenti e sulla

loro traduzione visiva, lungo un itinerario che ha al suo centro le Alpi, con i loro terribili precipizi e ghiacciai per la prima volta esplorati, e con i loro primitivi e simpatici valligiani. Più a nord la Scozia dei bardi e dei romanzieri, e a Oriente o nell'Africa Settentrionale il misterioso esotismo, ed erotismo, di tante altre e diverse suggestioni, anch'esse presenti durante tutto il corso dell'Ottocento e in tutta la pittura europea, non come scene di genere ma di sapore letterario.

Luc-Olivier Merson,
Il riposo in Egitto,
1880; olio su tela,
77 x 33 cm.
Nizza, Musée
des Beaux-Arts





Attraverso un altro paesaggio, del tutto diverso, quello della Provenza, e nella prima metà del Novecento, si muove André Derain in un'altra mostra a lui intitolata e tenuta contemporaneamente in terra di Francia, al Musée de l'Annonciade di Saint-Tropez. Né solo si assiste, in quegli anni e in quei luoghi (Cassis, Cagnes, Cadaquès, Saint-Maximin...), a un'esperienza personale, bensì alla nascita di movimenti artistici quali il Fauvismo, in associazione con Matisse, poi al Cubismo, e alla presenza strisciante e successiva di ispirazioni quali quelle di Poussin e Claude Lorraine, quindi di Corot e Courbet, e sempre di Cézanne. Così Derain giunge (in *De pictura rerum*, 1919-1920) ad una delle definizioni più incisive del paesaggio non solo artistico ma anche quale presenza fisica davan-

ti ai nostri occhi: «Un paesaggio non è l'aggiunta di un ramo d'albero, di un albero, di una casa, di una montagna lontana, di una nuvola costituenti ciascuno una forma separata che si aggiunge alla piccola felicità per costituire il loro insieme. Il che significa che il paesaggio è l'invenzione di un ritmo di coordinamento dei sentimenti separati. Dunque il pittore non deve temere di vedere e di sentire il suo paesaggio anziché comprenderlo». [E. C.]

André Derain,
Pineta a Cassis,
1907; olio su tela,
54 x 65 cm.
Marsiglia,
Musée Cantini

IL PAESAGGIO COME PITTURA

Un asse di ricerca continuamente spostato

DI MAURIZIO VITTA

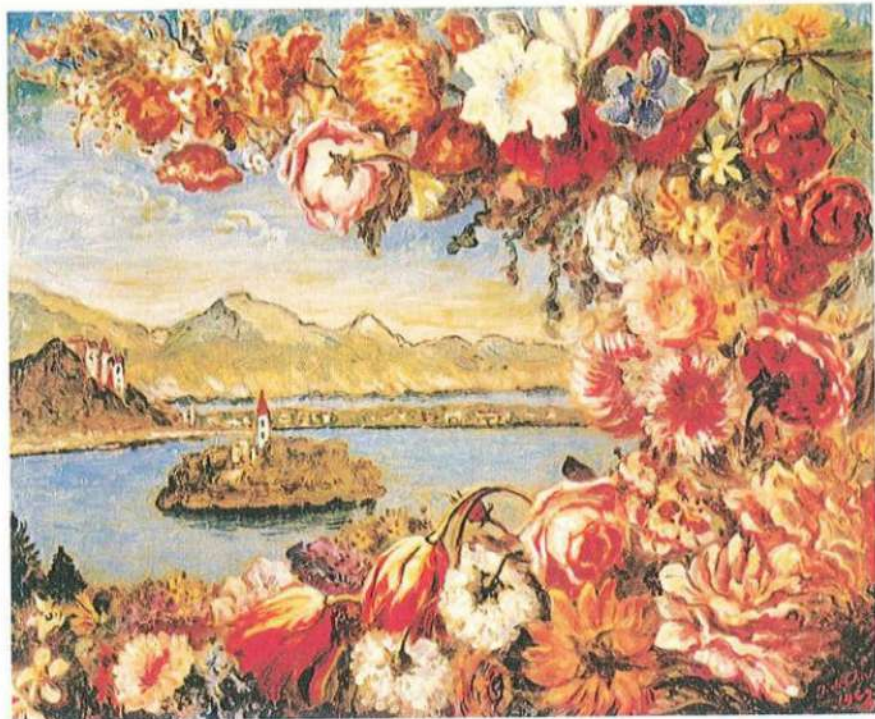
Mario Schifano,
Casa di guardia, 1988;
smalto e acrilico su tela,
200 x 150 cm.
San Marino, Monte
Titano Arte

LE immagini che accompagnano i testi di questo numero dell'Erasmus compongono a loro volta, nell'insieme, un altro testo, che, quantunque puramente visivo, propone anch'esso una riflessione sul paesaggio o, più precisamente, sui modelli di rappresentazione del paesaggio che l'arte moderna e contemporanea ha messo a punto in un secolo e mezzo di storia. Il percorso che viene così a profilarsi – la cui scansione nelle singole opere è puramente esemplare – risulta quello di un progressivo scavo nelle im-

magini paesaggistiche condotto al fine di coglierne l'essenza segreta, in un inesausto approfondimento che attraversa tutta l'esperienza dell'Ottocento e del Novecento per riemergere infine, al tramonto del XX secolo, come recupero della natura perseguito sul filo della sua pressoché completa identificazione con l'opera d'arte.

Il paesaggio si profilò sull'orizzonte della pittura europea nel momento in cui il secondo romanticismo tedesco ne fece, nei primi decenni del XIX secolo, l'obiettivo di un'arte nuova, che i contemporanei, a partire da Heinrich von Kleist, colsero subito nelle opere di



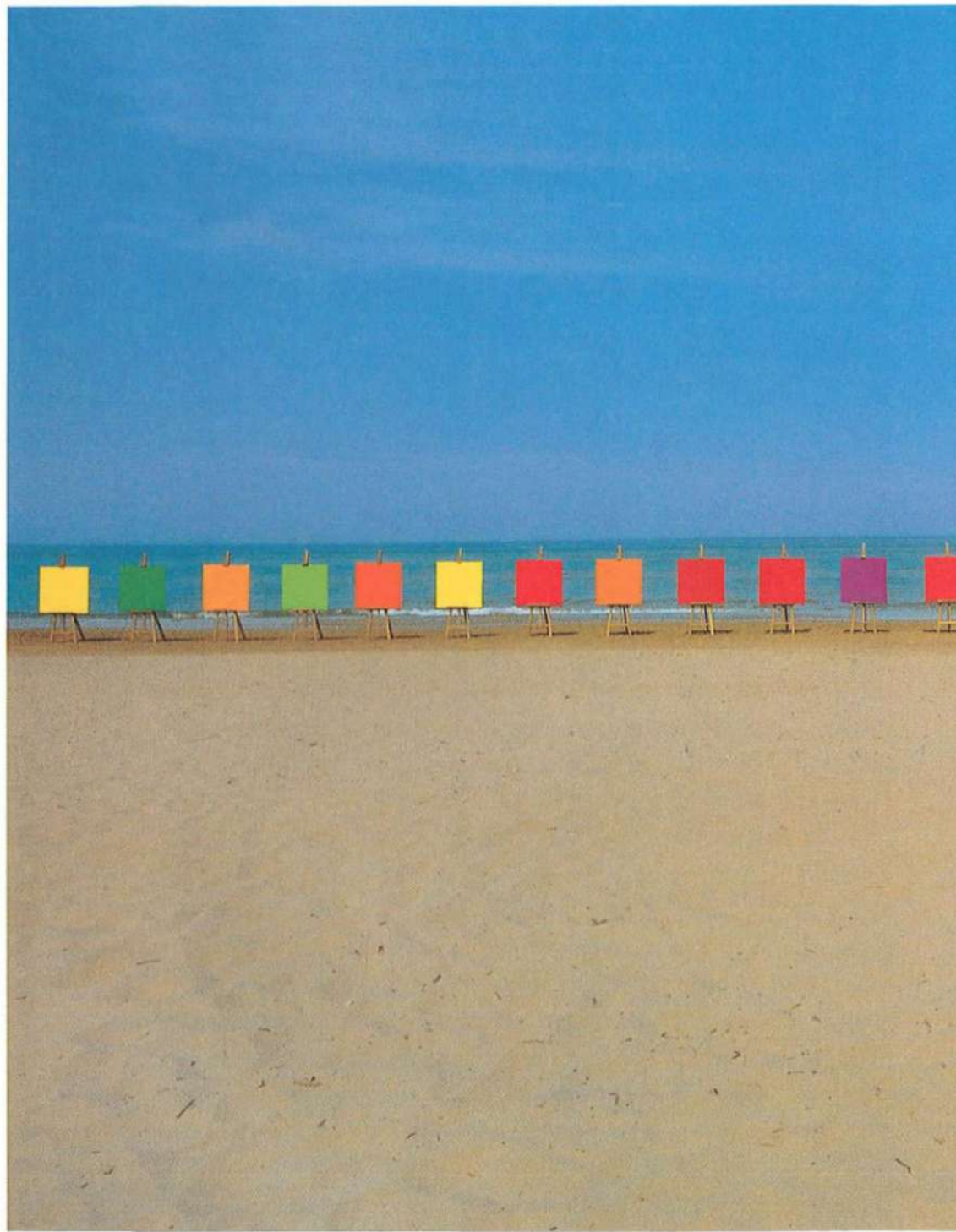


Giorgio De Chirico,
*Isola con ghirlanda
di fiori*, 1969;
olio su cartone,
50 x 60 cm.
Collezione privata

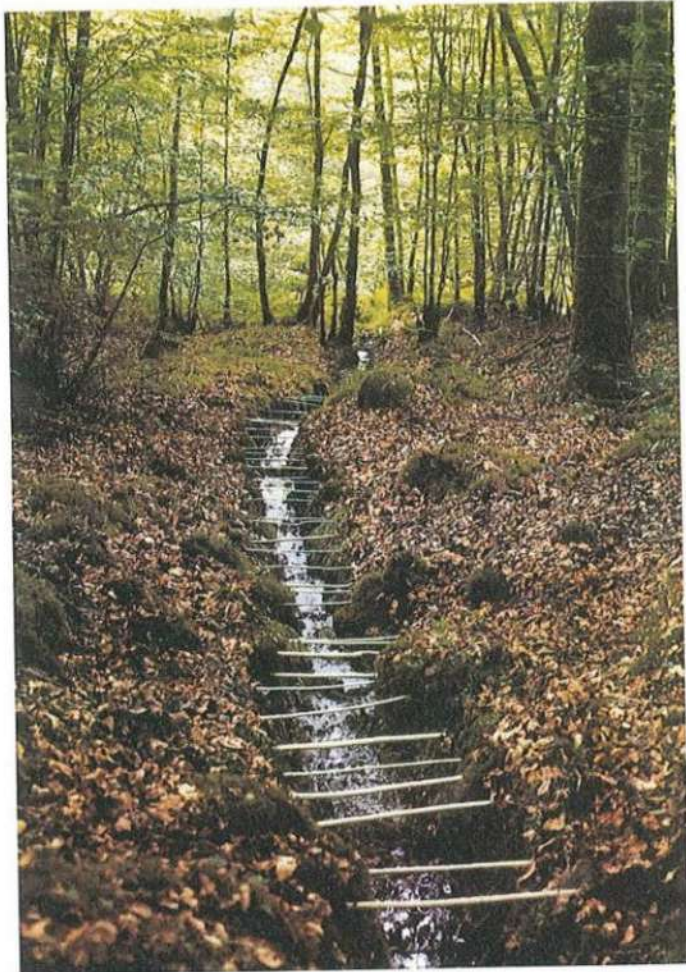
Caspar David Friedrich. La pittura di paesaggio nacque dunque proprio nel momento in cui la visione tendeva a rifluire nell'interiorità del soggetto («Il pittore – sosteneva Friedrich – non deve dipingere solo quello che ha dinanzi a sé, ma anche quello che vede dentro di sé»), il che portò gli artisti a inseguire quell'intima compenetrazione tra la vitalità della natura e gli «stati dell'anima» che Hegel discusse nella sua *Estetica*.

Beninteso, il paesaggio era stato, in pittura, sempre presente, e non solo come semplice sfondo. Le ricerche di Leonardo e di Piero, le pazienti analisi dei fiamminghi, il rigoglio naturalistico della pittura barocca, il lavoro di Poussin e di Watteau, e infine le geometriche esplorazioni dello spazio condotte dai Vedutisti del XVIII secolo, ne avevano da tempo scandagliato, pur nella preminenza assegnata agli eventi umani, le implicazioni culturali e i modelli di rappresentazione. L'arte romantica lo assunse però come espressione di una dirompente soggettività, facendone in pari tempo il banco di prova di una pittura che, scossa dai paralleli progressi della fotografia, tentava di definire un proprio autonomo linguaggio, capace di andare oltre la mera apparenza fenomenica delle cose.

Franco Summa,
*Un arcobaleno dipinto
sul mare*, Pescara, 1977







Dominique Bailly,
*Segnaletica lungo
 il corso di un ruscello,*
 Foresta di Quénécan,
 1987

L'esperienza dei Macchiaioli italiani e quella degli Impressionisti francesi aprì quindi la strada a una visione della natura colta non tanto *iuxta propria principia*, secondo la formula leonardesca, quanto sulla base di nuove modalità percettive e descrittive, fino ad approdare alla grande svolta operata da Cézanne, il quale pare abbia detto: «Il paesaggio si pensa in me e io sono la sua coscienza». In ciò – come nell'ossessione dell'ultimo Monet per una pittura capace di coincidere col paesaggio fino a perdersi – è da vedere l'estrema propaggine della tensione romantica verso un mondo che vive davvero solo dentro di noi; e non sorprende perciò che il Novecento abbia imboccato strade diverse, dalla pura astrazione all'impennata espressionista, dalle turbolenze del Surrealismo all'attonita contemplazione del quotidiano, tutte però riconducibili, in



un modo o nell'altro, a quella tensione.

Tuttavia, proprio il tramonto del XX secolo ha di nuovo spostato l'asse della ricerca. Le svariate esperienze riassumibili nella generica etichetta della Land Art hanno mirato a fare del paesaggio reale la sua stessa rappresentazione, rivelata dai vaghi segni lasciati dall'artista – un solco, una fila di pietre, un elementare artefatto – e affidata unicamente alla sua indeterminatezza, precarietà e sublime insignificanza. La pittura di paesaggio si è così rovesciata nell'idea del paesaggio come pittura: alla centralità del soggetto si è sostituita quella dell'oggetto, il che ci riporta in qualche modo al punto di partenza, ma con ben altra consapevolezza.

LA BELLEZZA DEL SEMPLICE E RIFINITO

I tessuti giapponesi della collezione Montgomery

DI GIAN CARLO CALZA

UNO dei grandi miti della cultura giapponese è senz'altro quello del suo design, ed è un mito più che giustificato. La bellezza di certe ceramiche, la cui invetriatura a sgocciolature informali può richiamare un paesaggio montano immerso nelle nebbie, la

GIAPPONE IN INDACO

La Fondazione Biblioteca di via Senato propone fino al 31 dicembre una mostra dal titolo *Giapponese color indaco*, in cui sono presentati cento manufatti tessili giapponesi appartenenti alla collezione John Montgomery e a un arco di tempo che va dal Settecento al Novecento.

Stendardi, vessilli, tende ornamentali, bardature per cavalli, copriletto, tappeti si alternano a cinture, abiti per feste, kimono ornamentali, ventagli cerimoniali; a semplici frammenti di tessuto di rara fattura e colorazione si affiancano indumenti d'uso pratico e comune, calzoni da lavoratore, giacche da pompieri, di contadini o pescatori, anch'essi perfettamente tagliati e decorati; alle sete più fini, le fibre di banano e di gelso o il cotone.

Il catalogo offre in diversi saggi un completo panorama storico e tecnico dell'arte tessile in Giappone. Se ne riprende qui il testo di apertura, del professor Gian Carlo Calza.

■ capacità di sfruttare la bellezza dei nodi di un tronco di bambù tagliato al colletto e trasformato in un vaso per fiori, l'essenzialità della linea che risolve la forma di un salice piangente, contorto e ricco di germogli, su un piatto di grès d'umile fattura, grezzi bollitori in ferro per l'acqua del tè la cui preziosità è essenzialmente espressa dalla semplicità della forma e dalla qualità materica, sono elementi che contribuiscono ad aumentare il fascino in Occidente per oggetti d'uso quotidiano. Eppure si tratta di un mito assai poco alimentato da noi, dove ad essere più nota e divulgata è la produzione recente di design industriale del Sol Levante che, peraltro, da quello tradizionale è spesso derivato.

Kimono formale di ragazzo, periodo Meiji (tardo Ottocento);
 ramia filata a mano,
 disegno a mano,
 tintura in riserva con
 amido di riso,
 lung. 94 cm,
 largh. 87 cm.
 Collezione Jeffrey
 Montgomery



Dietro queste forme, questi oggetti divenuti ormai preziosi e rari, sta il particolare rapporto con la natura che deriva al Giappone dalla sua religione primigenia e animistica, lo *shintō*. In questa fede, una roccia dalla forma particolare, una cascata, un albero antico e segnato dalle intemperie, una suggestiva baia sul mare, sono pervasi di uno spirito divino anzi, sono essi stessi *kami*, divinità, e chi li accosta deve tenerne conto sia per il rispetto che è loro dovuto sia per meglio assorbirne i benefici influssi. Da tale approccio alle cose della natura è derivato il grande amore per la materia e per il suo valore intrinseco piuttosto che per le trasformazioni formali che, invece se ne fanno nella nostra cultura. Di qui all'esaltazione delle caratteristiche naturali e materiche nell'oggetto d'uso quotidiano e alla considerazione e cura per la sua esistenza come fosse un essere vivente, il passo fu ed è breve.

La mostra *Giappone in indaco* contribuisce in modo determinante all'incontro con questa forma dell'arte giapponese, che dagli anni Venti si è preso a chiamare *mingei*. Con l'aiuto di Jeffrey

Giacca di pescatore
per festività, periodo
Taisho (1912-1926);
cotone filato a mano,
disegno a mano,
tintura in riserva con
amido di riso, lungh.
93 cm, largh. 137 cm.
Collezione Jeffrey
Montgomery



Montgomery, la cui fondazione possiede la più importante collezione esistente, la Biblioteca di via Senato ha realizzato un evento monografico di grande importanza. Sono stati selezionati un centinaio di tessuti rarissimi: vesti, casacche, stendardi, coltri, coperture di cassettoni, cortine, paraventi, insegne per negozi e perfino gualdrappe, ed è la prima volta in assoluto che si tiene una mostra simile non solo come numero, ma anche come soggetto essendo questi tessuti, la cui coloritura dominante è in indaco, solitamente mostrati insieme ad altri oggetti *mingei*.

La rarità di questi tessuti è dovuta alla tradizionale parsimonia del popolo giapponese e alla cura di recuperare ogni frammento fino alla sua distruzione totale anche in considerazione della complessità di lavorazione e di tintura. Alcuni tessuti in indaco scuro con fino a 30-40 bagni e con motivi decorativi particolari, erano infine riservati, come la seta, all'uso esclusivo dell'aristocrazia.

La tecnica decorativa privilegiata, il *tsutsugaki*, consente la realizzazione di immagini di grande effetto pittorico. Stile pittorico che è anche ricercato in tipi di decorazione di solito invece usate per immagini geometriche. I disegni di cui questi tessuti sono



*Giacca per festività,
periodo primo Showa
(1930-1940); cotone
filato a macchina,
disegno a mano,
tintura in riserva con
amido di riso, lungh.
88 cm, largh. 128 cm.
Collezione Jeffrey
Montgomery*

ricchi, posseggono al di là dell'immediatezza figurativa e della vivacità cromatica una complessa simbologia augurale.

Oltre alla rarità e alla preziosità tecniche, sono le decorazioni a colpire immediatamente l'osservatore. Falchi colti nel volo, grandi carpe che saltano nel ribollire delle acque d'una cascata, sacche augurali colme di doni, disegni di nodi complessi e colorati come mazzi di fiori, si stagliano su ampi sfondi di tessuto blu indaco. Le grandi dimensioni delle figure, i forti contrasti cromatici, le sapienti commistioni di disegni geometrici con altri assolutamente naturalistici, la semplicità, ma l'efficacia espressiva degli animali raffigurati, la vivacità del movimento, sono tutti elementi che trasmettono d'un subito un senso di freschezza, di comunicazione immediata di gioia della vita al di là del tempo e dello spazio.

Jeffrey Montgomery ha anticipato di qualche decennio, o forse ha in parte causato egli stesso con la sua attività di collezionista, l'interesse ormai diffuso per l'arte giapponese d'uso quotidiano, prediligendo tuttavia oggetti d'epoca e creando così con gusto e perspicacia questa straordinaria collezione di *mingei*.

L'ÉGLISE EN BRODERIE

Les vêtements liturgiques au XVI^e siècle

PAR MARIA-ANNE PRIVAT-SAVIGNY

LE Musée national de la Renaissance conserve au sein de ses réserves une importante collection de tissus anciens. Les conditions d'exposition des tissus anciens sont strictes, surtout en ce qui concerne la lumière. Aussi, avons-nous décidé de transformer cette contrainte en opportunité, en faisant découvrir les textiles conservés en réserves depuis l'avant guerre par rotations thématiques régulières. La présentation 2002-2003 a eu pour thème la broderie au petit point des années 1570-1610, essentiellement anglaise et française ; celle de 2003-2004 actuellement visible est vouée aux vêtements liturgiques du XVI^e siècle, celle de 2004-2005 traite de la dentelle européenne des XVI^e au XVIII^e siècles et celle prévue en 2005-2006 a pour thème le velours au XVI^e siècle.

La collection de vêtements liturgiques du musée est de belle qualité et en excellent état de conservation. Il convient de distinguer les vêtements, chasuble, dalmatique, chape, des insignes, manipule, étole, corporalier. Les vêtements liturgiques trouvent leur origine dans le vêtement civil romain et leur forme a peu évolué depuis l'Antiquité chrétienne. La chasuble est l'habit de celui qui célèbre la messe. Elle est bénie et se porte sur l'aube. Elle comporte des décors brodés ou orfrois. D'abord ronde, elle se simplifie fortement pour des raisons essentiellement pratiques : le prêtre ne doit pas être gêné par son poids lorsqu'il accomplit les différents gestes nécessaires à la célébration de la messe. La dalmatique est également bénie et est propre aux diacres. Elle est aussi portée par

Dal 6 aprile 2003 all'8 marzo 2004 si svolge al Musée national de la Renaissance nel Château d'Ecouen presso Parigi una mostra, *L'Église en broderie*, dedicata agli abbigliamento liturgici nel XVI secolo.

Tre sezioni, per i periodi del primo, della metà e della fine Cinquecento, si ripartiscono una serie di capolavori di quello straordinario patrimonio artistico che la liturgia sacra ha condiviso a lungo esclusivamente con le cerimonie di corte.

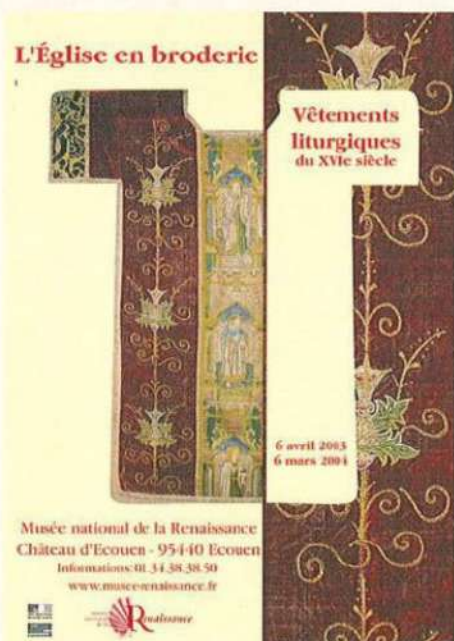
Sulle cappe, le pianete, le dalmatiche, spesso rarissime, si esercitano ricamatori e

ricami in oro e argento, con arabeschi o figure sacre, come nella scena della Deposizione rappresentata su disegno di Jean Cougin su una custodia di corporale posseduta dallo

stesso museo di Ecouen.

Due altre sezioni tematiche documentano e mostrano le tecniche di fabbricazione e decorazione di paramenti e di altri oggetti legati alla celebrazione della messa e ai pontificali. Di questo mirabile squarcio dell'arte, della storia e della spiritualità europea, delle sue forme e delle sue norme scrive in questo numero dell'Erasmo il

conservatore del Musée national de la Renaissance, Marie-Anne Privat-Savigny.



les évêques sous la chasuble. Elle a la forme d'un T ouvert sur les côtés et est ornée de bandes verticales appelées claves et souvent, dans les parties basses, d'un tableau brodé. La chape n'est pas bénie et est un grand manteau de cérémonie semi-circulaire, portée par tous les clercs. Elle est ornée d'orfrois dans la partie droite et d'un chaperon qui pend dans le dos lorsqu'elle est portée. Le manipule est une petite bande d'étoffe portée sur le bras gauche par l'évêque, le prêtre ou le diacre. L'étole est une longue bande de tissu entourant le cou. Elle est réservée à l'évêque qui la porte autour du cou, au prêtre qui la porte croisée et au diacre qui la porte en sautoir. Chacun de ces vêtements permet de reconnaître la place de chaque clerc dans la hiérarchie ecclésiastique. Le temps liturgique



Devant d'autel ou antependium, Espagne ou Italie, fin du XVI^e siècle ; satin, broderie d'application. Château d'Ecouen, Musée de la Renaissance

est visible par les couleurs de ces ornements. Les couleurs officielles sont le vert, le blanc, le rouge, le noir et le violet. On admet aussi le bleu et le rose, ainsi que le gris. Formes et couleurs liturgiques, déjà mentionnées dès le XIII^e siècle, sont officialisées et réglementées par les textes du Concile de Trente, et la Congrégation des Rites, instaurée en 1588 par Sixte-Quint, veille à leur bonne application dans les pays catholiques.

Les vêtements et insignes liturgiques sont confectionnés en soie et ornés de riches broderies en soie et filés métalliques (lame d'argent dorée entourant un fil de soie), que l'on récupère si le tissu de fond est usé. C'est sans doute le cas de deux vêtements anglais de la fin du XV^e siècle, ornés de Trônes, ces anges appartenant au sommet de la hiérarchie céleste, et de bandes d'orfrois représentant des saints placés sous des architectures. Les orfrois figurés les plus riches et finement brodés sont flamands. Il arrive fré-



quemment que le tissu soit italien et que les orfrois soient flamands, tels ces ornements somptueux conservés à la cathédrale de Lausanne. Le Musée de la Renaissance présente quelques orfrois flamands de belle qualité, comme ces bandes provenant sans doute des claves d'une dalmatique, ou ces orfrois, malheureusement mutilés, racontant l'histoire de saint Silvestre et remontés sur une chasuble confectionnée dans une soie italienne du début du XVII^e siècle. Le milieu du XVI^e siècle est représenté par le motif dit à grenade, dérivé du motif si à la mode dans les textiles italiens de la Renaissance et symbolisant la Résurrection du Christ. Il est ici brodé sur deux chapes et une chasuble en filés métalliques sur velours de soie et semble avoir connu une vogue certaine dans l'Europe entière dans les années 1530-1560.

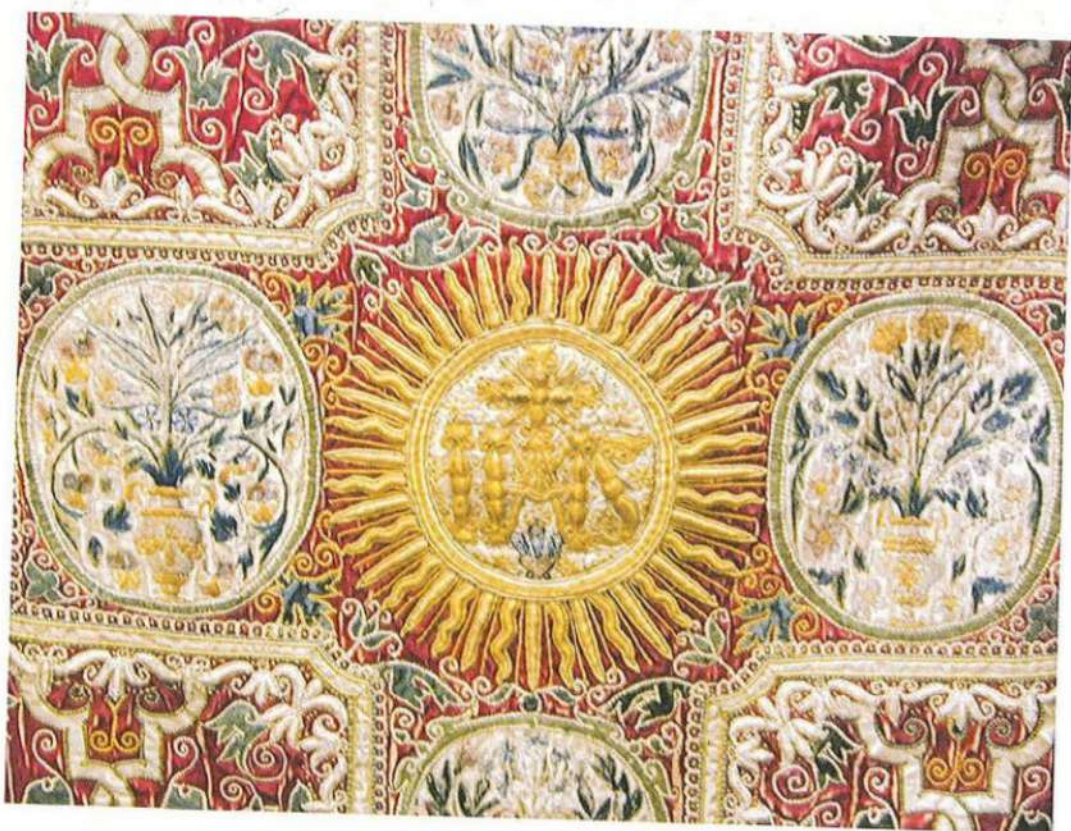
L'Espagne, enrichie par le Nouveau Monde, devient surtout dans le dernier tiers du XVI^e siècle, un grand pays pour la broderie

*Détail de grenade,
France, moitié du XVI^e
siècle ; filés d'or
brodés en guipure et
en couchure simple.
Château d'Ecouen,
Musée de la
Renaissance*

Détail d'une chasuble,
France, début du XVIIe
siècle ; broderie
d'application sur fond
de satin rouge, motifs
appliqués en velours
brodés et peinture à
l'aiguille. Château
d'Ecouen, Musée
de la Renaissance

religieuse. La figure humaine est d'abord cantonnée dans des médaillons entourés d'arabesques et de cuirs découpés, comme dans les orfrois d'une chape dominicaine, dont le velours de soie est sans doute italien ou tissé en Espagne par des tisserands italiens, et comme les tableaux brodés au bas de deux dalmatiques espagnoles où sont représentés les Évangélistes. Elle disparaît progressivement au profit de motifs purement ornementaux, comme l'indique une chasuble française du début du XVIIe siècle, entièrement recouverte de motifs de ferronnerie et de fleurs brodées selon la technique de la 'peinture à l'aiguille'.

Il est souvent difficile, quand les œuvres ne sont pas documentées, de les attribuer à un pays, tant les influences sont grandes : les tissus de soie, les broderies et les brodeurs, et les modèles utilisés par les brodeurs, largement diffusés par la gravure, circulaient dans l'Europe entière. L'actuelle présentation du Musée de la Renaissance montre à travers quelques exemples combien les échanges étaient importants et riches.



SOMMARIO

Il Museo nazionale del Rinascimento al Château d'Ecouen possiede un'importante collezione di tessuti antichi, che espone tematicamente in mostre cicliche.

Quest'anno è la volta degli abiti liturgici del XVI secolo, di buona qualità e in eccellente stato di conservazione. Questi paramenti, derivati dall'abito civile romano e poco evoluti nel corso del tempo, si distinguono, come in ogni guardaroba sacro, nelle pianete, indossate sopra il camice dai celebranti della messa, dapprima ampie e rotonde poi più semplici e agevoli; le dalmatiche, a forma di T, pure portate sopra i camici dai diaconi, e dai vescovi sotto la càsula; le cappe, indossate da tutto il clero; i manipoli, portati sull'avambraccio, e la stola pendente dal collo in due bande parallele per il vescovo, incrociate per i preti, e diagonali per i diaconi. Questi paramenti e queste norme, fissati dal Concilio di Trento, distinguono i membri del clero, mentre nei tempi liturgici variano i colori.

Sono confezionati in seta e ornati di ricchi ricami di seta o fili metallici, che a volte rappresentano scene sacre, come in due vesti inglesi della fine del XV secolo, ornate con la somma gerarchia angelica dei Troni e santi; in altre bande sono rappresentati finemente storie di santi o scene e simboli del Cristo, secondo la moda dei tessuti italiani rinascimentali. Ma dopo la metà del XVI secolo è soprattutto la Spagna, arricchita dal Nuovo Mondo, ad essere il grande Paese del ricamo religioso, anche grazie a tessitori italiani, con figure umane e arabeschi; maniera che tuttavia scompare progressivamente a profitto di motivi puramente ornamentali.

Gli esemplari in mostra al Château d'Ecouen documentano anche queste influenze e questi scambi attraverso l'Europa.



La toilette di Venere, prima metà del XVIII secolo; pannello in ebano appartenente alla collezione di mobili riuniti nella rinnovata 'sala dei legni'. Château d'Ecouen, Musée National de la Renaissance



SPLENDORI NEL MONFERRATO

Il Marchesato del Monferrato ebbe tra l'XI e il XVI secolo uno splendore che si riassume nel nome delle due dinastie che lo ressero, gli Alerami prima e i Paleologhi poi.

Sul patrimonio artistico lì promosso e raccolto dai tempi dei Paleologhi, e poi dai Gonzaga e infine dai Savoia, è incentrata una mostra organizzata dalla fondazione Ferreiro, *Tesori dal Marchesato Paleologo* (fino all'8 dicembre).

Vi sono esposti dipinti sacri, frutto di una scuola in cui si succedono lo Spanzotti, il Moncalvo, il Molineri, i Botto, o di apporti di artisti stranieri quali Jan Claret, il lombardo Montalto, il bolognese Franceschini e il romano-marchigiano Pirri.

Accanto ai loro dipinti, alcuni dei quali restaurati, figurano nella mostra finii tessuti liturgici e preziosi oggetti di culto: pianete, stendardi, reliquiari.

Martino Bonfini
(sec. XVI-XVII),
*Erudio e l'Esaltazione
della Croce*;
dio su tavola,
215 x 140 cm.
Cherasco, Parrocchiale
di San Pietro

*Reliquario di Anna
d'Alençon*,
Francia,
inizio del sec. XVI;
metallo, alt. 55,6 cm.
Casale Monferrato,
Cattedrale
di Sant'Evasio



ONORE ALL'ALTISSIMO POETA

Le 'Rime' di Dante come storia di poesia

DI GIUSEPPE FRASSO

Dante Gabriele
Rossetti, *Dantis amor*,
1860; olio su pannello,
75 x 81 cm. Londra,
Tate Gallery

UNA *viridis senectus* ha concesso a Domenico De Robertis di consegnare agli studi di letteratura e filologia italiana l'imponente edizione delle *Rime* di Dante: monumento che rende onore all'altissimo poeta e, a un tempo, al suo infaticabile editore. Infatti, per oltre un cinquantennio, pur tra mille altri lavori (moltissimi pertinenti il problema dantesco; per indicare due estremi: *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello stil novo*, Loescher-Chiantore, Torino 1954, e *Sul testo delle canzoni del «Convivio»*, in *Sotto il segno di Dante*, scritti in onore di F. Mazzoni, Le lettere, Firenze 1998, pp. 105-112), Domenico De Robertis ha continuato a dedicarsi, con assoluta fermezza, alla

magnanima impresa.

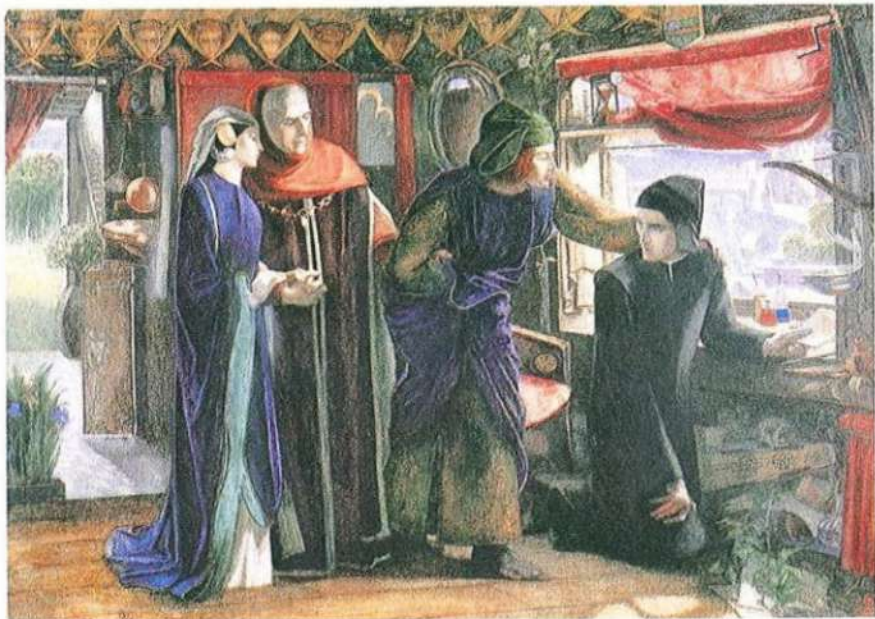
Dei tre volumi, in cinque tomi, gioverà una sommaria descrizione. Il primo volume, in due tomi (pp. 991 compreso l'*Indice dei nomi e delle opere anonime*, l'*Indice dei copisti*, l'*Indice delle rime non dantesche*, l'*Indice dei manoscritti non descritti*, la tavola di raffronto tra l'ordine delle rime nel *Dante* 1921 e la presente edizione), raccoglie quelli che De Robertis





chiama *Documenti*; si tratta del censimento di mezzo migliaio di manoscritti e di una decina di stampe che tramandano le *rime* di Dante, frammischiate, assai sovente, con altra rimeria antica; iniziato negli anni Sessanta e continuato, con ispezioni dirette, nel tempo (chi, tra gli apprendisti stregoni o tra i maestri dell'arte non ha consultato, con gratitudine, gli "Studi danteschi" dove, a puntate, sono stati inventariati, per la prima volta, da De Robertis i manoscritti delle *rime* di Dante?), il censimento, via via integrato e aggiornato nella bibliografia, è un esempio mirabile di serietà nel lavoro: esso prova come De Robertis sia stato capace di ritornare, con costanza e umiltà, sul già fatto, per perfezionarlo e integrarlo. Il censimento è, e resterà a lungo, non solo uno strumento imprescindibile per chi voglia accingersi a pubblicare testi in poesia – e non essi soltanto – tra Due e Cinquecento, ma anche, per chi sappia leggerlo, una storia della poesia italiana antica.

Dante Gabriele
Rossetti,
*Beatrice, incontrando
Dante a un
matrimonio, gli nega
il saluto*, 1855;
acquerello su carta,
34,2 x 42 cm. Oxford,
Ashmolean Museum



Il secondo volume (*Introduzione*), anch'esso in due tomi (pp. 1237), rappresenta il cuore dell'argomentare filologico di De Robertis. De Robertis – per citare qualche esempio ben fruibile anche dai non specialisti – identifica i principali raggruppamenti dei testimoni; illustra i rapporti tra i testimoni stessi (ovviamente facendo i conti anche con le tradizioni della *Vita nuova* e del *Convivio*); sostiene, in particolare per alcune rime della *Vita nuova*, la possibilità di livelli redazionali differenti; distingue tra rime certe e rime di dubbia attribuzione; stabilisce il testo.

Il terzo volume, infine, accoglie le rime (pp. 595, con, relativamente anche al secondo volume, *Indice dei nomi e delle opere anonime*, *Indice delle rime non dantesche*, *Indice dei manoscritti non descritti*, *Indice delle rime del terzo volume – rime di Dante e rime dubbie*; manca però un indice alfabetico delle rime di Dante, che compare invece, in testa al primo tomo del primo volume, alle pp. XXV-XXIX), distinguendo tra le rime sicuramente (o molto probabilmente dantesche) e rime dubbie. Ogni testo è preceduto dalle sigle dei testimoni, da un 'cappello' (dove si discutono gli specifici problemi filologici pertinenti quel testo) ed è accompagnato dall'apparato critico che rende conto del lavoro di restauro.

Anche un solo esempio è sufficiente per indicare come l'o-

pera possa sollecitare la curiosità di un lettore appena attrezzato, che voglia – e giustamente –, prescindendo dal complesso lavoro filologico in certo senso riservato agli addetti ai lavori, rivolgersi subito ai testi. Le rime che, nell'edizione curata da De Robertis, sono indicate con i numeri 33, 52, 57, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73 portano, aggiunta, l'indicazione «Iª redazione»; tutti questi componimenti sono entrati a far parte della *Vita nuova*, ma, prima di essere incorporati nel libello, hanno avuto una autonoma circolazione con lezione differente – ovviamente a vario grado di diversità – da quella definitiva, lezione scoperta e riconosciuta come d'autore proprio da Domenico De Robertis (in “Studi danteschi”, 44 [1976], pp. 5-84). Ora si ha la possibilità di leggere, sulla stessa pagina, grazie a una doppia fascia di apparato, il testo sia nella prima redazione – e di seguirne il processo entropico che governa la sua diffusione – sia nella lezione accolta nella *Vita nuova*,

Dante Gabriele Rossetti, *Il saluto d'amore*, circa 1861; olio su pannello, 57 x 61 cm. Boston, I. Stewart Gardner Museum





Dante Gabriele
Rossetti,
Beata Beatrix,
1862-1870; olio su tela,
83,3 x 66 cm. Londra,
Tate Gallery

spesso segnata da differenze non marginali. Per esempio, il celeberrimo “Tanto gentile e tanto onesta pare” tramanda, a v. 5 della prima redazione, un *se n va*, che nel testo accolto nella *Vita nuova* diventa *si va*; a v. 7 un *credo che sia* che diventa *e par che*; al v. 8 un *di cielo* che diventa *da cielo*; al v. 10 un *che fier per* che diventa *che dà per*.

Lo stesso lettore, invece, resterà certamente sorpreso trovandosi di fronte a una successione dei componenti profondamente differente da quelle alle quali era forse avvezzo (e, ovviamente, a una diversa numerazione dei medesimi, anche se la

numerazione dell’ed. Barbi viene riportata, tra parentesi tonde, accanto alla nuova). Per esempio, non credo lo lascerà indifferente il fatto che in prima posizione si legga nientemeno che “Così nel mio parlar”, fino a ora collocata tra le rime ‘petrose’. Ma la rinnovata successione delle rime proposta da De Robertis, che ribadisce – a pienissimo titolo – come non si possa pensare per esse a un ordinamento d’ autore, è giustificata nel secondo volume; lì De Robertis, tra l’altro, scrive: «L’occasionalità poi, che è un tratto non indifferente e non temporaneo dell’immaginare dantesco, si riflette nell’irregolarità e non assimilabilità delle testimonianze» (p. 1154); e ancora: «...ogni razionalizzazione storica analoga a quella proposta da Barbi, oltre alle possibili (e ormai ampiamente registrate, e attuate) controdeduzioni, include sempre una componente d’interpretazione che nulla ha a che fare con quella di cui la critica testuale non può mai fare a meno» (p. 1155); e conclude: «Tanto varrà, allora, attenerci ad altri parametri: quelli secondo i quali i testi si sono incamminati verso di noi, secondo cioè il sentimento e la prospettiva che le età prossime all’origine hanno serbato della poesia di Dante; con tutto quanto d’alcatorio è in tale

considerazione, ma con diminuzione del rischio di troppi sentimenti e prospettive interposite, stratificate tra lui e noi» (p. 1155)¹.

La scelta di De Robertis parrebbe dunque rappresentare, se non si vede male, uno strenuo esercizio in difesa delle ragioni della storia. Pur comprendendo i motivi dell'opzione, viene però da chiedersi se lo studioso, che tanto minutamente illustra la vicenda della diffusione dell'opera dantesca, non corra il rischio di venir frainteso; che non induca cioè – pur senza responsabilità oggettiva alcuna – il lettore a sovrapporre tale storia a quella della scrittura dell'opera dantesca che nella tradizione ha una ipostasi la cui non casualità deve essere dimostrata. E viene anche da chiedersi se, alla fine, non fosse più conveniente mantenere (pur con i ritocchi necessari) la successione di testi proposta da Barbi e ripresa da Contini, che fonda la seriazione su argomentazioni sì extra-testuali, ma non facilmente impugnabili.

Comunque sia, quello che conta è che ora si può ripercorrere la storia della trasmissione delle rime di Dante nel tempo; che ci è offerta la possibilità di leggere quelle rime in un testo – sul quale si potrà e dovrà discutere – che è però frutto di una inesausta ricerca, lontana da ogni riduttiva semplificazione (a volte incline addirittura a problematizzare ancora di più una vicenda di per sé già complessa); che, infine, ci è dato avere davanti agli occhi – quasi come monito – un esempio nobilissimo di dedizione al lavoro, di fede in un metodo, di probità intellettuale².

¹ Ha citato questi passi Enrico Malato, "Rivista di studi danteschi", II, 1 (2002), pp. 175-180.

² Merita di essere ricordato, per acutezza ed eleganza espositiva, l'intervento di Daniele Piccini,

Le "Rime": la storia di un amore, "Il domenicale", 11 gennaio 2003, p. 9.

'FOCO D'AMORE, IN GENTIL COR S'APRENDE'

Le sottolineature più sentite in una vecchia antologia

DI FRANCO BUFFONI

AL tempo in cui i programmi scolastici erano rigidi e lo studio delle letterature avveniva in maniera esemplarmente cronologica, Guido Guinizzelli entrava nella nostra vita durante l'inverno dei sedici anni per consegnarci diciassettenni alla primavera. "Al cor gentil repara sempre Amore" veniva letto dopo "Già mai non mi conforto" di Rinaldo d'Aquino e "Disgusto del mondo" di Compiuta Donzella, e prima di "Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira" di Cavalcanti. Poi veniva Dante, il grande, con le sue *Rime*, dove c'era l'altro Guido, in "Guido, i' vorrei...", c'era il "Per una ghirlandetta", e "Tre donne intorno al cor mi son venute"...

Ora li leggiamo in sontuose e formidabili edizioni, quella di Luciano Rossi per la Nuova raccolta di classici italiani annotati Einaudi, e quella di Domenico De Robertis per Le lettere. Allora era semplicemente il Gianni-Balestreri-Pasquali dell'editrice D'Anna, volume I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, ed esso gronda annotazioni a penna e in matita, con una bella parentesi graffa (noi dicevamo graf) ad abbracciare la differenza tra concezione ontologica e concezione gnoseologica dell'amore, e una tonda ad elencare le immagini naturali (sole fuoco selva luce pietra stella calamita) il cui continuo lampeggiare doveva colpirci negli Stilnovisti.

Certo, l'amore operava sull'animo come Dio per mezzo delle Intelligenze operava sui cieli, e ancor più convincentemente l'amore poneva in esercizio le disposizioni virtuose, allo stesso modo in cui l'intelligenza attiva, o Dio, attuava la potenza conoscitiva



dell'uomo rappresentata dall'intelletto possibile. Si doveva ripetere tutto questo e io lo ripetevo, ma l'avrei capito solo alcuni anni più tardi, quando la stesura della tesi di laurea sul *Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce mi costrinse a riprendere con sguardo più maturo lo studio della filosofia di san Tommaso, e a valutare quel *Bonum est in quod tendit appetitus* nella sua accezione più tremenda e sibillina, più joyciana: *appetitus* stava per 'voglia'...

Di strofa in strofa guinizzelliana splendeva nell'intelligenza del cielo Dio creatore, ma gli attacchi più sottolineati erano quelli del foco d'amore che in gentil cor s'apprende e dell'amore che per tale ragione sta in cor gentile. Altri due testi portano sottolineature e spiegazioni: "I' vo' del ver la mia donna laudare" e "Veduto ho la lucente stella diana". Sonetti che non dovevano avermi particolar-

Maria Spartali Stillman,
Beatrice, 1895;
acquerello su carta,
56,6 x 43,1 cm.
Wilmington, Delaware
Art Museum

mente colpito perché nessun verso mi è rimasto nella memoria. Poi avviene una cosa strana nel mio vecchio libro di scuola: il quarto testo guinizzelliano antologizzato – “Chi vedesse a Lucia un var cappuzzo” – non reca segni di spiegazioni o di studio; evidentemente ‘non era stato fatto’, forse non piaceva al professore, o non c’era stato tempo, il resto del programma incalzava, o forse era il giorno della festa degli alberi o della corsa campestre. Un verso del sonetto però è seguito da una freccina che porta alla fine della pagina con il segno I (il soggetto di prima persona singolare in inglese, che allora io però scrivevo all’uso antico, ricamando quasi una chiave di violino).

Il verso corrisponde all’attacco della prima terzina, dove la «voglia» è prepotentemente protagonista, il poeta confessando che tanto vorrebbe spingersi «oltre su’ grato»: al di là della possibilità di gradimento, dunque, della persona amata, e baciare la bocca e ‘l bel visaggio e li occhi suoi, ch’èn fiamme di foco. Ah prender lei a forza, scrive Guinizzelli a pagina duecentododici.

Una geometria dei numeri e delle lingue solevo mettere in funzione in quegli anni per registrare segretamente ciò che a nessuno mai credevo di potere dire. Riesco a ricostruirla a distanza di tanto tempo, dopo un po’ di riflessione. Provo a pagina trecentododici (ci sta Dante con “A ciascun’alma presa”; mi intenerisco ritrovando una sottolineatura: «quando m’apparve Amor subitamente, / cui essenza membrar mi dà orrore»); e qui, con la stessa biro, avevo scritto un ‘mon’, aggettivo possessivo francese. Manca il verbo. Ma forse ho capito: la scansione non era di cento bensì di cinquanta pagine. So già che cosa troverò a pagina duecentosessantadue, la voce verbale mancante: ‘quiero’, indicativo presente prima persona. (Di nuovo Dante, con gli appunti alle *Rime*: durezza, crudeltà, guerra, morte per le ‘pietose’ e il rimando a *Inferno* XXXII per le ‘aspre e chioce’). Il resto non potrà venire che alle pagine trecentosessantadue (dove trovo «liebe») e quattrocentododici dove trovo scritta in piccolo la sillaba iniziale dell’agognato nome AL.

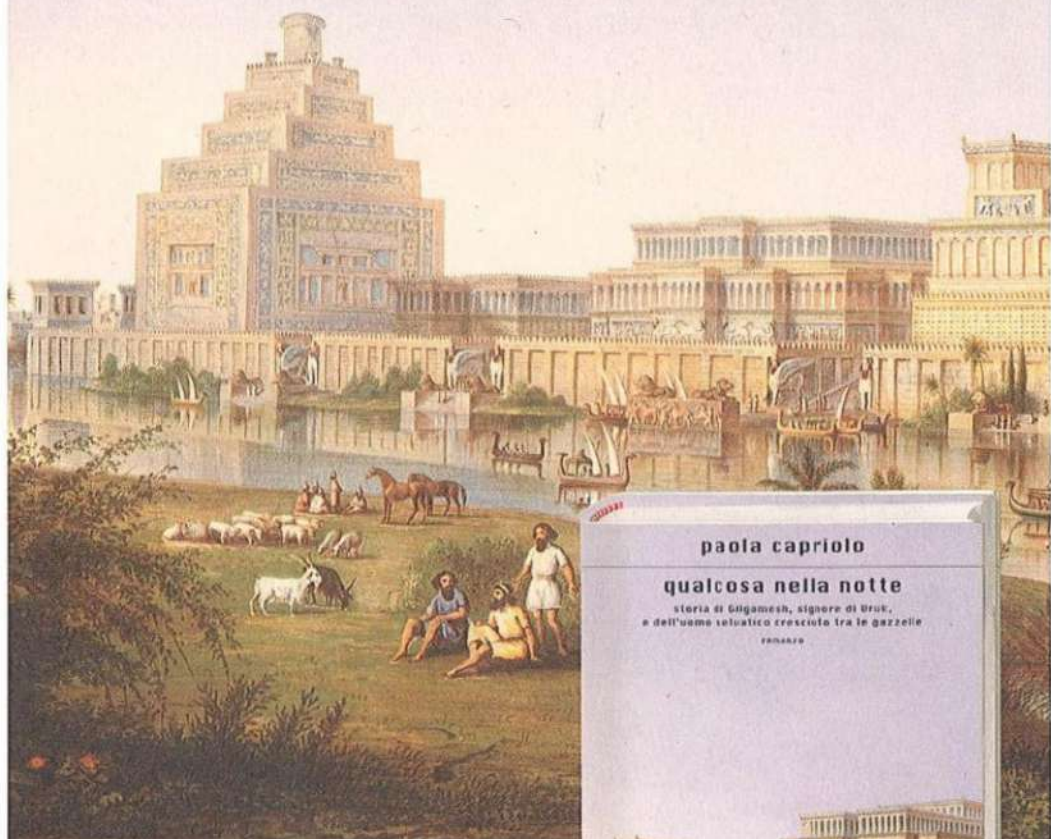
Faceva atletica all’Arena, l’avevo conosciuto l’estate prima a Bellaria-Igea Marina e aveva sedici anni come me.

paola capriolo

qualcosa nella notte

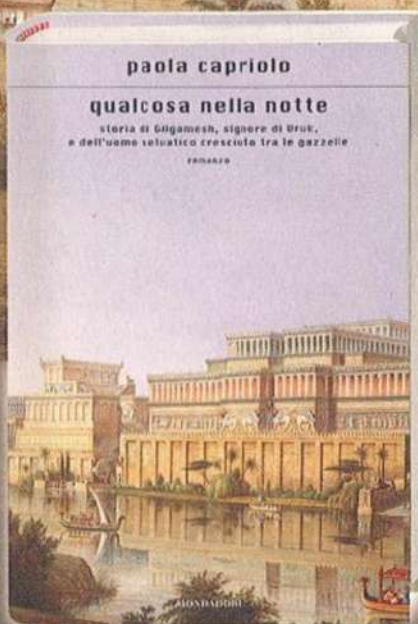
**storia di Gilgamesh, signore di Uruk,
e dell'uomo selvatico cresciuto tra le gazzelle**

romanzo



**la più antica epopea della
letteratura universale raccontata
con sensibilità moderna**

MONDADORI
www.librimondadori.it



RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

DA UNA TERRA A PARTE



C'è una notevole continuità tra l'antica letteratura scaldica e la nuova letteratura islandese. Si dice che persino la lingua nel corso di un millennio abbia vissuto una mutazione ridotta, rispetto per esempio a quel che è accaduto nella nostra storia. Un autore islandese, oggi, che scriva nella sua lingua e non abbia optato per l'inglese, cosa che alcuni hanno fatto, sente forte la parentela con quei racconti di prima del Mille cui Borges, studioso appassionato del mondo norreno, attribuiva il merito di aver dato il via alla forma del romanzo. Senza di loro, senza le saghe che narrano l'insediamento dei Vichinghi fuggiti dalla Norvegia alla fine del X secolo, secondo lo scrittore argentino non avremmo Stendhal e Flaubert. Sicuramente non avremmo Gudmundsson, uno degli autori islandesi contemporanei più noti e tradotti nel mondo.

L'Islanda è una terra a parte anche nel panorama della cultura nordica in genere. Vi si conosce la dimensione della piccola città, confinata in uno spazio ridotto, e l'infinito del paesaggio che vanisce tra mare, ghiacci, terre estese a perdita d'occhio e montagne. Pochi gli abitanti e legati alla loro tradizione letteraria, grandi lettori e facili alla scrittura, cui si avvicinano con una confidenza che noi ignoriamo. Prendiamo appunto il cinquantenne Einar Már Gudmundsson: dei due romanzi che ho conosciuto di questo autore (il primo è *Angeli dell'universo*) mi è rimasta impressa la scansione spezzata, la brevità dei paragrafi, l'istinto dell'immagine e la ricercatezza poetica nel comporre un mosaico le cui tessere non necessariamente combaciano subito tra loro, sicché solo la fine del romanzo ci dà il quadro completo e ben definito del turbinio di

personaggi chiamati in causa. Nessuno inventato: nemmeno in questa sua seconda opera *Orme nel cielo*, in cui racconta per frammenti la storia della sua famiglia in un territorio e in un tempo in cui «morire di fame andava ancora di moda».

Tra gli inizi del Novecento e la metà e oltre del secolo passano sulla scena del romanzo figure di gente qualunque, i piccoli che la storia ha inghiottito (l'argomento sarebbe interessato al Manzoni) e che hanno diritto solo ad una sopravvivenza limitata nella memoria della famiglia. L'autore li richiama dal passato con la confidenza dell'affetto e senza eroismi e miti: qualcuno di loro è stato grande e idealista, qualcuno, stremato dall'inutilità della lotta, si è arreso, qualcuno è passato senza rumore, inavvertito persino ai propri vicini di vita. È un quadro comune che solo la natura impervia del territorio rende più alto: la fatica è implicita in queste regioni aride, in un mare pescoso ma turbolento, tra gente che sa di essere poca e dispersa. L'epos della campagna e il mondo nuovo della città sono a loro volta protagonisti di brani in cui la tragedia si alterna alla dimensione ironica in uno stile icastico che è nelle corde di questo narratore e ne rappresenta il disincanto e l'affetto per i suoi personaggi. Alla periferia del mondo che conta, o di quello che noi consideriamo il mondo che conta, la vita, ci dice Gudmundsson, ha avuto una sua evoluzione e ha partecipato ai grandi avvenimenti in modo anche diretto: c'è chi ha creduto nel comunismo e ci ha speso tempo ed energie, altri hanno messo mano alle armi per tenere in vita la libertà: ed è il caso di Ragnar, che è andato a combattere contro Francisco Franco in Spagna e, tornato in patria, diventa un vero scaldo, nel cui tramite vive l'epopea dell'antifascismo. «Io non mento mai,

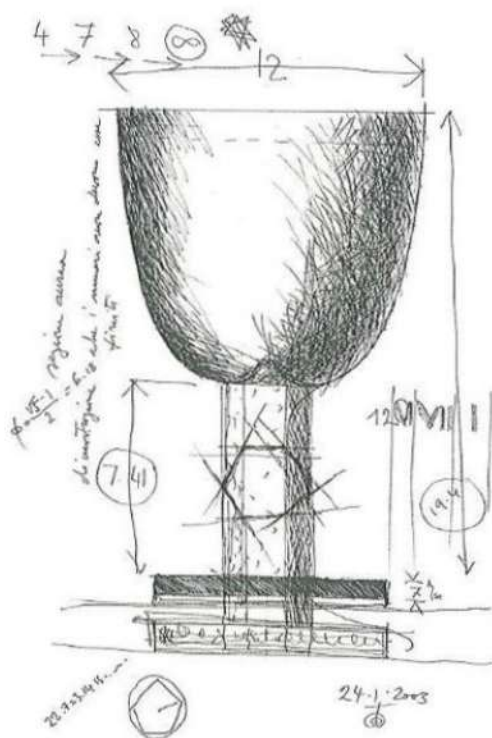
abbellisco solo un po'» dice del suo modo enfatico di ricordare gli avvenimenti cui ha partecipato.

Lo stile di Gudmundsson non ha bisogno di cronologie, non gli occorre la logica consequenzialità dei fatti: in apparenza anzi il tempo pare acquattato sul fondo della narrazione, salvo farsi avanti a tratti; allora gli anni diventano voci di un coro cui tocca, ad un certo punto, la parte di solista, per poi rientrare nelle fila. Le sezioni e i capitoli che scandiscono il romanzo sono frammenti da cui cucire l'intero, che è il passaggio morfologico ed etico dell'Islanda da terra povera a Paese moderno ed evoluto, con tutti i mali che l'evoluzione porta con sé, accanto all'agio che offre. E lo scrittore, in questo viaggio scomposto, va a cercare se stesso nei geni dei suoi genitori e nonni e bisnonni, senza nascondersi e senza bisogno di emergere. Certo, il lettore convenzionale rischia di essere lasciato al suo destino se non asseconda questa insolita cadenza narrativa, destabilizzante rispetto alle sicurezze che di solito il romanzo garantisce.

Auden disse dell'Islanda: «Nei miei sogni d'infanzia era una terra sacra; quando a ventinove anni la vidi per la prima volta la realtà confermò i miei sogni; a cinquantasette anni era ancora una terra sacra, con la luce più magica del mondo. La modernità non sembra aver cambiato il carattere dei suoi abitanti, [...] non sono – non ancora – diventati volgari». Era il 1964: i romanzi di Gudmundsson oggi segnano un po' quel temuto cambiamento, ma con un passo forse molto più lento di quello che ci sta travolgendo.

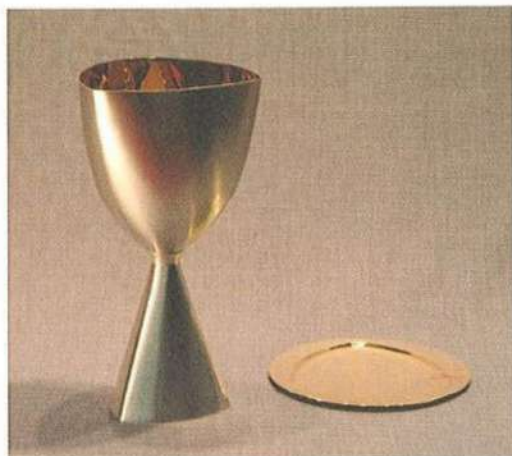
Einar Már Gudmundsson, *Orme nel cielo*, trad. di Fulvio Ferrari, Iperborea, Milano 2003, pp. 202.

La vicenda dei rapporti tra arte e liturgia è antichissima, e accompagna quella della stessa Chiesa. I suoi momenti più significativi sono stati segnati da eventi decisivi: la lotta tra iconofili e iconoclasti, che si sviluppò tra il VII e il IX secolo, e dalla quale l'arte occidentale emerse come forma autonoma di creatività; il conflitto tra Riforma e Controriforma, che impose alla Chiesa cattolica la ridefinizione meticolosa della propria immagine; e infine il travagliato confronto fra tradizione e modernità, che ha segnato particolarmente



il XX secolo e che risulta tutt'altro che risolto. Di quest'ultimo periodo, che storicamente e culturalmente ci appartiene, è significativo segnale il concorso indetto, a partire dal 1990, da "Koinè", l'annuale rassegna delle attrezzature e degli arredi sacri che si tiene a Vicenza, e che ogni anno propone ad architetti e designer un tema progettuale (la casula, gli strumenti della liturgia, le sedi e le sedie, l'altare, e così via), l'ultimo dei quali, quello dell'edizione 2003, ha riguardato il calice da messa.

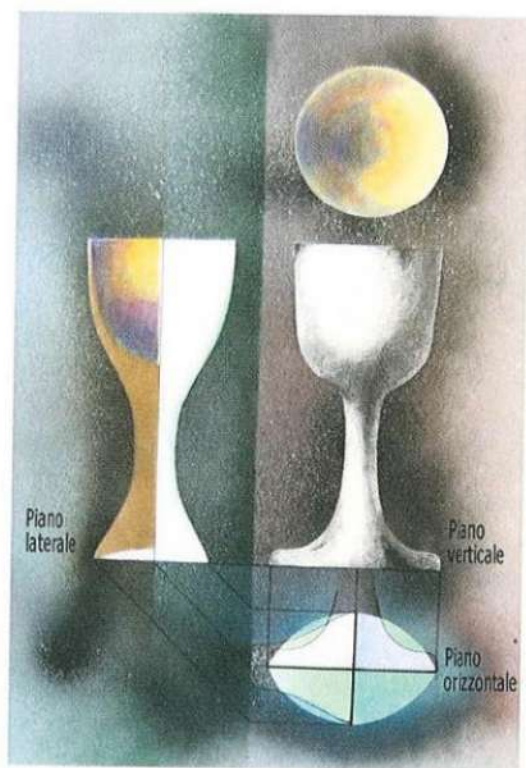
Il progetto di oggetti e spazi liturgici, cui tocca lo smisurato compito di rappresentare e incarnare, nella ritualità che ripete gesti antichissimi, l'essenza stessa della fede, non differisce di molto da quello dei più comuni artefatti. I criteri ergonomici vi mantengono il loro valore, e altrettanto può dirsi di quelli tecnici e formali. Ciò che lo rende unico è semmai la consapevolezza del loro destino, la prefigurazione della densità simbolica di cui essi sono chiamati a farsi portatori; ma anche questo aspetto appartiene alla natura del progetto, uso a evocare, nell'immediatezza delle soluzioni funzionali, le lontane premesse sulle quali deve fondarsi ogni possibile soluzione. Ciò mette in gioco non tanto la liturgia, quanto la scaturigine stessa del cristianesimo, ovvero il senso profondo da ricercare ogni volta nel Vecchio e nel Nuovo Testamento. Esplorazione temeraria, a causa della sua stessa semplicità, che però offre subito un'indicazione preziosa. Non è difficile, in effetti, scorgere nei due testi un atteggiamento tra loro assai diverso nei confronti del disegno da imporre ai fondamenti stessi della liturgia, ovvero al significato, prima che alla forma, da



attribuire alle strutture e alle cose.

Nel Vecchio Testamento domina una minuta precettistica, che assume nel complesso un ruolo paradigmatico. In Esodo, 25 s., le minuziose istruzioni da seguire per la realizzazione della sacra dimora, dei suoi arredi e delle sue suppellettili obbediscono a criteri fissati una volta per tutte dallo stesso Creatore, e presuppongono dunque una loro fedele reiterazione nel tempo. «In base a tutto il progetto della dimora che io ti mostrerò e al progetto di tutti i suoi oggetti, così voi farete», sono le parole divine (25. 9); e questa idea di un progetto iniziale, che si propone come archetipo da reiterare senza alterazioni, è presente anche altrove, per esempio in Esodo, 31. 1-11; Levitico, 24. 1-8; Deuteronomio, 10. 1-5. In essa la forma delle cose e degli spazi resta fissata in una definizione ineludibile, che tollera solo una devota imitazione.

Nel Nuovo Testamento, al contrario, l'insegnamento del Cristo si fonda esclusivamente sulla parola e, attraverso di essa, sui gesti. A dominare la scena è la corporeità, colta nel suo comportamento quotidiano:



la vita e la morte, la salute e la malattia, gli atti del bere e del mangiare, del lavorare e del comunicare accompagnano costantemente la parola e ne confermano il senso. Gli oggetti, in questo contesto, si propongono come semplici strumenti del gesto simbolico, e la tradizione che li fissa nel loro valore liturgico ne lascerà libero il disegno della struttura e della forma. Non per nulla l'acme di questo insegnamento è raggiunto nell'Ultima cena, nella quale la liturgia ha trovato non tanto il suo concreto disegno, quanto la sua ispirazione fondamentale in una serie di gesti ostensivi, che sprigionano il loro altissimo significato in un contesto di quotidiana umiltà. Da questo punto di vista, il calice che vi appare è semplice

contenitore di bevande: ciotola, bicchiere, coppa o boccale, esso è solo un utensile che deve servire al bere. La sua materia e la sua forma sono lasciate al mutamento che regola la storia: ciò che conta è il gesto simbolico dal quale ogni volta, nel rito che lo presentifica, riaffiorerà il senso primigenio del sacrificio, sempre però legato a una ineffabile corporeità (Luca, 24. 36-43; Giovanni, 20. 24-29).

Ciò spiega come mai la Chiesa cristiana non ha mai dato indicazioni precise circa i modelli progettuali da adottare per lo spazio ecclesiale, i suoi arredi, i suoi strumenti, le sue immagini. Semmai, essa ha costituito, per l'arte, l'architettura, le arti decorative e, da ultimo, il design, un intenso laboratorio. Perfino nelle *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, redatte da san Carlo Borromeo nell'immediatezza del Concilio Tridentino, la dimensione progettuale delle disposizioni non punta tanto a fare della fisicità dello spazio ecclesiale e delle sue attrezzature la manifestazione della fede, quanto a definire, in un unico disegno omogeneo e coerente, il concetto di 'giustificazione per opere', reso pratica quotidiana dalla liturgia. Nella visione di san Carlo, peraltro segnata dagli orientamenti della Controriforma ambrosiana, una volta definita la 'funzione' liturgica delle cose, occorreva soltanto mettere a punto una 'forma' ad essa aderente. Ma in ciò era implicita non la costrizione imperativa, bensì la possibilità di una scelta fra opzioni estetiche diverse. La pedante e terroristica normativa che in seguito soffocò l'arte sacra fu frutto di zelo mondano e di opportunità politica, non di un disegno teologico. Non per nulla, tornando sui

medesimi concetti, il Concilio Vaticano II ha ribadito che «la Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico», e si è limitato ad additare, per il progetto degli spazi e degli oggetti ecclesiali, l'obiettivo di una «nobile bellezza» derivante da una «costruzione degna e appropriata».

È in questo varco ideologico che la modernità è infine affluita nel cuore del progetto della chiesa. Essa ha però trovato dinanzi a sé, come controparte dialettica, la tradizione, non sempre incline a far propria la costante spinta innovativa sulla quale la cultura contemporanea è fiorita. Così, nelle grandi chiese disegnate da Michelucci, Le Corbusier o Spadolini, nel travagliato rapporto tra la dimensione artistica e la dimensione del sacro, nel tentativo di introdurre le modalità del

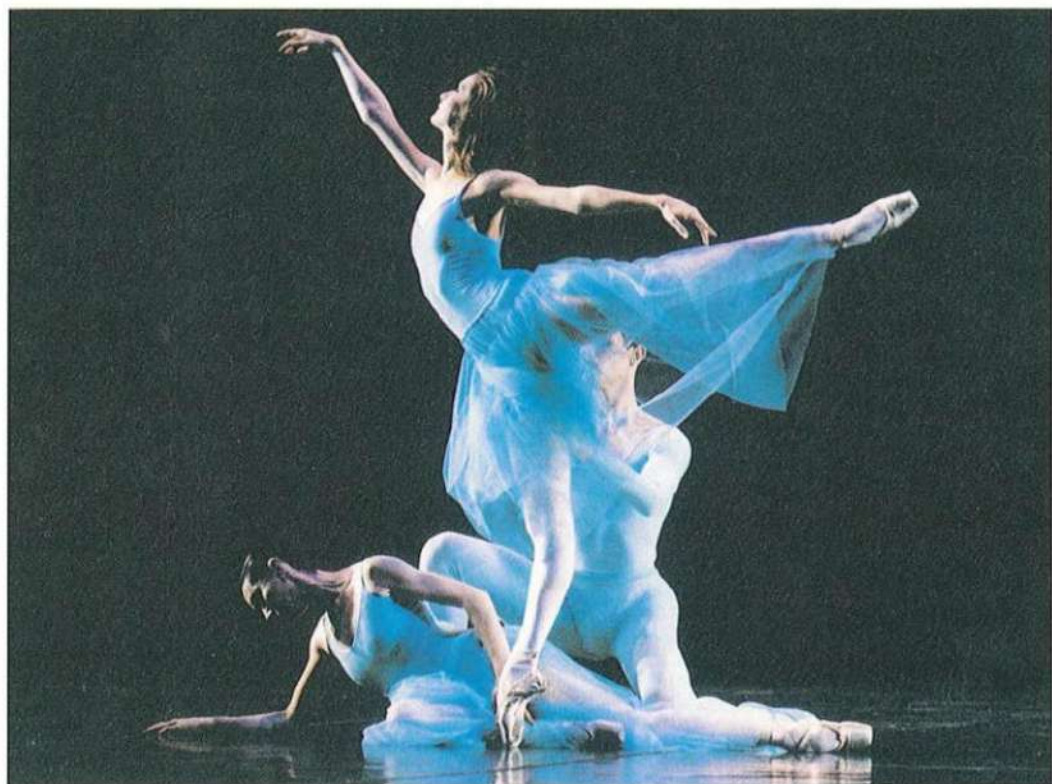
moderno design nella progettazione degli strumenti rituali, il confronto con la liturgia, con le sue fissità e le sue arrendevolezza, ha dato vita a un dibattito intenso, quantunque umbratile; aspro, quantunque rispettoso delle rispettive peculiarità, e destinato comunque a inseguire gli sviluppi della storia e le loro incidenze non sulla sostanza della fede, bensì sulle sue manifestazioni. Che a rammentarci l'importanza di questo dibattito sia bastato un concorso di idee per il disegno di un moderno calice da messa, è indicativo dell'importanza che la questione riveste. Ma ancor più indicativa è la crucialità che la dimensione estetica dell'esistenza, per poco che la si colga in un ambito più vasto di quello dell'arte, può a buon diritto rivendicare, offrendola con urgenza alla nostra riflessione.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

INCONFESSATA ESIGENZA DI DISCIPLINA

Sebbene la danza venga ancora generalmente considerata la 'sorella minore' del teatro musicale, e posta sempre a margine nei cartelloni dei grandi teatri d'opera, negli ultimi anni si sta assistendo a una intensificazione di interesse da parte del pubblico nei confronti dell'arte coreutica e al progressivo allargamento degli spettatori, fra i quali, accanto agli specialisti, si fa strada un numero sempre più cospicuo di giovani appassionati. Sulle ragioni del rinnovato successo di tale arte presso le nuove generazioni si possono ipotizzare differenti risposte.

Innanzitutto, il balletto è una forma d'arte che, associando danza, musica e arti plastiche, fa direttamente appello alle emozioni, offrendo una possibilità pressoché unica di apprezzare le prestazioni straordinarie cui possono attingere artisti atleticamente e tecnicamente preparati. Inoltre la danza, prescindendo da diaframmi linguistici, da traduzioni o da adattamenti e dalla stessa autorità della parola, si presta ad essere compresa coralmente. Il vocabolario del corpo, più ancora di quello dell'opera, o della sua versione per così dire moderna, il *musical*, presenta una componente dominante di universalità, dovuta, appunto, all'assenza di linguaggi logici come quelli verbali. Nel contesto di un'epoca come quella in cui viviamo, in cui fra i giovani le categorie tradizionali dell'ordine, del decoro, della bellezza e, in special modo, della femminilità aggraziata appaiono travolte e persino irrise da mode deturpanti, la danza classica, con il suo codice rigido e limitato di passi e figure, recupera un suo spazio come il luogo di una limpida conservazione di inattingibili modelli remoti, nei confronti dei quali è dato nutrire



una sorta di distaccata, estatica ammirazione, nutrita di inconsapevole (e comunque inconfessabile) nostalgia. L'ordine della coreografia, la legge dei numeri musicali, il rigore della tecnica, il gesto imperioso, autorevole e addirittura autoritario del maestro, si pongono come una sorta di contromodello ideale, come un mito da coltivare devotamente – salvo chiamarsene fuori nell'atto di valutare l'ipotesi di farne un modello fattuale.

Luogo strutturale di incontro fra le genti, la danza classica è una forma d'arte internazionale e, allo stesso tempo, quanto mai effimera: della *pièce* teatrale possiamo conservare almeno il testo, essenziale e

immutabile; dell'opera lirica la partitura che contiene le parti vocali e l'orchestrazione: il balletto invece, allorquando non è danzato, non mantiene ragioni di vita. La musica, che ne costituisce la spina dorsale, non conserva traccia alcuna della coreografia, sicché su di essa è possibile ipotizzare la creazione di un numero potenzialmente illimitato di coreografie differenti, ciascuna destinata a dissolversi con la conclusione di ogni ciclo di rappresentazioni, salvo rimanere annotata, in qualche caso speciale, a futura memoria negli appunti di uno zelante collaboratore o spettatore o critico (e oggi nelle piste magnetiche di una videoregistrazione).

Eppure, miracolosamente, malgrado le

alterazioni apportate nel corso degli anni, le grandi opere che compongono il repertorio classico conservano, non solo il titolo, ma anche la loro anima e la loro magia, ovvero ciò che ne costituisce l'essenza. Esse rinascono proprio perché ballerini e coreografi le fanno rivivere rispettandone lo spirito e conservandone la freschezza, per provocare nello spettatore la stessa emozione e la stessa sorpresa procurate al momento della loro prima creazione.

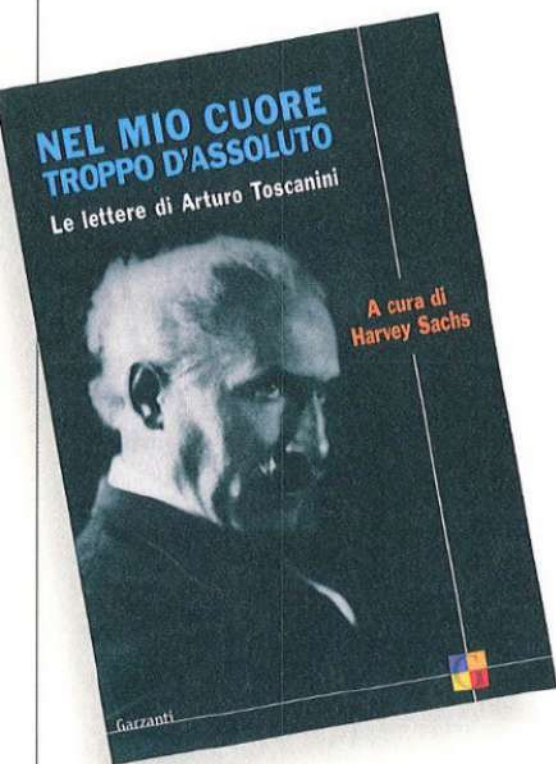
A riprova del rilancio della danza, basti pensare alle scelte operate da uno dei maggiori teatri del mondo, la Scala di Milano, negli ultimi anni. Il direttore del corpo di ballo, il Maestro Frédéric Olivieri, consapevole della necessità di mantenere viva la tradizione e, nello stesso tempo, dell'importanza di rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più giovane, si impegna a presentare nel corso della stagione, accanto ai balletti di repertorio,

balletti neoclassici e nuove produzioni integralmente contemporanee. Responsabile anche della Scuola di Ballo del Teatro, il Maestro Olivieri ritiene che la danza debba evolvere e accogliere il meglio di ogni stile e di ogni tecnica.

La proliferazione delle scuole di danza (molte migliaia distribuite capillarmente su tutto il territorio nazionale, secondo un processo propagativo che non ha eguali in altri tipi di scuola analoghi, quali quelle di arte drammatica o di scenografia, per fare solo due esempi), supportate dall'appassionata frequenza di giovani e giovanissimi, rappresenta un segnale importante: indirizzare i giovanissimi all'acquisizione della tecnica e della disciplina che sono elementi strutturali dell'arte coreutica, prima che allo sviluppo di una eventuale e rara disposizione d'arte, mostra forse il senso diffuso di una aspirazione ideale, rattenuta se non repressa nella vita di ogni giorno.

NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

L'ENERGIA DI TOSCANINI



Nessun altro secolo, come il Novecento, ha portato sugli scudi la figura degli interpreti, soprattutto in campo musicale. Si potrà ribattere che anche il Settecento musicale aveva esaltato i cantanti, soprattutto nella mitica figura dei castrati; ma ciò che in realtà allora affascinava degli interpreti vocali era la destrezza, l'abilità – quasi circense – nell'abbagliare il pubblico, che rimaneva sostanzialmente indifferente a ciò che tali interpreti cantavano (non a caso costoro pretendevano, e quasi sempre ottenevano, d'inserire nel corpo di qualsivoglia opera le cosiddette arie 'di baule', vale a dire frammenti operistici che ritenevano particolarmente adatti alle proprie qualità e che perciò volevano eseguire sempre e comunque, senza nessun rispetto per la coerenza di concezione di un'opera).

Dunque, il Novecento vede sorgere e consolidarsi il predominio soprattutto di un'altra figura, che assume non di rado dimensioni mitiche, vale a dire quella del direttore. Inventato di fatto da Mendelssohn (il primo che aveva avuto il coraggio di voltare le spalle al pubblico per concentrarsi esclusivamente sulla compagine orchestrale), il concertatore – che costituisce figura unica assieme al compositore – diventa il fulcro della vita musicale. L'ultimo dei grandi compositori/direttori, in ordine di tempo, può essere considerato Richard Strauss (anche se oggi Pierre Boulez, per esempio, incarna la versione aggiornata di quel binomio), prima che la specializzazione del lavoro divida l'ambito della creazione da quello dell'interpretazione.

A ciò consegue che al *Mito del maestro* (per citare il titolo di un fortunato saggio di Norman Lebrecht) venga dedicata sempre maggiore attenzione e non solo in termini di studi critici sull'interpretazione: anche la vita privata viene

scandagliata, sottoposta a sguardi non di rado irriguardosi, vagliata nelle pieghe intime.

Questa volta l'occhio impertinente e pignolo del biografo s'è posato su Arturo Toscanini: Harvey Sachs, che da tempo ne analizza la figura, ha pubblicato un'ampia selezione delle lettere del maestro, compresi telegrammi e note private. In realtà Sachs, nel 1978, aveva già dato alle stampe un'importante biografia sul direttore, anche se, come egli stesso ammette nella prefazione, non era a conoscenza, né dunque aveva visionato questa notevole quantità di materiale autografo.

Cosa aggiunge la lettura di questo imponente corpus alla conoscenza del maestro? Poco o nulla, verrebbe da rispondere: se non per la biografia e la psicologia. Meditazioni sulla musica o sulla sua interpretazione nell'epistolario di Toscanini mancano quasi del tutto. Le uniche notazioni di carattere musicale (diversi sono i direttori, da Ansermet a Furtwängler, che hanno pubblicato veri e propri saggi in tal senso) riguardano la minore o maggior dimestichezza che egli sente di avere con determinati pezzi (per esempio, definisce «una sciocchezza» dirigere l'*Idillio di Sigfrido* di Wagner), oppure appunti del tutto superficiali, quando non veramente banali, sulla musica a lui contemporanea (lettera del 19 luglio 1939 ad Ada Mainardi: «Dirigo sempre la stessa musica! La moderna non mi entra, né nella testa, né nel cuore! Sono troppo vecchio oramai e le mie facoltà sono calcificate. Sere sono udii alla radio della musica di Petrassi [Goffredo Petrassi, grande compositore italiano, recentemente scomparso, *n.d.r.*]... gran brutto scherzo! Quella sì è gente da confinare. E Molinari [Francesco Molinari-Pradelli, direttore d'orchestra, *n.d.r.*] è entusiasta di quel giovane rammollito?»).

Insomma, non è che il grande vecchio ci faccia una bella figura, soprattutto se si pensa che anche il conservatore Furtwängler dicesse sia Schönberg, sia Hindemith.

D'altra parte, il maggior numero delle lettere di Toscanini viene indirizzato ad Ada Mainardi, sua amante adorata e moglie del grande violoncellista Enrico. Viene confermato appieno il carattere schiettamente sanguigno di Toscanini, unito alla sua violenta repulsione per il totalitarismo fascista e nazista, atteggiamento che lo tene lontano sia dall'Italia, sia da festival molto amati, come Bayreuth (prima) e Salisburgo (poi). Sachs, evidentemente, non può non rendersi conto che l'interesse maggiore, per il lettore-*voyeur*, risulta appunto da quelle annotazioni di carattere erotico/sessuale che l'anziano direttore (negli anni Trenta era vicino ai settant'anni) profonde a piene mani, tant'è vero che nella sua prefazione si pone, retoricamente, la domanda se sia lecito oggi pubblicare tale materiale, che aveva uso rigorosamente e strettamente privato. La risposta che si dà è, ovviamente, positiva: «In queste lettere [non poche delle quali contenenti quelli che Sachs definisce «deliri erotico/pornografici»] Toscanini si offre con tutti i suoi difetti e tutta la sua grandezza». Ci sarebbe, secondo lo studioso americano, un rapporto biunivoco tra la grande carica ed energia musicale dell'interprete e la sua passione erotica. Non so se sia veramente così. Quel che Toscanini aveva da dire lo ha detto e continuerà a dirlo soprattutto attraverso le sue registrazioni.

Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini, a cura di Harvey Sachs, trad. di Maria Cristina Reinhart, Garzanti, Milano 2003, pp. 636.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

DUCCIO & Co. A SIENA

Dietisalvi di Speme
(seconda metà del
sec. XIII).

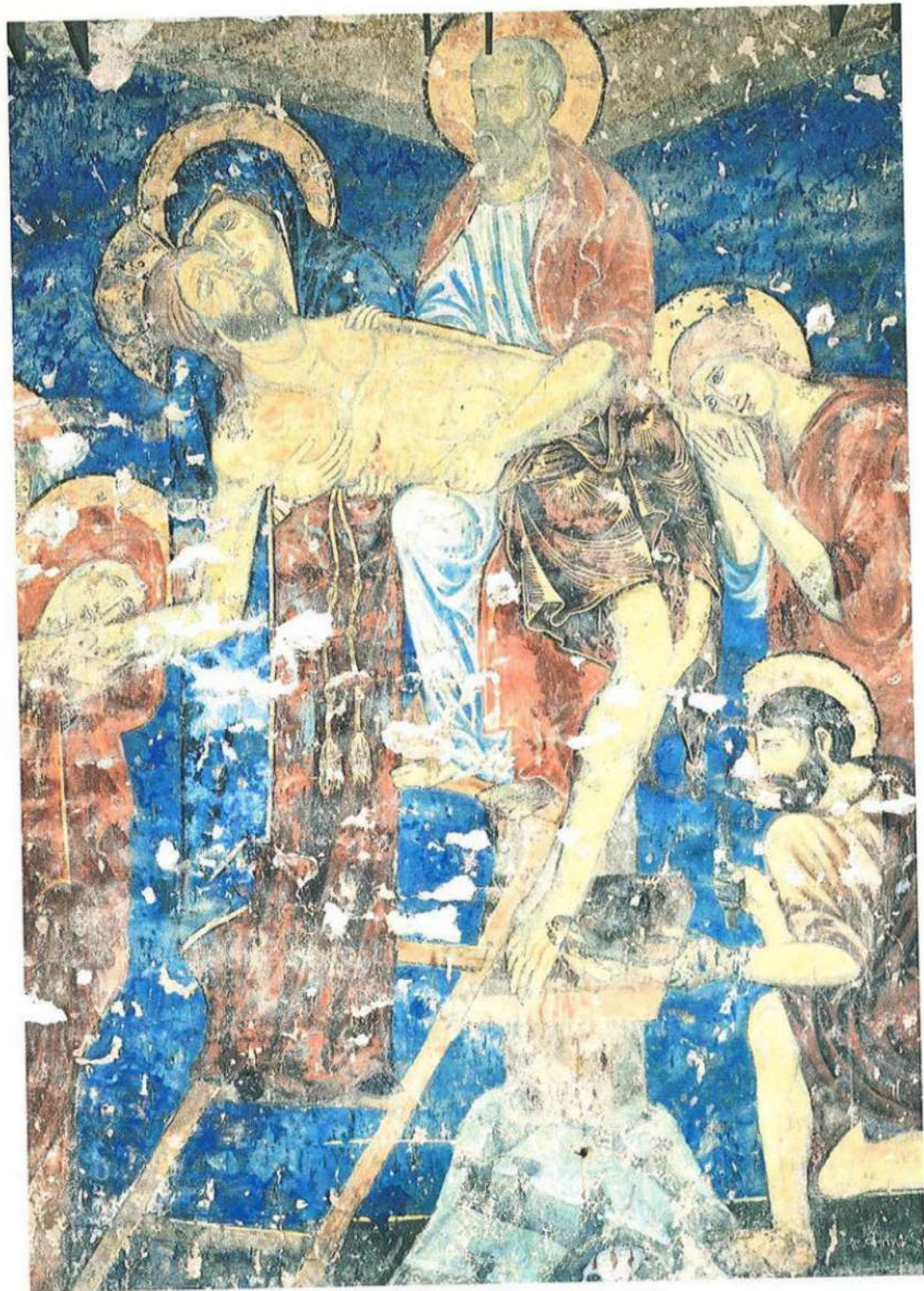
Crocifissione; affresco:
particolare, Siena,
Cripta del Duomo



Il grande avvenimento espositivo della stagione autunnale italiana è senz'altro la mostra di Duccio di Buoninsegna a Siena aperta dal 4 ottobre 2003 all'11 gennaio 2004 nella doppia sede di Santa Maria della Scala e del Museo del Duomo. Mostra molto importante perché rappresenta l'esito finale di una lunga serie di indagini d'archivio, di restauri, di ricognizioni sul territorio senese e di clamorose scoperte. Dalle carte d'archivio, ad esempio, è emerso un dato clamoroso e inaspettato: nonostante la fama del pittore e la rilevanza delle sue committenze, Duccio fu angustiato per tutta la vita dalla povertà, inseguito dai creditori, severamente multato dalle autorità senesi per inadempienze fiscali; e alla fine della vita, nel 1319, lasciò ai sette figli una ben poco appetitosa eredità di debiti.

Sul fronte dei restauri invece, il dato acquisito di maggior spessore riguarda la vetrata del Duomo di Siena, che Duccio realizzò tra il 1287 e il 1288. S'era sempre creduto che Duccio si fosse limitato a fornire il cartone preparatorio. L'occasione del restauro ha rivelato il contrario: senz'ombra di dubbio Duccio intervenne direttamente nella pittura a grisaglia del vetro.

Qualche anno fa, mentre si effettuavano lavori di impianti elettrici in un locale sottostante il Duomo di Siena, l'improvviso crollo di un lembo di parete portò alla scoperta della cripta della cattedrale, di cui s'era persa memoria. Quando gli operai e gli addetti della soprintendenza penetrarono negli ambienti invasi dai detriti (la cripta era stata interrata nel Cinquecento), si resero conto che quasi tutte le pareti erano riccamente decorate con affreschi del secondo Duecento: non si conoscevano sino



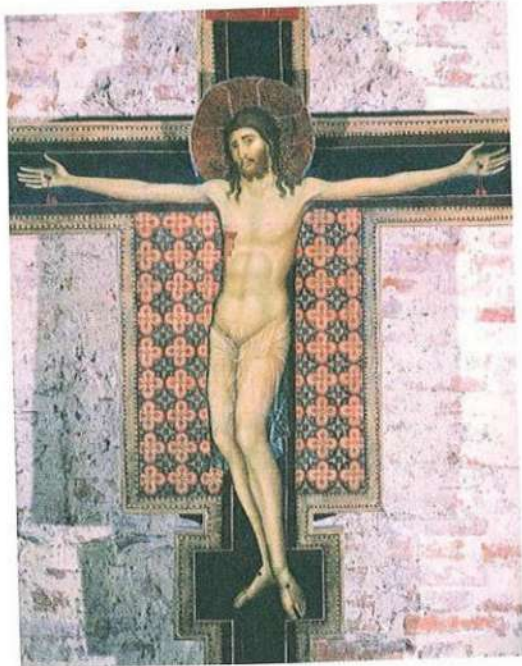
Dietisalvi di Speme,
Deposizione; affresco:
particolare.
Siena, Cripta
del Duomo

Duccio di Buoninsegna
(circa 1250-1318/1319),
Croce dipinta; tempera
su tavola. Asciano,
Castello di Gallico

a quel momento affreschi senesi così antichi. L'emozione fu grande, anche perché dalle carte d'archivio si sapeva che Duccio aveva cominciato la sua carriera attorno al 1278 proprio accanto ai pittori che lavoravano nella cripta del Duomo. Nella cripta non sembra esservi traccia del giovane Duccio, ma in quelle pitture perfettamente conservate (mai restaurate, mai ritoccate e per secoli mai esposte alla luce), gli storici dell'arte hanno individuato le mani di Dietisalvi di Speme, Rinaldo da Siena, Guido di Graziano e Guido da Siena: i potenziali maestri senesi di Duccio.

La cripta, debitamente recuperata, sarà visitabile per la prima volta proprio in occasione della mostra; e la mostra stessa – divisa in otto sezioni – prende avvio illustrando i precedenti e i contemporanei senesi del maestro, attraverso tavole, codici miniati e copertine di registri (sono le famose *Bicchierne* senesi) ascrivibili ai maestri sopra citati. Vi è anche un nucleo preziosissimo e rarissimo di disegni attribuito a Vigoroso da Siena.

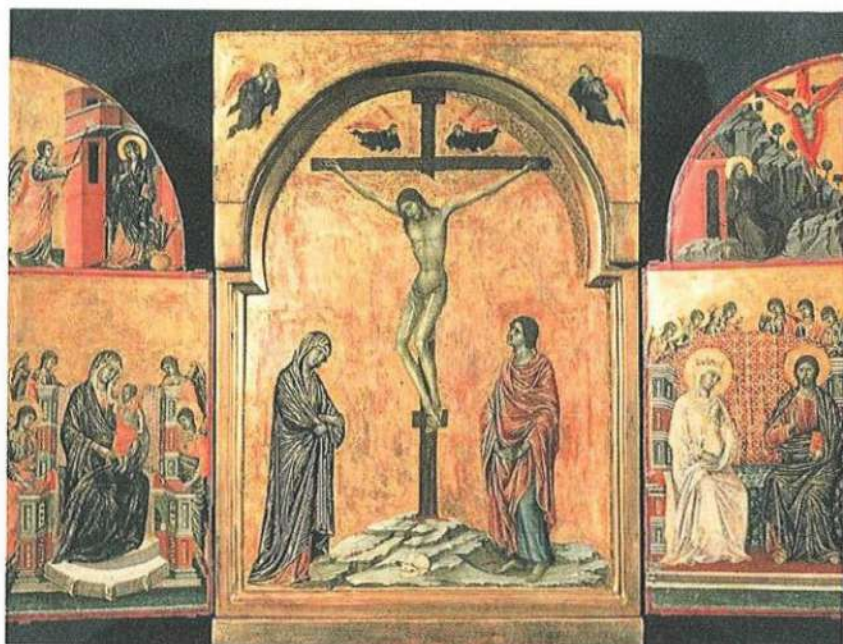
È noto che Roberto Longhi (1948) definì Duccio «non allievo soltanto, ma quasi creato di Cimabue». La terza sezione della mostra si occupa di indagare questo rapporto, che fu strettissimo e importante tanto che Duccio realizzò la *Madonna Ruccellai* oggi agli Uffizi a imitazione della *Maestà* che Cimabue dipinse per la chiesa francescana di Pisa, e oggi al Louvre. Una novità qui presentata è il cambio di attribuzione della *Madonna con Bambino* del Museo di Castelfiorentino: sempre assegnata a Duccio, la tavola si è scoperta essere opera di collaborazione tra Cimabue e il giovane Giotto. Ciò significa che appena prima della svolta del



secolo Duccio si allineò in modo assai considerevole alle proposte stilistiche dei due geni fiorentini, tanto da venir confuso con loro.

Cuore della mostra sono i quindici capolavori di Duccio giunti da Siena e dai musei di tutto il mondo: attorno alla grandiosa vetrata circolare del Duomo, fulcro della terza sezione, vedremo le parti mancanti della *Maestà* del Museo del Duomo (che ovviamente non si muoverà dalla sua vicinissima sede), ovvero la predella e il coronamento della *Maestà*, appena usciti da un mirabile restauro. Vedremo la *Maestà* di Berna, la *Croce* ritrovata nel Castello Gallico di Asciano (mai esposta al pubblico) e il trittico eccezionalmente prestato dalla Regina d'Inghilterra con la *Crocifissione*, le *Storie di Maria* e le *Stigmate di San Francesco*.

La mostra su Duccio ha anche offerto l'opportunità di riesaminare una ad una le personalità e le opere dei maestri senesi a lui contemporanei e da lui influenzati, da Segna di Bonaventura, suo fedelissimo seguace, a Ugolino di Nerio, fino ad arrivare a Bartolomeo Bulgarini, che essendo morto nel 1378



(sessant'anni dopo Duccio), rappresentò davvero l'ultima propaggine dell'influenza ducquesca nella città. Naturalmente, una sezione a parte indaga il peso di Duccio sugli altri grandi senesi, Simone Martini e i fratelli Ambrogio e Pietro Lorenzetti. In questo settore si potrà ammirare una rarissima *Santa Caterina d'Alessandria* di Simone Martini, sinora mai uscita dalla collezione privata che gelosamente la custodisce.

In rassegna però non vedremo solo pitture: vedremo anche sculture di squisitissima fattura dei Pisano e oreficerie mozzafiato firmate dal più grande orafo senese del tempo, Guccio di Mannaia.

Siena e il territorio senese saranno parte integrante del percorso. Il Palazzo Pubblico

senese offre la visione dell'affresco intitolato *Consegna del Castello di Giuncarico*, scoperto fortunosamente vent'anni fa, e così le chiese cittadine di San Martino e di Santa Maria dei Servi restituiscono la visione di spettacolari cicli d'affreschi di area ducquesca riemersi come d'incanto dopo i recenti restauri. Altri affreschi di eccezionale fattura si potranno ammirare nella campagna di Siena, nella collegiata di Casole d'Elsa e nella chiesa di San Lorenzo a Colle Ciupi (Monteriggioni). È importante sottolineare la presenza di tutti questi affreschi ritrovati: perché fino a pochi anni fa la storiografia artistica era concorde nel ritenere che a Siena, a fine Duecento, nessun pittore si era mai dedicato all'arte dell'affresco. La mostra di Duccio riscrive la storia dell'arte.

IL GIARDINO IN FIORE

Uno squarcio descrittivo di un paesaggio, mentale, nell'opera dell'umanista



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

Erasmus da giovane si accodò a una tradizione, se non a un vero e proprio genere letterario, che da sant'Agostino in poi attraversò tutto il Medioevo: quella degli scritti de contemptu mundi. Mentre era novizio nel convento agostiniano di Steyn, nei natii Paesi Bassi, probabilmente intorno al 1490, scrive anch'egli un elogio della vita appartata del chiostro, non tanto per amore dell'ascesi quanto degli studi, non tanto per coltivare la propria anima quanto la propria mente.

Nel capitolo XI, dal titolo "Il piacere della solitudine", egli fa scivolare la descrizione del chiostro nella metafora della

descrizione degli splendori della letteratura, l'orto conventuale in quello della biblioteca. Ne nasce un luogo colorito e profumato, in cui si cammina e s'immagina, ci si deliziano i sensi e i pensieri, dove tutto è fermo e stabile, fuori e al di sopra del mondo orrido di vanità, di brame, di morte; un brano elegiaco, armonico e colorito anche nello stile, cristallino come nella miglior tradizione non del Medioevo ma della classicità (cfr. Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, 5.1, North Holland, Amsterdam-Oxford 1977, p. 80; e per la tradu-

HAI dunque i misteriosi e molti volumi della Sacra Scrittura, hai gli insegnamenti dei profeti, degli apostoli, degli esegeti, dei dottori; hai gli scritti di filosofi e poeti, a cui può accostarsi chi ha imparato a cogliere erbe salutari tra le velenose. Ebbene, vivere in una quiete assoluta, in assoluta libertà fra queste cose, senza alcuna preoccupazione, non è abitare in un paradiso di delizie? In una tale varietà di cibi come può esservi sazietà? Non è tutto una pienezza di piaceri?

I campi verdeggiano di erba rigogliosa, le erbe splendono di un'attraente varietà di fiori, qui rose graziose nel loro rosso, lì nivei gigli sereni nel loro candore, là viole ridenti nella porpora o fulvi timi con soavi olezzi. Non mancano nemmeno graziosi boschi, che con le loro chiome lussureggianti intrecciano una piacevolissima ombra a riparo della vampa meridiana. Aggiungi una infinita varietà di piante, generosa di frutti dolci e, che più conta, salutari. Lungo i filari scorre con dolce mormorio il limpidissimo

ruscello che tutto irriga: intendo dire, il profondissimo ruscello che il profeta si meraviglia di non poter guardare. Fra questi amenissimi frutteti si può passeggiare, vagare e, dirò anche, godere a volontà. Cos'hanno di simile le vostre danze, le taverne, le terme?

* * *

Habes igitur arcana ac multa
sacrae Scripturae volumina; habes
monimenta prophetarum, apostolorum,
interpretum, doctorum;
habes philosophorum ac poetarum
scripta, non ei fugienda qui novit

Francesco Rosselli,
*Annunciazione su
sfondo di giardino*,
1492; miniatura,
14 x 10 cm.
Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica
Vaticana, Cod. Barb.
Lat. 382, f. 15v.



inter aconita salubres herbas legere. Quid? Inter haec summo ocio, summa libertate, vacuum curis versari, an non id est delitiarum paradisum incolere? Quis in tanta varietate fastidio locus? Quid hic non voluptatis plenum? Quam laeto gramine campi virent; quam blanda florum varietate picta nitent gramina, hinc rosis formose rubentibus, hinc niveis liliis placide candentibus, hinc purpureis violis arridentibus, hinc fulvis thymis suave spirantibus. Nec desunt formosa nemora comis luxuriantibus umbram gratissimam texentia, qua maeridianos aestus defendamus. Adde arborum genus innumerum, fructuum ferax sapor dulcium atque (quod pluris est) salubrium. Has iuxta liquidissimus ille amnis dulci murmure labitur irrigans omnia; ille, inquam, amnis profundissimus quem superari non posse demiratur propheta. In his amoenissimis pomariis spaciari, errare atque (ut ita dicam) lascivire quoties libet, licet. Quid tale vestrae habent choreae? quid popinae? quid balnea?

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-Otto e Novecento.

FRANCO BUFFONI è professore ordinario di Letteratura comparata all'Università di Cassino. Dirige il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria "Testo a fronte" (Marcos y Marcos, Milano) e ha tradotto diversi poeti anglosassoni. Tra le sue raccolte di poesie, *Songs of Spring* (Marcos y Marcos, 1999), *Il profilo del Rosa* (Mondadori, 2000), *Del Maestro in bottega* (Empiria, 2002).

GIAN CARLO CALZA insegna Storia dell'arte dell'Asia orientale presso l'Università di Venezia. È stato Fellow della Japan Foundation e Visiting Scholar alla Columbia University; dal 1990 dirige lo Hohsai Centre for Japanese Art, e ha dato alla sua disciplina contributi fondamentali e innovativi.

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 Tanizaki da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

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. Viaggio in Grecia con dei, 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* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB Music, 1999), con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu, P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001), con A. Torno).

LUCIANO ERBA, docente universitario di Letteratura francese (ha studiato e tradotto fra l'altro Cyrano de Bergerac, Flaubert, Huysmans), poeta fra i più riconosciuti del Novecento italiano. Le sue raccolte si sono succedute dal 1951 in avanti, fino alla grande sintesi pubblicata da Mondadori nel 2002.

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* (Mondadori, 1972) e pubblicato un *Dizionario storico dei gerghi italiani* (ivi, 1991); ha tradotto Céline e Flaubert. Il suo romanzo N.

(Einaudi) ha avuto i Premi Strega e Alassio nel 2000; ancora di Einaudi, 2002, *L'anno dell'Indiano*, e Mondadori, 2002, *Lezioni napoleoniche*.

GIUSEPPE FRASSO è docente di Filologia e Letteratura italiana all'Università Cattolica di Milano. I suoi studi si sono rivolti in particolare al Petrarca, con contributi puntuali sulla tradizione manoscritta e sugli incunabili e le edizioni cinquecentesche del *Canzoniere* e dei *Trionfi* (Studi su i *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Triumphs*, I, Antenore, 1983 ecc.).

MICHAEL JAKOB, professore di Letteratura Comparata all'Università Stendhal di Grenoble III e docente di Storia e Teoria del Paesaggio presso l'Istituto di Architettura dell'Università di Ginevra. Ha pubblicato studi sulla percezione del paesaggio e collaborato alla pubblicazione di classici quale *La Lettera del Ventoso* di F. Petrarca (Tararà, 1996).

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 cosmo-politismo artistico tra Ottocento e Novecento, in particolare del Simbolismo, dell'Orientalismo, dell'Espressionismo.

LUIGI MALERBA, romanziere e scrittore di cinema e radio di grande estro e inventività, dopo gli esordi con i racconti *La scoperta dell'alfabeto* (Bompiani, 1963), ha pubblicato fra l'altro *Il pitagora* (ivi, 1978); presso Einaudi *Diario di un sognatore* (1981), *Storie e Storielle tascabili* (1973, 1988), *La composizione del sogno* (2001), e presso Mondadori più di recente *Città e dintorni* (2001) e *Il circolo di Granada* (2002).

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

LORENZO MONDO, libero docente di Letteratura italiana, romanziere e narratore, ha dato contributi fondamentali al Novecento con le edizioni delle *Lettere 1924-1944* di Cesare Pavese (con I. Calvino, Einaudi, 1966), di *Il partigiano Johnny* e degli *Appunti partigiani* di Beppe Fenoglio (ivi, 1968, 1999), e con la critica militante e saggi critici (*Lettere negli anni*, La Stampa, 1991; *Calendario dei giorni dispari*, Aragno, 2002).

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), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con il caso *Courrier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

SALVATORE SILVANO NIGRO ha insegnato alla New York University e alla Yale University, e ora insegna a Parigi. Ha pubblicato *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra 1400 e 1500* (Laterza, 1983), *L'orologio del Pontormo* (Rizzoli, 1988), *La tabacchiem di Don Lisander* (Einaudi, 1996, 1997). Ha curato varie edizioni di testi, da ultimo (2002) *I romanzi di Alessandro Manzoni nei Meridiani Mondadori*. Collabora alle pagine culturali de "Il Sole 24 Ore".

LAURA PARIANI si è imposta con un intenso curriculum come una narratrice fra le più interessanti di questi anni: dall'esordio di *Di corono o d'oro* (Sellerio, 1993; Premio Grinzane 1994), poi per i racconti *La perfezione degli elastici (e del cinema)* (Rizzoli, 1997; Premio Selezione Campiello 1998) e per il romanzo *La signora dei porci* (Rizzoli, 1999; Premio Grinzane 2000). Del 2001, ancora Rizzoli, *La foto di Orta sull'incontro in Italia di Nietzsche e Lou Salomé*; e del 2003 i racconti di *L'uovo di Gertrudina*.

CARLO PEDRETTI è professore emerito di Storia dell'arte italiana e titolare della cattedra di studi su Leonardo presso l'Università della California a Los Angeles, di cui dirige il Centro Hammer di Studi Vinciani nella sua sede italiana presso l'Università di Urbino. Autore di numerosissimi libri e saggi in varie lingue sui molteplici aspetti della sua specializzazione, è stato insignito di lauree *honoris causa* dalle Università di Ferrara, Urbino e Milano (Cattolica).

GIUSEPPE PONTIGGIA, saggista e romanziere, ha ottenuto nel 2001 il Supercampello per *Nati due volte* (Mondadori) e ha poi pubblicato ancora da Mondadori, prima della sua scomparsa nel giugno scorso, la raccolta di testi saggistici *Prima persona*.

MARIA-ANNE PRIVAT-SAVIGNY, diplomata all'École nationale du Patrimoine, all'Università di Parigi VIII-Saint-Denis e all'École Pratique des Hautes Études, è attualmente conservatore al Musée national de la Renaissance. Ha pubblicato vari studi sull'arte del ricamo e sulla conservazione delle opere d'arte.

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale al Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999) e *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001).

STEFANO ZUFFI, laureato all'Università degli Studi e specializzato in museologia e museografia al Politecnico di Milano, dal 1997 è consulente scientifico ed editoriale presso la casa editrice Electa. Ha al suo attivo la pubblicazione di una quarantina di libri e guide d'arte (*La pittura italiana, La pittura moderna, La natura morta, Il ritratto...*).

L'Erasmo affronta in questo numero il tema del **Paesaggio** saggiandolo tra vari scrittori e critici contemporanei. LUCIANO ERBA, SALVATORE S. NIGRO, LUIGI MALERBA, GIUSEPPE PONTIGGIA, ERNESTO FERRERO, MARTA MORAZZONI, LORENZO MONDO, LAURA PARIANI cercano e scoprono nella letteratura moderna squarci paesaggistici di particolare suggestività, ed esprimono le loro reazioni di lettori. A loro volta DARIO DEL CORNO, CARLO PEDRETTI, STEFANO ZUFFI, FERNANDO MAZZOCCA, MARCO LORANDI si rifanno a capolavori o suggestioni pittoriche. E MICHAEL JAKOB e MAURIZIO VITTA inquadrano il discorso storico ed estetico, nella pagina scritta o sulla tela.

Due singolari **mostre** hanno portato in vetrina ed espongono nella Fondazione di via Senato a Milano e nel Musée de la Renaissance a Ecouen raffinati esemplari giapponesi contemporanei e francesi rinascimentali dell'arte della tessitura. Sono qui presentate da GIAN CARLO CALZA e MARIA-ANNE PRIVAT-SAVIGNY.

Su un'opera fondamentale di filologia italiana – le **Rime** dantesche curate da Domenico de Robertis – scrivono in forme diverse GIUSEPPE FRASSO e FRANCO BUFFONI.

Concludono il fascicolo le rubriche di attualità di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI.

E un brano 'pittorico' di **Erasmus da Rotterdam**: *Il giardino in fiore*.