l'Erasmo

TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[LETTERATURA DI MODA]



l'Erasmo

26

l'Erasmo

TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

l'Erasmo
TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

Consiglio di amministrazione della Fondazione Biblioteca di via Senato
Marcello Dell'Utri (presidente), Giuliano Adreani, 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

Conservatore della Biblioteca
Matteo Noja

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore), Guido Canziani, Tullio Gregory, Salvatore Silvano Nigro, Sergio Pautasso, Sergio Perosa, Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale, Maurizio Vitta

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Louis R. Astre/Musées de Marseille; Hermann e Clärchen Baus, Colonia; GAM, Museo d'Arte Moderna, Torino; Giovanni Gastel, Milano; Piero Gemelli, Milano; Marco Glaviano, Milano; George Hoyningen-Huene/Momu, Anversa; Erik Owens/Momu, Anversa; Angelo Saini, Milano; Thomas Schenk/Momu, Anversa

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 19.50;
arretrati € 27,75;
abbonamento annuo
(quattro fascicoli) € 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-79-9
Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

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

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471 - 77711416
Fax 02 76394757
Email: l.erasmo@katamail.com

© 2005 - Biblioteca di via Senato Edizioni

BvS
Biblioteca di via Senato Edizioni
Milano

Questo periodico è associato alla Unione Stampa Periodica Italiana

l'Erasmo
TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

26 APRILE MAGGIO GIUGNO 2005

LETTERATURA DI MODA	Ugo Volli	MODA E MODERNITÀ	4
	Jean-Claude Margolin	CALOTTE ET ANTICALOTTE	10
	Folco Portinari	UNA TRAGICA COMICITÀ	21
	Attilio Brilli	IL DANDY, ASCETA DELLA MODA	28
	Simona Costa	UN'EPOCALE MAGIA	40
	Sergio Pautasso	MODA E ANTIMODA FUTURISTE	48
	Sofia Gnoli	QUANDO 'TUTTO ANDAVA BENE'	57
	Marta Morazzoni	I SUGGERIMENTI DEL POLLAIOLO	64
	Elena Cardani	I BEAUBOURG DELLA MODA	72
	Umberto Galimberti	LA SEDUZIONE E L'INGANNO	74
PERSONAGGI	Umberto Albini	UN EROE SCOMODO	88
	Sergio Perosa	AJAX, 'A JAX'	98
	Paolo Bosisio	IL RISCATTO DI AIACE	104
	Lorenzo Mondo	IL 'FANTE ANTICO' DI CARDARELLI	112
L'INEDITO	William Spaggiari	MIO CARO CARO – CARO CARISSIMO	116
	Fernando Mazzocca	COME IL MONDO PUÒ STARE SENZA CANOVA?	124
LA MOSTRA	Giuseppe Lippi	DALLA TERRA ALLE STELLE	132
L'ERASMO *BIBLIOFILIA*	Giuseppe Frasso	APRIRE I LIBRI ALLA PRIMA PAGINA	146
	Giancarlo Petrella	VICENDE DI UN INCUNABOLO	150
	Edoardo Barbieri	"LA BIBLIOFILIA" MESSA ALL'INDICE	154
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	AL NORD CON I PENTECOSTALI	158
	Maurizio Vitta	DESIGN SULLA MODA	161
	Paolo Bosisio	IL VARIETÀ DI PETROLINI	164
	Carmelo Di Gennaro	ORFEO DEPRESSO E NERONE INDUSTRIALE	167
	Marco Carminati	IL PAVIMENTO PARLANTE	170
GENIUS LOCI	Erasmo da Rotterdam	L'ABITO NON FA IL MONACO	173
	I collaboratori		176

Moda e modernità

Un dibattito antico, le critiche e l'apologia

di Ugo Volli

Anche se oggi capita spesso di confondere i due concetti, la moda non è la stessa cosa dell'abbigliamento, e nemmeno di quella parte dell'abbigliamento caratterizzata da alti costi, materiali lussuosi, esibizione di lusso, pretese di valore estetico. Ci sono mode anche fuori dall'abbigliamento: per esempio in cucina, nel design, persino nel mondo delle idee e dell'arte. E ci sono civiltà o epoche storiche che conoscono bene l'abbigliamento di lusso e la sua capacità di rappresentare posizioni sociali di ricchezza e potere, senza per questo avere delle mode. L'aspetto fondamentale della moda è infatti il cambiamento, la novità; anzi il fatto che la novità sia ciclica e investita di valore, tanto da rendere 'sbagliato' e goffo ciò che nuovo non è più. Come ha scritto il sociologo e filosofo tedesco Georg Simmel un secolo fa, la moda è «oscillazione obbligatoria del gusto». L'imposizione di un conformismo continuamente variabile, per via di gusto e non di regole, è ciò che differenzia le società dominate dalla moda rispetto a quelle, anche più omogenee ma statiche, in cui regnano le uniformi e i costumi tradizionali. Noi siamo così immersi in questa organizzazione del gusto, che quasi non ci facciamo più caso; ma basta una visita a un museo egizio o uno sguardo a una collezione di statue classiche, per vedere come civiltà ricche, potenti e straordinariamente creative abbiano prosperato senza mutare quasi i loro costumi per secoli e secoli.

Sant'Orsola e le compagne, circa 1380; miniatura in un *Libro d'Ore*. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 757: f. 380

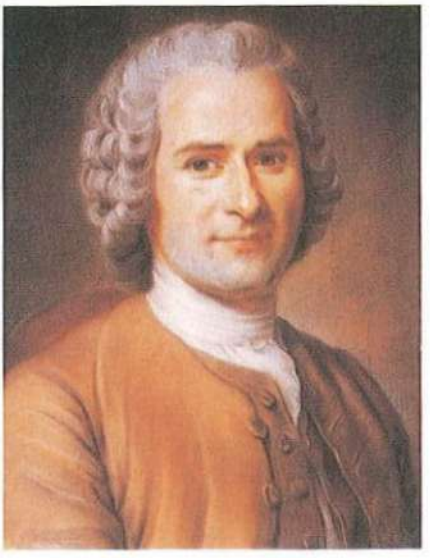
Il fatto è che vi è un nesso etimologico non casuale fra moda e modernità: il mondo moderno è quello in cui il passato non è più



il modello indiscusso com'era nel vecchio regime, anzi in generale si crede che il cambiamento serva di per sé a migliorare le cose. Naturalmente bisogna pensare a una nozione molto ampia di modernità, che inizia col Rinascimento e forse un po' prima. Non è un caso che gli storici facciano risalire i fenomeni di moda proprio alla piena età comunale, in particolare nell'Italia centrale e settentrionale, in Borgogna e nei Paesi Bassi. Lo si vede chiaramente dalla documentazione visiva della pittura e della scultura, che a partire dal Trecento ci mostra abiti in continuo cambiamento, con un contrasto evidente rispetto alla lunga immobilità dell'abbigliamento medievale. Il fenomeno era chiaro anche ai contemporanei, e appariva preoccupante, come si vede dalla lunga lista di provvedimenti repressivi molto dettagliati (le cosiddette leggi suntuarie, che proibivano l'adozione di certi abiti o materiali o li limitavano a certi gruppi sociali). Esse furono adottate dai Comuni, dagli Stati e dalla Chiesa, con scarso successo, se si deve giudicare dalla loro reiterazione. I predicatori condannavano i costumi nuovi come immorali, e della questione si trovano numerose tracce anche nella letteratura. La parola 'moda' non era ancora usata, ne troviamo traccia solo a partire dal Cinque o Seicento, per imitazione di un vocabolo francese. Si parlava piuttosto di fogge, o si descrivevano i costumi nuovi. Ma, rileggendole, è evidente che le invettive dantesche contro il rilassamento dei costumi fiorentini del suo tempo, o certe descrizioni sarcastiche di Boccaccio, prendono di mira fenomeni che noi oggi qualificheremmo come mode.

Il momento in cui però la questione della moda emerge esplicitamente all'attenzione letteraria è assai più tardo. A metà del Settecento si apre un vasto dibattito negli ambienti illuministi francesi che ha come oggetto dichiarato l'effetto del lusso sullo stato delle nazioni, tanto dal punto di vista economico che morale e pedagogico. Vi partecipano autori di grandissimo prestigio, da Mandelville a Montesquieu, da Rousseau a Diderot, da Condillac a Helvétius. Lusso, in quella società, significa palazzi e carrozze, ma soprattutto abbigliamento e moda. E la discussione è così popolare e prolungata da influenzare evidentemente le decisioni della Convenzione nazionale, che prima cerca di proibire la moda, poi vi rinuncia,





Jean-Honoré Fragonard, *Denis Diderot*, circa 1770; olio su tela. Parigi, Musée du Louvre

Maurice-Quentin de Latour, *Jean-Jacques Rousseau*, 1753; olio su tela. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire

spaventata dalle conseguenze economiche e sociali.

Chi quasi certamente in Italia venne toccato da quel dibattito, anche se in modo piuttosto unilaterale, fu Carlo Goldoni, che della moda, della sua influenza sull'economia locale e familiare, dei suoi aspetti futili e distruttivi, ma anche del suo potere economico, fece uno dei temi ricorrenti della sua produzione. Ricordiamo solo tre commedie. In *Una delle ultime sere di carnevale* il protagonista, Agnoletto, è un disegnatore di stoffe, che se ne va in Russia per cercare fortuna, dato che la sua industria (cioè la moda) si va spegnendo a Venezia. Nella *Vedova scaltra* si discute di moda italiana e francese, di gusti e di eccessi, soprattutto del valore economico dei regali alla moda. Nelle *Smanie della villeggiatura*, la commedia d'apertura della celebre trilogia, tutta l'azione si svolge intorno all'impossibilità per un personaggio femminile di partire per la villeggiatura senza essersi procurato un costoso indumento lanciato dalla moda di Parigi, che la sua rivale si vanta di avere. C'è un sarto che vuole essere pagato, c'è il meccanismo dell'imitazione mostrato come stolto e cieco, c'è una famiglia che segue in anticipo il celebre aforisma di Oscar Wilde, privandosi del necessario per avere il superfluo, con chiara disapprovazione dell'autore.

L'evidente pregiudizio morale nei confronti della moda che emerge dalle pagine di Goldoni è stato più o meno esplicitamente

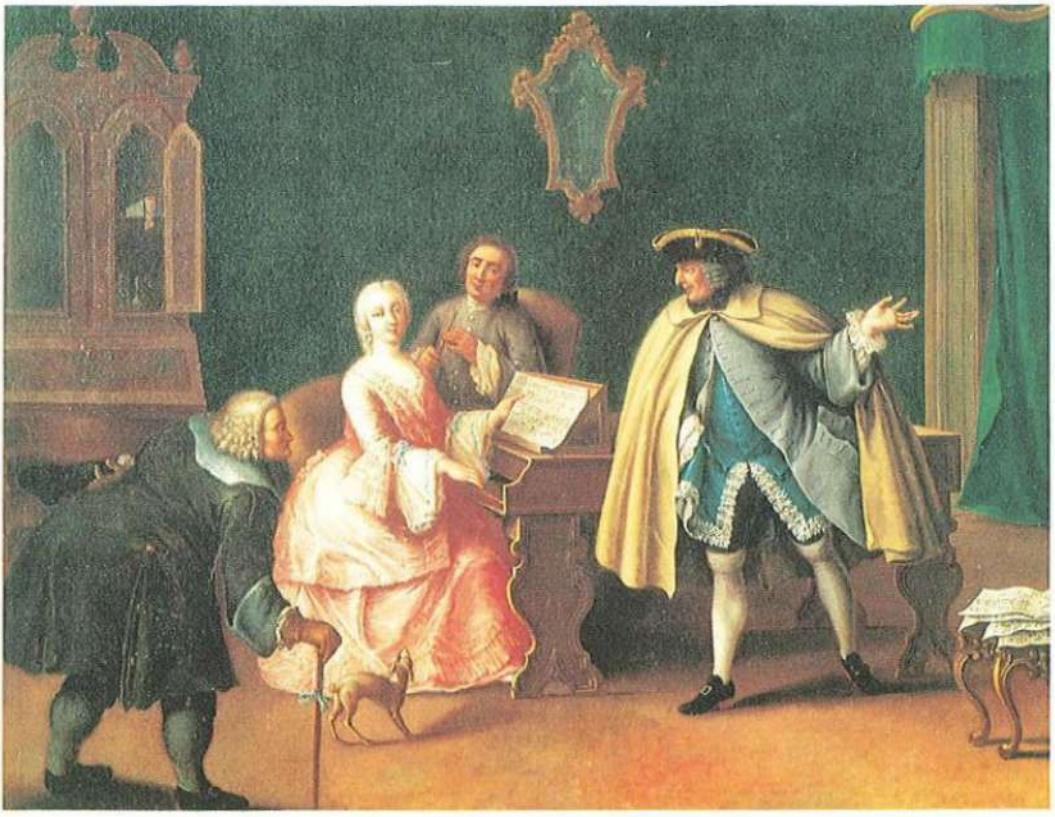


Pietro Longhi (1702-1785), *La bottega del caffè*; olio su tela, 52 x 67,3 cm. Venezia, Banco Ambrosiano Veneto

condiviso da tutta la letteratura ottocentesca, diffidente dello spreco e della mondanità, sospettosa di ogni trasgressione della ragionevole economia domestica, assai poco propensa ad accettare i tempi veloci del ciclo della moda. La pagina più interessante che esprime questo atteggiamento è il celebre *Dialogo*, in cui la Moda incontra la Morte, contenuto nelle *Operette morali* di Leopardi, dove si sottolinea soprattutto l'aspetto distruttivo e vano del cambiamento continuo del gusto, il carattere effimero della bellezza che si sforza di costruire.

Bisognerà attendere il movimento futurista per trovare una simmetrica apologia della moda. Proprio la velocità del flusso della moda, il suo carattere automatico, impersonale, la sua apparente inutilità economica, la sua esteriorità affascineranno Marinetti, Balla, Depero e gli altri futuristi.

Oggi la moda è un dato, uno dei meccanismi più caratteristici della nostra vita sociale. L'industria che la produce ha otte-



Pietro Longhi (1702-1785), *La lezione di musica*; olio su tela, 53 x 67 cm. Venezia, Banco Ambrosiano Veneto

nuto in Italia negli ultimi decenni un successo del tutto imprevedibile ai tempi di Goldoni e di Leopardi. Questo stesso successo ha causato un cambiamento di prospettiva negli studi e anche nella trattazione letteraria (e di recente anche cinematografica): chi se ne occupa non pensa e non racconta più *intorno* alla moda (dunque giudicandola, come se potesse non esserci), ma quasi solo *dentro* la moda, come un dato irrinunciabile, che non è possibile modificare. La moda, cioè, appare oggi oltre il suo stesso potere: eterna e non effimera.

Calotte et anticalotte

Un vieux principal de collège et un jeune médecin

par Jean-Claude Margolin



Maître de Alkmaar, *Le comte Jan de Egmont*, début du XVIe siècle; détrempe et huile sur bois, 42,9 x 26 cm. New York, Metropolitan Museum

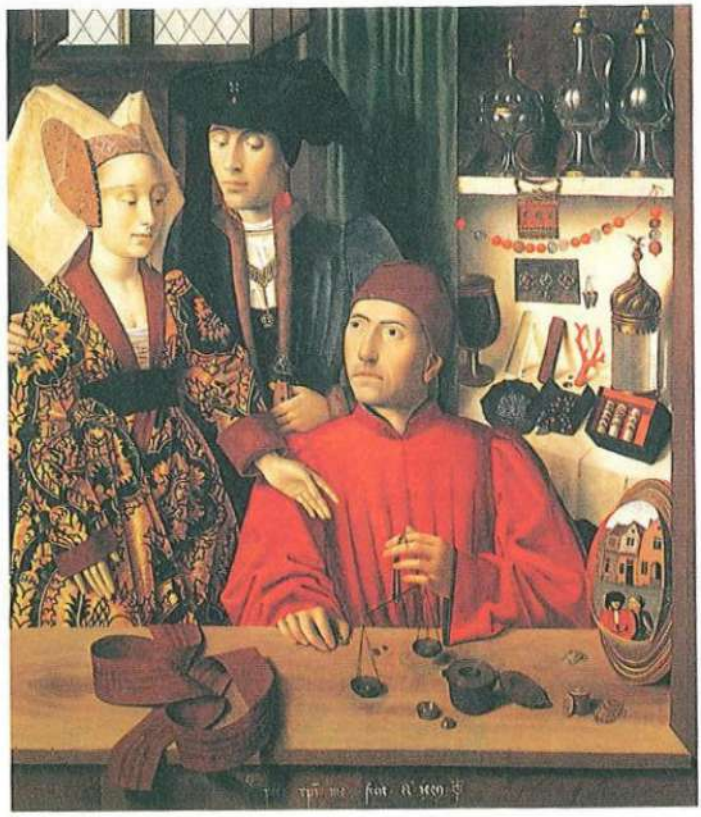
Présentons tout d'abord les deux personnages. Le premier, Jean Morel (ou de Morel), est un vieillard de soixante-douze ans, encore vert[1]. Il appartient à la célèbre famille d'humanistes et d'officiers royaux qui ont exercé en France une réelle influence politique et culturelle, et dont l'un des membres, ami de Ronsard, de Joachim Du Bellay et de Michel de L'Hospital, d'esprit érasmien, avait créé un cercle où se réunissaient tous les bons esprits du temps[2], mais surtout ceux qui refusaient de se laisser entraîner sur les voies sans issue du fanatisme religieux. Ce second Jean Morel, né en 1539 dans un petit village du diocèse de Reims, était prêtre. En 1577, il enseignait les humanités dans un collège de Clermont en Auvergne, puis à Paris vers la fin de 1583, professeur au Collège du Cardinal Lemoine, puis au Collège de Bourgogne (juillet 1587). Les troubles lui firent abandonner l'enseignement, avant qu'il ne devînt principal[3] du Collège de Reims, fonction qui l'a fait connaître. Il la remplit pendant de nombreuses années, après avoir restauré le collège matériellement, financièrement et pédagogiquement au lendemain des guerres religieuses qui l'avaient mis à mal[4]. Parmi ses élèves, l'un des plus illustres est Pierre Bérulle[5]. Fort dévôt, défenseur sans pareil

du trône et de l'autel[6], il a également composé, en tant que régent et principal du Collège de Reims, un nombre important de poèmes, de manuels scolaires et de traités éducatifs nourris de bonnes intentions moralisantes. Chroniqueur attentif des événements du jour, il met sa plume féconde au service des grands personnages du Royaume, multipliant les plaquettes, en prose ou en vers (généralement en vers), en latin ou en français (le plus souvent en latin)[7].

Le second personnage répond au nom de René Moreau (ou en latin, Morellus, lui aussi). Né vers 1587 à Montreuil-Bellay en Anjou, il connaîtra une brillante carrière médicale[8] : toutes les histoires de la médecine le citent pour ses travaux scientifiques, qu'il s'agisse de commentaires (comme ceux qu'il a ajoutés aux documents de l'École de Salerne[9] ou au traité du chocolat[10] du médecin andalou Antonio Colmenero), ou de ses descriptions cliniques de la phtysie ou de l'angine, mais surtout de la mise au point de la délicate opération de la laryngotomie, dont il a consigné les différentes phases dans un traité[11], sans parler d'éditions d'Hippocrate[12] ou d'une biographie illustrée de Jacques Sylvius[13]. Docteur en médecine à Paris, en 1619, il exerça en 1630 et 1631 l'importante et redoutable fonction de doyen de cette Faculté, avant de remplacer en 1632 Denis Bazin dans la chaire de médecine et chirurgie du Collège Royal.

Mais c'est d'une double facétie latine et versifiée dans la veine des éloges paradoxaux ou des 'jocoseria' de la tradition humaniste européenne[14], que je veux traiter ici. En 1611 Morel publie chez l'imprimeur parisien Jean Libert[15] un poème de 206 vers (103 distiques élégiaques). Le poème est intitulé : *Calotta, salutare admodum capitis operimentum*, autrement dit : La Calotte, couvre-chef absolument salutaire. Il sera traduit en français (318 alexandrins) dès l'année suivante, avec une verve certaine, par Dom François Champflour[16], qui présente ainsi sa version à son inspirateur :

> Si ta Calotte entretient et fomente
> (Docte Morel) un crane tourmenté,
> Que ceste drogue, utile à ta santé
> Est à mes yeux heureusement plaisante.



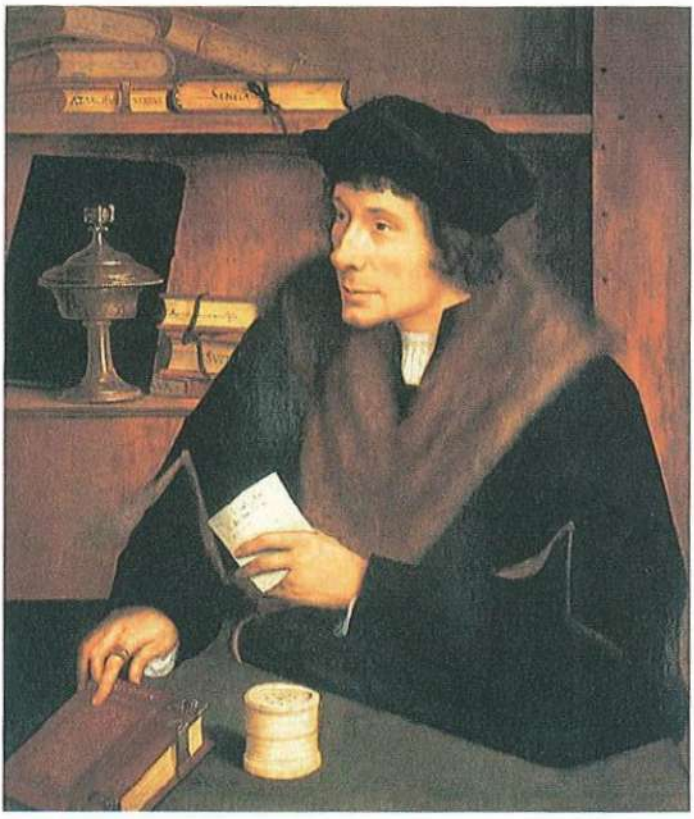
Petrus Christus, *Saint Éloi dans son atelier*, 1449; huile sur bois, 98 x 85 cm. New York, Metropolitan Museum

Quant à René Moreau, c'est en 1614 qu'il répond à Jean Morel[17], tout en parodiant les « disputationes » classiques, dans une petite brochure, publiée chez le même imprimeur[18], avec une préface mi-respectueuse, mi-facétieuse à l'adressee de son vieil adversaire : il s'agit d'un poème latin de 306 vers (153 distiques élégiaques) dont l'argument consiste à multiplier les raisons médicales (et autres) qui s'opposent au port permanent de ce bonnet communément appelé calotte : d'où le titre d'*Anticalotta*[19] et un sous-titre qui oppose dialectiquement l'épithète *insalubre* (insalubre, dangereuse pour la santé) à celle de *salutare*, utilisée par Morel pour qualifier la calotte.

Au préalable, il est bon de rappeler la vogue du port des calottes[20], des perruques ou autres cheveux postiches dans la France des premières décennies du XVIIe siècle, qui correspondent au début du règne de Louis XIII. Toutes les histoires du costume et des coiffures[21] sont d'accord pour souligner la mode subite des cheveux

longs et bouclés (ou, pour les chauves ou les hommes au cheveu rare, ou même aux cheveux roux, le port d'une chevelure postiche, cousue sur une calotte[22]), succédant à plus d'un siècle de cheveux courts. On peut encore rappeler qu'Anne d'Autriche, qui épousa Louis XIII en 1615, inaugura une coiffure frisée à boucles flottantes, couvrant les oreilles, dont la vogue va durer longtemps, avec des variantes. En outre, quand le jeune roi, gratifié d'une belle chevelure, frisant naturellement[23], fut atteint, vers 1625, d'une maladie qui lui fit perdre presque tous ses cheveux et le contraignit de porter perruque, les courtisans se ruèrent sur cette mode, contemporaine de nos deux poèmes.

Premier argument de Morel, avec référence au *De Senectute* de Cicéron : Qui veut prolonger sa vieillesse, exempte de la plupart des maux, doit veiller à son vêtement, à son régime de vie, à son repos. Mais il faut s'y prendre tôt : dès que deux ou trois cheveux blancs apparaissent sur votre tête, vivement une calotte protectrice ! Familier des acrostiches et autres jeux de lettres, il « frise » ses vers avec subtilité, pour rendre hommage à ce « casque », protecteur du cerveau, qui maintient la tête blanchissante à bonne température et qui chasse les catarrhes : *Muniet hac cerebrum galeâ pellatque catarrhos / C onservat C anum C alda C alotta C aput.* Mais si une calotte doublement fourrée suffit aux hommes jeunes, quand dix lustres se sont écoulés[24], il importe que cette calotte soit « épaisse, profonde, triple et à oreilles » (*crassa, profunda, triplex, auriculata*). Que de maux, autrement, assailleraient cette précieuse partie (*charissima portio*) de notre être, surtout au temps des frimas : neige, pluie, grêle, gel, etc. ! Après un tableau quasi-apocalyptique des maladies engendrées par la nudité de la tête et des comparaisons bouffones, l'argumentation de Morel commence à bafouiller. En étant venu à parler des perruques, et notamment des perruques féminines, dont la mode commence à faire fureur, il est pris entre son approbation d'une protection cranienne si remarquable, et ses réactions de vieux célibataire catholique et misogyne, donnant dans les préjugés ordinaires sur ces « poupées françaises » si frivoles, « qui portent aujourd'huy des crestes houppées » et ont poussé les hommes à les imiter. Faut-il ou non apprécier ces chevelures



Quentin Metsys, *Pieter Gilles*, 1517; huile sur bois, 74,6 x 52,2 cm. Salisbury, Longford Castle

postiches et pyramidales ? En vérité, le grief majeur qu'il adresse aux porteurs et porteuses de perruques, c'est leur artifice pour dissimuler leur âge et les ravages du temps. J'emprunterai ici quelques alexandrins à la traduction bien troussée de son ami ecclésiastique (mais les vers latins de Morel ne sont pas moins fantaisistes et malicieux que ceux de Champflour), à propos de cette mode envahissante[25] :

> Tant de monts crespelus, tant de vains attelages
> Tant de plis et replis, de sentiers et destours,
> De degrez et de noeuds, de cercles et de tours,
> Tant de flots serpentants, sur les crestes houppées,
> Que portent aujourd'huy nos Françoises pouppées
> La nature n'a pas basty tant de foretz
> Ny mal provide mis sur leur chef tant de retz.
> C'est l'esprit curieux qui nos femmes assotte

Dessouz (si tu ne sais) se cache une calotte,
Qui conserve leur chef poileuse par dehors…[26].

Mais, revenons, comme il dit, aux fruits de la calotte : sans elle, quelle épreuve que d'avoir à soulever son chapeau das la rue, chaque fois que l'on doit saluer une personne! La tête n'y résistera pas, ayant à recevoir dans ses pores la froideur des vents, si ce n'est les flocons de neige ou la pluie[27]. Que dire des courtisans, qui doivent rester tête nue une journée entière à la Cour !

Sans suivre tous les méandres que trace la plume folâtre de Jean Morel en ses cent trois distiques – le voilà se faisant historien de l'antiquité : il rappelle que le *pileus* des Romains, cette sorte de bonnet phrygien en laine, était le signe de l'affranchissement d'un esclave, donc le symbole de la liberté ; et se faisant ensuite historien de la religion, il évoque la cérémonie du baptême, qui « coiffe » symboliquement le nouveau-né d'eau bénite, et, sans la moindre transition, la tiare pontificale à trois couronnes.

Le mélange du sublime et du trivial ne gêne apparemment pas le vieux principal du Collège de Reims, qui a voulu se détendre de tout son saoul, car il n'hésite pas à associer les calottes des prêtres, des juges et autres dignitaires, voire la mitre papale, à celles que mettent (ou devraient mettre) par nécessité et par respect humain les maris trompés pour cacher des cornes qui ne sont pas celles de Moïse !

La conclusion de ce plaidoyer ne peut que rejoindre son prologue : quand nous sommes vieux, si nous voulons préserver notre santé, portons jour et nuit (et plus encore le jour que la nuit) une calotte fourrée, si possible triple et à oreilles. Le traducteur et ami de Morel renforce cette conclusion sous la forme d'une « requeste du Sieur de Navieres[28] aux Princes et grands reverés à teste nuë », car, à son âge, une calotte est indispensable pour le préserver des courants d'air, surtout s'il doit rester longtemps sans chapeau :

Permettez, demi-Dieux, que ma tête vieillotte
Près de vos yeux sacrez s'arme d'une Calotte



Gerlach Flicke, *Thomas Cranmer*, 1546; huile sur bois, 98,4 x 76, 2 cm. Londres, National Portrait Gallery

Contre les traiz de l'air, qui ne rendoient jadis
Mes boüillons printaniers êtains ny refroidis.

Dans son réquisitoire lyrique et facétieux *Anticalotta*, qui s'étend sur cent vers de plus que la *Calotta*, Moreau fait des calottes la source de tous les maux (*plurima damna ferunt*), reprenant à contre-pied tous les arguments de Morel (qui devient, de ce fait, son antagoniste) à grand renfort de citations (parfois empruntées aux

mêmes sources que son adversaire), mais se servant aussi de son expérience et de son autorité médicale naissante pour argumenter de façon plus crédible contre le port de la calotte.

Après l'épître dédicatoire, les premiers distiques donnent déjà la mesure de la riposte, qui se veut cinglante : le combat de la calotte contre l'anticalotte sera le combat de la jeunesse contre la vieillesse. Moreau se montre peu généreux, car on peut résumer ainsi son entrée en matière : « Vous êtes vieux, et vous tenez des propos de vieux ! Pour retrouver la fleur de la jeunesse qui a disparu, vous accumulez et entremêlez des masses globuleuses, multipliant des couvre-chef bien épais ». Mais le médecin en vient à un examen qui se veut plus scientifique : cette barrière artificielle empêche la circulation des humeurs (*phlegmatis*), favorable à la santé du cerveau. Ainsi, *non habet hoc medicum vestra Calotta decus.*

Plus *serius* que *jocosus*, le jeune médecin donne à son antagoniste une leçon de physiologie de la digestion, citant Galien (en marge), avec des références en grec, mais, bien entendu, armé des idées de son temps. L'origine de la plupart des maladies qui affectent la tête et le cerveau, écrit-il, doit être souvent recherchée dans des lieux secrets (*a semotis saepe petenda locis*). C'est ainsi qu'une mauvaise « cuisson » ou « combustion » (autrement dit la digestion) des aliments émet des vapeurs et de la fumée, comme le vin, qui peut créer une sorte de brouillard qui envahit toute la poitrine, et la chaleur fait monter rapidement ce brouillard jusqu'au cerveau (p. 7). « De là, se diffusant insensiblement à travers des chemins secrets, il s'étend sans relâche sur des voies exiguës ». Or la présence d'une calotte, bien fixée sur le crâne, empêche l'« aération » nécessaire à la dispersion de ces vapeurs, et provoque un chaud et froid redoutable.

Un peu plus loin, Moreau reprend les mêmes exemples que ceux de Morel, pour leur faire dire exactement le contraire : non seulement, d'après lui, les siècles d'or ont ignoré mitres et bonnets, mais le Père Adam, Seth et ses descendants, ont vécu tête nue de très nombreux lustres. Quant aux cornes de Moïse, dont Moreau faisait, par une assimilation plus que large, l'équivalent d'une calotte, Morel en fait un ornement de son front nu. Reprenant l'argu-



Hans Eworth,
Lord Dacre et sa mère,
1559; huile sur bois,
50 x 71,4 cm.
Londres, National
Portrait Gallery

ment de la voûte arrondie et calottée du ciel, il le combat en une proposition contraire, sans qu'il nous soit possible dans ses vers de déceler s'il s'appuie ou non sur les théories cosmologiques contemporaines, notamment sur celle de Bruno : « Donc, qu'il nous soit interdit d'affirmer que le monde est calotté, lui qui se protège dans une pureté sans mélange et sans l'appoint d'un vêtement » (p. 14)…Et enfin, après le mot FINIS Moreau a pris soin d'ajouter : ...*Phoebo sua semper apud me /Tegmina sunt lauri* (« mes couvre-chef demeurent à jamais les lauriers de Phoebus »).

De cette controverse entre le vieillard, défenseur impénitent de la calotte, et le jeune médecin, son farouche adversaire, j'aurais du mal à discerner le vainqueur du vaincu. Sur le plan proprement littéraire et humoristique, je dirais que le principal du collège de Reims bat d'une courte longueur le carabin de Paris, dont les vers *seria* sont plus nombreux que les siens. Et surtout, l'*Anticalotta* n'est qu'une réplique à la *Calotta* : c'est bien Morel qui, troquant sa plume catholique et monarchique pour un crayon dessinant avec

verve un aspect des moeurs du temps, tout en se ménageant une santé qui le conduira à plus de quatre-vingt-dix ans, a engagé ce débat héroï-comique.

SOMMARIO

Una curiosa disputa si svolse in Francia, nel Seicento, a difesa o contro l'uso e la moda della *calotta*, il ben noto copricapo che oltre ai capelli scende a coprire le orecchie, e di cui si vedono spesso forniti, nei ritratti, personaggi e studiosi di quei secoli (fra cui Erasmo da Rotterdam).

Protagonisti del singolare duello eroicomico, da un lato un anziano poeta, umanista e uomo di Stato: Jean Morel, amico di Ronsard e Du Bellay, «spirito erasmiano» nel suo rifiuto del fanatismo religioso; e dall'altro lato René Moreau, un brillante e importante medico, decano della Facoltà di Medicina di Parigi, specialista in laringotomia e altre pratiche chirurgiche, ed editore di Ippocrate.

Jean Morel dunque pubblica nel 1611 un poema molto argomentato, su basi letterarie, storiche e pratiche, di 206 versi latini dal titolo *La calotta, copricapo assolutamente salutare* soprattutto per le persone anziane, poiché protegge il cervello e tiene a buona temperatura la testa, evitando febbri e catarri: ma che sia «spessa, profonda, tripla e fino alle orecchie». Più cauto è il Morel, cattolico e conservatore, sull'uso delle parrucche, soprattutto femminili.

Diversamente il suo antagonista René Moreau stende nel suo poemetto *Anticalotta* (1614), pure in latino, di 306 versi, una requisitoria lirica e faceta ribattendo uno per uno tutti i punti dell'avversario, in una contesa a base di argomenti medici e salutari oltre a quelli, anche qui, storici, letterari e biblici, secondo i principî e i metodi dell'epoca, che però vuol essere anche un contrasto della gioventù contro la vecchiaia.

[1] Il vivra encore vingt ans, véritable exploit pour l'époque.

[2] Il s'agit de Jean Morel d'Embrun (1511-1581) qui vécut longtemps à Bâle, protégé par Guillaume Du Bellay, avant de s'installer à Paris.

[3] *Scholæ Remensis in Academia Parisiensi moderator*. Il signe parfois ses ouvrages du titre de *gymnasiarcha* (comme dans son poème latin *In statuam equestrem æneam Henrico Magno IIII, Regi Christianissimo supra Pontem novum positam* (Bibliothèque Nationale de France, Yc 1582).

[4] Voir notamment un texte français publié quelques années après sa mort, mais dont il est l'auteur : *Comme Mr. Jean Morel a mesnagé le collège de Reims, fondé en l'Université de Paris, tant et autant de temps qu'il y a esté principal*, Paris 1636.

[5] Voir un texte signé J. Morellus, 1624, qui comprend un poème latin glorifiant « les vertus singulières et les mérites du R. P. Pierre Bérulle, qui avait été jadis mon élève », et un autre pour déplorer la mort de Claude de Montigny, prêtre de l'Oratoire.

[6] Voir ses nombreuses plaquettes, déplorant en vers latins (en 1610) « l'abominable et exécrable parricide d'Henri le Grand, roi de France et de Navarre », célébrant, toujours en vers latins (en 1614) « la statue équestre en bronze du Roi Très Chrétien, érigée récemment sur le Pont-Neuf », des acrostiches latins

(en 1624) à la gloire de « Louis le Juste », ainsi qu'un hymne consacré à Saint Louis, des vers héroïques et saphiques adressés à l'archevêque de Reims (1603 et 1605), un « carmen epicum » sur la conception de la Vierge Marie (1624), des hymnes à l'Enfant Jésus et à Marie (1626), des hymnes sacrés (1623 et 1630), des poèmes touchant la piété chrétienne, un poème sur le « miracle » de la maison des Billette, un autre sur la « sainte ampoule » etc.

[7] Voir, sur Morel, la notice du *Dictionnaire* de Moreri (incertain sur la date de sa mort).

[8] Voir *Nouv. Biogr. gén.* XXXVI, c. 3522-23 ; J.-B.-J. Bouillot, *Biographie ardennaise* [...], Paris 1830, II ; Cl.-P. Goujet, *Le Collège Royal de France*, Paris, A.-M. Lottin, 1758, II, pp. 222, 398, 403 ; III, p. 156 ; G. Colletet, *Traité de la poésie morale et sentencieuse*, Paris, Sommeville, 1658, p. 35.

[9] *Schola Salernitana de valetudine tuenda opus*, Paris, Thomas Blasius, 1625 (dédié au Cardinal de Richelieu).

[10] *Du Chocolate* [sic]. *Discours curieux divisé en 4 parties par Antoine Colmenere de Ledessa, Medecin & Chirurgien de la ville de Ecija de l'Andalouzie*, trad. de l'espagnol en français, 1631 ; avec *des annotations de R. M. et un Dialogue sur le même Chocolate* (Paris, Cramoisy, 1643). Sur le nom tiré de cet arbre mexicain, on discutait encore à l'époque : chocolate ou chocollart ?

[11] *Epistola de laringotomia*, dans Thomas Bartholin, *De Angina puerorum Campaniæ Siciliæque epidemica exercitationes...*, Paris, O. de Varennes, 1646. Voir aussi *De missione sanguinis in pleuritide*, Paris, A. Pacard, 1622.

[12] *Prælectiones in librum Hippocratis de morbis internis*, 1637 ; *De Aere, aquis et locis* [textes grec et latin], 1546, 1655.

[13] *Vita et icon. Iacobi Sylvii*, in *Opera medica* de Jacques Dubois [Sylvius], 1630.

[14] On se contentera de citer ici le recueil de Barnavius, *Anthologie d'éloges paradoxaux* (Francfort 1626) et le volume des Actes sur *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Centre de recherches sur la Renaissance (par M.-Th. Jones-Davies), Univ. de Paris-Sorbonne, J. Touzot, 1982 (v. notamment mon article, " Le paradoxe, pierre de touche des *Jocoseria* humanistes ", pp. 59-84 : Éloges paradoxaux, parodies, caricatures ou bouffonneries, à la manière de Lucien, d'Érasme, de Pirckheimer, de Passerat, de Daniel Heinsius ou du Scarron du *Virgile travesti*, même si l'inspiration ou la verve, en particulier chez Morel, ne sont pas à la hauteur de ces maîtres du genre).

[15] « Apud Ioannem Libert, via Divi Ioannis Lateranensis, prope Collegium Cameracense, M.DC.XI ».

[16] « *La Calotte françoise*, traduite du latin de M. Morel... ». Cet ecclésiastique, natif d'Auvergne, que Morel dut connaître au cours de son séjour à Clermont, a publié chez le même imprimeur parisien de courtes plaquettes en français, portant sur les mêmes thèmes : le trône et l'autel (notamment sur l'assassinat d'Henri IV et le deuil des Français, la Reine mère du Roi et régente en France, le couronnement et le sacre de Louis XIII).

[17] « Ad eruditissimum virum Io. Morellum prudentiss. scholæ Rhemensis Gymnasiarcham poëtamque laureatum ».

[18] « Parisiis, ex typographia Ioann. Libert, via Divi Ioannis Lateranensis, e regione Collegii Regii, M.DC.XIIII ».

[19] *Renati Morelli Molinæi Andegavensis Anticalotta, insalubre admodum capitis operimentum*,Paris, Jean Libert, in-4° (Bibliothèque National de France, Yc 1585).

[20] Voici la définition qu'en donne Furetière dans son *Dictionnaire* : « Petite *cale* [espèce de coëffe de femme, un bonnet plat par en haut qui vient couvrir les oreilles ; et [...] aussi un bonnet d'homme fait en rond et plat qui couvre seulement le haut de la teste] ou coëffure de cuir, de satin ou d'autre estoffe, qui couvre le haut de la teste. On s'en sert particulierement quand on est en des lieux où on est obligé d'estre longtemps teste nuë . Les vieillards portent des calottes à oreilles. On porte aussi des perruques à calotte. La calotte rouge est une marque de dignité, car il n'y a que les cardinaux qui en portent ». Voir aussi les définitions de Furetière de « bonnet » et de « perruque ».

[21] Voir, entre autres, Jean-Baptiste Thiers, *Histoire des perruques*, Avignon 1677, puis Paris 1690; François-Alexandre-Pierre Garsault, *L'Art du perruquier* [...], s.l., 1767 ; Christoph Friedrich Nicolaï, *Recherches historiques sur l'usage des cheveux postiches*, Paris, Collin, 1809 ; Maurice Laloir, *Histoire du costume de l'Antiquité à 1914*, t. 8, Époque Louis XIII (de 1610 à 1643), Paris, Ernst Henri, 1933, pp. 32 s. ; Catherine Lebas et Annie Jacques, *La Coiffure en France, du Moyen Age à nos jours*, Paris, Delmas International, 1979 (riche bibliographie, pp. 353 s.) ; Albert Racinet, *Histoire du costume*, Paris, Booking International, 1991 (réimpression du *Costume historique*, 1ère éd. 1888, Firmin Didot et Frères). Voir aussi les dessins d'Abraham Bosse, de Crispin de Passe ou de Meyer.

[22] Ceux qui commençaient à perdre leurs cheveux mettaient encore, aux deux extrémités de la tête, des coins (ou postiches partiels) à leur chevelure naturelle.

[23] Comme on le voit dans certains dessins de l'époque.

[24] Morel mourut donc à quatre-vingt douze ans, mais dès 1587 (il en avait quarante-huit) il se plaignait de sa vieillesse dans une pièce adressée à son cousin, Pierre Camuset, curé de Maizières.

[25] Ce qui ne l'empêche pas, en bon humaniste, d'inscrire en marge deux mots grecs, empruntés à Aristophane et à Lucien, désignant la perruque (dont l'usage, comme on sait, est vieux comme le monde) : *phemáke* et *peníke*.

[26] *La Calotte françoise*, cit., p. 8.

[27] *Frigida se insinuat per apertos aura meatus / Pars nive, pars imbri tam preciosa madet* ... (p. 9).

[28] Charles de Navières, connu pour ses nombreuses actions de grâces offertes à la famille royale (notamment en 1606 et 1608), ses chants triomphaux, ses cantiques, son épitaphe du Roi Henri IV (1610), et nombreux « tombeaux ».

Una tragica comicità

Dal 'Giorno' del Parini al 'Dialogo della Moda e della Morte' di Leopardi

di Folco Portinari

L'approccio di maggior evidenza critica al fenomeno della moda nella letteratura italiana è da cercarsi nelle pagine pariniane del *Giorno*. Per comprendere lo strappo procurato da Parini nel tessuto di una poesia prevalentemente idillico-mondana in nome dell'Arcadia settecentesca, penso che bisognerebbe mettergli accanto alcuni suoi contemporanei. Un grande inquilino remunerato della Hofburg viennese come Metastasio, per esempio. O, per assonanza di titolo, l'Ippolito Pindemonte delle *Quattro parti del giorno*, mattino mezzogiorno sera notte appunto, per meglio cogliere le resistenze che il *Giorno* pariniano dovette superare. In quella circostanza storica Parini fu un raro poeta nel contesto italiano, e non solo.



Giuseppe Parini, in *Opere di Giuseppe Parini pubblicate per cura di Francesco Reina*, vol. I, Milano, Società Tipografica de' Classici italiani, 1825; incisione su rame

Siccome il lettore è tale perché incomincia proprio dalla lettura di un testo, direi che il lettore del *Giorno* dovrebbe incominciare soffermandosi sul suo verso, sull'endecasillabo sciolto. Il tema, d'altronde, è oggetto di una *querelle* dai toni piuttosto acuti (basti ricordare che uno degli avversari fu sulla *Frusta letteraria* l'Aristarco Scannabue-Baretti). In più, seguire il corso di quella polemica ci porterebbe davvero lontano dall'oggetto di questo lavoro, se

non corrispondesse al confronto tra due modi, o stili, che sono due 'mode' letterarie. Il verso sciolto è adottato soprattutto nella poesia didascalica o didattica che dir si voglia, la quale ormai da un paio di secoli ha *La coltivazione* dell'Alamanni come referente di genere e di specie. Adotta la scienza, o meglio l'atteggiamento scientifico, quale salubre antidoto contro le canzonette e le pastorellerie arcadiche. Si oppone cioè alla *moda* corrente instaurandone contestualmente un'altra, che esibisce un suo impegno morale. Non fa meraviglia che in questo clima Giovan Battista Roberti scriva nel 1746 un poemetto dedicato alla *Moda* (ahimè in ottave) e che il bresciano Giuseppe Colpani scriva due seri, o seriosi, poemetti in antitesi all'*allure* ironica pariniana, la *Toletta* e l'*Emilia, o l'educazione delle donne* (ov'è chiaro il riferimento rousseauiano). Fa dunque scuola l'endecasillabo sciolto di Lorenzo Mascheroni, forse il migliore, tanto da meritarsi gli elogi del Parini per il suo *Invito a Lesbia Cidonia* nel '93. Ma la vera novità è la diffusione di una poesia satirica, con coloriture politiche a volte (penso a *La conversazione delle donne di Roma* di Ludovico Sergardi già all'inizio del secolo) e con piglio spesso critico-moralistico, che pare ascoltare le voci di una prossima rivoluzione dei costumi.

Se questo è l'impianto del *Giorno*, la trama del racconto si risolve con la descrizione di un rituale che ripete i gesti (solo gesti vi si compiono e mai atti) prestabiliti dalla moda appunto, la vera protagonista che si incarna nel Giovin Signore. C'è qualcosa di liturgico, d'una sacralità mondana, che Parini segue impietosamente passo passo fin all'alba. I riti del Giovin Signore si aprono in ora tarda, inanellando oggetti a gesti come vuole lo *status* sociale, la 'classe'. Si aprono con un rigurgito della notte, con gli accidenti che l'hanno segnata, «canore scene», «patetico gioco», «fragor di calde / precipitose rote», «la mensa / cui ricoprian prurigginosi cibi / e licor lieti di francesi colli / e d'ispani e di toschi o l'ungherese / bottiglia», tra Borgogna e Rioja e Tokai, secondo prescrizioni in voga, *à la page*. È quella la liturgia, il «cioccolate», «il grano a te d'Aleppo / giunto e da Moca», «la serica zimarra ove bei fregi / diramansi chinesi», «tiepide pelli», «bianco lino», «i calzonetti», «onde odorate», «dorati cocchi», con tutto il catalogo che ne segue.



Antoine Watteau, *L'insegna di Gersaint*, 1721; olio su tela: particolare. Berlino, Schloss Charlottenburg

C'è un cambio di registro tra *Mattino* e *Meriggio*, il fuoco si sposta dal Giovin Signore alla Dama Gentil, o meglio si accrescono i 'tipi' messi in gioco. D'altronde altre sono le funzioni meridiane, e la moda assume connotati meno particolari, che coinvolgono atteggiamenti e comportamenti generici o generalizzati, che richiedono altri oggetti. Cambia di conseguenza anche la scena, che si sposta in uno dei luoghi canonici in cui si eseguono i dettami della moda: le sale del palazzo, tra la tavola e l'azzardo. Ci troviamo sì di fronte ai «desinari illustri», ma soprattutto al

«maestro e dittator di graziosi modi», cioè del vivere alla moda. Ciò che non cambia invece è la struttura antifrastica e l'uso parodico del tono alto-sublime (con improvvise rotture basso-volgari) così come dei riferimenti mitologici classici secondo la moda aulica parodiata. C'è forse un maggior gusto divertito del dettaglio, nella minuta descrizione, per esempio, di quali debbano essere i gesti per essere corretti da parte del damo (*Meriggio* 94-103), fino a comporre il ritratto di un perfetto manichino rococò, correttamente in stile.

Oppure, solo in apparenza ad un altro livello, quale sia o possa essere la consistenza morale coniugale, sempre secondo le convenzioni correnti, in un lecito incrocio e scambio di mariti mogli amanti. È, in sostanza, la religione dei ricchi e dei nobili, di una moralità alla moda (*Meriggio* 768-775); alla quale Parini a volte contrappone rapide, folgoranti immagini di un diverso, di un mondo altro reale, quello plebeo, per accentuare lo stacco, la divergenza e la sua irritazione: «Tumultuosa ignuda atroce folla / Di tronche membra e di squallide facce / E di bare e di grucce» (*Meriggio* 1033-1035), un'esplosione figurativa espressionista nel bel mezzo dell'Arcadia.

La moda compare nelle elaborate acconciature e posture che richiamano le figure di Rosalba Carriera e di Fragonard, ma persino nelle architetture neoclassiche («[...] e docile trastullo / Fien de la moda le colonne e gli archi / Ove sedeano i secoli canuti», *Meriggio* 550-552) o nelle diete vegetariane («Egli ozioso siede / Aborrendo le carni; e le narici / Schifo raggrinza; e in nauseanti rughe / Ripiega i labbri», *Meriggio* 628-631). Né manca un celeberrimo cane da salotto, la famosissima «Virgine cuccia de le Grazie alunna».

Un altro dato di fatto però emerge con puntiglio nel *Meriggio*, con ripetuti accenni e con acredine polemica: la dipendenza culturale dell'Italia dalla Francia, di una cultura che nell'accettazione passiva si degrada in moda, che fa esplodere il poeta nell'invettiva paradantesca contro questa ossequiosità: «Ahi pazza Italia, il tuo furor medesmo / Oltre l'alpe oltre il mar destò le risa / Presso agli emuli tuoi» (*Meriggio* 183-185).

Louis Boucher, *La toeletta*, 1742; olio su tela: particolare. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Qui giunto mi arresto, anche perché poco aggiungono, su





Louis-Michel van Loo, *Il marchese e la marchesa di Marigny*, 1769; olio su tela, 129,6 x 97,5 cm. Parigi, Musée du Louvre

questo tema specifico, *Vespro* e *Notte*, dove minore mi sembra la tensione satirica e la struttura antifrastica, anche perché il carattere dei 'tipi' ormai è ampiamente deciso, delineate le regole del gioco comportamentale e culturale.

Una considerazione opportuna prima di chiudere, suggerendo, per complementarità tematica e stilistica, di accompagnare la lettura del *Giorno* con quella integrativa del *Dialogo sopra la nobiltà*, del 1757, prima cioè del *Mattino*, quasi a prepararne le motivazioni, come dire, ideologico-sociali. Il dialogo tra il poeta e il nobile, cioè, avvia la satirica requisitoria sul simulacro, sul manichino alla moda che è il Giovin Signore dell'*exemplum*. Nel qual

dialogo il nobile è costretto dalle buone argomentazioni del poeta ad ammettere che «il cavaliere deve parlare, stare, muoversi, chinarsi, non sia secondo che l'affetto e la natura gl'ispira, ma come richiede l'etichetta e lo splendore della sua nascita», per concludere che «questa nobiltà, ch'io ho pur trovato essere un bel nulla», un nulla rimane. La via al *Giorno* è aperta e al rilevamento implacabile dei gesti e degli oggetti imposti dalla moda. Ma assieme ad un altro dialogo, che verrà fra tre quarti di secolo e avrà per protagonisti la Moda e la Morte: Giacomo Leopardi, 1824, *Operette morali*, in cui ben più disperatamente amara, acre, è l'ironia. La Moda si presenta alla Morte e le dice:

> Io sono la moda, tua sorella [e] so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e rimutare di continuo le cose di quaggiù [...]. Io persuado e costringo tutti gli uomini gentili a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori e strazi, e qualcuno a morire gloriosamente, per l'amore che mi portano.

Leopardi, insomma, compie il passo successivo: il nulla del valore è avvalorato paradossalmente dall'identità moda-morte. Già ne aveva ragionato nel 1821 nello *Zibaldone*, ma in questo *Dialogo della Moda e della Morte* nelle *Operette* sembra calare un velo di *vanitas*, di quel nulla in che consiste l'operazione ripianatrice della morte. Si definisce una circolarità vita (moda)-nulla-morte, in cui sta la soluzione finale del non-senso delle cose mutevoli dell'esistenza, per tragica comicità.

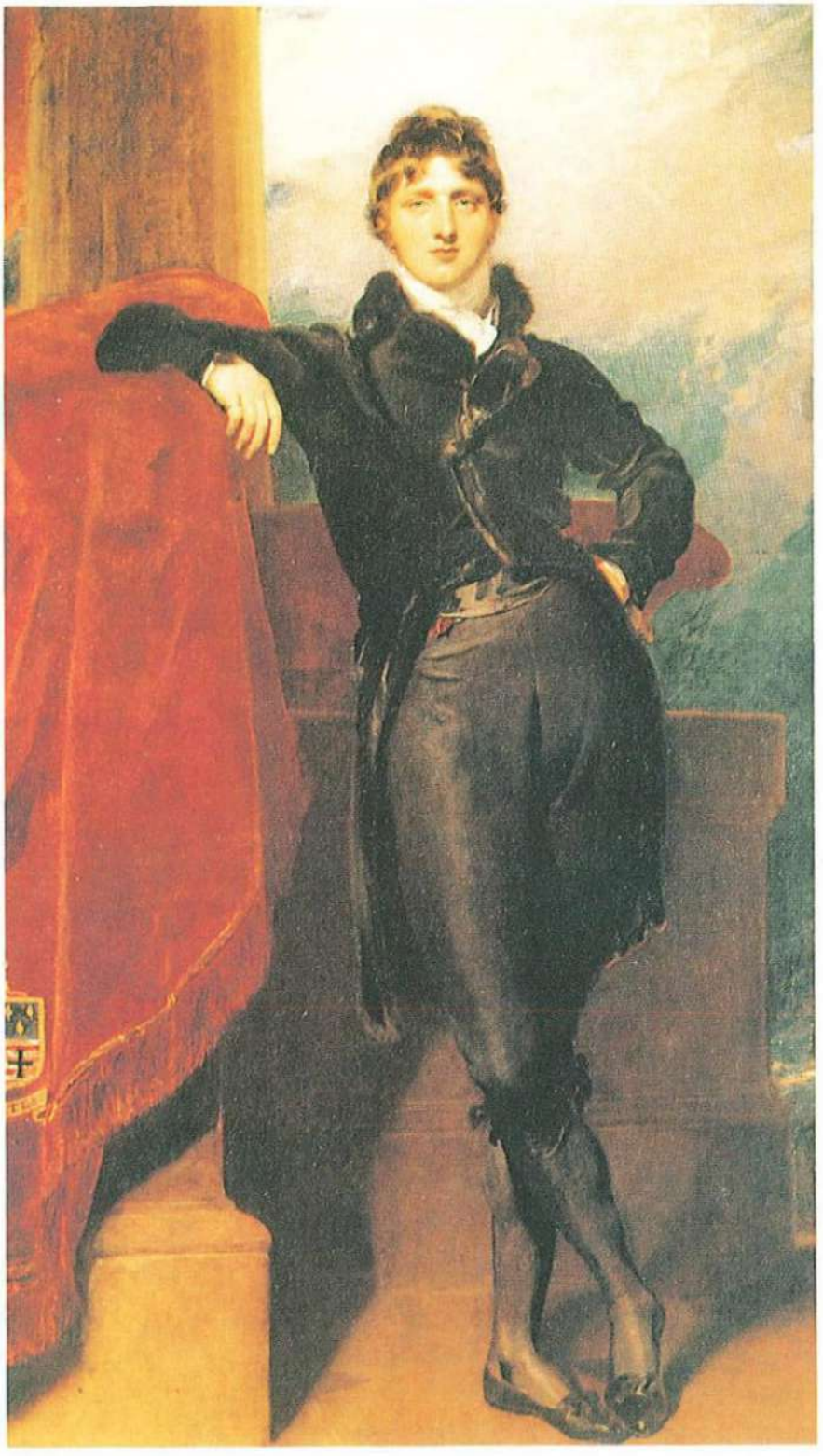
Il dandy, asceta della moda

Fra Barbey D'Aurevilly, Baudelaire, Wilde, Camus

di Attilio Brilli

Descrivere il dandy è difficile quanto definirlo, sostiene Jules Barbey D'Aurevilly nel celebre saggio su Beau Brummell, il prototipo per antonomasia del dandy. La diffusa tendenza alla semplificazione nell'analisi dei fenomeni ci fa pensare che il dandismo sia soprattutto l'arte dell'abbigliamento, una felice ma anche audace dittatura in fatto di toeletta e di eleganza esteriore: certamente è tutto questo, prosegue Barbey, ma anche ben altro. Al momento atteniamoci comunque all'aspetto per così dire visibile di questo singolare personaggio che è il dandy, un aspetto che l'inserisce nel dialogo intercorrente fra l'uomo e le sue vesti, o se si preferisce in una lunga tradizione che annovera ai propri estremi lo sgargiante *patchwork* del buffone e la denegazione corporale della nera calzamaglia di cui si veste la malinconia.

Anche il dandy è un'icona della civiltà occidentale che in vario modo basa la distinzione dell'uomo dall'animale nell'uso delle vesti e nel complesso rituale della toeletta, ma è un'icona laconica che aborrisce dall'apparire: per essere eleganti non bisogna essere notati, recita l'assioma della moda; oppure: in società si rimane finché non si è fatto effetto, poi bisogna andarsene; o ancora: nell'abito l'artificio tiene sempre per mano la naturalezza... Pensiamo ai sorprendenti esordi di Brummell, privo di ascendenti diretti. Appena uscito da Eton e da Oxford e dopo un breve periodo fra gli ussari, aveva già fissato le caratteristiche sulle quali avrebbe fondato la sua irresistibile influenza sul Reggente, il futuro



Thomas Lawrence,
Lord Granville Leveson-Gower, 1804;
olio su tela,
238,8 x 144,8 cm.
New Haven, Yale
Center for British Art





Aubrey Beardsley (1872-1898), *La toilette di Salomé*, illustrazione per *Salomé* di O. Wilde; e *Oscar Wilde*, disegno

Giorgio IV, e sugli ambienti di corte: l'abbigliamento curato, la toeletta impeccabile e la languida freddezza delle maniere. La sua luminosa giovinezza viene messa in risalto da doti precoci quali l'equilibrio di chi sembra già conoscere la vita e saperla dominare, il genio dell'abbigliamento, un'ardita unione di impertinenza e di rispetto, la battuta sempre pronta e tagliente. E una volta conquistato il mondo più esclusivo e averlo costretto a pendere dal suo inesorabile verdetto, opera un gesto inalienabile d'indipendenza che lo isola dal rango dei suoi adoratori, ostentando un'assoluta noncuranza per i princìpi sui quali esso si fonda, per la proprietà, i titoli e le prebende di ogni genere.

Ma arrivare a tanto ardire e a tanto calcolata spontaneità implica un lungo percorso di ascesi che avvicina paradossalmente il dandy alla macerazione del santo. Quando al mattino il dandy si mette davanti allo specchio, si vede per quello che è. La sua cura corporale e l'abbigliamento si traducono allora in una lunga meditazione sui rapporti fra differenti gradazioni di colori, fra texture di stoffe diverse, fra l'umore passeggero e la scelta di una sfumatura. Uscendo dal *boudoir* di Brummell con un fascio di fazzoletti da cravatta gualciti, il fido inserviente soleva dire con mestizia: «Queste sono le nostre sconfitte!». E il principe di Kaunitz si

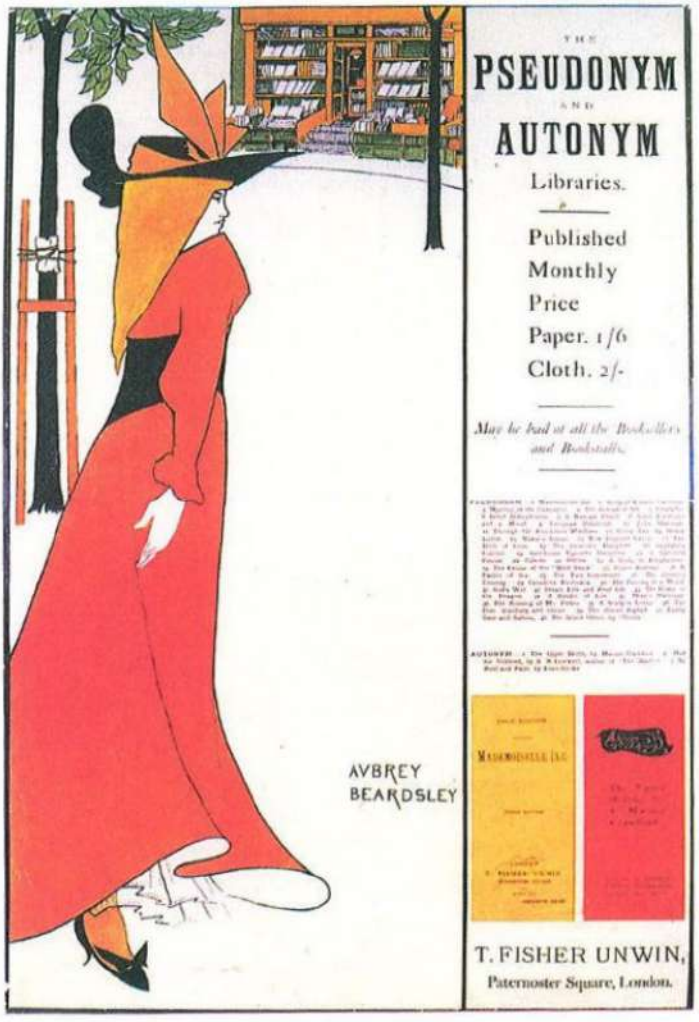
Henri Toulouse-Lautrec, *Louis Pascal*, 1891; olio su cartone, 81 x 54 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec



vantava di non aver accorciato la propria toeletta di un solo minuto all'annuncio della morte di Maria Teresa. La cura meticolosa del corpo e la vestizione possono durare anche dieci ore, ma una volta terminata la cerimonia, il dandy se ne dimentica: egli ha compiuto il miracolo dell'apparenza che incarna l'essenza.

Ridurre il dandismo ad una questione di vestiti significa soltanto fare la caricatura di questo personaggio o, nel migliore dei casi, abusare di una figura retorica, come chi cita la cravatta quale sineddoche per l'intera persona. Prendendosela con un capitolo del *Sartus Resartus* di Carlyle sulla filosofia degli abiti, Barbey ricorda sardonicamente che il dandy non è un abito che cammina da solo, e che, anzi! è proprio un certo modo di portarlo che crea il dandismo. Si può essere dandy con un abito sciupato e pieno di grinze, perché è la consapevolezza e l'interpretazione sapiente della stazzonatura che contano. Al tempo di Brummell alcuni dandy scoprirono il capriccio dell'abito liso, per cui si dettero a raschiare gli abiti, prima di indossarli, con una scheggia di vetro riducendo la stoffa ad una specie di merletto: «Ebbene – conclude Barbey D'Aurevilly nel saggio su Brummel – ecco un autentico fenomeno dandy. L'abito non c'entra per niente, non esiste quasi più!».

C'è forse da sorprendersi se la vanità del vero dandy non fa mai sfoggio di sé, non degrada in vacua compiacenza e non scade nella fatuità? La sua stessa tendenza a suscitare l'imprevisto e a stupire le menti soggiogate dalla consuetudine non diventa mai eccentricità, perché l'eccentricità genera l'imprevisto in maniera perentoria e volgare, mentre il dandy si fa beffe delle regole pur rispettandole. Partendo dal corpo, il dandy non travisa il proprio essere, ma lo trascende per creare un oggetto compiuto di bellezza, un'opera d'arte che si muove e si ostenta. Non sorprende allora che uno spirito pratico, concreto, sanguigno come quello di Balzac non riesca a cogliere il significato della figura del dandy e ne riduca l'eleganza a segno inequivocabile dell'ozio. L'aderenza degli abiti che modellano il corpo – per Brummell il guanto doveva aderire alla mano come mussola bagnata – l'impalcatura del fazzoletto a cravatta che fascia il collo, la vulnerabilità degli abiti dalle tinte pastello interdicono qualsiasi attività e impediscono ogni movi-



Aubrey Beardsley, *Immagine pubblicitaria per le Pseudonym and Autonym Libraries*, 1896; litografia a colori

mento. Non considerava il dandy lo strappo casuale alla stregua di un'immane sciagura, e la macchia come un vizio immondo? Ben altra è l'opinione di Baudelaire, per il quale l'eleganza del dandy è la traduzione in tessuti e in gesti di un'alta spiritualità. In ciò il poeta concorda con Barbey, quando questi rammenta come a Brummell ripugnasse il pensiero che sarti o parrucchieri entrassero nella sua fama, e come di conseguenza si affidasse al fascino di una nobile spigliatezza.

In analogia con l'opera d'arte, la vita del dandy ha in sé il proprio fine e in ogni occasione è caratterizzata dal senso di un'assoluta autonomia: «Non fu quello che la gente chiama un libertino



A. Piazza, *Cartolina per lo champagne Duca d'Alba*, inizi sec. XX

– è ancora Barbey che parla –. Amare, desiderare vuol dire dipendere, essere schiavi del desiderio altrui. Le braccia che ti cingono il collo con tenerezza sono pur sempre catene. Ecco la schiavitù dalla quale Brummell volle fuggire. I suoi trionfi ebbero l'insolenza del disinteresse».

Un disinteresse e un'autonomia che il dandy persegue fino alle estreme conseguenze nel più ampio contesto sociale e che non a caso portarono Brummell all'esilio, alla miseria e alla follia.

Quando Byron afferma che avrebbe preferito essere lord Brummell piuttosto che Napoleone, lascia trasparire l'ascendente che questa figura ha esercitato sulla tradizione romantica. L'attrazione magnetica che scrittori di epoche diverse hanno avvertito per il dandy nasce dalla sua capacità di dialogare con la componente narcisistica e feticistica che ha saputo liberare nell'uomo, dalla presenza che ha voluto garantire al caso nell'atto creativo. Quanti hanno guardato a Brummell sono finiti in odore di dandismo e hanno svelato i molti volti di un fenomeno la cui persistenza ha il fascino dell'irrisolto: da chi come Baudelaire intravide nella sua marmorea fissità lo scrutatore impietoso della vita moderna, a chi come Wilde vi scorse il profeta dell'estetismo. In maniera ben più problematica Albert Camus ha visto nel dandy un archetipo dell'uomo in rivolta, di colui che, nel panorama sempre più uniforme della vita moderna e nei condizionamenti della pubblica opinione, sa opporre all'obbligo produttivo e riproduttivo dell'individuo l'orgoglio di essere unicamente se stesso.

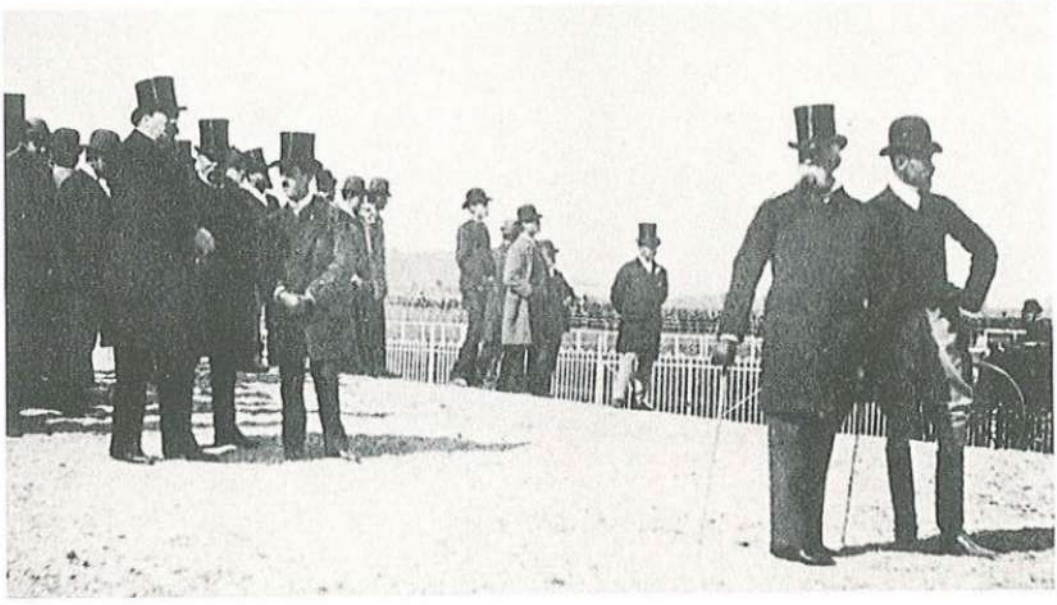
Un'epocale magia

'Silhouettes' svaporanti in connubi floreali e linee serpentine

di Simona Costa

Nei dintorni di Parigi, in un punto fuori mano sopra Fontenay-aux-Roses, l'ultimo esangue discendente di un'antica casata guerriera, i Des Esseintes, fissa la sua dimora-rifugio, lontano dal dilagante diluvio dell'umana stupidità. A confortarlo nel suo nevrotico esilio, destinato a portarlo a un passo dalla morte, sono gli oggetti e gli arredi preziosi e raffinati di cui si circonda: nasce con lui, nelle pagine di *À rebours* di Huysmans, anno 1884, l'esteta decadente, destinato a far scuola. In quel barbarico museo delle meraviglie che Des Esseintes si costruirà intorno a preziosa salvaguardia della propria eletta diversità, l'arte gareggia con la natura, ad emularla e, insieme, sovrastarla. Da una parte fiori finti che ricreano i veri nelle più labili sfumature, in una sbalorditiva collezione di artefatte piante tropicali; dall'altra un'impressionante scelta di mostruosi fiori di serra, orchidee o vampiresche piante carnivore, dalla pelle artificiale, simile a stoffa, carta, porcellana e metallo. Ma soprattutto, a consacrare le nozze tra natura e arte (connubio fondante del gusto liberty) sarà l'estrema stravaganza tentata dall'annoiato Des Esseintes: l'enorme testuggine che, scelta a valorizzare, col suo bruno movimento, i colori di un tappeto orientale, a meglio illuminarlo sarà rivestita d'oro e impreziosita di gemme rare, sul modello dello sciame di fiori di un disegno giapponese. Nozze di sangue, se la tartaruga resterà immobile pietra sul tappeto: uccisa dal rutilante mantello che la ricopre a somiglianza d'un ciborio.

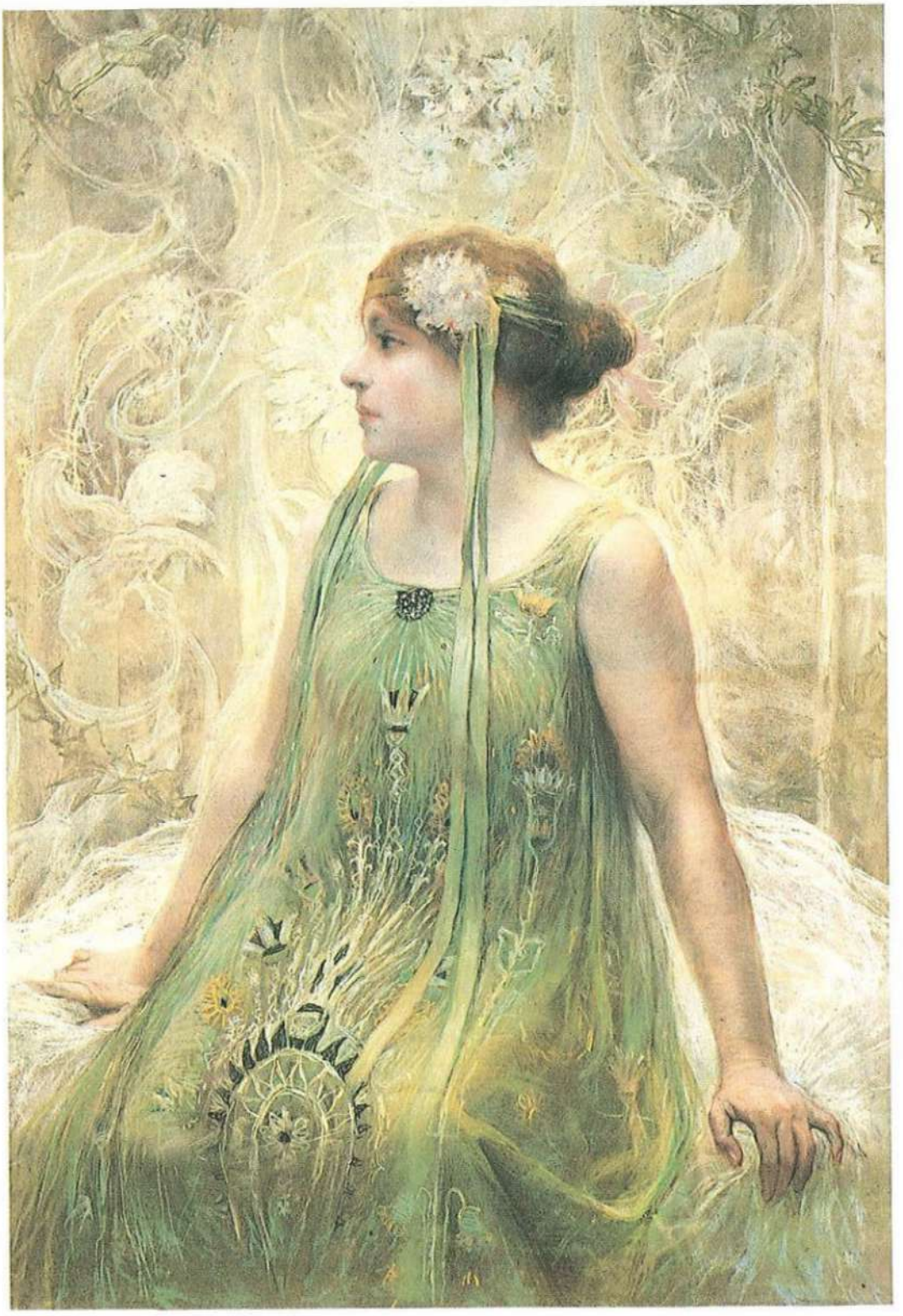
Nello stesso 1884, un diciannovenne abruzzese alla conquista

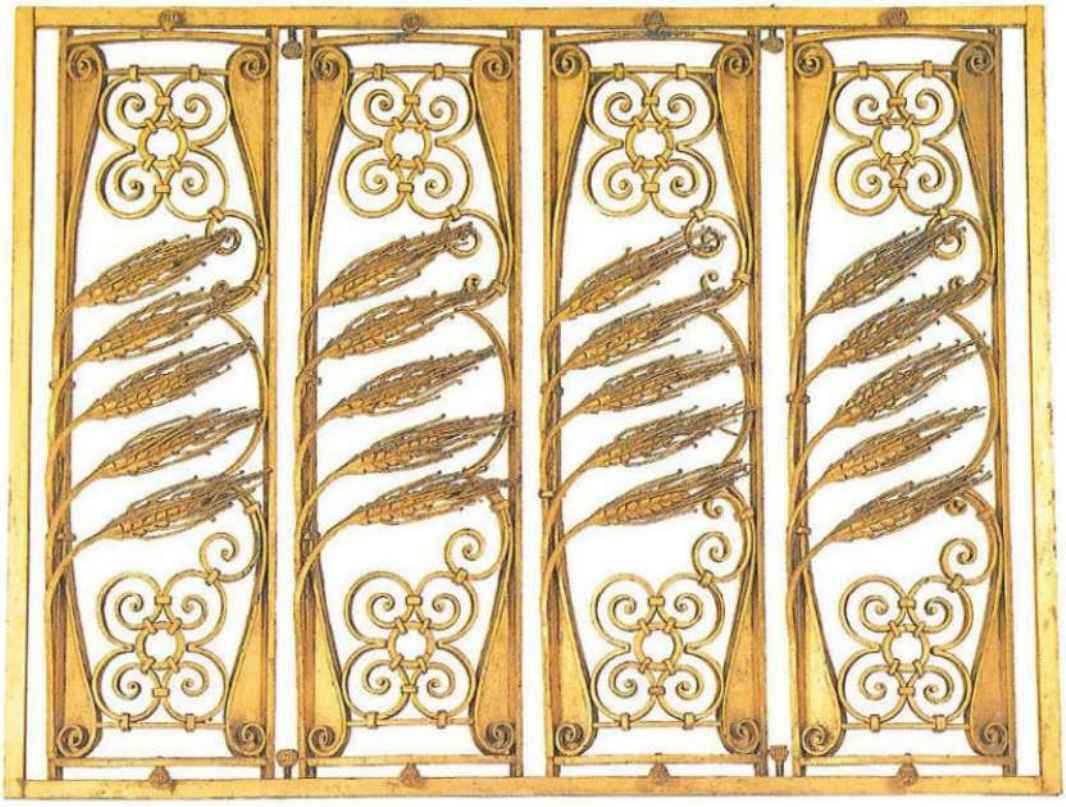


Giuseppe Primoli, *Il re Umberto I a un concorso ippico nell'ippodromo di Tor di Quinto a Roma*, circa 1892; fotografia

di Roma si faceva, sulle colonne della "Tribuna", cronista-aedo dei fasti mondani di una capitale che, di lì a poco, avrebbe immortalata in modo irrepetibile nelle pagine del *Piacere* (1889), romanzo nato da una costola del libro di Huysmans. Siamo nell'epoca anche nominalmente dominata da re Umberto che, pettinatura a spazzola, fieri baffoni, finanziera e cilindro, è regale modello di eleganza 'borghese'. Accanto a lui, la bionda regina Margherita, al cui nome si ispirano riviste di moda e panneggi di gonne. È un'epoca compenetrata dall'ammiccante gioco di seduzione della moda, dal vitale gusto dell'effimero e del mutevole che è in lei. Basti dire che quel fatidico 29 luglio 1900 il re portava, sotto la camicia, una maglia di seta (e non dell'usuale cotone) a righe orizzontali bianche e celesti.

Nelle cronache mondane del giovane d'Annunzio, fulminee istantanee riatteggiano tutto quel mondo in un grande, mitizzato *décor*. Schiere di gentildonne salgono armoniosamente per belle scale marmoree come in un quadro di Alma Tadema; in linea con William Morris, propugnatore con il movimento *Arts and Crafts* di un'arte decorativa non dozzinale, le dame alla moda rifuggono dalla volgarità industriale e si contendono ventagli artistici, ad opera di Vincenzo Cabianca, Mario de Maria, Alfredo Ricci o Giulio Aristide Sartorio. Dilagano i profumi, come il *vetyver* e il forte, ma molto usa-





Alessandro Mazzuccotelli, *Griglia per caminetto*, 1925-1927; ferro battuto e dorato con motivi di spighe di grano

to, *opoponax*; brilla sotto il sole un iridiscente prisma di ombrellini; impera la moda del fiore all'occhiello, con l'effimera gardenia quale estremo di raffinatezza, specie per principi pallidissimi e biondissimi. Mollemente distese in carrozze a metà chiuse, portate dal trotto stanco dei cavalli, pallide signore sprofondano in ampli mantelli di pelliccia, il più voluttuoso dei quali è una lontra ornata di castoro biondo.

Imperversano le giapponeserie, delle cui floreali decorazioni abbiam visto vittima la malcapitata testuggine di Des Esseintes, una cui novella epifania, ma priva di aurei rivestimenti, potremmo un giorno riconoscere sulla tavola da pranzo del dannunziano Vittoriale. I ventagli giapponesi sembrano essere il segno dell'epoca, come testimoniano i versi a questi dedicati da un Govoni prima maniera, in quella raccolta dal gusto tutto liberty, *Le fiale*, del 1903, la cui raffinatissima stampa, accompagnata dalle incisioni di Adolfo De Carolis (collaboratore anche dannunziano), assorbì tutte le ottocento lire di eredità lasciate all'autore da una «tremula indimenticabile nonna».

Giovanni Carpanetto, *Fiore di vita*, 1902-1903; pastello su carta, 143 x 93,5 cm. Torino, Collezione privata

Nella sua prima cronaca sulla "Tribuna", il giornalista d'Annunzio, inaugurando col nome di Shiun-Sui-Katsu-Kava una lunga serie di mondani pseudonimi, ci conduce in via Condotti, nella bottega della signora Maria Beretta, luogo di convegno pomeridiano per le aristocratiche romane. Qui, in tre stanze giocate tra pareti di porpora e cornici di lucido nero, si affollano tutti gli oggetti ricercati dalle dame «affette di *bricabracomania* furiosa»: tappeti, stuoie, avori, lacche, tessuti, paraventi di seta, legni intarsiati, gru di bronzo adattate con apposite catenelle agli usi europei, denti d'elefante scolpiti. E su tutto si diffondono miracolose flore e faune di apparenza sacrale, figure muliebri fragili e ridenti, mostri, draghi e serpenti.

Una moda di cui sono intrisi i libri del tempo. Ad apertura di uno dei testi culto dell'estetismo, *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde, nello studio del pittore Basil Hallward, tra cuscini persiani, rose, glicine e fiori di citiso, ombre fantastiche di uccelli in volo creano, con le lunghe cortine di seta cruda, effetti giapponesi.

Dal magazzino della signora Beretta ai saloni dei ricevimenti del citato *Piacere*. Nel palazzo della marchesa d'Ateleta, dove si consuma il primo magico incontro tra Andrea ed Elena, la canonica gru di bronzo regge nel becco un piatto sospeso a tre catenelle contenente un libro e una «piccola sciabola giapponese, un *waki-zashi*, ornato di crisantemi d'argento nella guaina, nella guardia, nell'elsa».

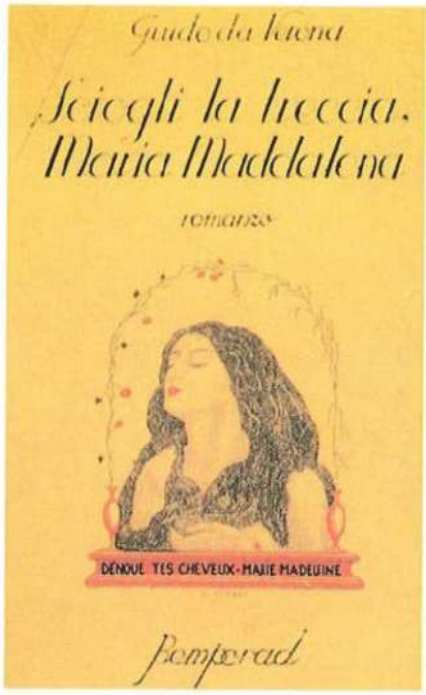
Il gusto floreale investe la figura umana, complici quei preraffaelliti la cui pittura si propone in linea di continuità con il successivo gusto liberty. L'immagine della shakespeariana Ofelia annegata, «bella addormentata» fluttuante sull'acqua tra i fiori, nel celebre quadro di John Everett Millais (1852), diviene lievito sotterraneo di altre immagini d'autore. Nelle dannunziane *Vergini delle rocce* (1895), dove tre sorelle-beatrici si atteggiano su sfondo leonardesco, riaffiora l'immagine di Pantea, simile allo «stelo di un giglio», annegata dall'incestuoso fratello nelle acque di una fontana, «le bianche mani concave a fior d'acqua come due petali di magnolia e la molle capellatura fluttuante sotto le zampe dei cavalli». *Leitmotiv* del dannunziano *Fuoco* (1900) è la visione dell'Estate defunta, rinchiusa da un maestro di Murano in una bara di vetro opalino, sommersa nella laguna tra «i molli giochi dell'alghe», per illudersi di sentire «intorno



Giuseppe Primoli, *Manifesto pubblicitario per lozione per capelli di Mrs S.A. Allen a Roma*, circa 1895; fotografia

al corpo l'ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa». In questa mitica immagine di reimmersione equorea si riconosce anche la protagonista del *Fuoco*, la Foscarina, *alias* Eleonora Duse.

Capellature fluenti, ondulate avvolgono e segnano in una sensualità curvilinea la figura femminile. Sono le protagoniste di Guido da Verona, come Antonella, l'ammaliata-ammaliatrice di *La donna che inventò l'amore* (1915), la cui prima apparizione è riflessa in una specchiera davanti alla quale avvolge in una treccia «il gran viluppo» dei nerissimi capelli: quella treccia che, in altro fortunato romanzo del medesimo autore, Maria Maddalena sarà invitata a sciogliere e che qui, in un tragico finale, sarà calpestata dall'uomo che, violentata Antonella, la uccide e si uccide sul corpo di lei, caduto nei suoi capelli neri.

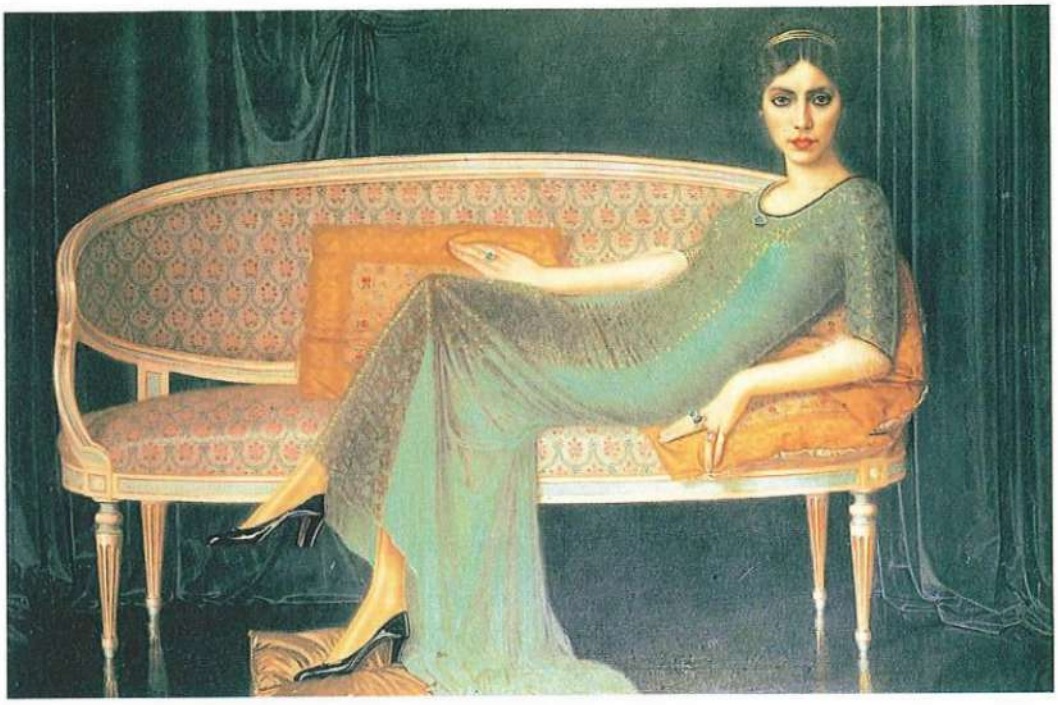


Guido da Verona, *Sciogli la treccia, Maria Maddalena*, Firenze, Bemporad, 1920: copertina



Amalia Guglielminetti, *La rivincita del maschio*, Torino, Lattes, 1925: copertina

Agili, sinuose, stilizzate: le figure femminili svaporano in connubi floreali e si scarnificano in linee serpentine. È la Salomé di Wilde: pallida come una rosa bianca in uno specchio d'argento, con i piedini danzanti quali piccole tortore bianche, simile a una colomba sperduta, a un narciso che rabbrividisce al vento, a un fiore argenteo. Simile alla luna, come nella fantasticheria di Erode che la immerge nel corteggio di cento pavoni bianchi dai becchi d'oro e i piedi tinti di porpora. Erotismo e crudeltà trovano la loro raffinata stilizzazione, come nei famosissimi disegni di Aubrey Beardsley tracciati proprio per le pagine di Wilde (1894). Alle spalle, già Des Esseintes aveva eletto Salomè a figura dominante il suo immaginario, acquistando per la sua collezione i due capolavori di Gustave Moreau a lei dedicati, *Salomè danzante davanti a Erode* e *L'apparizione*, esposti al Salon del 1876 e che nelle pagine di Huysmans trovavano piena e dettagliata consacrazione. In sequela, si snoda una lunga serie di donne perfide e maliarde: testimone, fra i tanti, ancora Guido da Verona, stavolta in versione lirica («Malefica sei. Dentro un'urna / Suggelli il mio cuore sciupato»), ma anche, *dalla parte di lei*, Amalia Guglielminetti con le irrigidite sfingi delle sue *Vergini folli* (1907). Splendida



Mario Reviglione, *Amalia Guglielminetti*, 1912; olio su tela, 144,5 x 193 cm. Torino, Collezione privata

«eroina nel vero» è stata anche detta Amalia, portando, quale figurativa pezza d'appoggio, il ritratto fattole dal pittore liberty e simbolista Reviglione.

Un corpo e un vestito, una donna e un tessuto a cui aderire, in cui riconoscersi. È il caso della proustiana Albertine, l'Albertine prigioniera, infatuata degli abiti di Fortuny, uno dei quali ammirato indosso alla duchessa di Guermantes che tuttavia predilige vestirsi in velluto nero e diamanti: una semplificata stilizzazione della *silhouette* femminile già suggerita dall'intrigante *Madame X* (1884), in aderente abito di velluto nero dal vertiginoso *décolleté* e le spalline ingioiellate (una delle quali, in prima versione, scivolata), del ritratto di John Sargent, destinato a creare uno scandalo mondano ma anche ad imporsi quale icona della *Belle Époque*. Un mito, comunque, quello di Fortuny, le cui vesti fanno rinascere una Venezia tutta impregnata d'Oriente e che Albertine riceverà in dono a compenso di una dorata prigionia. Ma non basterà l'attesa dell'imminente prova di altre vesti di Fortuny a trattenere la prigioniera, la cui figura resta fissata nella vestaglia blu e oro, decorata di motivi arabi e di uccelli accoppiati, simboli di morte e di resurrezione, indossata l'ultima sera.

Moda e antimoda futuriste

I manifesti per il colore coloratissimo

di Sergio Pautasso

Potrà sembrare un paradosso, ma l'impatto con cui lo scrittore presenta al lettore la sua prima immagine delle idee, delle situazioni, degli oggetti, dei personaggi, che rientrano nell'universo delle sue parole, è di pura descrizione, più di apparenza che di sostanza. Se nella costruzione di un testo letterario un oggetto, un paesaggio, un ambiente, vengono descritti nella loro forma apparente, vuoi in maniera realistica o simbolica, quando interviene un personaggio il discorso si complica: oltre alla sua fisionomia esteriore, entrano in gioco altri tratti espressivi che lo connotano: il modo di gestire, il suo comportamento, come parla, e gli indumenti che indossa e come li indossa. Alla fine è proprio l'abbigliamento che la vince nello spazio e nel tempo, perché dall'abito si evince la tipologia del personaggio, il suo essere nell'ambiente e nei suoi rapporti sociali, nel tempo in cui vive e di cui segue il movimento. In altre parole, la moda.

Basti pensare che uno tra gli incontri letterari più famosi della letteratura moderna, quello di Odette de Crécy e di Swann all'inizio della *Recherche*, è caratterizzato proprio anche dal particolare del colore della «robe de chambre de soie rose» con cui la giovane accoglie l'uomo; e che il narratore, nel ricordarla, sempre la rievocherà, proprio per questo particolare, come «la dame en rose». Poi, quando diventerà Madame Swann, la semplicità floreale, quasi innocente, di quel primo abito cederà il campo a orchidee, cattleie, crisantemi, fiori di più nobile lignaggio e che lei preferiva perché



Manifesto della moda femminile futurista

La moda femminile è stata sempre più o meno futurista. Moda, equivalente femminile del futurismo. Velocità, novità, coraggio della creazione. Bile giallo-verdastra dei professori contro il futurismo, delle beghine contro la moda. Per il momento, queste ultime possono rallegrarsi! La moda attraversa un periodo di stasi e di stanchezza. La Mediocrità e la Meschinità tessono ragnatele di grigio sulle aiole colorate della moda e dell'arte.

Le foggie attuali (blouse e robe chemise) cercano invano di nascondere sotto le false insegne della distinzione e della sobrietà la loro originaria povertà di concepimento. Eclisse totale dell'originalità. Clorosi della fantasia. L'immaginazione dell'artista relegata nei dettagli e nelle sfumature. Litanie stucchevoli della «santa semplicità» della divina simmetria» e del cosiddetto buon gusto. Velleità di riesumazioni storiche. «*Torniamo all'antico!*» Esaurimento. Rammollimento. Rimbambimento.

Contro questo stato di cose, noi futuristi intendiamo reagire colla massima brutalità. Non avremo bisogno di fare una rivoluzione. Basterà centuplicare le virtù dinamiche della moda, spezzando tutti i freni che le impediscono di correre, travolgendo sulle vertigini dentate dell'Assurdo.

A) GENIALITA'

Occorre assolutamente proclamare la dittatura del Genio artistico sulla moda femminile contro le ingerenze parlamentaristiche della speculazione intelligente e della *routine*. Un grande poeta o un grande pittore dovranno assumere l'alta direzione di tutte le grandi case di mode femminili. *La moda è un'arte* come l'architettura e come la musica. Una veste femminile genialmente ideata e ben portata ha lo stesso valore di un affresco di Michelangiolo o di una Madonna del Tiziano.

B) ARDIRE

La donna futurista dovrà avere, nel portare le nuove foggie di abbigliamento, lo stesso coraggio, che noi avremo nel declamare le nostre parole in libertà, contro la ribelle asineria delle platee italiane e straniere. *La moda femminile non sarà mai abbastanza stravagante.* Anche qui, noi cominceremo con *abolire la simmetria*. Faremo dei decolletés a zig zag, maniche diverse l'una dall'altra, scarpe di forma, colore e altezza differenti. Creeremo toilettes illusioniste sarcastiche sonore rumorose micidiali esplosive: toilettes a scatto a sorpresa a trasformazione, armate di molle, di pungiglioni, di obiettivi fotografici, di correnti elettriche, di riflettori, di fontane profumate, di fuochi d'artificio, di preparati chimici e di mille congegni atti a giocare ai corteggiatori maldestri e agli innamorati sentimentali i tiri più birboni e le burle più sconcertanti. *Idealizzeremo nella donna le conquiste più affascinanti della vita moderna.* Avremo così la donna mitragliatrice, la donna thanks-de-Somme, la donna antenna-radio-telegrafica, la donna velivolo, la donna sommergibile, la donna mote-scafo. La signora elegante sarà da noi trasformata in un'opera complesso plastico vivente, nella quale sia tenuto conto a questa maniera la silhouette femminile venga a perdere la sua grazia capricciosa e provocante. Le nuove forme non dovranno nascondere, ma accentuare sviluppare esagerare i golfi e i promontori della pensilità femminile. Arte-esagerazione. Noi innesteremo sulle silhouettes femminili le linee più aggressive e i colori più squillanti dei nostri quadri futuristi. Glorificheremo la carne della donna in una frenesia di spirali e di triangoli. Arriveremo a scolpire il corpo astrale della donna collo scalpello di una geometria esasperata!

C) ECONOMIA

Le nuove mode saranno a portata di tutte le borse delle belle donne, che in Italia sono legione. Ciò che rende costoso un abito è la stoffa più o meno preziosa, non la forma e il colore che noi offriamo in dono gratuito a tutte le italiane. E' ridicolo che dopo tre anni di guerra e di penuria di materie prime ci si ostini ancora a confezionare scarpe di cuoio e abiti di seta. *Il regno della seta deve finire nella storia dell'abbigliamento femminile*, come il regno del marmo sta per ora tramontare nelle costruzioni architettoniche. 100 nuove materie rivoluzionarie tumultuano in piazza, reclamando di essere ammesse nella confezione della veste mulievre. Noi spalancheremo le porte degli *ateliers* di mode alla carta al cartone al vetro, alla stagnola, all'alluminio, alle maioliche, al cancello, alla pelle di pesce, alla tela d'imballaggio, alla stoppa, alla canapa, al gas, alle piante fresche e agli animali viventi.

Ogni donna sarà la sintesi ambulante dell'Universo.

Voi avete l'alto onore di essere amate da noi, zappatori-soldati all'avanguardia di un esercito di fulmini.

Volt



Giacomo Balla
Bozzetto di sciarpa,
circa 1925; tempera
su carta, 76 x 26 cm.
Roma, Collezione
privata

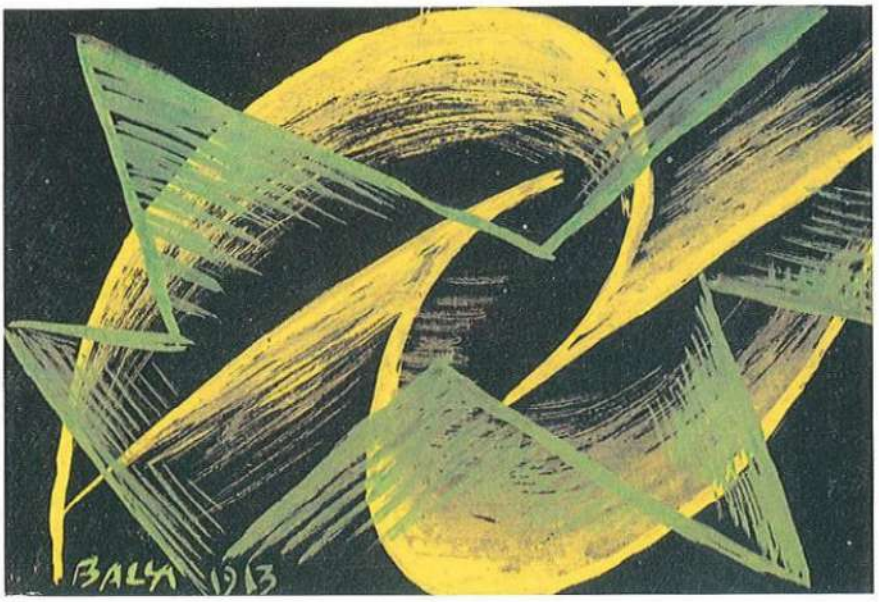
Manifesto della moda femminile futurista,
in "Roma Futurista",
anno III,
n. 72, Roma,
29 febbraio 1920

avevano il grande merito «de ne pas rassembler à des fleurs, mais d'être en soie, en satin», tessuti alla moda che nel mondo proustiano hanno grande risalto. Quel mutamento d'abito conferma definitivamente il salto di qualità sociale, il passaggio da Odette de Crécy a Madame Swann; e testimonia la funzione distintiva dell'abbigliamento che, a sua volta, determina l'evoluzione della moda che ella seguirà.

Il modo di vestirsi, come di svestirsi, non è composto soltanto da una serie di gesti che lo scrittore racconta nel corso del movimento narrativo, bensì è una sequenza strutturale che conduce ad un fine, ad una situazione: al corpo vestito, o spogliato. Il corpo, inteso in senso 'letterario', è sempre un doppio di sé, ed esprime l'esibizione di un complesso di movimenti e di gesti esteriori, dai quali deriva il comportamento, sociale o psicologico, che nasconde, o lascia scoperto, il mero tronco anatomico del corpo. Tuttavia, nella dinamica della moda, non entrano in gioco soltanto gli indumenti, ma anche tutto ciò che vi appartiene e che concorre a creare quella armonia di disegni e di colori, in un accordo fra i vari elementi accessori che spesso trasformano l'*appeal* dell'abito stesso: ossia il gioco della moda.

Ma tra moda *tout court* e moda letteraria corre una bella differenza. L'una è il risultato di una ricerca mirata commercialmente e psicologicamente, che si manifesta in più campi e in più maniere, visive, grafiche, cromatiche, ma che ha spinto Roland Barthes nel suo *Système de la Mode* (Paris, Seuil, 1967) a sostenere che la moda è «un système de sens» e che nel suo libro c'era «*déjà* une certaine histoire de la sémiologie»; la moda letteraria è l'esito di una ricerca formale che ha per oggetto un uso originale della parola e la ricerca di diverse e innovative relazioni. In questo processo, la parola della natura letteraria e l'immagine da comunicare si fondono nel rendere sempre più ambigui i messaggi, nel conferire loro tratti subliminali, nell'ammantarli di un dubbio intellettualismo, dove i confini dell'equivoco fra cultura e *trash* si fanno sempre più labili. Ma è esistito anche il contrario. Pensiamo al caso del Futurismo ed all'influenza che ha esercitato sulla moda, anzi sulla moda che ha creato.

La storia è nota, e l'ha ricostruita storicamente ed estetica-



Giacomo Balla, *Studio di motivo per stoffa d'abito da sera*, 1913; acquerello su carta, 13 x 19 cm. Roma, Collezione privata

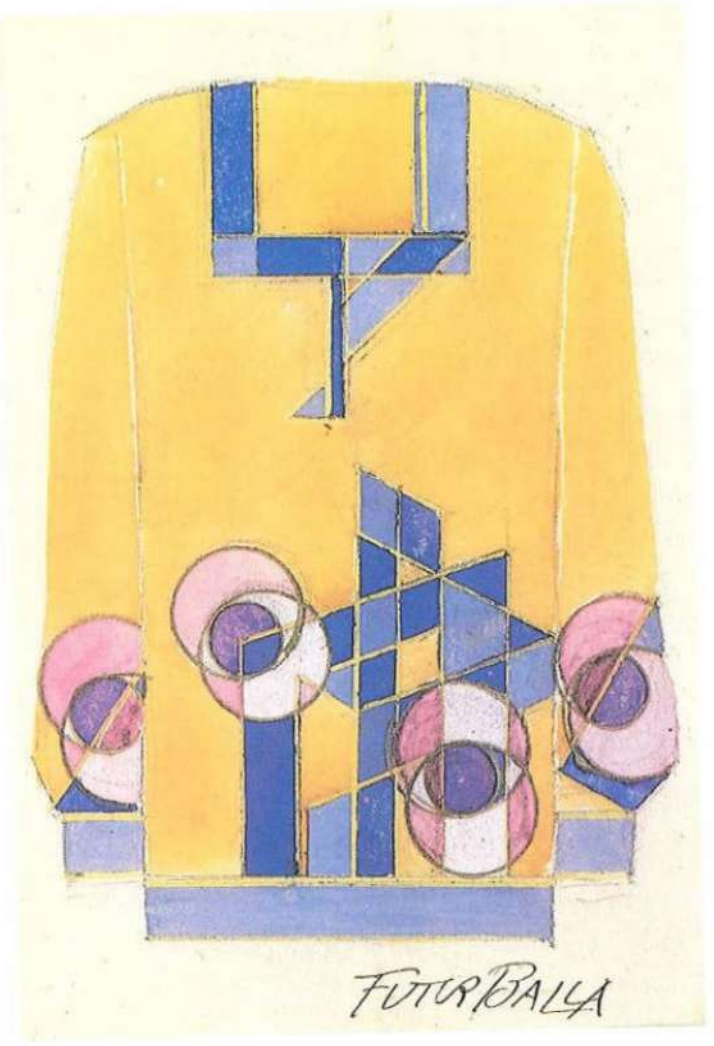
mente Enrico Crispolti in *Il Futurismo e la Moda* (Venezia, Marsilio, 1988). Avvalendosi di una immaginazione rivoluzionaria della letteratura e di una conseguente trasformazione dell'uso della parola, Marinetti ha messo in moto nei primi anni Dieci del Novecento una macchina creativa che è stata in grado di far precipitare definitivamente una crisi di valori estetici e morali che si trascinava da tempo in Europa e altro non aspettava se non che qualcuno prendesse l'iniziativa di farla deflagrare. Il *Manifesto del Futurismo* proclamato da Marinetti ottenne l'effetto voluto dopo la pubblicazione il 20 febbraio 1909 sul parigino "Le Figaro". Il suo obiettivo di cambiare il modo di concepire la vita era estetico ed etico, fantasioso fino al punto di sostenere «Uccidiamo il Chiaro di Luna!», provocatorio e crudele nel teorizzare «la guerra sola igiene del mondo». La matrice letteraria era evidente. Tuttavia l'attività del movimento non si limitava ad una pratica rivoluzionaria della letteratura, ma si esplicava in maniera multiforme e provocatoria, creativa e pratica, intellettuale e di costume, con una smisurata ambizione, alla totalità degli atti, benché alla fine siano rimasti soprattutto dei gesti.

Cambiare la vita attraverso una nuova concezione dell'arte significava scontrarsi con i miti intellettuali della tradizione, ma equivaleva anche a fare i conti con la quotidianità e a riconside-



Giacomo Balla, *Bozzetto di vestito da sera per uomo*, 1914; acquerello su carta, 29 x 21 cm. Roma, Collezione privata

rarne gli aspetti, tra i quali la maniera di presentarsi e di vestirsi per distinguersi, ossia interpretare e affermare una moda futurista. Si stabilì così una sorta di estensione fra arte e oggetto comune, di cui la moda era il mezzo per «modellare l'atmosfera», come scrisse Boccioni. Per gli adepti del movimento la moda era un tramite artistico, e come tale andava considerata. Marinetti la trattò come una estetica e, da autentico 'uomo dell'organizzazione' futurista, diede le sue indicazioni di comportamento e di plasticità, codificandole dapprima, d'accordo con Giacomo Balla, nei manifesti *Il vestito antineutrale*, del 1914, con un chiaro indirizzo interventista, e *Contro il lusso femminile*, del 1920, dove stigmatizzava la 'toalettite', tipico



Giacomo Balla, *Bozzetto di blusa*, circa 1930; acquerello su carta, 19 x 13,5 cm. Roma, Collezione privata

neologismo futurista per condannare la «mania morbosa» del lusso, che il concetto di moda futurista rifiutava in nome di una necessaria razionalità anche nell'abbigliamento. Non mancarono dunque, alla maniera futurista, i manifesti, e la parola accompagnò le creazioni, anticipando la funzione della scrittura nel 'sistema della moda' teorizzata cinquant'anni dopo da Barthes. Un esempio tipico della necessità descrittiva la si ha leggendo certi passaggi del *Manifesto della moda futurista*, del 1920, di Volt (Vincenzo Fani):

> La moda femminile non sarà mai abbastanza stravagante. Anche qui, noi cominciamo con abolire le simmetrie. Faremo

dei décolletés a zig zag, maniche diverse l'una dall'altra, scarpe di forma colore e altezza differenti. Creeremo toilettes illusioniste sarcastiche sonore rumorose micidiali esplosive…

Tullio Crali, *Bozzetto di vestito per donna*, 1932; acquerello su carta, 28 x 19 cm. Milano, Collezione privata

Ma il vero inventore della moda futurista fu il torinese Balla. Con le sue creazioni, la moda cambia passo, non concerne soltanto l'abbigliamento, ma anche l'insieme delle arti decorative o applicate, perché parte dall'intuizione primigenia delle possibilità del colore. Fu lui, in quegli anni a cavallo della Grande Guerra, in una Roma periferica dei Parioli, a captare la portata rivoluzionaria che poteva avere un uso fantastico del colore, il quale doveva essere «coloratissimo», al superlativo, una volta immesso nel gioco vorticoso delle forme geometriche elicoidali, ellissoidali dell'arte futurista, e ad estenderne, come scrisse nel *Manifesto del colore* del 1918, l'uso, applicandolo anche alle stoffe per abbigliamento maschili e femminili. Significava chiamare in causa l'uomo nuovo futurista nella sua manifestazione esteriore di sé, e proprio per questo l'efficacia era dirompente. L'effetto maggiore fu la scomparsa del nero e del grigio nell'abito maschile, che si accompagnava uniformemente alla cravatta, simulacro del tradizionalismo passatista; ma l'esplosione del colore si espanse soprattutto nei tessuti d'abbigliamento femminili e nell'oggettistica d'arte, di cui Balla fu un geniale creatore.

Giacomo Balla, *Bozzetto di prendisole per mare*, circa 1930; acquerello su carta, 19 x 13,5 cm. Roma, Collezione privata



Il gusto artistico, associato ad un estro imprevedibile, che sembrava fatto apposta per esprimersi in un terreno ancora inesplorato qual era la moda, contagiò anche compagni di strada come Fortunato Depero ed Enrico Prampolini, e altri creatori minori.

L'enunciazione delle teorie estetiche e pratiche passa, ancora una volta, attraverso la parola veicolata dai manifesti, e la moda futurista trova nella verbalizzazione una sua ragione.





IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra, sola igiene del mondo.
MARINETTI.
(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1910)

Viva Asinari di Bernezzo!
MARINETTI.
(1ª Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vestì sempre di **quiete,** di **paura,** di **cautela** e d'**indecisione,** portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre,** avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù,** negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante,** funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre,** « carine », sbiadite, *funtasia,* semioscure e umilianti.
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici.**
3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.
4. — L'equilibrio **mediocrista,** il cosidetto buon gusto e la cosidetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.
5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche,** che stancano, deprimono, contristano, legano i muscoli; l'uniformità di golfi risvolti e tutte le cincischiature. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità,** dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia

Vestito bianco - rosso - verde del parolibero futurista Marinetti. *(Mattino)*

Giacomo Balla,
Il vestito antineutrale
Manifesto futurista,
11 settembre 1914;
volantino

Non a caso il linguaggio è, come sempre quello futuristico, precettistico e pedagogico, per garantire la simultaneità della percezione dell'insieme dell'immagine, della sua globalità di forme e di colori. La parola ha continuato a fare da cinghia di trasmissione nella variegata, diffusa, anche velleitaria, attività futurista negli anni a venire. Benché fosse strumentale, la parola futurista conserva intatto il suo specifico letterario. Forse è soltanto un caso, ma come la letteratura ha generato in sé l'antiletteratura, ecco a un certo punto spuntare il manifesto dell'"antimoda', *Proponiamo l'antimoda contro la schiavitù del vestire*, elaborato nel 1932 da Francesco Pianeggiani. Egli avvertiva e metteva in guardia dal pericolo che l'originalità della moda futurista cadesse anch'essa vittima della «schiavitù del vestire».

Quando 'tutto andava bene'

Un nuovo vocabolario, riviste, motti, canzoni

di Sofia Gnoli

«Una moda italiana [...] non esiste ancora; crearla è possibile, bisogna crearla»[1] dichiarò il Duce nel 1932. Fin dall'inizio degli anni Trenta, il regime iniziò ad istituzionalizzare la moda e a sollecitare l'affermazione di una moda nazionale.

Gli anni Venti, gli anni del *charleston* e delle gonne corte, delle vite basse e dei seni piatti, sono caratterizzati da un nuovo modello di donna emancipata. Se nei Paesi anglofoni la giovane donna liberata si incarna nella *flapper*, in Francia va a Victor Margueritte il merito di aver dato il nome al modello di donna emancipata attraverso il romanzo *La garçonne*[2], letto con entusiasmo da migliaia di donne affascinate dalle avventure di una studentessa della Sorbona che ruba all'uomo non solo la giacca e la cravatta, ma anche i vestiti. Questo nuovo modello di donna è il prodotto della guerra. «La guerra – scrive la futurista Futurluce (pseudonimo di Elda Norchi) nel 1919 – è stata la principale forza motrice del progresso. Il sesso debole ha saputo esser forte. E dalle case dove regnavano donne-bambole, sono balzate fuori (chiusi i capelli sulla nuca e sostituiti quando occorreva i calzoni alle gonne) le donne-operaie, donne-tramviere, donne-carrettiere, donne spazzine, donne infermiere, donne contadine, donne ferroviere, donne-impiegate»[3].

Sullo scorcio del decennio successivo, il regime cerca di imporre con ogni mezzo il modello di 'sposa e madre esemplare', in contrapposizione all'androgina 'donna crisi', caratteristica del



S. Bompard, *Manifesto pubblicitario per il Proton*, 1927

periodo precedente. In questo contesto, per arginare stuoli di donne che, come osserva Irene Brin, si nutrivano di «insalata ed aranci, senza olio, senza zucchero, [...] si pesavano, si confrontavano le cinture, parlavano di diete difficili da seguirsi alla mensa familiare, sognavano partenze per rinomati luoghi di cura, dove il digiuno fosse consentito e vigilato»[4], il regime promuove una massiccia campagna 'anti-magrezza'. Alle sfilate, si pone di nuovo l'accento sul punto vita (completamente dimenticato durante gli anni Venti), il seno viene messo nuovamente in risalto e si assiste infine all'allungamento delle gonne, che scendono ben oltre il ginocchio. Sfogliando le riviste dell'epoca si può costatare come una nuova donna 'a sirena' avesse preso il posto di quella 'ad alga marina'.

Tra le riviste femminili una delle prime a pubblicizzare la campagna 'antidimagrante' voluta dal regime è "Lidel"; infatti, sfogliando il numero del giugno del 1932, si possono notare figurini rappresentanti donne insolitamente fiorenti. Allora la parola d'ordine di "Lidel" diviene: «snellezza, non magrezza», magrezza che è assolutamente da «scartare»[5].

All'inizio degli anni Trenta, sebbene da diverso tempo fossero stati effettuati innumerevoli tentativi per creare una moda autenticamente italiana, l'indiscussa capitale della moda rimane Parigi. Nella capitale francese si recano i maggiori sarti italiani e lì acquistano i modelli, generalmente non più di un paio, data la proibitività dei costi.

Tamara de Lempicka, *Giovane donna in verde*, circa 1929; olio su compensato, 61,5 x 45,5 cm. Parigi, Musée National d'Art Moderne

In questo contesto, nel 1931, all'apice della crisi economica dovuta alla ripercussione del crollo di Wall Street, vengono fatte fare dal regime delle statistiche ufficiali, dai cui risultati si ricavano dati allarmanti sulle importazioni fatte dalle «vanitose donne



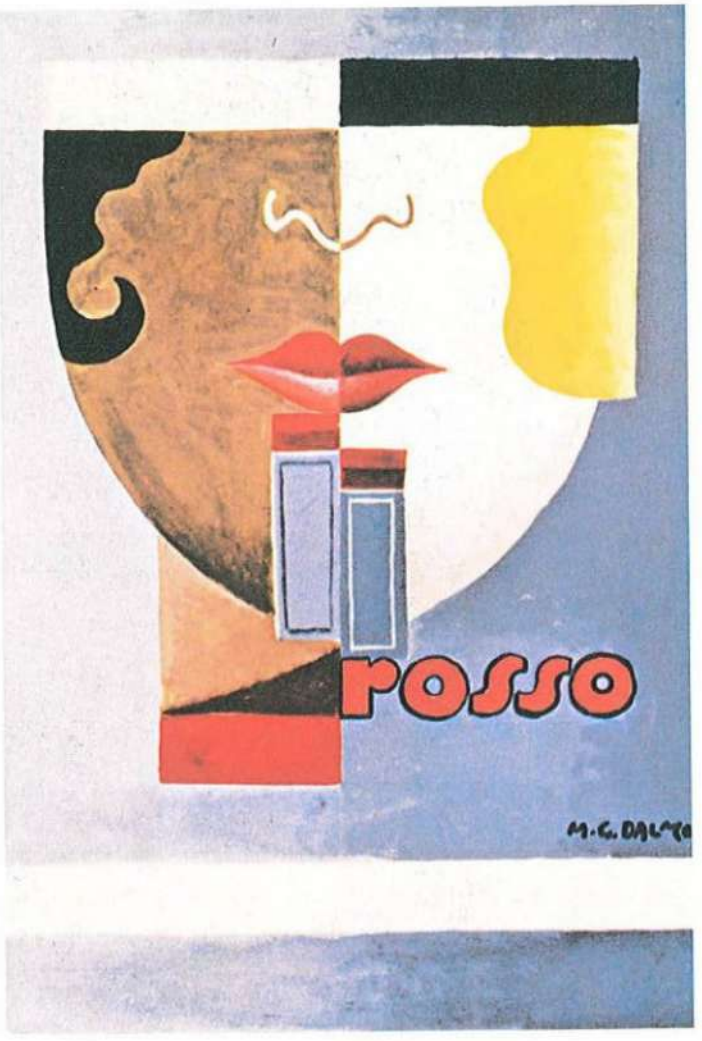


Manifesto pubblicitario per il Rimmel, circa 1920

italiane». Come testimonia il "Popolo d'Italia", l'Italia importa infatti annualmente oggetti di abbigliamento per un miliardo di lire assorbendo così circa un terzo delle esportazioni francesi. Tra i fattori che spingono il regime ad istituzionalizzare anche la moda, attraverso la creazione di un apposito Ente (Ente Nazionale della Moda), il risultato delle statistiche del 1931 è certamente determinante.

L'entusiasmo per la campagna a favore di una moda nazionale è ben espresso dal *Commentario Dizionario Italiano della Moda*, curato da Cesare Meano che, in nome delle «sane voci italiane»[6], epura da ogni termine straniero il linguaggio della moda:

M.G. Dal Monte,
Bozzetto per rossetto per labbra, 1931



in questo modo il tailleur diventa 'completo a giacca', il golf 'panciotto a maglia', il collant 'attillato', i *pois* 'pallini', la *silhouette* 'figurina', e così via di perla in perla.

Nella seconda metà degli anni Trenta, data l'esiguità delle materie prime e il progressivo chiudersi in se stesse delle varie nazioni europee, il regime impone delle percentuali di fibre 'autarchiche' da mescolare ai diversi tessuti. Si realizza così il *boom* dei tessuti artificiali. Sono questi gli anni della ginestra, del ramì, dello sparto, dell'albene, del gelso, dell'orbace. In questo decennio, l'impiego del rayon[7] (la cui grafia in pieno clima di italianizzazione venne mutata in raion, per togliere di mezzo l'esotica *y*), si



"Le grandi firme", anno XVI, n. 350, 10 febbraio 1938: copertina

diffonde in misura sempre maggiore; per propagandarlo il regime allestisce anche un autotreno fornito di vetture-vetrine e di una vettura speciale attrezzata a radio-cinematografo, dove si potevano ascoltare canzoni pubblicitarie come "Fili di sole", o "È tutto rayon", che, partendo da Torino, percorre circa novemila chilometri attraverso l'Italia settentrionale e centrale.

Tra le fibre autarchiche una posizione di primaria importanza è occupata dal lanital, un tessuto artificiale tipicamente italiano derivato dalla caseina, proposto come ottimo sostituto della lana e pubblicizzatissimo da tutta la stampa dell'epoca. Ester Lombardo sulle pagine di "Vita femminile", mensile da lei diretto, assicura «dal latte alla lana: miracolo tangibile»[8]. E al lanital Marinetti

dedica il «poema del vestito di latte»[9]. Accanto al lanital, si diffondono altri surrogati della lana, come ad esempio la cisalfa, derivata dalla cellulosa, o l'angora, lana di coniglio, allora molto in auge, nonostante l'infelice slogan – peraltro immediatamente proibito – «il coniglio è la lana degli italiani»[10].

Allo scoppio della guerra, mentre i Paesi alleati come l'Inghilterra e gli Stati Uniti, prendendo atto del momento di difficoltà, varano una specie di 'moda di Stato' attraverso il programma *Utility*, l'Italia, data l'attenzione che il regime presta alla moda e il valore propagandistico che le attribuisce, minimizzò a tal punto le difficoltà che fino al 1942 è difficile trovare riferimenti alla guerra e, laddove si trovano, la moda viene presentata come «uno strumento di sollecitazione per il fronte interno, un simbolo della certezza che tutto andava bene, dell'impegno a lavorare per il dopovittoria»[11]. A questo proposito, si pensi a "Bellezza. Mensile dell'alta moda e di vita italiana", organo ufficiale dell'Ente Nazionale della Moda: compare per la prima volta nelle edicole nel febbraio del 1941, otto mesi dopo l'inizio della guerra.

[1] Citato in *Verso una moda italiana* di L. De Liguoro ("Popolo d'Italia", 19 novembre 1932).
[2] A.M. Shon, "I ruoli sessuali in Francia e in Inghilterra: una transizione incerta", in *Storia delle donne. Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 112 s.
[3] E. Norchi (Futurluce), *Il voto alla donna*, in "Roma futurista", II, n. 13, 30 marzo 1919, citato in E. Mondello, *La nuova italiana: la donna nella stampa e cultura del ventennio*, Roma, Editori riuniti, 1987, pp. 21 s.
[4] I. Brin, *Usi e costumi 1920-1940*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 115.
[5] Vera, *La moda: commenti e consigli*, "Lidel", giugno 1932.
[6] C. Meano, *Commentario Dizionario Italiano della Moda*, Torino, Ente Nazionale della Moda, 1936, p. VIII.
[7] Fibra artificiale ricavata dalla cellulosa, creata in Francia alla fine dell'Ottocento.
[8] E. Lombardo, *I miracoli della SNIA-Viscosa*, "Vita femminile", novembre 1937, pp. 10 s.
[9] Cfr. S. Gnoli, *La donna l'eleganza il fascismo*, Catania, Edizioni del Prisma, 2000, p. 73.
[10] *Ibi*, p. 74.
[11] G. Butazzi (a cura di), *1922-1943. Vent'anni di moda italiana*, Firenze, Centro Di, 1980, p. 25.

I suggerimenti del Pollaiolo

Donne di lettere davanti al lavoro di una sarta

di Marta Morazzoni

«Quando preparo una collezione metto a repentaglio lo stipendio di novecento persone, e rischio di procurare danni notevoli a tutta un'industria». Mi pare in qualche modo doveroso aprire una divagazione sul tema della moda con una osservazione di peso e di assunzione di responsabilità come questa di Christian Dior. Tra lo svolazzare un po' leggero delle modelle su una passerella e l'ancor più lieve e frusciante gergo di chi ne ha reso il sapore e il profumo sulla carta stampata, le parole del grande sarto dicono il *coté* più aspro e, vorrei dire però, più audace di questo mondo non più, o forse mai, per sole donne.

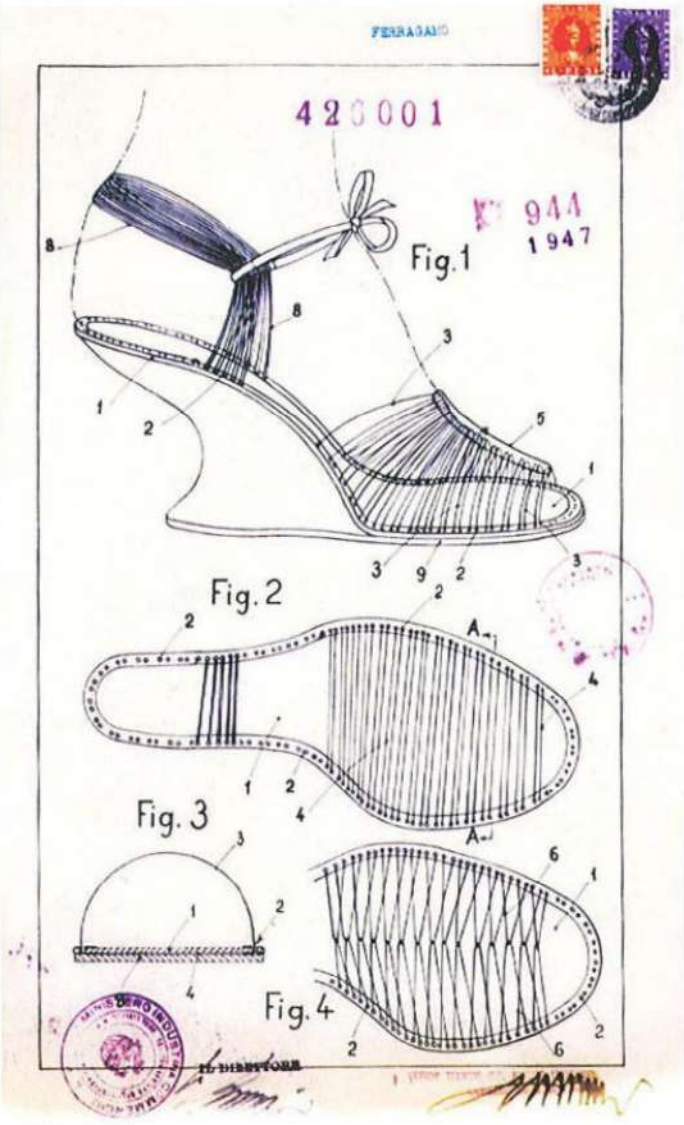
Lo hanno comunque raccontato le donne e ne hanno fatto un punto di osservazione e un quadro di riferimento di epoche e modi di vivere, sia per i vestiti e le tendenze che hanno raccontato, sia per come le hanno raccontate. In realtà parto svantaggiata in questo capitolo: in una mia maniera un po' spartana e attratta dall'idea di essenziale che il mondo maschile mi faceva intuire, ho scartato quasi sempre e quasi tutto l'universo della moda, o almeno l'ho solo sbirciato di tanto in tanto, magari considerando anche che mi sarebbe piaciuto una volta saggiarne qualche frammento, che però in ultima analisi non mi competeva.

Leggendo ora le cronache del mondo alto della moda, quello delle sfilate anni Cinquanta e Sessanta, quando forse le indossatrici (si chiamavano così, con una terminologia oggi del tutto sparita che indicava più una funzione che una persona pronta a



Michael Meyring, *Bozzetto per abito a fiori* per Valentino, 1986. Archivio Valentino

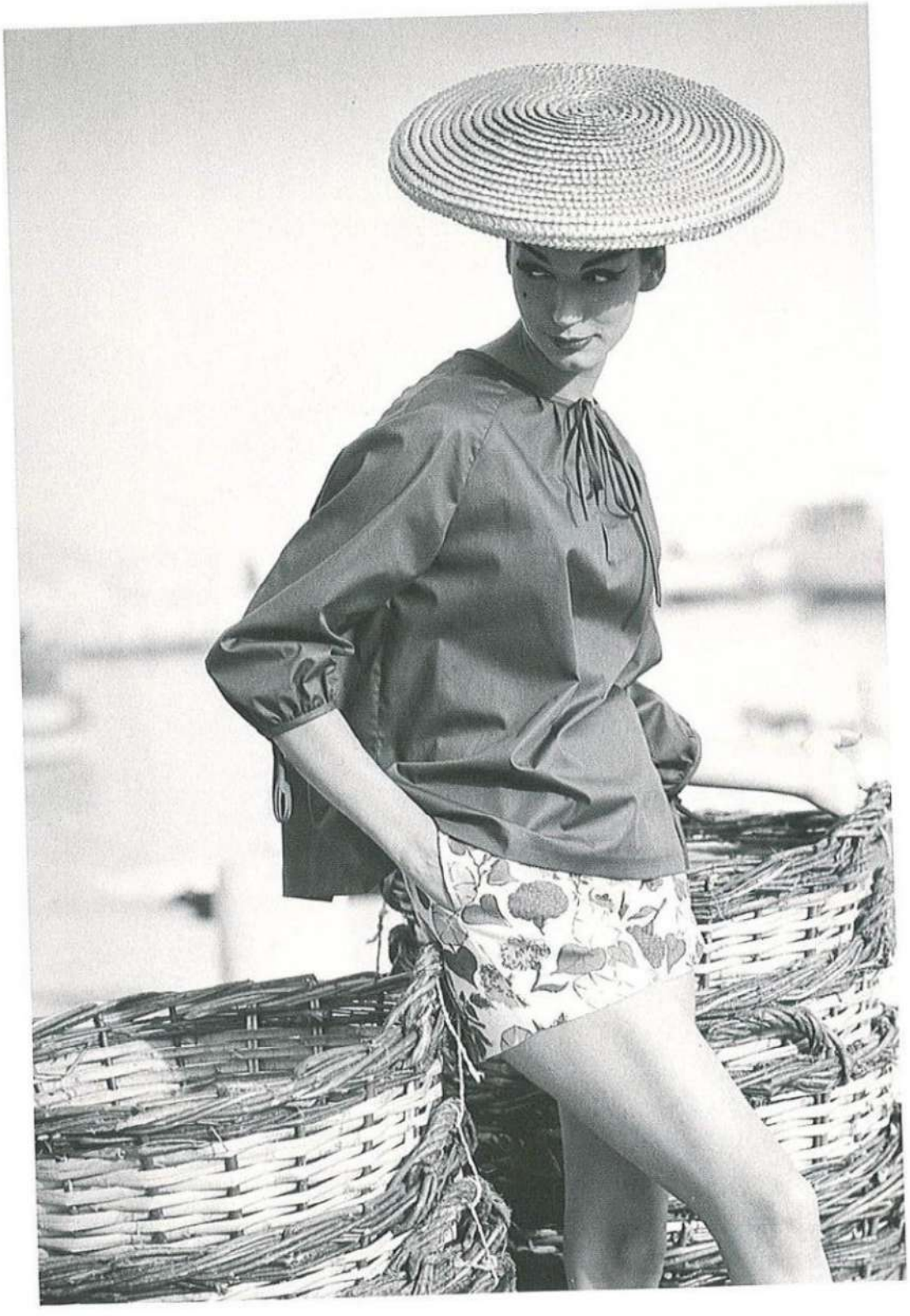
lanciarsi nello *star system*) non avevano ancora il divismo di oggi e quello che contava era l'abito, ci si trova coinvolti in un universo linguistico leggero e colto, che si delinea e consiste in una forma del dire e dello scrivere modellata, adagiata e avvolgente intorno al corpo di una realtà ormai persa, eppure, ma senza nostalgie, interessante. L'intreccio dei nomi, tra protagonisti, comprimari e comparse, è fitto, il volteggio sulla scena porta via la vista tanto è vorticoso, e passano teorie di modelle con abiti corti, lunghi, a vita alta, senza segno di vita, *princesses* (cosa sono? mi sono domandata

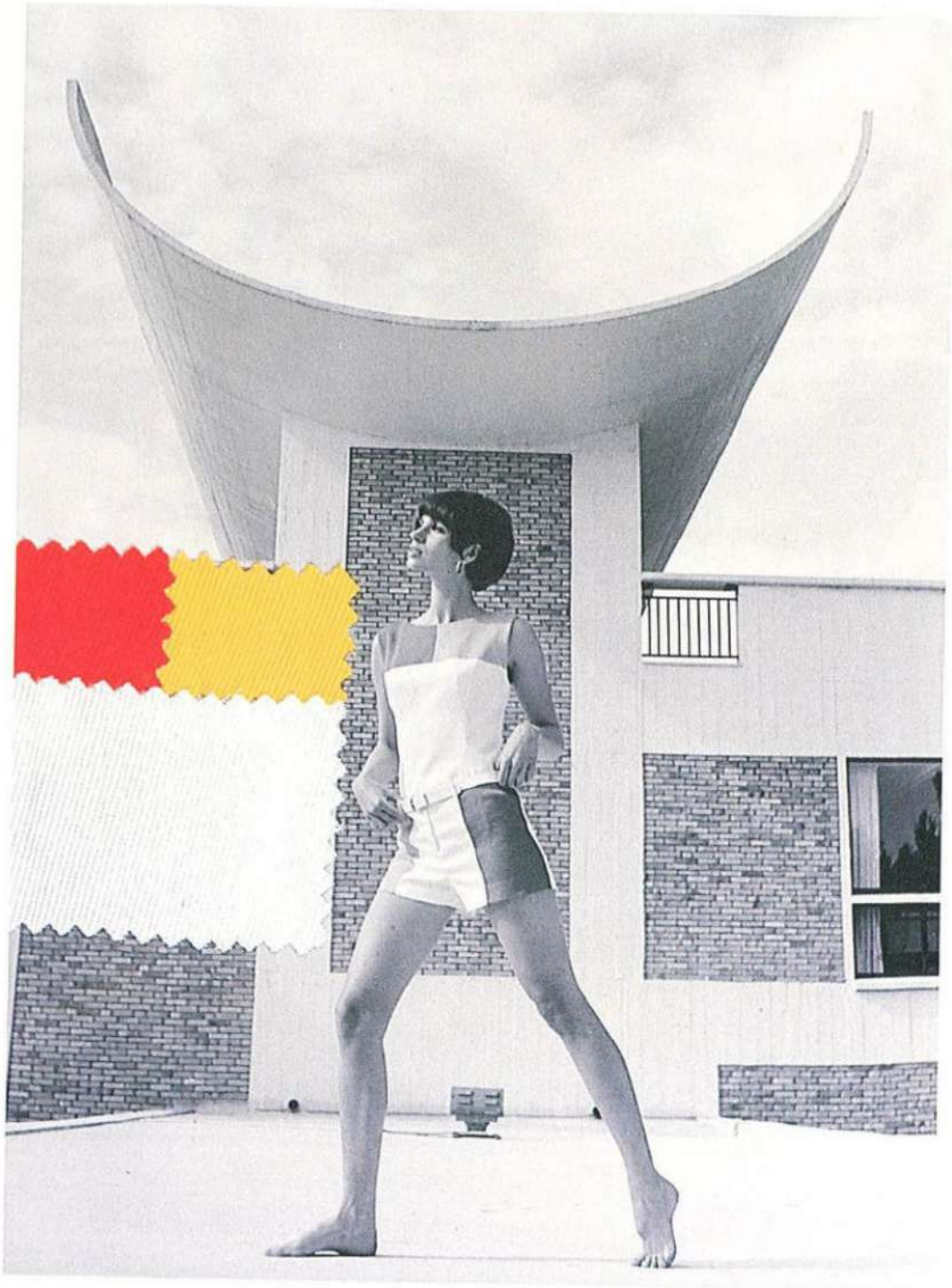


Salvatore Ferragamo, *Sandalo 'Invisibile'*; tavola di progetto, esposta alla mostra "Annicinquanta", Palazzo Reale, Milano, 2005. Firenze, Museo Salvatore Ferragamo

Tiktiner, *Modello 'Bill'*, 1958. Marsiglia, Museo della Moda

per un pezzo, cercando di avvicinare il tono altolocato del sostantivo a un'idea applicabile a un vestito). Passano anche i due fronti di questo universo, quello attivo e quella narrativo. In un'epoca in cui il messaggio visivo era tutt'al più fermo sulla carta patinata di una rivista o magari transitava per la matita sagace e lieve di Brunetta, alle narratrici della moda spettava un compito importante, e lo hanno svolto per lo più con la convinzione di operare sulla linea di confine tra la realtà di un mondo del lavoro (vedi Dior!) e i sogni che scatenava nelle donne dalla vita più comune; loro, le cro-



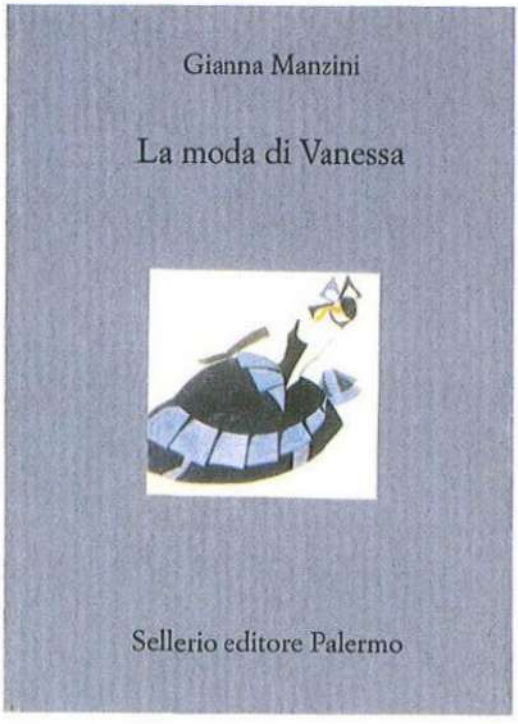


Tiktiner, *Modello 'Ballade'*, 1966, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght. Marsiglia, Museo della Moda

niste per così dire, si aggiravano ospiti a pieno diritto di un pianeta dorato tra gente privilegiata. Sarti e stilisti che passavano da una capitale all'altra, da palazzo Pitti alla mondanità di Capri, ma, e questo l'ho scoperto motivo conduttore reiterato da ciascuna delle signore testimoni della moda, protagonisti di un mondo 'che lavora' intorno ad un ideale di assoluto altruismo: è, si dice! per far belle le donne di ogni censo e di ogni generazione che i grandi sarti hanno piegato la testa su stoffe, forbici e aghi e hanno dato vita alla meraviglia che, posata con grazia su un corpo di solito ben riuscito, fa mostra di sé per quel poco che dura l'avanti e indietro sulla scena di un *défilé*. Le signore che lo hanno raccontato ci hanno messo a loro volta vera passione, ma sempre con eleganza e leggerezza. Hanno a loro modo fatto letteratura e coltivato il campo di una scrittura che non può non essere un cesello, per una questione di coerenza. In qualche modo la fama di un grande sarto, la preziosità di un *cashmire* non potevano, almeno negli anni Cinquanta e Sessanta, scivolare su una prosa mal fatta. Così, in una stagione più antica, che affonda negli anni Trenta e Quaranta, la penna arguta di Irene Brin, nome squillante dietro cui si celava Maria Rossi, indugiava sul racconto di un *défilé* per passare poi con disinvoltura al racconto *tout court*, usando la sapienza con cui osservava un abito per proporci un interno di casa *à la page*, un salotto o un locale alla moda della capitale, sempre foscolianamente sfrondandone gli allori, ma con una bonomia acquerellata di modestia su cui fluttua la sagacia di chi non si fa incantare dal luccichio di uno specchio quando rimanda il vuoto. Perciò gli interventi della Brin erano tra i preferiti di Leo Longanesi e di Luigi Barzini jr.

Ma in qualche modo la palma della sovrana leggerezza spetta a Gianna Manzini, alla moda di Vanessa, uno pseudonimo che la scrittrice aveva scovato dalle sue passioni non so se dire femministe *ante litteram*, certo di grande e solidale attenzione al mondo femminile. Era Vanessa Bell, la sorella pittrice di Virginia Woolf, a suggerire il nome d'arte della giornalista di moda, peraltro già scrittrice di rango: i suoi pezzi di bravura sulla moda, oggi, nelle 'etadi grosse', troverebbero con più fatica seguito e comprensione.

Per tenerle dietro nel suo percorso tra una sartoria e l'altra, tra una sfilata e l'altra senza perdere un filo delle sue allusioni letterarie e artistiche, era ed è necessario un bagaglio più che minimamente attrezzato di cultura. La donna di lettere non dimentica se stessa anche davanti al lavoro di una sarta, anzi parrebbe a sua volta farne la stoffa per un proprio abito letterario, dentro cui mettere un riferimento dotto e sofisticato, complice, questo sì, un mondo di creatori che si guardava intorno e cercava l'originalità nelle tracce dell'arte. Al ritorno da un viaggio a Parigi donna Clelia Venturi (e non ci basta l'animo di chiamarla modista!) osservava che «vien fatto magari di sfogliare, anziché un figurino straniero un libro d'arte italiana. E ci accorgiamo che lì è la vera sorgente, il vero blasone di nobiltà. Ad esempio quanti suggerimenti troviamo nel Pollaiolo!». Al di là del fatto che la memoria corra subito al leggendario Fortuny, che pescava a piene mani i disegni delle sue stoffe dai teleri del Carpaccio, devo dire che verrebbe voglia di trascrivere tutto questo brano di conversazione tra due donne di classe, la giornalista e la modista, che giostrano intorno all'acconciatura che nel Quattrocento il genero di Alessandra Macinghi Strozzi regalò alla sua sposa e da cui oggi (1954) donna Clelia prende spunto per una sua clientela che si muove in tutt'altro spazio e usa tutt'altra lingua.



Gianna Manzini, *La moda di Vanessa*, articoli per la "Fiera letteraria" 1946-1974, a cura di N. Campanella, Palermo, Sellerio, 2003: copertina

L'arte sta a monte di tutto, o stava a monte della moda fino agli anni Sessanta. È del 1953 l'incontro della Manzini con il sarto Emilio Federico Schuberth, che andava a scegliere i toni delle stoffe per le sue proposte niente meno che nei quadri di Rosalba Carriera, la pittrice veneta che intrigò Watteau per la sua levità di mano; mentre Tiziani, e siamo già nel 1965, le parla dell'apporto che gli viene da Kandinskij, le cui considerazioni sul colore bianco («il suono di un silenzio

che potrebbe essere subito compreso: un nulla prima di ogni nascita, prima di ogni inizio») lo hanno ispirato in una serie di interventi a cui non è estraneo l'insegnamento di Mondrian. Confesso che una certa soggezione davanti a questo artigianato viene, e viene soprattutto alla luce la corrente continua che congiunge il grande artista con il vero artigiano. Si capisce come e perché una donna di cultura e di vasti orizzonti potesse allora approdare alla cronaca mondana di un *défilé* senza essere o apparire fuori posto: ci voleva un retroterra solido congiunto con l'inconsistenza che sta comunque dietro un vestito. Mi sono meravigliata di quanti dei nomi che la Manzini cita mi siano del tutto estranei e ignoti; vale a darmene una ragione la mia insipienza di adolescente circa quel mondo e i suoi artefici; vale anche la transitorietà di quello stesso mondo.



Vasilij Kandinskij, *Groviglio rosa*, 1918; acquerello e inchiostro di china su carta, 30 x 19 cm. Collezione privata

Due anni fa a Varese, alla villa Panza di Biumo, venne ospitata una mostra dedicata a Roberto Capucci, il sarto che esordì giovanissimo e si impose tra Italia e Francia con uno stile di grande misura. Non più indossatrici dal passo danzante ma manichini, e una straniante immobilità nella morbidezza e nello splendore delle stoffe: una contraddizione con la vita e il movimento che la moda rappresenta, e che peraltro la condanna ad essere qui e ora, o mai più. Un mondo che passa via ed è destinato al silenzio delle riviste chiuse, dei filmati d'epoca: Courrèges e Mary Quant sono più d'epoca di Leonardo da Vinci! Eppure, come ci ricorda Dior, lo stipendio di novecento persone e forse oggi ancora di più è lì, letteralmente agganciato a quel filo. E a quell'ago.

I Beaubourg della moda

di Elena Cardani

Lo definiscono il Beaubourg della Moda. Il MoMu, Museo della Moda di Anversa, inaugurato nel 2002, è infatti uno dei principali e più attuali organismi dedicati a questa disciplina.

Nel cuore di Anversa, il Museo è ospitato da un imponente edificio del XIX secolo, ex sede della Società del Gas, che l'architetto Marie-José Van Hee ha ristrutturato nel rispetto della storia, ma dotandolo delle più avanzate tecnologie. Esteso su 8.000 metri quadrati di superficie, si articola in diversi settori: il museo vero e proprio, dove sono conservati oltre 15.000 pezzi provenienti dal Museo Vrieselhof, che documentano cinque secoli di storia del tessile, quindi il Fashion Flandres Institute, una libreria, una biblioteca e una *brasserie*.

'Mostrare al pubblico che la moda è un riflesso delle culture' è l'ambizione che guida il progetto della struttura museale, voluta e diretta da Linda Lopp, dove all'attività di studio e di ricerca si affianca un ricco programma espositivo. In corso fino al 14 agosto, la mostra *Beyond Desire* mette l'accento sulle interferenze, le suggestioni, gli stimoli rintracciabili quanto a moda tra la cultura africana e occidentale. La mostra si sofferma e riflette soprattutto sui 'codici del desiderio' nelle due culture ed esamina come queste si influenzino reciprocamente facendo proprio il linguaggio una dell'altra. In mostra abiti di stilisti occidentali che traggono ispirazione dalle decorazioni, dai tessuti e dai colori africani filtrandoli attraverso la cultura europea, dalla collezione di Yves Saint-Laurent del 1967 a quelle, in epoca più recente, di Dolce & Gabbana per l'estate 2005, o la prima collezione Haute Couture di John Galliano per Christian Dior. Ma anche gli abiti dello stilista del Ghana Tetteh Adzedu, che si definisce un «militante della tradizione» e veste le *star* e i dirigenti del Ghana; foto di studi africani dagli anni Venti fino ai giorni nostri, dai lavori del fotografo malese Malick Sibidé (1935) a quelli di Depora negli anni Cinquanta, e fino alle foto contemporanee di Apaya.

Una sezione è dedicata alle copertine di riviste specializzate e alle custodie dei dischi in cui sono particolarmente accentuate le nozioni di attitudine, esotismo e identità.

La portata che il fenomeno della contaminazione riveste nelle creazioni delle due culture è inoltre testimoniata dalle acconciature, come le parrucche *rasta* della collezione estiva di Christian Dior Haute Couture realizzate dall'inglese Stephen Jones.



Un percorso attraverso la storia recente della moda in Costa Azzurra è quello che invece propone la mostra in corso fino al 26 settembre al Museo della Moda di Marsiglia, importante istituzione che conserva più di 6.000 costumi e accessori, un fondo del XIX e XX secolo di circa 2.500 volumi di storia, sociologia, arte, economia, storia del costume e del tessile, oltre a materiale audiovisivo (1.200 documenti) e a 90 titoli tra periodici e giornali.

Con un insieme di centoquarantaquattro abiti tra gli anni Trenta e Sessanta, acquistati dalla città di Marsiglia lo scorso anno, la mostra offre un'occasione unica per scoprire la tradizione di uno stile del *midi* che ebbe le sue origini tra Cannes, Nizza e Monte Carlo. È in questo tratto di Costa che si stabilirono in quegli anni importanti case di moda, oggi scomparse, le cui collezioni particolarmente innovative e di grande qualità di tessuti e finiture contribuirono a sviluppare e diffondere in tutto il mondo la fama dell'intera regione. Vengono documentate con particolare approfondimento le creazioni di O.F. Delapierre e di Dina Tiktiner in quanto precursori di questa nuova eleganza solare e vibrante di luce e colori che inaugurò lo stile chiamato appunto *La mode Côte d'Azur* o il *Look Riviera.*



Jean-Paul Cadé, *Abito africano*, 1967. Fondation Pierre Bergé - Yves Saint-Laurent

John Galliano, *Abiti di ispirazione africana* per Christian Dior Couture, 1997

Nel panorama nostrano un meritato riscontro ha ottenuto infine la mostra milanese "Lo sguardo italiano", tenutasi alla Rotonda di via Besana lo scorso marzo. La fotografia di moda nel periodo dal secondo Dopoguerra ai giorni nostri è stata al centro di quest'ampia panoramica, ideata e organizzata dalla Fondazione Pitti Immagine Discovery con Darc. L'esposizione si è proposta come una testimonianza e riflessione sulla storia della fotografia, ma anche su uno stile italiano che, oltrepassando la specificità del fenomeno moda, offre un significativo spaccato della nostra società dagli anni Cinquanta a oggi.

E "Annicinquanta. La nascita della creatività italiana" è il tema della mostra in corso a Palazzo Reale, fino al 3 luglio. Tra le molte sezioni che compongono il variegato percorso espositivo, quella della "Moda", curata da Enrica Morina, offre un'ampia panoramica del clima particolarmente fioriero che caratterizzò la moda italiana del secondo Dopoguerra, dando avvio alla fortunata internazionalizzazione dell'*italian style.*

LA SEDUZIONE E L'INGANNO

Qual è, e quale dovrebbe essere la moda

DI UMBERTO GALIMBERTI

In origine l'abbigliamento era uniforme perché il mondo non era differenziato: una pelle d'animale serviva per tutte le situazioni e tutte le circostanze. La metamorfosi comincia quando il valore protettivo delle vesti cede il posto a quello simbolico, per cui ogni variazione delle vesti del corpo rinvia a una variazione del mondo. Si assiste così alla trasformazione dell'ordine vestimentario in un sistema rigoroso di segni, che sanciscono quella gerarchia sociale che il corpo nudo non potrebbe esprimere.

E allora l'autorità veste *pesante* per valorizzare, nel suo indumento che 'cade' senza varianti in tutte le direzioni, l'imparzialità del suo operare; il militare veste *rigido*, per significare, nell'inamidatura e nella perfetta simmetria che non concede spazio all'inserimento di varianti, l'ordine rigoroso della sua disciplina. Per quanto riguarda il costume religioso, la tradizione è onnipotente, perché la religione corrisponde al dominio del tempo, e perciò le vesti del sacerdote devono essere *invariate*, per segnalare l'eternità delle forme e la continuità dei contenuti.

Il giovane veste *tutto* in una sola volta, per esprimere la sua libertà da ogni ordine istituzionalizzato. Fra le barriere infrante dall'indumento giovanile la più significativa è senz'altro quella che divide il maschile dal femminile. L'abbigliamento femminile, infatti, può assorbire quasi tutto quello maschile, mentre quello maschile respinge certi tratti di quello femminile, perché sulla femminilizzazione dell'uomo c'è ancora un divieto sociale.

Il tabù dell'altro sesso non ha invece la stessa forza sul giovane che, a livello di abbigliamento, tende all'androgino. E questo perché il giovane può cancellare il sesso a vantaggio dell'età, offrendo così alla retorica della moda quelle espressioni: 'ancora giovane, sempre giovane' che servono a conferire all'età, più che al sesso, i valori di prestigio e seduzione.

Allo stesso modo l'adozione dell'*unico indumento*, che ordinariamente si conosce solo nelle società più diseredate, dove, per la grande povertà, non si dispone che di un unico vestito, quando è indossato dal giovane passa da indizio della miseria assoluta a segno dell'assoluto dominio di tutti gli usi. Raccogliendo in un solo indumento tutte le funzioni possibili, il giovane non cancella le differenze, ma, rispetto alla generazione che lo precede, afferma il campo della sua infinita libertà e, con un sistema vestimentario semplice, rappresenta un mondo ricco di tempi, di luoghi, di circostanze e di caratteri che gli si offrono come ancora possibili.

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

Eppure, niente meglio del gioco erotico della moda distoglie l'istinto sessuale dal suo fine naturale che è l'unione dei sessi, per trattenerlo in quel gioco estetico che si alimenta e si esaurisce nell'esibizione del nascosto, nella sottolineatura paradossale del segreto. Per il fatto stesso che il vestito copre, esso suscita il desiderio irresistibile di scoprire. Questa curiosità spinge la donna a rinnovare incessantemente i suoi mezzi per coprirsi e scoprirsi,

affinché la tentazione, che tende sempre più a riassorbire nel suo attimo l'episodio sessuale, non si affievolisca.

Dividere e ricongiungere non sono più azioni dei corpi, ma giochi delle vesti che, simulando la sessualità, la risolvono nel fantastico sottraendola al reale. Il vestito 'senza cuciture' simula nell'indumento un corpo entrato senza aver lasciato tracce del suo passaggio. Le varianti di continuità intervengono pesantemente nel gioco della simulazione, dove dividono o non dividono, ricompongono o lasciano disgiunto, creando quella discontinuità dell'indumento dove il corpo si mostra o si schiva, e dove l'indumento, attraverso il gioco delle rotture e delle saldature, si lascia disintegrare qua e là, assentandosi parzialmente, per tornare a giocare con le nudità di un corpo, che sempre più si sottrae, per consegnarsi irrimediabilmente al sistema della moda.

La moda, infatti, è una dea creatrice che può permettersi di parlare di corpi mal fatti perché ha l'onnipotenza di rettificarli, attraverso quella serie di artifici che allungano, assottigliano, gonfiano, ingrossano, diminuiscono, affinano, fino a trasformare il corpo reale in un corpo ideale della *cover girl*, che non esprime il corpo di nessuno, ma quella forma pura, dove il corpo non dice di sé, ma dell'indumento che indossa. Questa onnipotenza della moda diffonde, in chi la segue, un senso di potenza illimitata e di euforia, perché immerge in uno stato di innocenza in cui tutto è per il meglio e nel migliore dei modi.



George Hoyningen-Huene, *Immagine*, in "Vogue", 1931

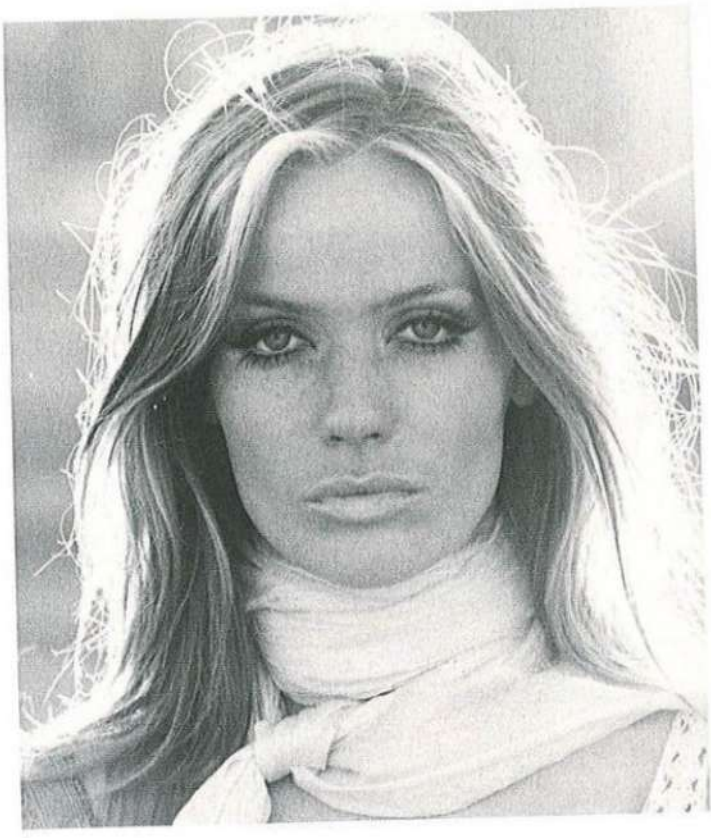
Su questa *libertà vertiginosa* gioca la moda e il suo potere illimitato di seduzione. Seguendo rigorosamente la sua dialettica che è del *conformismo* e del *cambiamento*, alla moda basta 'un particolare per dare una personalità', 'un piccolo nulla per cambiare tutto', e così, rincarando la dose sul 'niente', assottigliandolo fino all'"ineffabile', che è



La Vittoria di Samotracia, circa 190 a.C.: particolare (alt. totale 328 cm). Parigi, Musée du Louvre

la metafora stessa della vita, la moda conferisce al nulla un potere semantico che si irradia a distanza, fino a significare tutto, fino a trasformare il fuori-senso in senso, il fuori-moda in moda. Così la moda coglie l'occasione di offrirsi come democratica, perché il particolare 'non costa niente', e al tempo stesso partecipa alla dignità dell'idea, consacrando l'uguaglianza delle borse nel rispetto di una aristocrazia dei gusti.

Giocando poi sulla *psicologia dei ruoli*, la moda trasforma il lavoro in ozio, la tuta dell'operaio nei jeans dello sfaccendato, risolve problemi di identità: «Se volete esser questo, vestitevi nel dato modo». E così, senza la fatica dell'azione, compie il miracolo

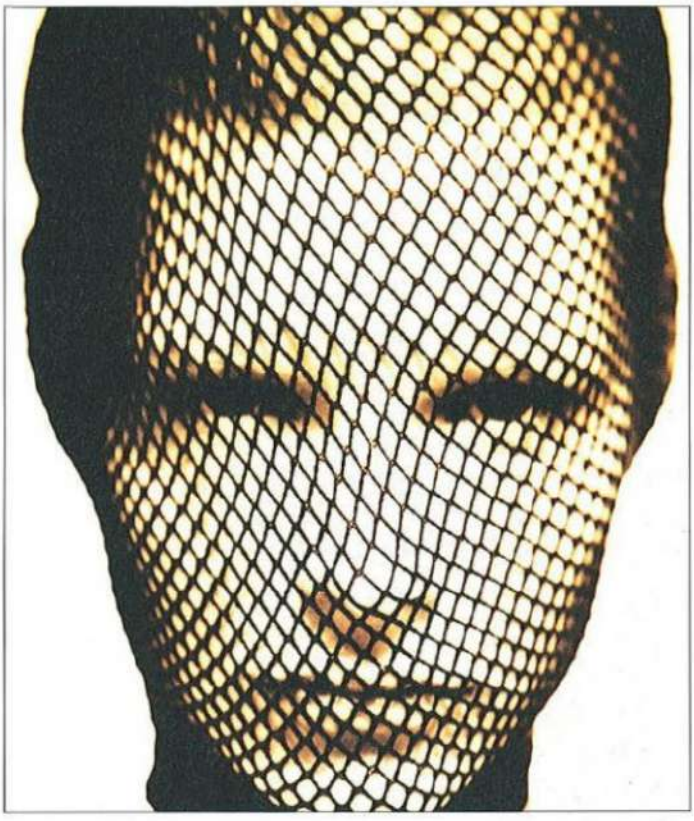


Francesco Vezzoli, *Veruschka Detmers*, in *Veruschka Was Here*, installazione realizzata in occasione della Biennale di Venezia 2001

per cui non è più necessario agire, ma è sufficiente vestirsi per ostentare l'essere dell'azione senza assumerne la realtà.

'Vestirsi a festa' significa avere l'occasione di partecipare al mito di una vita senza lavoro che viene dalla notte dei tempi. 'Attrezzarsi per il week-end' segnala quei valori di ricchezza di chi non dispone solo di quel giorno triviale e popolare che è la domenica, ma di qualcosa di più, per sfiorare la campagna nei suoi segni più affascinanti come le camminate, i fuochi di legna, le vecchie case, senza trattenersi nell'opacità faticosa della monotonia contadina.

I luoghi sfiorati dalla moda, siano essi la città, la campagna, il mare, la montagna sono sempre luoghi assoluti, sono quell''altrove' di cui si deve afferrare di colpo l'essenza 'diversa' che facilita il gioco del sogno. A sostegno del sogno la moda mette a disposizione quel fare incessante che allontana alienazione, noia, incertezza, impossibilità economica, come ad esempio 'fare dello

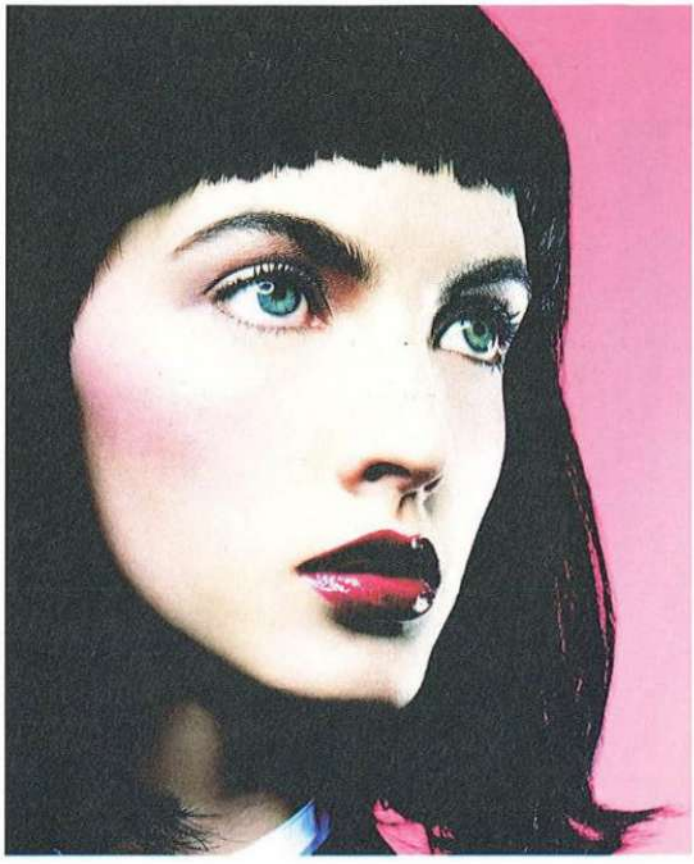


Giovanni Gastel, *Donna in trasparenza*, 1991; stampa fotografica a colori, in "Donna". Courtesy Giovanni Gastel, Milano

shopping' che, oltre a non essere impossibile, né, se si vuole, particolarmente costoso, dà la sensazione di un potere illimitato d'acquisto, la promessa d'esser bella, il godimento della città, la gioia di una superattività perfettamente oziosa.

Come la persona produce l'indumento, nel senso che si esprime attraverso di esso, così l'indumento produce magicamente la persona, per cui al limite, trasformando l'indumento, si trasforma il proprio essere. 'Giocando' con la blusa, con la cravatta, con la cintura si partecipa a quel tema ludico per eccellenza che gli antichi avevano mitizzato in Giano bifronte.

Grossi problemi di identità si possono ludicamente risolvere componendo diversamente i tratti vestimentari, in modo da apparire contemporaneamente 'dolci e fieri', 'rigidi e teneri', 'severi o disinvolti'. Questi paradossi psicologici hanno un valore nostalgico, testimoniano un sogno di totalità, dove non è necessario scegliere, perché si può essere tutto contemporaneamente.

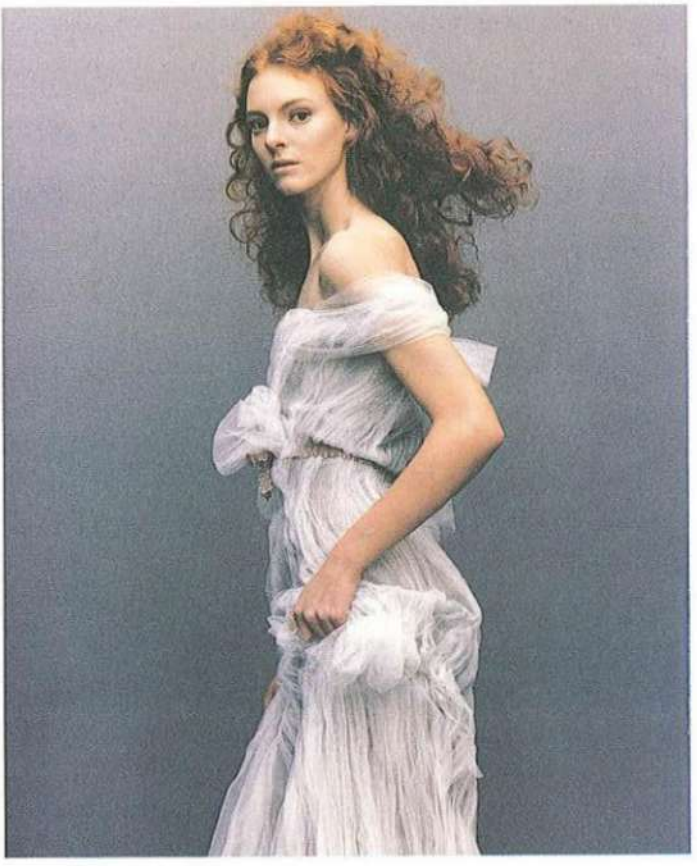


Piero Gemelli, *Ritratto*, in "Bolero", 1997, stampa fotografica a colori

La moda, infatti, non respinge nulla; si offre sia a chi vuole sfuggire alla ripetizione ossessiva, sia a chi la ricerca perché da tempo insegue un sogno di identità: «dolci, siete voi»; «rigide, siete ancora voi»; «fiere, siete sempre voi». Moltiplicando le persone in un solo essere, la moda dà un saggio della sua onnipotenza, recupera il tema ancestrale della maschera, attributo essenziale degli dèi, e la offre agli uomini.

Moltiplicando le persone senza rischio, perché il gioco delle vesti non è il gioco dell'essere, la moda scherza col tema più grave della coscienza umana, il tema dell'identità, incessantemente proposto dall'interrogativo: «Chi sono?». È questa la domanda della Sfinge, la domanda dell'antica tragedia, a cui la moda risponde con la sua tastiera di segni, fra cui una persona sceglie il divertimento di un giorno.

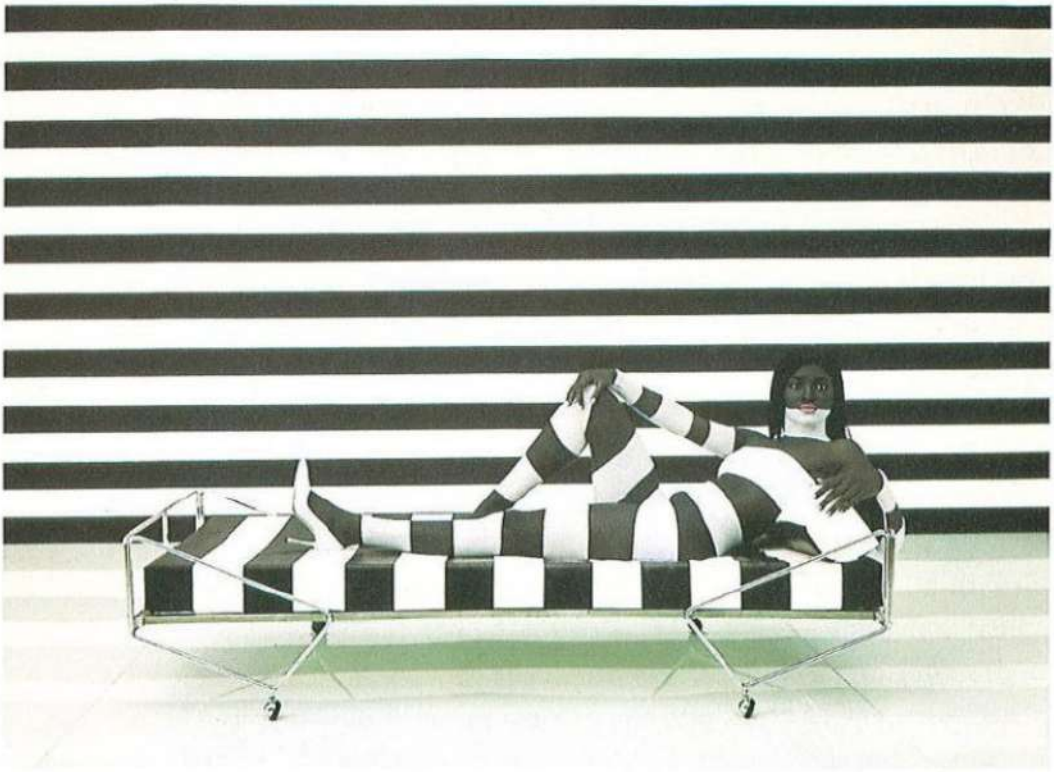
Come sempre accade, si gioca a quello che non si osa essere.



Thoma Schenk, *Abito di Christian Lacroix*, in "L'Officiel", 1998; stampa fotografica a colori

E attraverso la moda si può giocare al potere *politico* perché la moda è monarca, a quello *religioso* perché i suoi imperativi hanno il tocco del decalogo, si gioca alla *follia* perché la moda è irresistibile, alla *guerra* perché è offensiva, aggressiva, e alla fine vincitrice. I suoi decreti non hanno una causa, ma non per questo sono privi di volontà; la sua tirannia produce un universo autarchico in cui i pantaloni scelgano da sé la propria giacca e le gonne la propria lunghezza per dei corpi ridotti a manichini d'appoggio.

Rifiutando dogmaticamente la moda che l'ha preceduta, la nuova moda rifiuta il proprio passato. Chiama senza scrupoli angolosità e fratture quelle che ieri erano linee ben disegnate; non eredita, ma sovverte l'ordine appena affermato, e, facendosi gioco del tempo, afferma il diritto assoluto del presente, dell'eterno presente che è prerogativa degli dèi. Nutrendosi di infedeltà a se stessa e al proprio passato, la moda, per sfuggire alla carica col-



Vanessa Beecroft, *VB.Ponti.979.dr*, 2001; fotografia

pevolizzante di questo sentimento, aggredisce il tempo col ritmo delle vendette, affondando ogni anno l'intero presente nel nulla del passato.

A questo punto potremmo chiederci come la moda rappresenterà la donna nel terzo millennio o, se si preferisce, se la rappresentazione che nel terzo millennio la moda ci offrirà corrisponderà a qualcosa che potrà assomigliare ancora a una donna. Dico queste cose perché la donna che oggi la moda ci propone è una donna quale potrebbe apparire a uno sguardo troppo impreciso sulla differenza sessuale, e perciò che oscilla tra la paura del femminile e la distanza di sicurezza che ingessa il femminile in una statuarietà immobilizzata o in una mobilità manierata.

Intendiamoci, niente da dire sulle condotte o sugli stili di vita di chi predilige una sessualità dai contorni imprecisi. Ma quando lo sguardo promosso da costoro diventa potere: 'il potere della moda', in grado, in quanto potere, di imporre modelli a cui si adeguano tra l'altro migliaia e migliaia di ragazzine dall'identità

ancora incerta, allora non agli stilisti, ma a queste, che saranno le donne del terzo millennio, va detto chiaro e tondo che la donna *tossico-shock*, rappresentata dalla moda oggi dominante, non assomiglia alla donna che incontriamo per le strade, che troviamo in carriera, che vediamo uscire da un negozio, da un parrucchiere, da una discoteca, o più semplicemente seduta a un tavolo a discutere con noi, ma a quel terrore panico della donna, che è il vissuto di ogni identità che ancora non è approdata alla differenza sessuale.

A questo punto è inutile che psicologi e sociologi ci vengano a dire che gli uomini hanno paura delle donne. Se il modello di riferimento è la donna-copertina che gli stilisti incessantemente ci propongono, di quella donna c'è d'aver paura. Si tratta, infatti, di una donna de-sessualizzata nel momento stesso in cui gli stilisti la rivestono o la spogliano, mettendo così in scena una sorta di spettacolo della paura, come se l'erotismo dovesse arrestarsi alle soglie dei loro abiti, portati con quei gesti rituali che vogliono ad un tempo provocare l'idea del sesso e insieme la sua esorcizzazione.

Dopo aver ridotto il pubblico a semplice rappresentante di un generico voyeurismo, questo sguardo, che teme la donna, maschera la sua paura accarezzando il corpo femminile con tutta la delicatezza del suo raffinato manierismo e, dopo aver agghindato la sua creatura con tutti gli accessori e gli stereotipi di cui è capace, finisce per inghiottirla nell'insignificanza, ostentando la sua bellezza al solo scopo di renderla inaccessibile, e al limite esorcizzarla.

Alcuni frammenti di erotismo, appena accennati dalla deambulazione sulla passerella, sono riassorbiti in quel rituale rassicurante che è il sistema (economico) della moda, che cancella l'elemento della sessualità femminile con tanta decisione e sicurezza, quanto un buon vaccino può fare nei confronti della tubercolosi o del vaiolo.

E allora a fiumi quell'esotismo stereotipato che allontana il corpo della donna nel favoloso e nel romanzesco, all'unico scopo di ridurre la donna a puro e semplice oggetto travestito, al punto che, se il nudo traspare, resta anch'esso un nudo irreale, perfetta-



Marco Glaviano, *La mia couture (e altri animali)*, in "Luna", 2004; stampa fotografica a colori. Courtesy Marco Glaviano, Milano

mente chiuso come un bell'oggetto sfuggente e astratto per la sua lontananza e stravaganza rispetto alla consuetudine umana.

Nella moda, infatti, tutto ciò che è femminile, seducente e invitante è avvolto in quella atmosfera di purezza diafana che spranga la femminilità come potrebbe fare una porta trasparente e blindata di una gioielleria, dove la donna è esposta come una pietra preziosa e, in questa preziosa esposizione, irriducibilmente ridotta a oggetto totale e inutile.

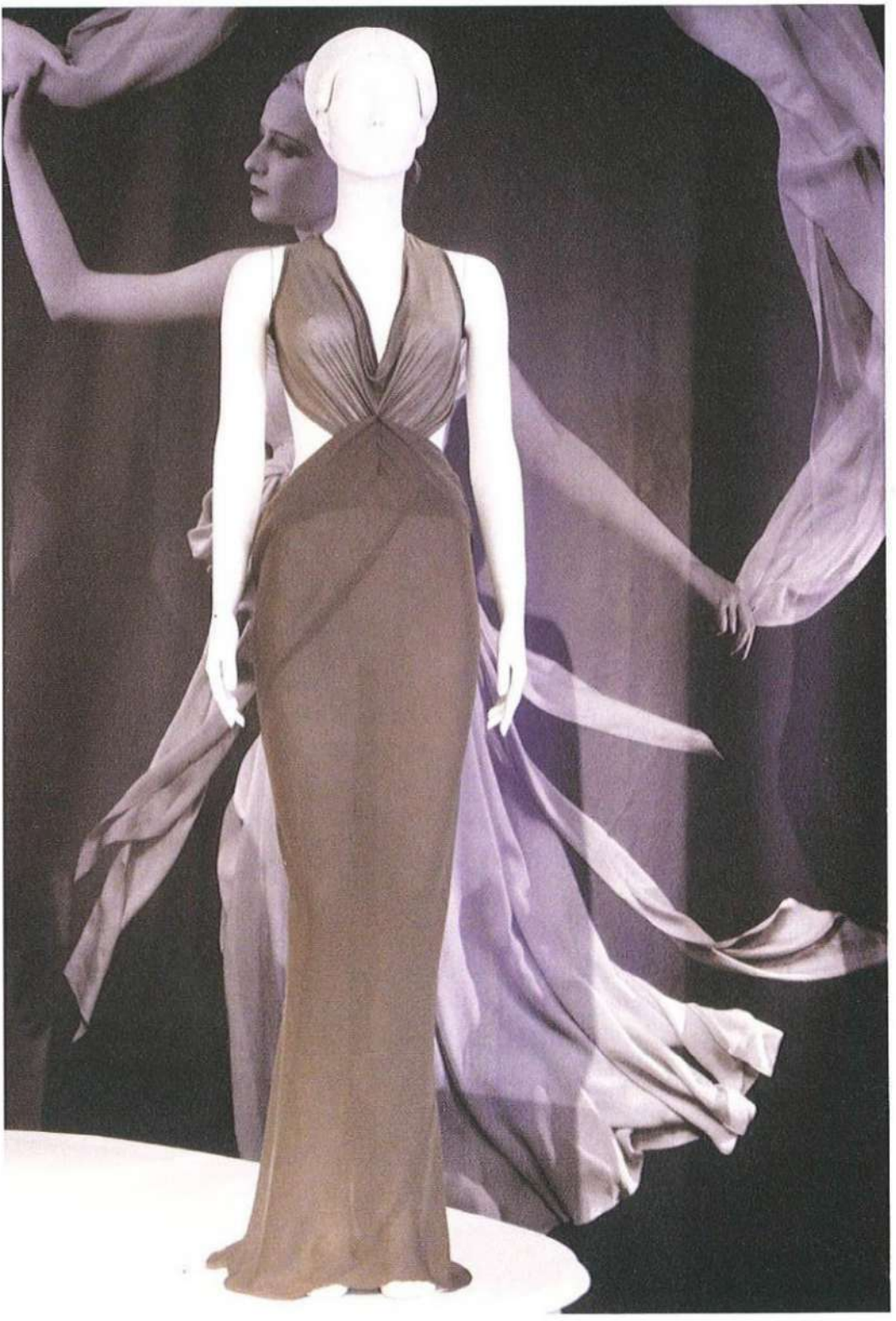
L'ondulazione debolmente ritmata delle modelle in passerella, contrariamente al giudizio corrente, non è per nulla un fattore erotico, anzi probabilmente è addirittura il contrario: serve a scongiurare il timore dell'immoralità. Non c'è infatti nulla di più efficace del gesto ritmato e cadenzato, gesto rituale visto mille volte, per ricoprire di monotonia l'intenzione allusivamente sessuale,

dove il sesso gioca un ruolo parassitario, in una lontananza che lo rende per lo meno improbabile. Questa lontananza nasconde la donna sotto l'indifferenza glaciale dell'abile professionista, rifugiata con alterigia nella certezza della tecnica che la riveste più dell'abito che indossa.

Si tratta per giunta di una donna che, così guardata ed esposta, diventa poi modello di milioni di donne, che più non sanno se devono mangiare o non mangiare, accrescersi o ridursi il seno, avvitarsi la pancia o torcersi il collo, dipingersi la faccia o intonacarla, nel tentativo di raggiungere quell'idea platonica di femminilità che l'ambiguo sguardo della moda ha messo in circolazione tra l'asessuato e l'equivoco e che, malamente imitato dalle donne di questo mondo, approda a quei visi da totem e a quegli occhi da triste vegetale, dove la ricerca dell'essenza rarefatta della bellezza cancella irrimediabilmente le ultime tracce di una possibile bellezza esistenziale.

Vorrei che nella moda del terzo millennio le immagini delle modelle che, dopo la loro prima comparsa sulla passerella, riempiono le pagine di tutti i rotocalchi allo scopo di sconvolgerci, non ci facciano più alcun effetto perché, con il suo sguardo, lo stilista si è sostituito troppo generosamente a noi nella formazione del suo soggetto. In un certo senso ha supercostruito per noi un'immagine di uomo e di donna che non conosciamo e non riconosciamo. Troppo abile per riuscire a toccarci, troppo ingannevole per convincerci di non averci ancora una volta defraudato della nostra capacità di giudizio.

Per quanto gli è stato possibile, a partire dai labirinti intricati della sua sensibilità, troppo diversa da quella che abitualmente ciascuno di noi si trova addosso, lo stilista ha riflettuto per noi, ha giudicato per noi, ha fremuto per noi. Alla fine non ci ha lasciato niente, se non il dovere di un'acquiescenza del nostro gusto, e il denaro per acquistare quello che lui ha stabilito debba essere per quella stagione il nostro gusto. In realtà i modelli da lui prodotti e da lui caricati di superindicazioni non hanno per noi alcuna storia, e nei loro confronti non possiamo inventare nessuna nostra personale accoglienza.



Il nutrimento estetico che tali modelli ci offrono è illusorio, perché di fatto è già stato assimilato e perfettamente digerito dal suo creatore che, anche se vuol solo sorprenderci, non potendo arrivare a sconvolgerci, commette comunque sempre lo stesso errore di principio, che è quello di negare il momento più raro e intimo della nostra sensibilità estetica, che si forma a contatto con l'esperienza quotidiana, per sostituirlo con un gesto che vuole apparire unico e paradossale, solo per svelare l'indomani che era solo un gesto di massa.

Roland Beaufre, *Abito di Rick Owens*, allestimento della mostra "Goddess", Museo della Moda, Anversa, 2002

Alla moda del terzo millennio chiedo ancora un segnale più rispettoso della nostra individualità e della nostra sensibilità estetica, e anche meno gratuità, che, oltre ad apparire troppo intenzionale, scaturisce quasi sempre da un'invadente volontà di condizionare. E tutto questo lo chiedo perché la nostra accoglienza non finisca per chiudersi troppo presto su un puro segno, teso a negare la differenza sessuale che ancora rende piacevole e sensato l'incontro tra gli uomini e le donne. Anche perché nell'indistinzione delle differenze sessuali a cui, per le ragioni addotte, tende la moda di oggi, la leggibilità perfetta della scena, anzi la sua messa in scena ci dispensa dal ricevere profondamente l'immagine nel suo scandalo.

Per scandalizzare, infatti, e nello scandalo promuovere un oltrepassamento del gusto, a cui tutti i creatori di moda tendono, l'immagine che viene proposta deve avere una qualche parentela con noi, perché altrimenti, anche se non ci lascia inerti, certamente non riesce davvero a disorganizzarci. Ma per questo è necessario prodursi in creazioni in cui torna a risuonare l'eterosessualità, in modo da poterci ritrovare tra immagini che poi corrispondono al modo con cui di solito un uomo guarda una donna e una donna un uomo. Solo allora l'uomo e la donna, incontrandosi, avranno meno paura l'uno dell'altra.

UN EROE SCOMODO

Messe in scena moderne di un'opera che esula dalla tradizione tragica antica

DI UMBERTO ALBINI

L'*AIACE* di Sofocle esula per più aspetti dalla tradizione delle opere tragiche antiche, come può rilevarsi da vari particolari[1].

Protagonista umano nel prologo è Odisseo. Egli apre il dramma e poi scompare. Ritorna solo a siglare la fine della tragedia, dicendo l'ultima e decisiva parola. Nella prima parte prevale una situazione di stasi animata solo da dialoghi o monologhi, un movimento per così dire frenetico pervade invece la seconda. Un disadorno rituale sacrificatorio costituisce uno dei momenti più alti del dramma. Aiace descrive la spada, strumento della sua fine, come fosse una persona viva. Seguono preghiere a Zeus, a Ermes, alla Erinni. Lentamente Aiace si libera dei suoi vincoli, cancella oggetti, nemici, amici, parenti, presenze naturali in una sorta di confessione purificatoria. E quando si è lasciato tutto dietro di sé non gli resta che la morte.

Una rivisitazione della tragedia, ideata dal regista greco Theodoros Terzopoulos, fu presentata a Genova davanti alla chiesa di San Matteo il 28 luglio 2004, dopo la prima internazionale a Delfi il 29 giugno.

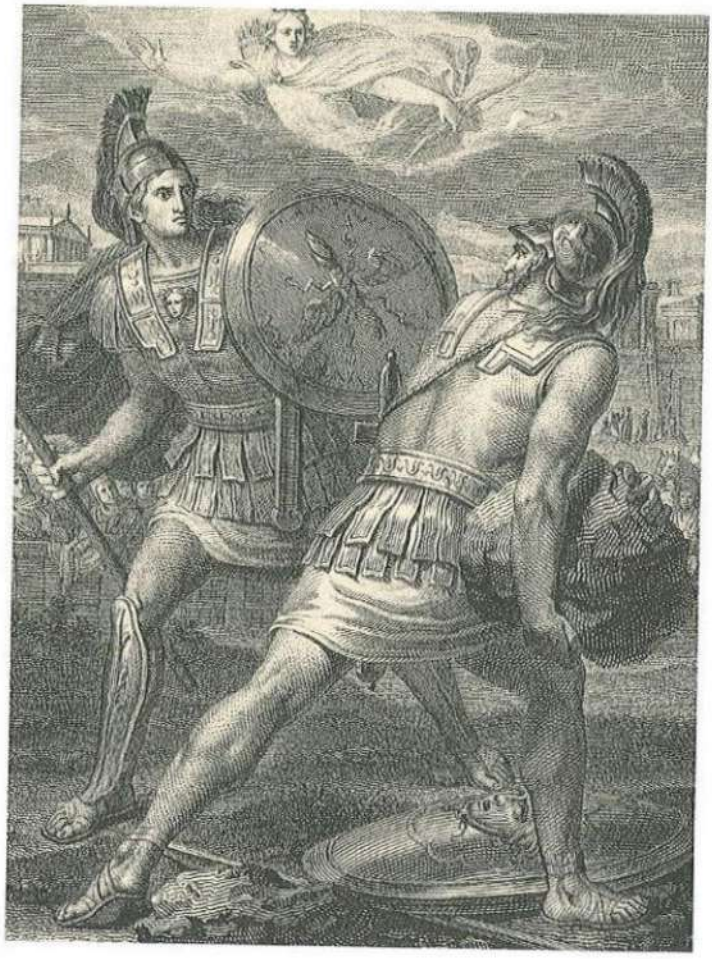
Due elementi tematici contrassegnano l'*Aiace* di Sofocle: il sangue e il riso tragico. Il dramma si apre con Odisseo che segue macchie di sangue sul terreno, la spada di Aiace è coperta di sangue. Aiace, abbracciando il figlio, dichiara che il ragazzo non proverà paura del sangue da poco versato. Tecmessa è atterrita alla vi-



Afrodite ferita da Diomede mentre cerca di salvare il figlio Enea (Iliade, 5. 330-332); disegno di Francesco Nenci (1781-1850), incisione di Antonio Viviani (1797-1854), in *Homeri Ilias græce quam verterant latine soluta oratione G. Heine versibus item latinis R. Cunich italicis V. Monti germanicis Voss anglice Pope gallicis Aignan ibericis Garcia-Malo*, vol. I, Florentiæ, Typis V. Batelli et filiorum, M.DCCC.XXXVII. Milano, Biblioteca di via Senato

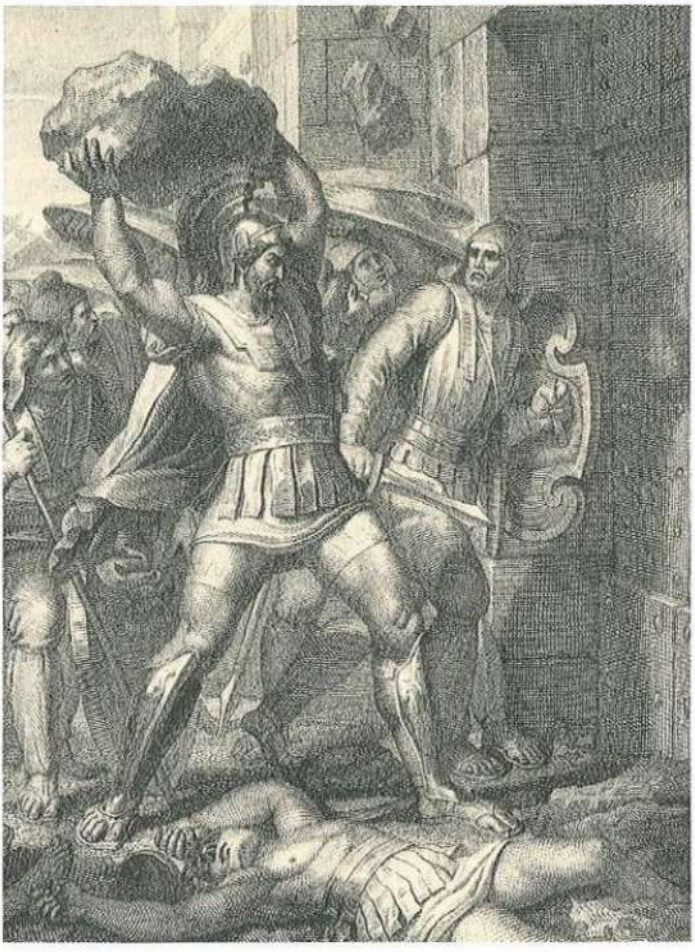
sta del sangue dell'eroe suicida. Nel finale le vene dell'eroe ancora calde sprizzano il nero vigore. Il riso di Atena è crudele nei confronti della sua vittima, il riso di Aiace è demenziale mentre infuria contro le pecore e angoscioso quando si rende conto della realtà. Nell'immaginario del Coro, Odisseo ride a lungo sul suicidio e con lui ridono i due re Atridi. Teucro sa che quando uno è morto tutti sono pronti a schernirlo.

La scenografia dello spettacolo genovese è semplice. Una



Il combattimento tra Aiace ed Ettore (Iliade, 7. 268 s.); disegno di Francesco Nenci, incisione di Antonio Viviani, in *Homeri Ilias græce ecc.* Milano, Biblioteca di via Senato

serie di parallelepipedi a base trapezoidale forma una grande croce posta di traverso. Questa croce non è esornativa, ma concentra l'attenzione del pubblico sul calvario del personaggio martire. Questi solidi sono neri all'esterno e rossi all'interno, come viene rivelato da tre di essi rovesciati. In un angolo del palcoscenico c'è un analogo prisma su cui siede il regista. Dunque il cruento è messo immediatamente sotto gli occhi degli spettatori, così come il riso: inginocchiati dietro i cubi aperti sghignazzano, finendo in un lamento, i tre unici attori dell'opera. Essi forse raffigurano i tre aspetti di Aiace: follia, uccisione, ravvedimento. Quando si muovono, infatti, con un abile gioco di riflettori le loro immagini si proiettano sulla facciata della chiesa ricomponendosi in una unità.



Ettore con i Troiani all'assalto della porta del campo greco difeso dai due Aiaci (Iliade, 12. 453 s.); disegno di Francesco Nenci, incisione di Cesare Ferreri (1802-1859), in *Homeri Ilias græce* ecc. Milano, Biblioteca di via Senato

I tre interpreti iniziano a recitare, uno dopo l'altro, brevi sequenze del testo sofocleo tratte dal prologo e da interventi di Tecmessa, e impugnano con forza due coltellacci. Esce uno dal gruppo con la bava alla bocca e punta le lame contro se stesso. Il regista si alza lentamente, gli afferra le braccia e gli toglie i coltelli. Dopo uno stacco, l'operazione si ripete tale e quale, ma i coltellacci sono sostituiti da una lucente mannaia, i tre uomini procedono all'unisono con gesti meccanici e con uno straccio nero puliscono sorridendo il suolo. Come Cantor, il regista si intromette nella sua opera: in questo caso per creare una pausa nell'affollarsi delle emozioni. Per la terza volta echeggiano i versi di Sofocle mentre gli interpreti hanno in mano scarpette da donna rosse con tacco a spillo che erano nell'ombra allineate e adesso vengono illuminate

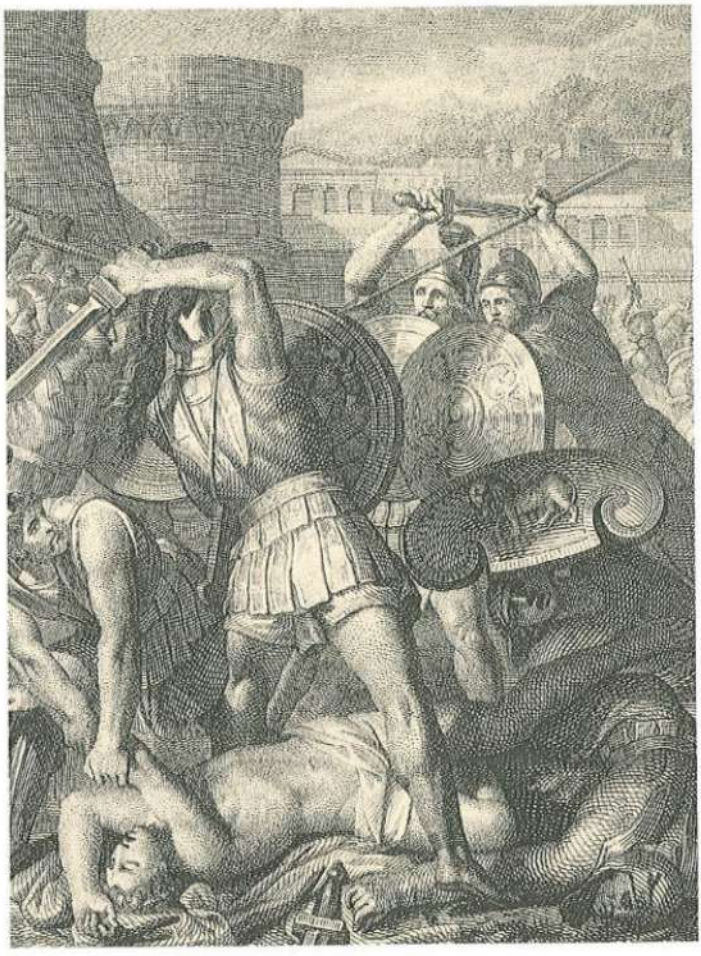


Zeus e Era (Iliade, 15. 14 s.): disegno di Francesco Nenci, incisione di Antonio Viviani, in *Homeri Ilias græce* ecc. Milano, Biblioteca di via Senato

dai riflettori. Anche una cosa qualunque può diventare strumento di morte. Uno dei tre attori corre a rovesciare tutti i prismi. Ride. Si ode lo scoppio come di una bomba: la guerra è ancora in atto. Il vario materiale è rimesso dentro i contenitori insieme con un piumino da cipria. Le scatole vengono chiuse. Si ode della musica. I tre uomini si siedono tenendo fra le gambe i prismi come fossero piccole bare. La musica si spegne adagio e anche le voci si fanno più flebili e terminano in un singhiozzo-risata.

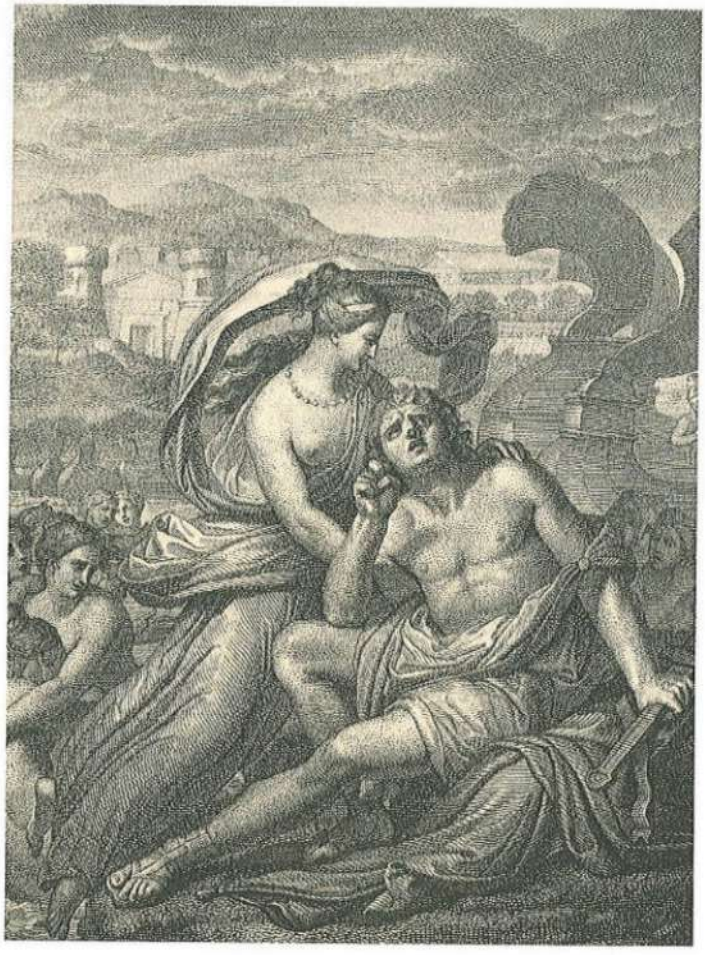
Questa prima parte è la tragedia della solitudine di Aiace. Egli riceve consigli, esortazioni, suggerimenti, ma non li mette in atto perché nessuno sa cogliere il nucleo del suo tormento. Il pubblico segue con ansia e *pietas* il verificarsi degli eventi.

La seconda parte della tragedia (tanto invisa a più di un cri-



Aiace difende in combattimento il corpo di Patroclo (Iliade, 17. 384 s.): disegno di Francesco Nenci, incisione di Cesare Ferreri, in *Homeri Ilias græce* ecc. Milano, Biblioteca di via Senato

tico antico e moderno da indurre a negarne persino la paternità sofoclea) è non meno sconvolgente della prima. Vi si svolge un duello verbale accanito sull'ingombrante cadavere che giace al suolo. Difende strenuamente la causa di Aiace il suo fratellastro Teucro, attaccato ferocemente prima da Menelao e poi da Agamennone. Contro Agamennone si schiera con cautela Odisseo divenuto inaspettatamente paladino di Aiace. Il dibattito può, sotto certi punti di vista, prefigurare la contesa orale tra Bruto e Antonio accanto al corpo di Cesare trafitto dai pugnali dei congiurati. La contesa, ricca di improperi, di insulti, di minacce oppone non solo chi detiene il potere a chi deve obbedire, ma verte anche sul divario tra la tattica vile dell'arciere (Teucro) e il coraggioso corpo a corpo dell'oplita (Menelao). Sull'eroe defunto si moltiplicano



Teti consola Achille afflitto per la morte di Patroclo (Iliade, 18. 70); disegno di Francesco Nenci, incisione di Cesare Ferreri, in *Homeri Ilias græce* ecc. Milano, Biblioteca di via Senato

i punti di vista dei sopravvissuti e le valutazioni discordanti (che possono persino inglobare il duro giudizio espresso da Aiace su se stesso).

Aiace era colpevole o non era colpevole? Va rispettato per il suo gesto supremo, o condannato per il massacro inutile di un gregge, per l'agguato contro gli Atridi? La dimensione del sacro (è pericoloso lasciare senza sepoltura un cadavere) è sfiorata appena con poche parole da Teucro e da Odisseo. Il tema importante è quello della legittimità, del rispetto istituzionale. In ultimo la dignità dell'eroe è riconosciuta. Il finale implica il riscatto, che si compie attraverso una serie di contraddizioni e ostacoli. C'è grandiosità nel finale dell'*Aiace*: il feretro viene sollevato e portato a spalla dai fedeli del morto. Il pensiero va naturalmente alla con-



Achille trascina nella polvere il cadavere di Ettore (Iliade, 22. 401); disegno di Francesco Nenci, incisione di Antonio Viviani, in *Homeri Ilias græce* ecc. Milano, Biblioteca di via Senato

clusione dell'*Amleto*, quando Fortebraccio invita quattro capitani a sollevare il corpo di Amleto e adagiarlo sul palco come merita un soldato. Al pubblico viene riservato un altro *shock*: Odisseo dichiara con fermezza che non si deve infierire contro i morti, che si può deporre l'inimicizia ed essere amici di un antico avversario. Si affaccia un nuovo tipo di etica più complessa. Pur essendo defunto, Aiace resta protagonista, condiziona la condotta dei vivi.

La rielaborazione dell'*Aiace*, condotta nel 1986 da Peter Sellars su un testo di Robert Auletta, comprova la stretta connessione della prima parte con la seconda, che non è una semplice appendice per completare un testo troppo corto. L'azione è collocata in un prossimo futuro in America. Atena è una nera in argenteo abito da sera. Aiace è impersonato da un attore sordomuto, e cioè iso-

lato da tutti, che sguazza nel sangue fino ai ginocchi in una cabina di plastica. Le battute di Aiace sono dette da un coro di soldati in tuta mimetica. Il cadavere di Aiace verrà ritrovato presso la riva del mare e l'acqua lava e purifica il suo corpo. Sullo sfondo si vede il Pentagono. Davanti ad esso operano personaggi tutti muniti di microfono: essi devono testimoniare. Tecmessa è raffigurata come una sudamericana, una vittima predestinata già da piccola. Ha visto i treni carichi di morti portar via i suoi familiari e amici. Essa spiega sin da subito che l'America ha annientato le forze di sinistra in un Paese latino dopo una lunga e cruenta lotta. Le guerre ormai si combattono con la tecnica e i computer: non c'è posto per gli eroismi singoli. Aiace, il Grande Capo Guerriero Americano, sa di essere stato un mero strumento di battaglia, sa che la corruzione ha permesso l'assegnazione a Odisseo delle armi di Achille. Aiace rappresenta una scomoda presenza, ragioni politiche ne consigliano la cancellazione. L'America deve essere protetta ad ogni costo. Ma Sellars-Auletta rivolgono la loro spietata accusa anche contro un sistema mediatico che chiama terroristi i difensori della propria patria e loda la repressione definendola una sana operazione di polizia. In questo groviglio allucinante irrompe anche il sesso: Atena si masturba con un microfono assistendo all'infierire di Aiace su innocenti pecore. Onore e verità trovano posto nel nostro oggi? Secondo la lettura dell'*Aiace* di Sofocle condotta da Sellars-Auletta, la risposta è No.

Nel 1988 il testo di Sofocle fu riproposto a Siracusa da Antonio Calenda, un regista che nel suo repertorio include volentieri la tragedia greca. Resta memorabile una sua interpretazione scenica del *Prometeo* del 1994. L'impatto con l'*Aiace* invece aveva lasciato molti dubbi. In una intervista a un giornale siciliano, Antonio Calenda dichiarava, nel maggio del 1988, di voler riportare il suo *Aiace* ai climi della nostra cultura degli anni Trenta-Quaranta. Purtroppo gli strumenti per il suo tentativo di attualizzazione non erano quelli giusti. Il palcoscenico era costellato di finti ruderi impacchettati, di imballaggi di sculture pseudo antiche, di arti, di manichini alla de Chirico: simbolo di un'epoca fuori dalla storia. Un sistema di passerelle sul fondo serviva agli assalti dei guerrieri

in lizza. I singoli indossavano costumi neri, il Coro color sabbia, la schiava Tecmessa era tutta in viola. La maschera di Aiace sembrava rifarsi a Diabolik, quella di Odisseo era una maschera da scherma. La dea Atena veniva configurata come una vera e propria *star* ed esibiva una notevole scollatura. I generali indossavano pesanti *kepì* ottocenteschi. Non era meglio allora un tuffo fra le camicie brune di infausta memoria? Forse la mescolanza di stili poteva essere allusiva alla assurdità e all'insensatezza delle guerre. Il teatro risuonava di urla e voci stridule. Ma va anche addebitato alla traduzione, questa volta scolastica nella sua onestà, se il tentativo di aggiornamento compiuto da Calenda con la sua divagazione sull'*Aiace* non è riuscito.

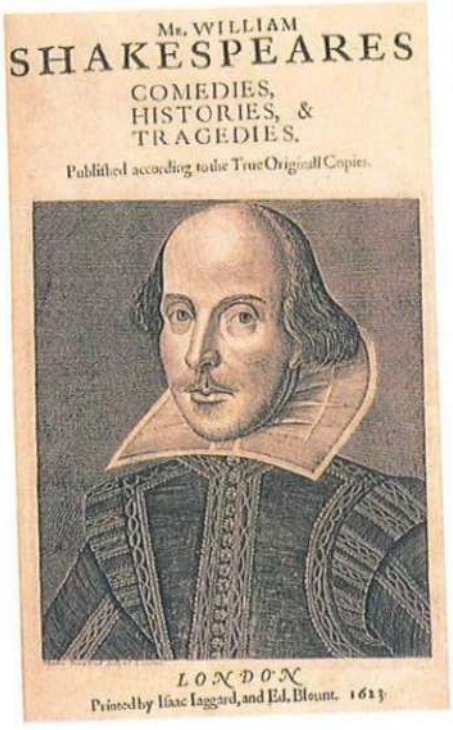
[1] L'*Aiace* sofocleo apre la trilogia dei testi da destinare all'uso scolastico compilata dai Bizantini in epoca tarda: ciò comporta che il dramma fosse molto letto, ben conosciuto. Tanto per dare qualche esempio: nel VI secolo il solerte burocrate Giovanni Lido, nel suo *De Magistratibus* (A.C. Zandy, p. 12. 7), si richiama, a un certo punto, ai versi 134 s. dell'*Aiace* di Sofocle: «O figlio di Telamone, signore di Salamina / circondata dal mare e recinta dai flutti». Nel secolo IX il patriarca Fozio (*Biblioteca*, cod. 248) menziona i versi 301 s. dell'*Aiace*: «Balza fuori della porta, rivolto a non so quale ombra, / rovesciava torrenti di parole...». Nel XII secolo Michele Italico, rispondendo in un *theatron*, un raffinato circolo di intellettuali, a una lettera del cesare Niceforo Briennio, non presente, si rivolge a lui citando i versi 15 s. dell'*Aiace*: «Io non ti vedo, / ma le tue parole risuonano chiare» (Epistola 17, pp. 153 s., ed. P. Gautier). Nel XII secolo Michele Coniata nelle sue lettere si rifà più volte o riecheggia passi dell'*Aiace* di Sofocle. Nell'ultima decade del Quattrocento il dramma venne adottato da Giorgio Valla per le sue esercitazioni accademiche. Poi, a quanto mi risulta, si perdono le tracce di questa tragedia di Sofocle. Il primo grande ritorno di cui si abbia notizie è l'allestimento a Cambridge nel 1882, nel periodo in cui i *colleges* di Oxford e Cambridge cominciarono a cimentarsi con i capolavori del mondo teatrale antico. La nostra epoca ha pervicacemente ignorato l'opera. Nel corso di circa novant'anni il teatro greco di Siracusa, così prodigo di *Edipi*, *Medee*, *Ifigenie*, *Antigoni*, *Baccanti*, ha concesso solo due volte spazio all'*Aiace*. Nel 1939, sulla scorta della traduzione dannunziana dovuta a Ettore Bignone, venne recitato da Annibale Ninchi e Gino Cervi, nelle parti rispettivamente di Aiace e di Teucro, come celebrazione di un eroe magnanimo. Era presente, tra fragore di grancassa e sventolio di bandiere, il re Vittorio Emanuele III. L'esperimento di Calenda si colloca circa cinquant'anni dopo.

Ajax, 'a jax'

Il suo svilimento ai livelli più bassi

di Sergio Perosa

William Shakespeare, *Comedies, Histories, & Tragedies*, prima edizione *in folio*, Londra, Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623: frontespizio. Londra, British Library



Nel corso del Medioevo e fino a Shakespeare, gli eroi dell'antichità scadono di rango. Aiace più degli altri: la sua follia d'orgoglio che gli fa massacrare le greggi diventa stolida scempiaggine.

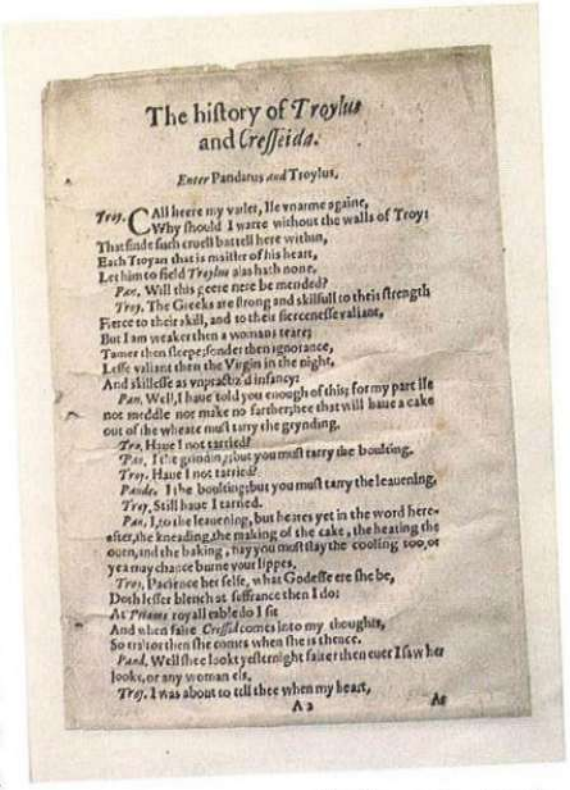
All'epoca elisabettiana le storie di Troia arrivano tramite i rifacimenti di Benoît de Sainte-Maure (*Roman de Troie*) e di Guido delle Colonne (*Historia Troiana*), il *Troy Book* di John Lydgate, *The Recuyell of the Hystoryes of Troye* di William Caxton (il primo libro inglese stampato) e i sette libri dell'*Iliade* tradotti da George Chapman (1598). Aiace si trasforma in personaggio orgoglioso, vanesio o 'vantone': in Lydgate, l'Oileo è addirittura un 'codardo nel cuore', il Telamonio un musicante dalla voce maliarda ancor prima che guerriero[1].

Arrivando a Shakespeare il personaggio ha un 'brutto nome' anche per un altro motivo: nella pronuncia dell'epoca *Ajax* è omofono di *a jakes* (o *a jax*), che vuol dire latrina: e quale drammaturgo elisabettiano non sfrutterebbe il bisticcio e il gioco di parole? Shakespeare lo fa almeno tre volte.

Quando il drammaturgo era già in attività, Sir John Harington, figlioccio di Elisabetta I e controverso traduttore dell'*Orlando*

furioso, pubblica un testo che prometterebbe molto dal titolo, *The Metamorphosis of Ajax* (1596), se non si rivelasse invece una lunga e articolata proposta (oltre duecento pagine, con qualche grafico) di un nuovo tipo, appunto, di latrina, il cui nome viene fantasiosamente fatto risalire proprio all'eroe scaduto di rango.

Ajax vi compare nel 'Prologo al lettore' come il gran capitano e guerriero di Grecia, «forte, impetuoso, temerario, turbolento [...] ma per nulla saggio, avveduto, ponderato o politico», che infuriato da Ulisse «divenne un perfetto malcontento, ossia senza nastro al cappello, senza giarrettiere alle calze, senza cintura in vita, senza speroni agli stivali, senza un baiocco in saccoccia, senza cervello in capo», inselvatichitosi fino a darsi alla strage di pecore: «Da ultimo, non avendo più nessuno da uccidere, il poveretto uccise se stesso»[2]. Tramutatosi il suo sangue in giacinto, per un seguito di strampalate trasformazioni finisce che viene eretta una statua di Ajax da porsi sul luogo di una latrina a cui 'per cacofonia' e piccolo cambiamento d'accento dà appunto il nome (*a Jakes*); e gli viene dedicata una canzone. Poi di lui, naturalmente, più non si parla nel libro.


The hiſtory of *Troylus* and *Creſſeida*.

Enter Pandarus *and* Troylus.

Troy. Call heere my varlet, Ile vnarme againe,
Why ſhould I warre without the walls of Troy?
That finde ſuch cruell battell here within,
Each Troyan that is maiſter of his heart,
Let him to field *Troylus* alas hath none.
Pan. Will this geere neuer be mended?
Troy. The Greeks are ſtrong and ſkilfull to their ſtrength
Fierce to their ſkill, and to their fiercenesſe valiant,
But I am weaker then a womans teares;
Tamer then ſleepe; fonder then ignorance,
Leſſe valiant then the Virgin in the night,
And ſkilleſſe as vnpractiz'd infancy.
Pan. Well, I haue told you enough of this; for my part Ile not meddle nor make no farther; hee that will haue a cake out of the wheate muſt tarry the grynding.
Troy. Haue I not tarried?
Pan. I the grinding, but you muſt tarry the boulting.
Troy. Haue I not tarried?
Pande. I the boulting, but you muſt tarry the leauening.
Troy. Still haue I tarried.
Pan. I, to the leauening, but heares yet in the word hereafter, the kneading, the making of the cake, the heating the ouen, and the baking, nay you muſt ſtay the cooling too, or ye may chance burne your lippes.
Troy. Patience her ſelfe, what Godeſſe ere ſhe be,
Doth leſſer blench at ſufferance then I do:
At *Priams* royall table do I ſit
And when faire *Creſſid* comes into my thoughts,
So traitor then ſhe comes when ſhe is thence.
Pand. Well ſhee look yeſternight fairer then euer I ſaw her looke, or any woman elſe.
Troy. I was about to tell thee when my heart,
A 2 A4

Troilus and Cressida nello *Shakespeare in quarto*, 1609

Shakespeare ancor più lo svilisce quando ne fa uno dei comprimari del suo *Troilus and Cressida* (1602-1603), uno di quei drammi amari e problematici o commedie tenebrose (*dark comedies*) scritti a cavallo del secolo, che possono comprendere anche *Amleto*: nel quale, mettendo in scena l'equivoca storia d'amore e tradimento di Troilo e Criseide (ma solo nel IV e V atto), si abbandona ad una feroce smitizzazione e dissacrazione della guerra di Troia e dei suoi 'eroi', dall'una e dall'altra parte della contesa, ridotta a un seguito di beghe ripicche rivalità e insulti fra i protagonisti, tutti accomunati in un basso livello da trivio.

In questo testo e contesto, Aiace – nel quale con tipica noncuranza shakespeariana si fondono e si confondono i tratti dell'Oileo e del Telamonio – è ad uno dei livelli più bassi. Parla a mezze frasi, si comporta da guitto, non sempre sembra capire di chi si parla o di che si ciancia, si muove da sprovveduto e da 'balordo', e viene presentato in scena o dagli altri personaggi in varie guise che ne accentuano le caratteristiche stolide e farsesche, di vanesio, vanaglorioso e 'vantone', una sorta di *miles gloriosus* appesantito nel cervello (si è anche arguito che in lui Shakespeare intendesse fare una parodia, sferrare un attacco e dare una «famosa purga» al suo rivale Ben Jonson nella 'guerra dei teatri' che si protrasse per qualche anno sulle scene elisabettiane).

Già nel poemetto *Lucrece* l'aveva caratterizzato con i tratti dell'ottusa durezza e della furia («In Ajax' eyes blunt rage and rigour roll'd», v. 1398). Nel dramma dissacratorio ci si fa subito gioco del personaggio: «Dicono che è un uomo *tutto per sé* / che sta su da solo», un concentrato di peculiarità ferine – «valoroso come il leone, rozzo come l'orso, lento come l'elefante», in cui «il valore è strizzato in follia e la follia condita di buonsenso», con un «pizzico d'ogni virtù e un tantino d'ogni vizio, malinconico senza ragione e allegro a sproposito, una congerie di tutto ma così sconclusionata che è un Briareo gottoso, pieno di braccia che non sa usare, o un Argo orbo, tutt'occhi ma senza vederci» (I, ii, 15-31).

È un «protervo e tien su la testa / con tanta vanagloria come il grande Achille / chiuso nella tenda come lui a cospirare / e inveire sulla condotta di guerra» (I, iii, 188-190). La lotteria per designare chi debba affrontare Ettore in mancanza di Achille viene truccata da Ulisse (non così nell'*Iliade*) in modo «che tocchi a quello stupido d'Aiace /.../ per dare una bella purga al gran mirmidone. /.../ Se quell'ottuso testone se la cava / tanti applausi»; in caso di vittoria o di sconfitta, il suo impiego servirà comunque a umiliare e snidare Achille (I, iii, 375-386).

Fin qui siamo ancora alle schermaglie sugli 'eroi' da baraccone che infiorano questo dramma. Più oltre, appaiato a Tersite – il peggior denigratore e l'anima nera della scurrile dissacrazione – Aiace scade ulteriormente al ruolo di buffone, di vero e proprio

Henry Fuseli (1741-1825), *Troilo e Criseide*; incisione



fool o addirittura *clown* della torbida commedia. I due si scambiano insulti da suburra e bastonate: «mongrel beef-witted lord», bastardo testa di rapa, lo apostrofa Tersite; il suo cavallo farebbe prima a comporre un'orazione, un asinello può far da maestro a questo «cervello rammollito» o sacco di carne senz'anima («sodden-witted lord», «thing of no bowels», II, i, 12-16, 45-52). Checché uno ne pensi, resta 'Ajax', con il previsto gioco di parole, in un crescendo che ribadisce l'equiparazione alla latrina: «la sua corteccia cerebrale vale meno della nona parte d'un passero», «ha il cervello nella pancia e le budella in capo», non basterebbe neanche per turare la fessuretta di Elena, e via dicendo, in un'esplosione di volga-

rità intese a sminuirne ogni valore (*ivi*, 66, 73 s., 82 s.).

Per orgogliosa vanità Aiace si erge a contraltare e rivale di Achille, e in una lunga scena è bersaglio dello scherno degli altri Greci (come lo era stato dei Troiani), che non solo lo sbeffeggiano e gli danno corda, ma lo aizzano perché si mostri e faccia il gradasso, come in un gioco di specchi o a rimpiattino con la sua stoltezza.

Lodandolo negli *a parte* per i suoi difetti, Ulisse e persino Nestore ne fanno il loro zimbello, il loro *fool*. Sembra non riconoscere i suoi compagni, e nella stessa scena (II, iii) è reso chiaro che il duello con Ettore che gli preparano servirà a renderlo utile idiota o a confermarlo quel babbeo che era. Questo «lubber Ajax» a cui i principi greci battono sulla spalla (III, iii, 70, 138 s.) è menato per il naso da Ulisse, e Tersite dà un quadro maligno della sua boriosa stoltezza:

> Ma sì, si pavoneggia incedendo su e giù, un gran passo e una sosta; rimugina, come un'ostessa che ne sa tanto di aritmetica quanto serve a mettere giù il conto; si mordicchia il labbro con sguardo da politico, come a dire che ha sì sale in zucca, ma tirarlo fuori... e ne avrà, ma gli sta dentro freddo come il fuoco nella pietra focaia, che sprizza soltanto a percuoterla. Comunque è fottuto per sempre, ché se Ettore non gli spezza il collo nel duello, sarà lui a romperselo con la vanagloria. Non conosce neanche me: gli dico «Buon dì, Aiace» e mi risponde «Grazie, Agamennone». – Che pensare d'uno che mi prende per il suo generale? È diventato un vero pesce di terra, senza parola, un mostro. Accidenti alla presunzione! La si può mettere a dritto e a rovescio, come un giustacuore (*ivi*, 250-265).

Il duello con Ettore finirà in nulla, poiché i due si scoprono 'cugini'[3], si risparmiano e si abbracciano (la scena ha risvolti comici). Ma nell'icastica rappresentazione di Tersite si insinua una definizione spregiativa («He's grown a very land-fish, languageless, a monster») che accentua lo svilimento, giacché equivale a quella che i due buffoni ubriachi della *Tempesta*, Stefano e Trinculo, modellati sui buffoni della Commedia dell'Arte italiana e sui loro lazzi, daranno di Calibano: un mostro che puzza di pesce («A fish: he

smells like a fish; a very ancient and fish-like smell», II, ii, 25 s.) e che, come ben sappiamo, prima era «languageless», non conosceva la lingua e l'ha appressa soprattutto per imprecare[4], come in molti casi parrebbe fare Aiace.

Con tutta la sua vanagloria e il suo pavoneggiarsi, con i suoi atteggiamenti da spaccone (anche all'inizio di IV, v), Aiace rischia allora di apparire una specie di Calibano che sbraita e impreca, ad un livello quasi sub-umano, oltre che sub-eroico, *mock-heroic* o burlesco che dir si voglia. Solo nella conclusione questo «mongrel cur», can bastardo e ringhioso, messo su contro Achille, come lo chiama ancora Tersite (V, iv, 13-15), per certi versi si placa e si rivela accomodante, quasi pacioso, anche se la sua ultima apparizione è ancora con la bava alla bocca per furor guerresco mentre insegue Troilo (V, v, 36 s.).

È un comprimario che solo ogni tanto partecipa all'azione e si dimostra poco capace di agire con gli altri (un elemento già presente nelle fonti classiche), in certi momenti quasi un accenno di anticipazione di Calibano, con il sentore di pesce stantio o della latrina che si porta dietro nel nome stesso. In questo dramma di puttane, mezzani, stolti, stolidi o falsi eroi che Shakespeare mette in scena sulle rovine della «materia di Troia», Aiace ha fin troppe delle caratteristiche, e con Tersite svolge il ruolo, del *fool* e del buffone. Una bella coppia di guitti smargiassi e fracassoni, avranno fatto i due sul palcoscenico usato come cassa di risonanza della smitizzazione e dissacrazione, dove Shakespeare fa muovere Aiace ad uno dei livelli più bassi che a mia conoscenza gli sia toccato.

[1] Cfr. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. Geoffrey Bullough, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, 8 voll., vol. VI, pp. 83-219 (p. 158 per Lydgate).

[2] *Sir John Harington's A New Discorse of a Stale Subject, called The Metamorphosis of Ajax*, A Critical Annotated Edition by Elizabeth Story Donno, London, Routledge & Kegan Paul, 1962 (pp. 67 s. per le citazioni e p. 71 per *infra*). Gli elementi elencati erano o divennero di prammatica nella delineazione del malcontento, un personaggio che compare frequentemente nei drammi elisabettiani e soprattutto giacomiani, e anche in Amleto.

[3] Che Aiace fosse figlio di Essione e quindi poi parente di Ettore è già nelle *Metamorfosi* di Ovidio, libri XI e XIII (cfr. *Narrative and Dramatic Sources*, cit., pp. 151-157, dov'è anche accentuata la sua «orgogliosa vanità»), e nel *Recuyell* di William Caxton, cit. Onde l'Achille di Shakespeare può definire lo scontro «verginale», «a maiden battle» (IV, v, 87).

[4] «You taught me language; and my profit on't/ Is, I know how to curse», Calibano aveva rinfacciato a Prospero (I, ii, 363 s.), e come «monster» è insistentemente definito e apostrofato per tutta la scena dei due buffoni (II, ii, 31, 65, 91, 145, 165, 188), e altrove. Sul suo imprecare, cfr. Stephen Greenblatt, «Learning to Curse», in Fredi Chiappelli (ed.), *First Images of America*, Berkeley, California University Press, 1976, 2 voll., pp. 561-580, spesso ristampato.

Il riscatto di Aiace

Con Ulisse e Filottete, da Ugo Foscolo a Heiner Müller

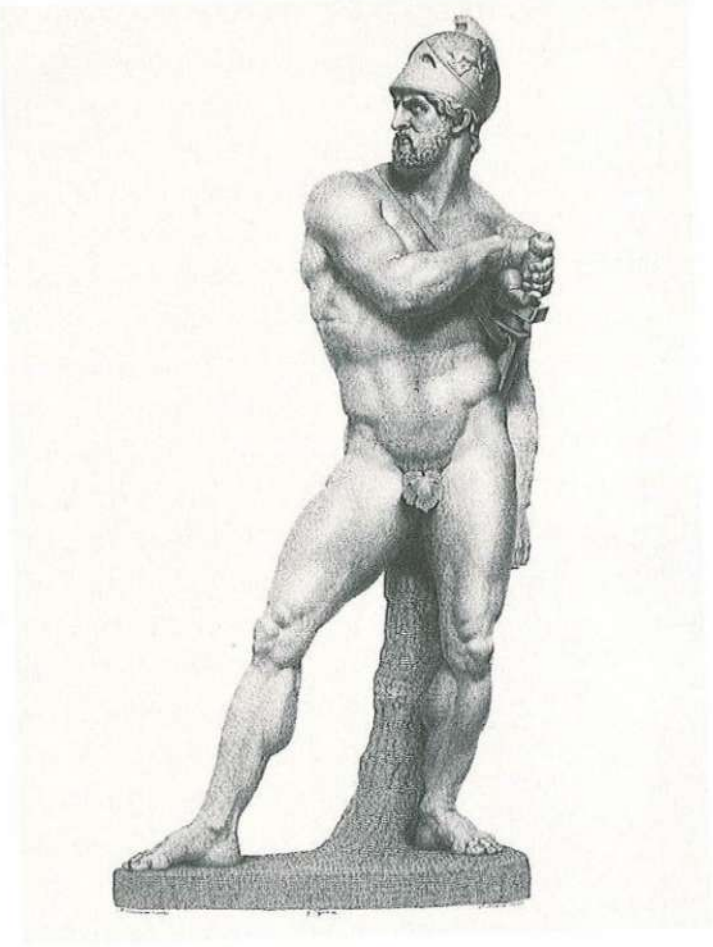
di Paolo Bosisio

Allorché, allo scadere del 1810, Ugo Foscolo si accinge a comporre una tragedia di impianto classicistico imperniata intorno al personaggio di Aiace, si crea fra gli uomini di lettere italiani una notevole aspettativa.

Nell'intera storia del nostro teatro moderno, infatti, ossia dal Rinascimento fino a quel momento, tale argomento, così mirabilmente trattato da Sofocle, non era più stato ripreso in forma di tragedia, a fronte di una copiosa produzione di testi drammatici dedicati alla saga di Edipo e dei Labdacidi, o alle vicende degli Atridi.

Alle aspettative dei letterati nei confronti del promesso lavoro foscoliano si aggiungono quelle ben più vivaci del pubblico frequentante le sale teatrali, non insensibile alla notizia che a un celebre letterato (se non proprio a un rappresentatissimo drammaturgo) sia stata commissionata una nuova tragedia destinata a essere posta in scena in prima assoluta sul palcoscenico del teatro alla Scala ad opera della Compagnia dei Commedianti Ordinari di sua Altezza il Viceré, sovvenzionata direttamente dal governo napoleonico.

Come in ben rari casi avviene per la drammaturgia tragica moderna, il testo nasce, dunque, non dal chiuso dell'officina di un letterato, occasionalmente intento a una composizione in formato drammaturgico, bensì per una destinazione squisitamente scenica. Il lavoro di allestimento – che i documenti del tempo descrivono come particolarmente attento e meticoloso, svolto sotto la



Antonio Canova, *Aiace*, 1812; incisione di Pietro Fontana, 60,7 x 41 cm; riprodotta in P. Giordani - A. Canova - G.B. Sartori, *Carteggio, con la riproduzione di 85 incisioni canoviane*, a cura di M. Ceppi e C. Giambonini, Piacenza, Tip. Le.Co., 2004

personale direzione di Foscolo, sempre presente in teatro per coordinare le prove – lascia, d'altronde, prevedere un vero e proprio evento. È ben noto come, al contrario, il debutto milanese della tragedia, avvenuto il 9 dicembre 1811, si sia risolto in un sostanziale fiasco, conclamato durante la rappresentazione del quarto atto, allorché l'infelice attacco della battuta di Teucro rivolta agli abitanti dell'isola di Salamina e apostrofati con "O Salamini", fu (non si sa quanto innocentemente) interpretato dal pragmatico pubblico milanese in senso gastronomico.

La sorte della tragedia, già segnata dall'infelice debutto, si conclude con l'intervento della censura napoleonica, che ne vieta la rappresentazione sulla base dell'ipotesi secondo cui il testo conterrebbe poco commendevoli allusioni alla figura di Napoleone,



Ugo Foscolo, disegno e incisione di Antonio Viviani, in *Tragedie e poesie di Ugo Foscolo*, Londra, H. Taylor, 1831: antiporta. Milano, Biblioteca di via Senato

ritratto nel personaggio del tiranno Agamennone.

Foscolo, tuttavia, non ripudia la tragedia, nella quale, al contrario, mostra di continuare a credere, manifestando la reiterata intenzione di darla alle stampe, non prima di averla ripulita, con raro senso del teatro, di alcuni squarci giudicati inopportuni per un testo destinato alla scena. La scelta del personaggio di Aiace rappresenta per l'autore un motivo di forte coinvolgimento poetico e ideologico: il guerriero telamonio si pone, infatti, nel contempo come un valido campione della delusa generazione cui appartiene Foscolo stesso, tradita nei propri ideali dal pragmatismo politico e dalla ragione di Stato, e come l'archetipo dell'eroe romantico, capace di ottenere attraverso una morte liberatrice un profondo riscatto morale.

Rispetto alla tragedia sofoclea, dunque, Foscolo mostra la volontà di mantenere una notevole autonomia, conseguendo gli esiti di un trattamento originale del soggetto mitico: anticipando tecniche di rielaborazione delle tematiche classiche che si affermeranno nel teatro italiano del secolo successivo, il poeta ricostruisce con una certa libertà le vicende e la psicologia dell'eroe al fine di farne metafora della condizione spirituale del proprio tempo. Non è quindi nel contenuto che va ricercata la debolezza intrinseca della tragedia, quanto in manchevolezze di natura strettamente drammaturgica e tecnico-teatrale. L'insuccesso conseguito dalla rappresentazione trova, infatti, le sue motivazioni principali nella maldestra distribuzione della materia drammatica all'interno degli atti e nella scelta di uno stile criptico e contorto, che rende ardua la comprensione alla lettura e, a maggior ragione, alla recitazione. L'essenzialità e la somma sintesi che Foscolo mutua dall'esempio alfieriano, finiscono per risolversi nell'*Ajace* in mera oscurità, che impedisce di comprendere con immediatezza la catastrofe,

originata da un fatto accaduto nel I atto (l'inganno ai danni di Teucro), mai più richiamato nel prosieguo dell'opera. Manca, inoltre, un'autentica (e indispensabile) progressione tragica: il protagonista ha deciso di togliersi la vita fin dall'inizio e non muta idea, trasformando la catastrofe in un fatto potenzialmente compiuto e solo ritardato dall'affollarsi di eventi non sempre chiarissimi da comprendere. La tensione stenta perciò a mantenersi viva, giacché tutti gli avvenimenti potenzialmente capaci di modificare l'esito scontato della vicenda hanno puntualmente luogo fuori scena, essendo per conseguenza narrati dai personaggi attraverso un impiego massiccio dell'ipotiposi.

L'*Ajace* foscoliano – forse non a caso, dunque – otterrà l'onore delle stampe solo nel 1828, un anno dopo la morte dell'autore, e l'edizione del testo segna per il furioso eroe telamonio una nuova uscita dalla scena e dagli interessi dei drammaturghi: il suo dramma, fondato sull'onore, come dimensione morale alla quale sacrificare anche l'intera vita, diviene infatti, nel volgere dei decenni, ognora più estraneo ai valori e alle ideologie dell'uomo moderno. Ulisse, invece, l'antagonista di Aiace nella tragedia sofoclea, fornisce motivi di ispirazione ai drammaturghi che riconoscono in lui l'eroe guerriero nel quale efficacemente può incarnarsi sulla scena l'umanità problematica del Novecento.

Il primo autore a proporre un ritratto anticonvenzionale del sovrano di Itaca è Alberto Savinio. Nel 1924 Savinio compone con *Capitano Ulisse* un testo a quel tempo assai apprezzato (persino da Pirandello che ne chiese i diritti per il suo Teatro d'Arte senza poi realizzarne la versione scenica), ma in seguito presto dimenticato, per essere riscoperto solo nel 1985 nella lettura del regista Mario Missiroli. Per Savinio, Ulisse è un moderno antieroe, che ha vissuto attraverso le numerose peregrinazioni molteplici esistenze, senza mai attingere a una vita autentica: giunto alla vecchiaia, egli sogna solo di tornare a casa e sprofondare in una mediocre condizione borghese, rinunziando a quell'aura eroica che gli ha impedito il raggiungimento di una serenità interiore.

Una diversa immagine di Ulisse è quella posta in luce da Jean Giraudoux, che ne fa uno dei personaggi principali de

I personaggi dell'Ajace di Ugo Foscolo, in *Tragedie e poesie di Ugo Foscolo*, Londra, H. Taylor, 1831. Milano, Biblioteca di via Senato

La guerra di Troia non si farà (1935). Entro un testo in cui il mito diviene metafora di una contemporaneità, sulla quale incombe la minaccia dell'ormai prossimo secondo conflitto mondiale, Ulisse diviene l'interlocutore di Ettore, che ha deciso di scongiurare la guerra in ogni modo, malgrado l'arrivo di Elena a Troia: egli è l'uomo 'adulto' che ha fatto della razionalità e dell'attento studio delle opportunità favorevoli il suo stile di comportamento, sul modello della *Realpolitik* che Giraudoux ha sotto gli occhi in quegli anni cruciali per l'Europa.

Se dunque Ulisse risulta globalmente un personaggio sfuggente, problematico e ambiguo, capace anche perciò di farsi interprete delle contraddizioni della modernità, nel teatro novecentesco è piuttosto Filottete quello a cui, fra gli eroi omerici, occorre riconoscere la più intensa disponibilità a farsi portavoce sulla scena dei drammi dei nostri giorni. In Filottete, infatti, i drammaturghi contemporanei hanno intravisto l'archetipo dell'uomo escluso, costretto all'isolamento dal resto del mondo a causa della sua fetida piaga, eppure da quello stesso mondo necessariamente ricercato come colui che detiene il possesso di un oggetto sciamanico, l'arco appartenuto a Eracle. Come è noto, infatti, nella tragedia sofoclea Filottete è stato abbandonato sull'isola di Lemno dagli Argivi diretti a Troia e vi è rimasto per dieci anni in assoluta solitudine. Secondo un oracolo, tuttavia, la sua presenza a Troia e l'utilizzo dell'arco e delle frecce di Eracle sono condizione indispensabile affinché possa compiersi la conquista della città. Ecco, dunque, sbarcare sull'isola Ulisse e il giovane figlio di Achille, Neottolemo, per sottrarre all'eroe l'arco fatale e imbarcarlo suo malgrado.

PERSONAGGI.

AGAMENNONE.
ULISSE.
AJACE.
TECMESSA.
TEUCRO.
CALCANTE.
EURIBATE.
ARALDI.
SOLDATI *d' Agamennone.*
SOLDATI *d' Ajace.*
SOLDATI ARCIERI *di Teucro.*
DONZELLE *Trojane.*

SCENA.

Campo d' Agamennone con magnifica tenda alla dritta, dietro alla quale un calle praticabile, sulla cui cima devesi vedere un piccolo Tempio; in distanza, campo dei Greci; innanzi alla tenda, magnifico sedile per Agamennone.

Le versioni novecentesche del mito si concentrano sul contrasto fra l'eroe solitario e gli emissari della so-



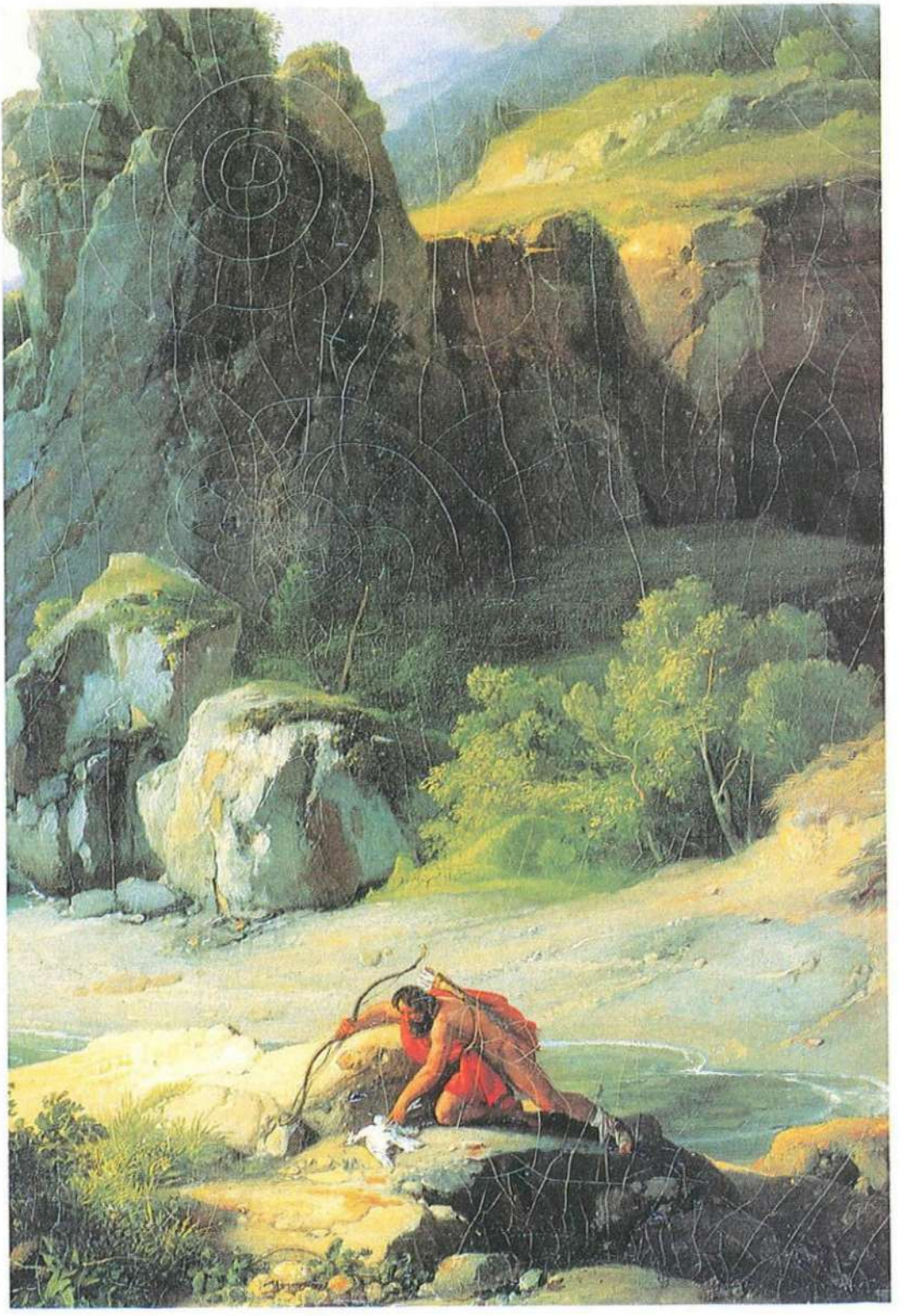


cietà civile, sulla dialettica fra le ragioni del singolo e le necessità – spesso ciniche – della comunità intera. È quanto avviene nel *Filottete o Trattato delle tre morali*, un breve testo teatrale composto da André Gide tra il 1894 e il 1898, ma rappresentato soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento: per l'autore francese l'intervento dei due guerrieri avrebbe lo scopo di sottrarre fraudolentemente l'arco al guerriero malato e indifeso, senza necessariamente prevedere l'ipotesi di ricondurlo a casa. Entro una vicenda drammatica assai povera di azione, si vengono così delineando i conflitti fra tre prospettive morali distinte e addirittura antitetiche fra loro: la morale convenzionale e pragmatica di Ulisse, quella umbratile e travagliata di Neottolemo, riconducibile a una sofferta scelta di sincerità assoluta; e, infine, la morale di Filottete, cara a Gide, che accetta il sacrificio e il distacco dall'affettività quali mezzi per raggiungere la libertà interiore e la spiritualità pura.

Una riscrittura del mito in direzione nichilististica si incontra nel *Filottete* di Heiner Müller. Per il drammaturgo tedesco orientale, da molti giudicato l'autentico erede di Brecht, il ritorno alla mitologia sarebbe motivato più che dalla ricca disponibilità di

Alberto Savinio, *Ulisse*, in Luciano di Samosata, *Una storia vera*, trad. di L. Settembrini, intr., note e ill. di A. Savinio, Milano, Bompiani, 1944

Alberto Savinio, *Menelao, Elena, Paride*, in Luciano di Samosata, *Dialoghi e saggi*, trad. di L. Settembrini, intr., note e ill. di A. Savinio, Milano, Bompiani, 1944



temi archetipici dell'umanità, dalla possibilità di reperire modelli di un linguaggio metaforico e cifrato capace di sfuggire alle maglie della censura, denunziando drammi e problemi che vanno ben oltre i limiti dei confini ideologici. Composto nei primi anni Sessanta, *Filottete* tratta metaforicamente il tema della menzogna che si camuffa da necessità storica, alla quale tutto debba essere subordinato. Nel testo di Müller non esiste più la contrapposizione fra buoni e cattivi: tutti si odiano, tutti sono ugualmente depravati e corrotti. Filottete grida la sua ira e il suo odio per il mondo, sorretto dalla convinzione di essere imbattibile grazie al possesso dell'arco di Achille, ma si rivela infine meschino, volubile e fragile nella scelta di cedere all'inganno. Ancora più cupo è il ritratto di Ulisse, che diviene simbolo della razionalità terroristica della politica, responsabile delle tragiche catastrofi epocali del secolo.

La tradizione mitologica connessa con la guerra di Troia tende, dunque, a presentarsi nella drammaturgia del secondo Novecento come una metafora particolarmente efficace per ritrarre l'involuzione politica e sociale di un intera civiltà, rovesciando il senso della vicenda di un processo di civilizzazione nella degenerazione in barbarie.

Achille-Etna Michallon, *Filottete a Lemno*, 1822; olio su tela: particolare. Montpellier, Musée Fabre

Il 'fante antico' di Cardarelli

Proiezione del senso di solitudine e di abbandono

di Lorenzo Mondo

Ajace
di Vincenzo Cardarelli

Sempre obliasti, Ajace Telamonio,
ogni prudenza in guerra, ogni preghiera.
Mai non pensasti ad invocar l'aiuto
d'una benigna Dea
che ingigantir potesse le tue forze
o sottrarti sollecita al nemico.
Non avevi una madre
da impietosir l'Olimpo al tuo destino,
discretissimo eroe.
E a te non fu dato
compiere imprese stupende e gratuite,
atterrar Marte od Ettore,
o d'Afrodite il mignolo ferire,
bensì il combattimento orrido, immane,
fra soverchianti avversari,
in giorni che non s'ama ricordare.
Ogni volta che Giove era crucciato
contro gli Achei,
a te scendere in campo,
degna prole di Sisifo,
rampollo di Titani.

Quando Marte furioso conduceva
le falangi troiane
ad incendiar le navi,
tu le salvasti e Teucro.
Eri la gran riserva
nel pericolo estremo,
la resistenza, il muro, la fortezza.
Ti accoglieva ogni sera
la disadorna tenda
senza profumi né amorose schiave.
Là, presso il mare,
tutto imbrattato di polvere e sangue,
dormivi un sonno animalmente duro.
Primo fra i tuoi,
fra quanti eroi convennero sotto Ilio
non secondo a nessuno.
Ma veramente solo
ed unico tu fosti
nella sventura.
Nessun Dio ti protesse,
niuna gloria t'arrise incontrastata,
ti fu solo di scorta il tuo valore,
o fante antico.
E i Greci ti negarono quel premio
a cui tu ambivi:
l'armi d'Achille. Un maestro d'inganni
te le strappò. Ma in mare
costui le perse. E il flutto pietoso,
il mutevole flutto, più sagace
dell'umano giudizio, più costante
della fortuna,
sul tuo tumulo alfine le depose.
Pace all'anima tua
infera, Ajace.

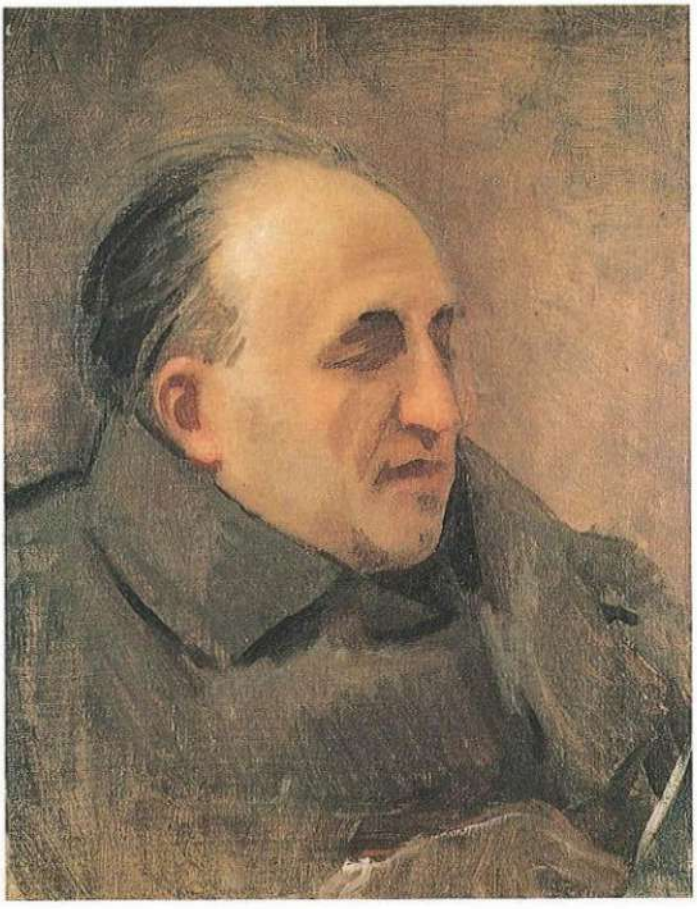
Giacomo Leopardi; incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale

La poesia "Ajace", già uscita sulla "Gazzetta del Popolo" nel benemerito "Diorama letterario" (la pagina letteraria inventata da Lorenzo Gigli), nel 1934 entra a far parte del volume *Giorni in piena*. Si tratta della prima edizione di sole poesie da parte di Cardarelli, che in precedenza amava intervallarle con pagine di prosa. Con quella intitolata "A Omar Kayyam" (una figura anch'essa esemplare e in diverso grado mitica), "Ajace" rappresenta una eccezione nel tessuto memoriale di paesi e stagioni – stagioni della natura e dell'uomo – che contrassegna la raccolta. Rientra anche con una certa difficoltà in quella «sorta di autoritratto intimo, i cui temi sono svolti con mirabile esattezza e consequenzialità», che Contini segnalava nel libro poetico cardarelliano. La promozione del personaggio all'intimità del poeta sembra quanto meno esigere altre mediazioni.

Mi piace immaginare che il tema gli sia stato suggerito indirettamente da Leopardi, che fu suo mentore per la classica precisione e sostenutezza della scrittura. Forse gli accadde di ripensare a quel tratto dello *Zibaldone*, in cui Leopardi sostiene la necessità poetica che ebbe Omero di polarizzare su Ettore, il capo dei Troiani votati alla sconfitta, i segni della sventura: contrapponendolo ad Achille, eroe della fortuna. Ne faceva allo stesso tempo l'oggetto primario di compassione, pareggiando l'ammirazione che i lettori non potevano negare al suo trionfante avversario. Ma anche nel campo dei Greci Cardarelli indica una vittima speculare a Ettore, non del Pelìde, piuttosto delle sue armi, la cui brama lo conduce all'insania: si tratta appunto di Ajace, che è un eroe integralmente umano, al quale non concedono protezione gli dèi, non portano degno rispetto i compagni.



Non è escluso, beninteso, che il poeta adombrasse nel destino di Ajace il suo ricorrente, nevrotico senso di so-



Amerigo Bartoli, *Ritratto di Cardarelli*, circa 1934; olio su tela, 48,5 x 36 cm. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna

litudine e di abbandono. In "Ultima speme" denuncia, fuor da ogni proiezione mitica, un disinganno che prende una coloritura personale: «La nostra misera gloria / è una pingue colonia / per il vorace appetito / dei nostri nemici». Più singolare il fatto che il compianto per il valore sfortunato torni in una accezione bellica ma storicizzata, riferendosi agli Italiani sconfitti nelle campagne africane, e vendicati con la conquista dell'Etiopia. Come leggiamo in "Fato africano", una poesia ripudiata del 1936, dove risuonano i nomi di tanti «eroi di sventura» – i Toselli, Galliano, Da Bormida, Arimondi – che, «trascurati dalle patrie muse, / corrono ancor sull'ali / di etiopiche leggende». In Cardarelli, la sorte del guerriero sfortunato sembra atteggiarsi a *topos*; anche se, pagando un tributo alla retorica nazionalista e fascista, finisce per compromettere il nobile eloquio che rendeva onore alle ceneri di Ajace.

Mio caro caro – Caro carissimo

E tra i due, anche Giacomo Leopardi

di William Spaggiari

Natale Schiavoni, *Antonio Canova*, 1812; incisione

Il 20 dicembre 1817 il piacentino Pietro Giordani confidava ad un amico: «All'età nostra m'hanno fatto stupore quattro uomini: Canova, Visconti, Gervasi, Mezzofanti». Senza dubbio anche altri, nel corso di una ormai lunga attività letteraria, avevano suscitato la sua ammirazione; e tra questi, il diciannovenne Giacomo Leopardi, col quale da pochi mesi si era avviata una fitta corrispondenza. Ma quei quattro, aggiungeva, sembravano appartenere ad una realtà superiore: «In grazia di costoro mi vien talora in mente che sieno possibili gli angeli, ossia una certa vastità d'intelligenze ultraumane».

Non è necessario indugiare qui sul famoso erudito e archeologo Ennio Quirino Visconti, e sul meno noto bibliotecario Giuseppe Gervasi, «ingegno senza confini, [...] senza passioni umane; tutto intelletto: un Paolo Sarpi, ma meno serio», aveva riferito Giordani al suo «amatissimo contino» di Recanati poche settimane prima. Del glottologo bolognese Giuseppe Gaspare Mezzofanti basterà poi dire che nel 1824 il Giordani ne avrebbe generosamente proposto la nomina a socio della Crusca, salvo poi denunciarne l'«indole serpentina» nel *Peccato impossibile*, il frammento sulla religione composto nel 1838, quando il Mezzofanti fu nominato cardinale. Ma nel 1810,



dunque molto tempo prima che i rapporti si guastassero, ne aveva ricordato uno sbalorditivo «complimento in trenta lingue» indirizzato ad Antonio Canova. Di «quel miracolo di Mezzofanti, che è tanto degno d'amarvi», Giordani parlava di lì a poco allo stesso Canova.

La lettera, del 28 aprile 1811, è ora leggibile nell'edizione integrale del *Carteggio* intercorso fra Giordani, Canova e il fratellastro di quest'ultimo, il sacerdote Giovanni Battista Sartori, che si avvia nell'agosto 1810, subito dopo una breve visita dei due Canova a Bologna, dove Giordani era prosegretario dell'Accademia di Belle Arti, e si estende fino alla scomparsa, nell'ottobre 1822, del «divino», come Giordani chiama lo scultore di Possagno; prosegue poi sporadicamente fino al 1844 con il solo Sartori, insignito nel 1826 del titolo di vescovo di Mindo (in Caria).



Antonio Canova, *Ninfa ferita da Amore*: particolare; tempera su carta a fondo nero. Possagno, Gipsoteca

Il volume[1] costituisce il quindicesimo titolo della nuova serie della "Biblioteca storica piacentina", una benemerita collana di testi e studi di sempre alta dignità scientifica (come, del resto, quel "Bollettino storico piacentino" di cui è emanazione, e che è ormai prossimo al centesimo anno di vita); e trae origine da un progetto seminariale che, nell'arco di alcuni anni, ha visto la collaborazione di una *équipe* di giovani studiosi sotto la guida di Ottavio Besomi, presso la Cattedra di Letteratura italiana del Politecnico Federale di Zurigo.

Una volta detto che è in via di preparazione un secondo volume di commento sui caratteri stilistici e linguistici dei testi, sui tanti personaggi menzionati nelle lettere, sulla storia culturale di quegli anni, converrà insistere sull'eccezionale rilevanza di questo risultato editoriale, che presenta molto di inedito e che, su quanto già era noto (per lo più in pubblicazioni poco affidabili e di difficile reperibilità), compie una pregevole operazione di riordino e di ripulitura

Antonio Canova,
La Musa Erato;
tempera su carta
a fondo nero.
Possagno, Gipsoteca





Antonio Canova, *La Musa Euterpe*: particolare; tempera su carta a fondo nero. Possagno, Gipsoteca

testuale: 239 lettere, di cui 204 di Giordani (82 quelle inedite) e 35 dei due Canova, di cui finora soltanto tre risultavano conosciute, 5 lo erano parzialmente e 27 erano inedite. Il divario numerico si spiega con l'abitudine di Giordani, ben nota, di non conservare le lettere ricevute: ad eccezione, in qualche misura, di quelle inviategli dal venerato Canova, «tesoro e onore della misera specie umana».

Quasi tutte le lettere sono trascritte dagli autografi della Biblioteca Nazionale di Firenze, laddove in precedenza ci si era affidati agli apografi della Braidense. Importanti sono le note sulla trascrizione (condotta secondo rigorosi criteri conservativi) e sulla datazione, spesso assente o incompleta, e quelle che forniscono notizie di prima mano sugli elementi mancanti; i curatori hanno potuto appurare, sulla base dei documenti e del materiale superstite, che le lettere dovettero essere in origine quasi il doppio, più o meno equamente distribuite fra i corrispondenti. Correda una documentazione iconografica che riproduce i tre album, recentemente riemersi nella Galleria d'arte moderna Ricci Oddi di Piacenza, di incisioni di

opere di Canova fatte eseguire dall'artista stesso e da lui via via donate a Giordani, che se ne servì per la stesura del *Panegirico ad Antonio Canova*, rimasto incompiuto, al pari di tante altre prove letterarie dell'incontentabile Giordani. Certo, fa impressione rilevare come quel fondamentale *Panegirico*, l'unico lavoro che l'autore dichiarò di avere intrapreso «volontario e volentieri» (al Sartori, 1° ottobre 1841), vedesse la luce frammentariamente in due dimesse 'strenne' milanesi, la vallardiana *Non ti scordar di me* del 1836 e i *Fiori d'arte e di lettere italiane* del 1839. Un dettaglio non inutile, perché vi si può cogliere un altro pregio di questa edizione, e segnatamente dell'*Indice dei nomi del carteggio*; dove, grazie a pazienti ricerche e congetture attentamente vagliate, sono individuati ed elencati anche i personaggi richiamati nelle lettere in maniera vaga o mediante allusioni.

Col soccorso puntuale degli apparati, è così possibile seguire le fasi di quell'amicizia, che dalla deferenza e dall'ammirazione reciproca (non va dimenticato che Giordani, anche se molto più giovane di Canova, era scrittore autorevole e di fama riconosciuta) progressivamente si sposta sul versante dell'aperta fiducia e di un'intima confidenza. Ma soprattutto importano i ragguagli sulle comuni amicizie, sui viaggi, sulle accademie, su questioni d'arte, sulla nascita delle opere canoviane e sul loro successo, su favori reciproci; Giordani si fa in qualche caso promotore della collocazione delle ambitissime opere di Canova, come l'*Erma* di Maria Luigia destinata a Parma, mentre Canova tenta di agevolare la nomina di Giordani a professore di greco a Padova e ne asseconda gli sforzi per la stampa della poderosa, e costosa, *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara.

In tanto nobile altruismo non mancano i risvolti personali, che gli interlocutori palesano con disarmante candore e con i tratti di effusione tipici della prosa epistolare del secolo; già nel 1811-1812, pochi mesi dopo l'inizio del carteggio, si passa al più familiare 'tu'. Nel dicembre 1811 Canova rivela a Giordani di non essere insensibile alla vicinanza di Cornelia Rossi Martinetti, dedicataria della stampa della *Danza delle Grazie con amorino*; ma subito rassicura l'amico che la «distrazione» non avrà alcuna conseguenza sulla serietà del proprio lavoro. Qualche anno dopo, è Giordani a manifestare al Canova la propria ammirazione sconfinata per il giovane Leopardi,



Antonio Canova, *Pindaro*: particolare; tempera su carta a fondo nero. Possagno, Gipsoteca

costretto a vivere «in quel brutto Recanati» (26 agosto 1818), dove il suo sapere e la sua bontà vengono avviliti; sono cose che «lacerano il cuore», confessa il 6 aprile 1821. Nell'autunno del 1822, quando finalmente Giacomo arriva a Roma, la morte dello scultore non consentirà quell'incontro che Giordani, dal «sepolcro» di Piacenza, tanto aveva caldeggiato. Sarebbe stato il degno suggello di un'amicizia esemplare, se è vero che già tre anni prima, nel 1819, Giordani era arrivato alla consacrazione di entrambi, scrivendo di non conoscere nessuno, in Italia, che potesse uguagliare Leopardi, «tolto Canova».

Fu lo stesso Leopardi a rammaricarsi di quella perdita, rivolgendosi al Giordani il 1° febbraio 1823, subito dopo le solenni e spettacolari esequie di Canova celebrate con grande concorso di folla nella basilica dei Santi Apostoli, dove anni prima era stato collocato il canoviano monumento funebre di Clemente XIV:

Che ti dirò di Canova? Vedi ch'io son pure sfortunato, come soglio, poiché quando aveva pure ottenuto, dopo tanti anni e tanta



disperazione, d'uscire dal mio povero nido e veder Roma, il gran Canova, al quale principalmente era volto il mio desiderio, col quale sperava di conversare intimamente e di stringere vera e durevole amicizia col mezzo tuo, appena un mese avanti il mio arrivo in questa città piena di lui, se n'è morto.

Antonio Canova, *Danza delle Grazie*: particolare; tempera su carta a fondo nero. Possagno, Gipsoteca

Due giorni prima, in una lettera al padre Monaldo, Giacomo aveva tuttavia palesato il proprio fastidio per la mondanità fastosa di quei «famosi funerali», che coincidevano con l'inizio del Carnevale, e il cui biglietto d'ingresso era «molto ricercato, come sono qui tutte le minchionerie».

Nella seconda parte dell'*Introduzione*, Irene Botta ricostruisce l'intricata vicenda di questi documenti epistolari, per la cui pubblicazione parziale Antonio Gussalli, discepolo di Giordani ed editore delle sue *Opere* fra il 1854 e il 1862, dovette scontrarsi con la prolungata resistenza opposta, per molte ragioni (prudenza, discrezione, ma anche timori per la propria carriera), da monsignor Sartori, peraltro non sempre capace di arginare altre richieste. Per di più, fin dal 1833, dunque ancora vivente Giordani, si era scatenata, soprattutto in area veneta, una vera e propria caccia all'autografo, col risultato di produrre un gran numero di copie (e molta confusione). L'interesse per quei testimoni manoscritti derivava non soltanto dal rilievo assoluto del nome di Antonio Canova, ma era anche la conseguenza del riconoscimento, vigorosamente ribadito intorno alla metà del secolo da Carducci e dal gruppo degli Amici Pedanti, del valore indiscutibile di Giordani epistolografo. Un fatto, quello della gloria di uno scrittore fondata più sulle lettere private che sulle opere, pressoché unico nel secolo XIX, come annota giustamente la Botta; e sul quale, se si volessero riesaminare taluni aspetti oggi trascurati dell'Ottocento letterario, converrebbe ragionevolmente meditare.

[1] P. Giordani - A. Canova - G.B. Sartori, *Carteggio, con la riproduzione di 85 incisioni canoviane*, ed. critica a cura di M. Ceppi e C. Giambonini, intr. di I. Botta, Piacenza, Tip. Le.Co., 2004, pp. LXXXVI-519, con XCIII tavole f.t.

Come il mondo può stare senza Canova?

Il disegno storico, critico e agiografico di Pietro Giordani

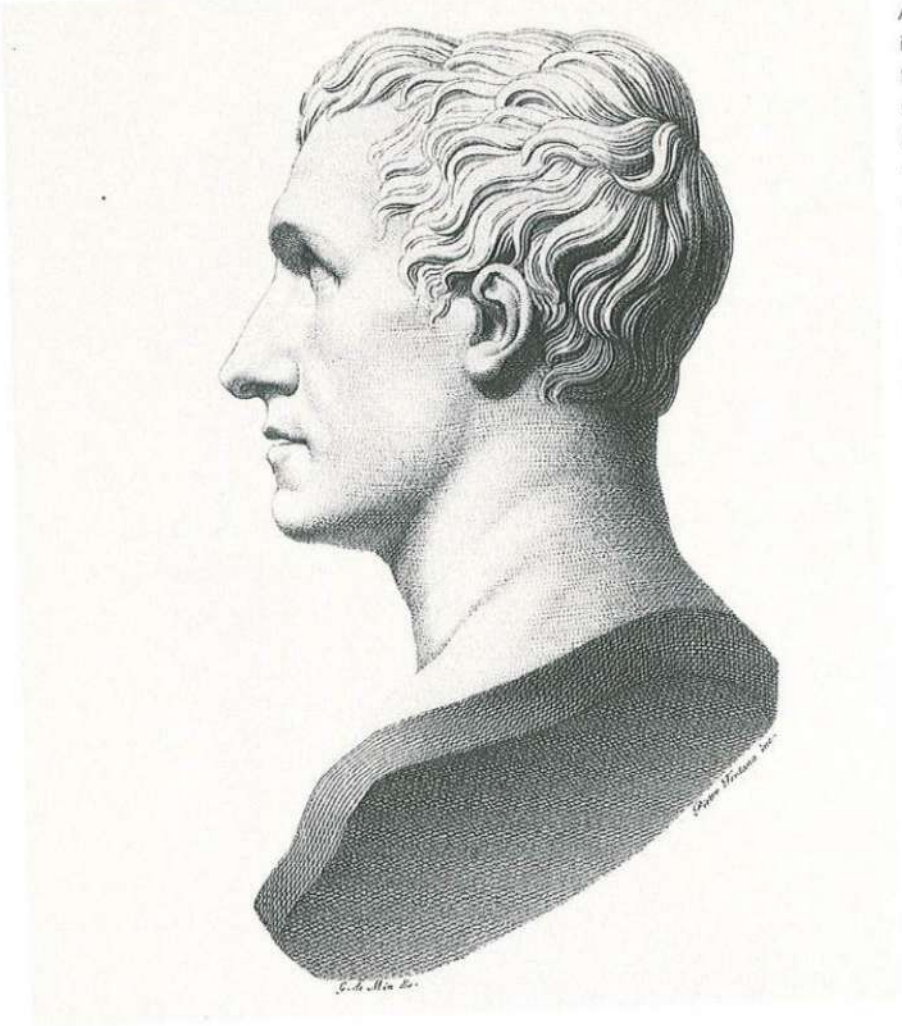
di Fernando Mazzocca



Antonio Canova, *Stele funeraria del principe Guglielmo d'Orange*; incisione di Giovanni Balestra, 44,2 x 26,7 cm, con dedica autografa «A Giordani | *Canova*». Piacenza, Galleria d'Arte Moderna

Insieme a quelli intercorsi con gli altri due grandi amici ed interpreti della sua opera, Leopoldo Cicognara e Quatremère de Quincy, l'epistolario tra Canova e Giordani, iniziato nel 1810 a pochi anni dal loro primo incontro, ininterrotto e sempre intenso sino alla morte dell'artista nel 1822, rappresenta uno strumento essenziale per capire il grande scultore e, nel caso specifico, il travagliato percorso verso uno dei grandi monumenti della critica d'arte ottocentesca, l'incompiuto *Panegirico ad Antonio Canova*, cui il letterato piacentino lavorò soprattutto dal 1809 al 1819, per poi riprenderlo in mano, senza ancora concluderlo, nel 1827. Il disegno solenne e armonioso, come l'afflato e la commozione che lo pervadono, si riconnettono magnificamente ai contenuti e al tono di queste coinvolgenti lettere, dove lo stupore per così mirabile amicizia, che si andava rafforzando con il tempo, rimane lo stesso della prima folgorante visita allo studio romano, quando nel 1806 doveva colpirlo non solo la statura smisurata dell'artista, ma anche la nobiltà senza pari dell'individuo, «pieno di vivacità, di buon umore, di bontà. [...] Come è buono quell'uomo sì grande!!».

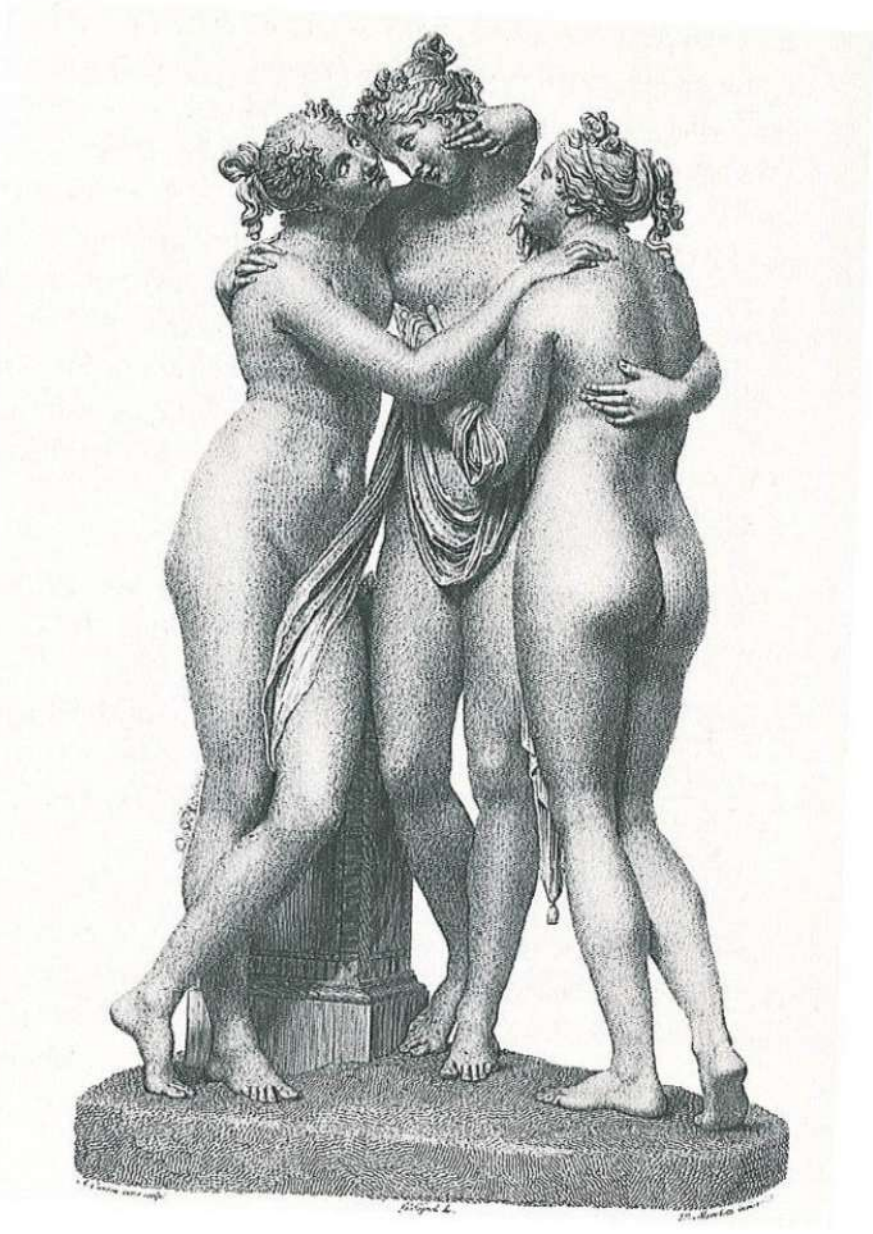
L'aggiunta alle lettere, ora integralmente



Antonio Canova, *Autoritratto*, 1812; incisione di Pietro Fontana, 31 x 22,3 cm; riprodotta in P. Giordani - A. Canova - G.B. Sartori, *Carteggio, con la riproduzione di 85 incisioni canoviane*, a cura di M. Ceppi e C. Giambonini, Piacenza, Tip. Le.Co., 2004

pubblicate, dello straordinario corredo iconografico delle incisioni delle sculture canoviane raccolte da Giordani, ci conferma come la conoscenza e lo studio delle opere, in vista appunto della composizione del *Panegirico* ma anche della determinante collaborazione alla *Storia della scultura* dell'amico comune Cicognara, si dipanasse proprio attraverso le stampe, su cui del resto, come sappiamo, Canova seppe mantenere il controllo. E le conferme anche in questa sede sono continue e preziose.

Ma, nel disegno storico critico ed agiografico di Giordani, c'è molto di più. La consapevolezza di non poter capire un'opera così complessa senza farsi coinvolgere, lasciando ogni riserva, nel culto



Antonio Canova, *Le Grazie*; incisione di Domenico Marchetti, 49 x 33,9 cm; riprodotta in P. Giordani - A. Canova - G.B. Sartori, *Carteggio* ecc.

di quella personalità straordinaria, del genio insomma (attraverso ogni sorta di vestigia iconografica, ogni piccola traccia); e senza considerare le testimonianze che avevano alimentato una fortuna senza pari nella storia delle arti. Risulta, a questo riguardo, davvero rivelatore il passaggio di una lettera del Giordani datata Bologna, 7-11 luglio 1814.

Scrive il Giordani:

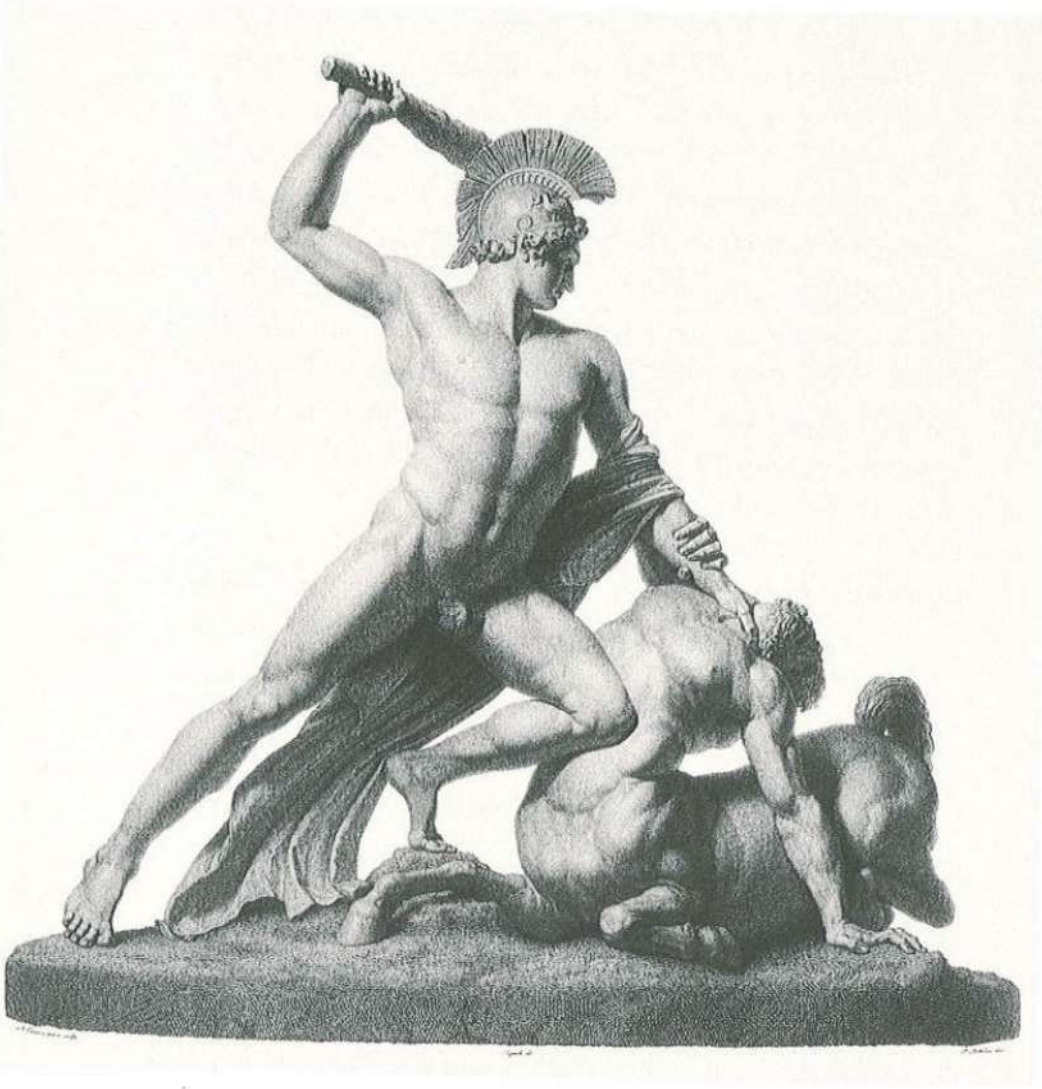
> Io voglio poi avere tutti i ritratti che si sono fatti [incisi] di te; e tutto quello che si è scritto di te. Ma di questo non ti prender pena; perché a questa impresa mi aiuterà il mio abate [Giovan Battista Sartori, fratello uterino dello scultore, che spesso, insieme a Canova, ma anche da solo, è il destinatario delle lettere giordaniane]. So d'averti scritto altre volte come il mio continuo pensiero e il mio romanzo è di giungere a poter vivere libero e quieto in un appartamentino, che sarà il tempio di Canova, colla sua vera immagine fatta da lui, con tutti gli omaggi che il suo secolo gli ha tributati, con tutti i concetti che la sua mente divina va producendo. Insomma voglio vivere in Canova.

Tale aspirazione, così definitiva, avrebbe dovuto sopravvivere allo stesso Giordani, il quale intendeva inserire addirittura

> nel piedistallo sottoposto al tuo ritratto [un] ripostiglio, e ivi in una cassetta riporrò il mio cuore, e con esso le tue lettere, e il manoscritto dell'opera a te consacrata; la quale pur spero di compiere e stampare.

Questi voti non si realizzarono, e noi ora non disponiamo, se non in minima parte, di quelle lettere reliquie andate disperse. Rimane un dialogo, dove a prevalere è la voce di Giordani e la sua profonda passione per Canova. Come l'ansia di riuscire almeno ad avvicinarsi al mistero della sua arte sconfinata. Sempre nel 1814, a novembre, gli scriveva:

> Un dì mi venne curiosità di sapere se quando tu componi, abbi principalmente in mira di adempiere tutte le regole più arcane e sublimi dell'arte, ovvero di produrre quel grazioso e affettuoso che rapisce i cuori, e nel quale sei unico. Io t'ho sentito alle volte parlare dell'arte con sì religioso e sacro sentimento, che quasi crederei che ne' misteri di essa tu ponessi la principale cura. Ma d'altra parte come porre tanto di bella e calda anima ne' marmi, se vera-



Antonio Canova, *Teseo in lotta con il Centauro*; incisione di Pietro Bettelini, 57,8 x 54,9 cm; riprodotta in P. Giordani - A. Canova - G.B. Sartori, *Carteggio* ecc.

mente non c'impieghi il più di te stesso? oh questo è un gran mistero.

Altrimenti l'accento si sposta da questi impegnativi interrogativi teorici alla discussione sulle opere o a problematiche più concrete, come quando richiede i gessi dei marmi canoviani per l'Accademia di Bologna, o coinvolge lo scultore nelle sue preoccupazioni per la riuscita dell'impresa storica di Cicognara. Nel luglio del '12, in una lettera straordinaria anche per le peculiarità del lessico, ricorda al Sartori che da quanto Canova potrà fare per «la

grande opera» della *Storia della scultura* riceverà da lui stesso e dal suo autore

> obbligo immortale. A Milano non importa: ma a Vienna certamente col Duca Alberto, amator di queste cose, dovete poter moltissimo. In Berlino so, e anche da Rauch (se non erro adesso nel nome dello Scultor Prussiano) che il re adora tuo fratello: col re Girolamo di Vestfalia può molto: e colla Granduchessa Elisa, e colla Paolina, e colla Giuseppina, e colla Letizia. Ogni spintarella gioverà a mandare innanzi questa spesa. Né dee pungerlo il rispetto d'esser egli lodato in quell'opera. Ciò non potrà esser che nel terzo ed ultimo Tomo; ciò non è annunziato nel prospetto; onde Canova dee non saperlo; ciò accadrà di necessità e come per forza: perché se letta tutta l'opera risulterà per conseguenza che dai tempi di Grecia non vi fu mai un uomo simile, ciò sarà certamente un grande elogio, ma necessario, ma indiretto. E cazzo, che colpa ne abbiam noi se Canova è quello che è? se il suo nome è il nome dell'arte perfetta? Ti supplico a volerlo disingannare ed acquietare.

Ormai la fama di Canova non conosceva davvero confini. Giordani rimane sempre più impressionato nel rendersi conto di questo fatto, cercando di ragionarne e indagarne i motivi. Come quando ricorda il «grazioso aneddoto di quel bibliotecario, che intese il nome di Canova fino nell'Indie». Ma poi si lascia catturare dal fascino dei marmi che ha occasione di vedere. Ad esempio nel settembre del 1816, al Gernetto in Brianza,

> le due pietà [le celebri stele recentemente finite a Palermo] che facesti per Mellerio. Già son cose tue e degne di te: onde non ci bisogna dire quanto belle e dolci e affettuose. Ma la contemplazione di quelle, nella quale stetti lungamente, mi faceva anche una certa mestizia; ricordandomi che tu mi avevi parlato di que' due lavori, quando cercavi nella tua mente l'idea di comporli; e quindi ritornandomi all'animo tutto quel tempo che fui in casa tua; ed ora sono così lontano!



Antonio Canova, *George Washington*; incisione di Domenico Marchetti, 44,9 x 31,8 cm; riprodotta in P. Giordani - A. Canova - G.B. Sartori, *Carteggio* ecc.

Questo coinvolgimento esistenziale ritorna ogni volta, ancora di fronte ad un altro capolavoro come la *Concordia*, la statua sedente con Maria Luigia duchessa di Parma rappresentata appunto in quelle vesti allegoriche,

> che ora sta a Colorno, è adorata ed esaltata universalmente come una bellezza discesa dal cielo, che riempie e sopravvanza ogni umana ammirazione. Una volta fra le altre se ne parlava a una mensa, dov'era una amabil giovane recentemente ritornata di là: ci era il marito ed altri che insieme l'a-

vevano veduta; ed era una gara di stupori. Ma a me venne voglia quasi di baciar quella giovane; che prima non credevo di tanto buon senso; poich'ella conchiuse: «ho veduto la cuna del re di Roma, la toeletta dell'Imperatrice, tante altre sue magnificenze, più d'un milione e due di valsente: ma io per tutto questo non darei un piccol dito d'un piede della celestiale Concordia».

Opere davvero immortali, proprio perché ricollegate anche nella finzione mitologica o allegorica ai grandi temi della vita, ma che non potevano compensare la perdita del grande uomo. A pochi mesi dalla sua scomparsa nel gennaio del 1823 confidava infatti il Giordani al Sartori: «...Io non so più dove sia, né quel che io mi sia: vaneggio bene spesso; e non so capire come il mondo possa stare senza Canova».

Dalla terra alle stelle

Un percorso letterario dall'utopia settecentesca alla cibernetica

di Giuseppe Lippi

Intorno alla metà del Settecento, il genere responsabile di aver diffuso l'utopia a livello romanzesco, quello dei *voyages imaginaires*, produce anche in Italia viaggi fantastici in terre lontane e sconosciute, abitate da creature che potrebbero passare per progenitori dei moderni extraterrestri da fantascienza. Esemplare, da questo punto di vista, l'opera del 1744 *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie e de' cinocefali*, che si finge tradotta dall'inglese ma è frutto dell'immaginazione di Zaccaria Seriman, veneziano di origine armena vissuto tra il 1708 e il 1784, e che costituisce una satira dei già satirici *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift (1726). Più tardi, questa tradizione si aprirà al problema rappresentato dalla scienza del futuro e riceverà notevole impulso, riproducendo anche in Italia quello che era avvenuto in America con Edgar Allan Poe, e che in Europa avrebbe portato alle novità di Verne e H.G. Wells. Nell'opera di Leopardi corre una tematica cosmica per cui il sentire umano è commisurato all'infinito del quale rappresenta la coscienza; in seguito, anche se con meno rigore, una traccia simile apparirà nella poesia di Giovanni Pascoli. Come se non bastasse, la visione del mondo post-darwiniana e il positivismo lasceranno un'impronta riconoscibile anche da noi.

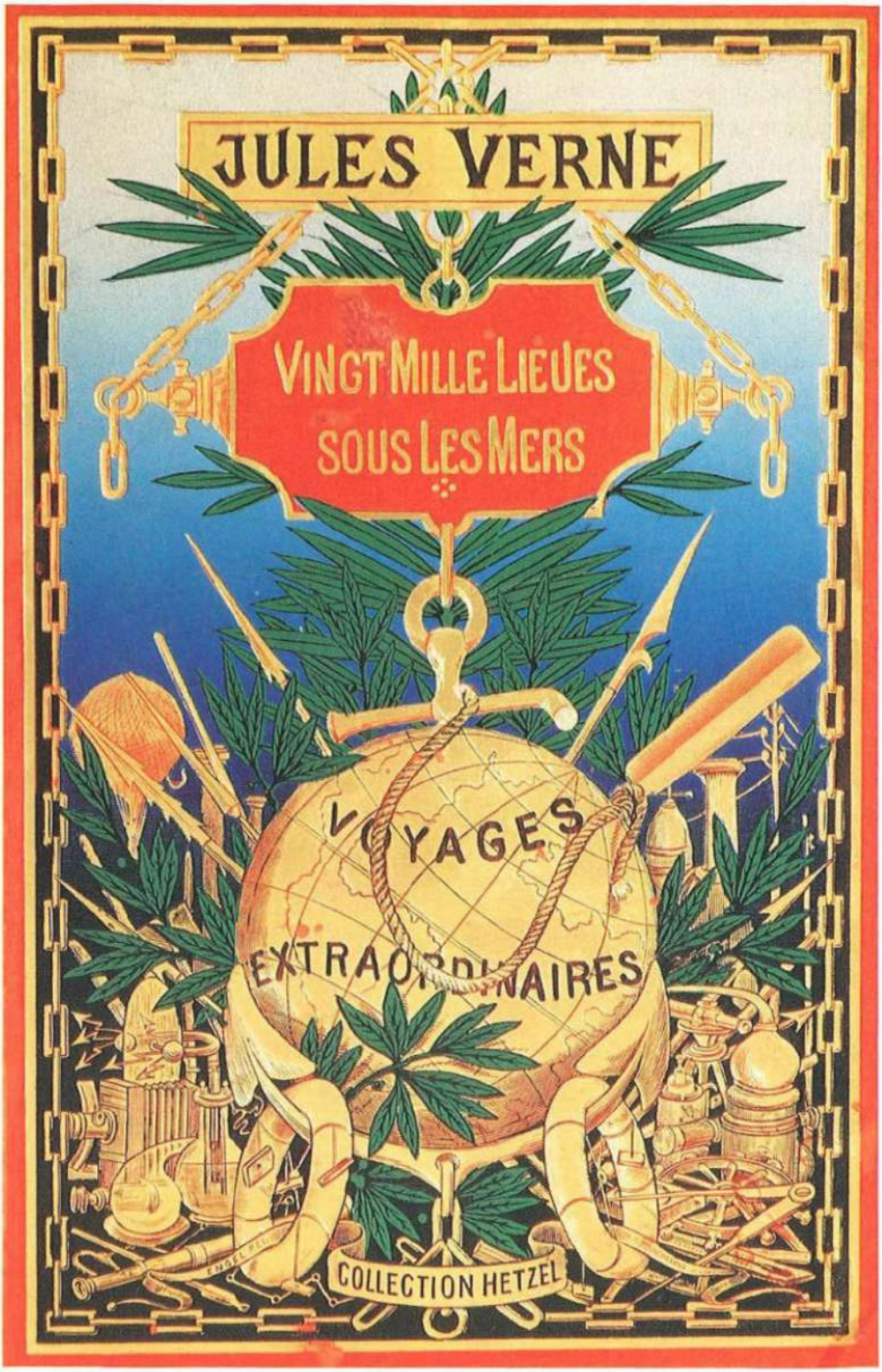
Se i racconti degli scapigliati Tarchetti, Boito e pochi altri prediligono il versante gotico della narrativa romantica invece di quello raziocinante, alla fine del XIX secolo e a cavallo del XX

alcuni romanzi di Yambo, Ulisse Grifoni ed Emilio Salgari possono considerarsi già fantascientifici a tutti gli effetti; mentre il futurismo pittorico – e quello letterario di Filippo Tommaso Marinetti fin dagli anni Dieci – conterrà germi nient'affatto trascurabili dal punto di vista dell'*accelerazione* culturale che permea il nuovo secolo. Uno studio sui rapporti tra futurismo e fantascienza vera e propria potrebbe dare qualche risultato curioso, come si rileva leggendo, ad esempio, il finale del romanzo marinettiano *Mafarka il futurista* (1910), scritto in francese anch'esso e processato per pornografia, ma in realtà potente fantasia superomistica che si conclude con un volo simbolico verso il pianeta Marte.



Georges Le Faure, *Les Robinsons Lunaires*, Parigi, E. Dentu Editeur, 1895: copertina. Milano, Biblioteca di via Senato

Prima della Seconda guerra mondiale l'avanguardia italiana ha dato altri esempi di romanzo metafisico o pseudo-scientifico: in *Perelà uomo di fumo* e nel racconto "Il punto nero" di Aldo Palazzeschi, il confine tra astrazione e invenzione iperbolica è ambiguo; e così nei racconti di Massimo Bontempelli. A livello di letteratura di massa si registra il tentativo del "Cerchio verde", rivista mondadoriana di racconti polizieschi e fantastici, tra i cui redattori figura quel Giorgio Monicelli che dopo il conflitto creerà la nuova testata "Urania" (e lì sul numero 1 dei Romanzi di Urania, 1952, compare per la prima volta il fortunato neologismo 'fantascienza' coniato dallo stesso Monicelli). È nel dopoguerra che si comincia a poter parlare di una nuova fantascienza italiana: nel caso dei racconti di Primo Levi (le due raccolte *Storie naturali* e *Vizio di forma*) e Italo Calvino (*Cosmicomiche*) l'ispirazione è direttamente scientifica, mentre con Dino Buzzati (*La boutique del mistero*), pur se ogni tanto compaiono gli extraterrestri o si avvicina la fine del mondo, siamo al livello dell'inquietudine e dell'horror.


JULES VERNE
VINGT MILLE LIEUES
SOUS LES MERS
VOYAGES
EXTRAORDINAIRES
COLLECTION HETZEL

Negli anni Sessanta e Settanta, altri nuovi autori si dedicano con profitto a una loro personale fantascienza: fra gli altri Giuseppe Berto con *La fantarca*, Ennio Flaiano con *Un marziano a Roma*, Umberto Simonetta con *I viaggiatori della sera* (una delle nostre rare utopie negative), Fruttero e Lucentini con *L'Italia sotto il tallone di F. & L.* e tutta una serie di racconti scritti sotto pseudonimo, Guido Morselli con l'avveniristico *Roma senza papa* e l'ucronia (altro neologismo, del '57, per 'atemporalità') *Contropassato prossimo*. Il genere ucronico postula uno svolgimento della storia diverso da quello noto, almeno da un certo punto in poi: così, il romanzo di Morselli modifica la storia della Prima guerra mondiale, immaginando la sconfitta finale dell'Italia e delle altre potenze dell'Intesa; ma nello stesso filone si inseriscono numerosi altri testi degli anni Sessanta, Settanta ed oltre. In essi è possibile fantasticare che il nostro Paese sia rimasto l'unica potenza mondiale – al contrario, quindi, di ciò che accade nella pessimistica visione di Morselli – o che sia stato il braccio destro dell'America nella guerra in Vietnam (*Occidente* di Marco Farneti); oppure, che abbia conquistato un impero mondiale grazie alla sopravvivenza di un fascismo lungimirante e millenaristico. Il sottogenere 'fantafascismo', sorto negli ultimi vent'anni, è una curiosa testimonianza di queste aspirazioni frustrate.



Nino Salvaneschi, *La Rivolta del 2023*, Milano, Modernissima, 1924: copertina. Milano, Biblioteca di via Senato

Mezzo secolo dopo l'invenzione dell'ex-neologismo, la fantascienza è profondamente cambiata, come è cambiato il mondo che la circonda. La temporanea sospensione della corsa umana verso lo spazio può sembrare un fatto demotivante, ma l'avvento dell'elettronica di massa, dei computer domestici e di Internet

Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous Les Mers*, Parigi, Collection Hetzel, 1920: copertina. Milano, Biblioteca di via Senato

schiudono orizzonti che solo quindici anni prima sarebbe stato difficile immaginare. Non a caso il genere più fortunato, negli anni di fine millennio, è stato il cosiddetto *cyberpunk*, la fantascienza adattata alla rivoluzione informatica. E i più grandi successi del genere non sono, ormai, letterari o cartacei: a parte i diffusissimi 'manga' giapponesi e qualche testata isolata ("Nathan Never" dell'editore Bonelli), lo stesso fumetto di fantascienza segna il passo. Sul versante positivo, lo spirito fantascientifico si trasmette nei nostri anni ai telefilm, ai videogiochi e ai costosissimi film dotati di effetti speciali come *Terminator, Alien, Star Wars*. Sono questi colossi a dominare il mercato, mentre all'artigianato rimangono spazi sempre più esigui.

Dunque il viaggio nell'immaginario non poteva limitarsi al regno della letteratura: senza dimenticare la nostra lunghissima tradizione pittorica, fino al futurismo, dobbiamo considerare una parte della produzione cinematografica italiana (generalmente povera di mezzi, non sempre di idee) e di quella a fumetti, a cominciare dal romanzo per immagini *Saturno contro la Terra* di Cesare Zavattini, Scolari e Pedrocchi, per proseguire poi con gli *exploit* di Federico Fellini: il quale, subito prima della guerra, sceneggia per l'editore Nerbini alcune puntate del "Flash Gordon" americano.

Nel XX secolo la civiltà tecnologica ha chiesto all'umanità un così pesante tributo in termini di sforzi, di costi e vite umane, che non è stato più possibile mantenere il mito positivo del progresso a tutti i costi; esso è dilagato a livello popolare, ma per assumere un colore sempre più sinistro e trasformarsi, non di rado, in anti-utopia, in incubo piuttosto che in miracolo. Altrettanto ambigua è stata la sua vita sul piano creativo: se da una parte i pensatori del Novecento hanno abbandonato il sogno utopico, dall'altra scienziati e tecnocrati ci hanno

Tre secoli di fantascienza alla Biblioteca di via Senato

Una mostra si svolge a Milano presso la Biblioteca di via Senato dal 19 maggio al 31 ottobre 2005, con testi e documenti legati alla fantascienza e tratti dall'eccezionale patrimonio librario della Biblioteca stessa legato a questo genere letterario. Le Edizioni della Biblioteca di via Senato pubblicano in contemporanea un volume dal titolo *Dalla terra alle stelle. Tre secoli di fantascienza e utopie italiane*, che guida, con testi e catalogo, non solo alla mostra ma al tema che la ispira.





preparato un mondo quale nessuno aveva mai sognato. L'incerta esistenza dell'arte avveniristica – sospesa fra letteratura e gusto popolare, fra creatività e ciarlataneria – corrisponde all'ambigua fortuna dei suoi contenuti. I molti rivoli da cui questo magma è formato non sono aspetti di un'unica manifestazione, bensì le molte sfaccettature del sogno-incubo della modernità.

In un mondo radicalmente trasformato, e che non sembra aver trovato valori durevoli al di là dell'assoluto economico e del potere dell'atomo, c'è incertezza, sgomento e sete di rinascenza. La fantascienza, come ieri le utopie e i viaggi immaginari, rappresenta questi bisogni. E se alcune immagini convenzionali del domani appaiono usurate all'alba del XXI secolo, quel che resta deve esserci di monito. L'avvertenza è che l'Armageddon – da tempo rimandato – può sempre arrivare, e che tentare di sconfiggerlo è la nuova, autentica utopia.

Emilio Salgari, *Le Meraviglie del Duemila*, Milano, Sonzogno, 1930: copertina. Milano, Biblioteca di via Senato

Carlo Rossi, *...Et Ultra*, Milano, Hoepli, 1933: copertina. Milano, Biblioteca di via Senato

l'Erasmo *bibliofilia*

UN'INDAGINE SULLE DEDICHE

Aprire i libri alla prima pagina

DI GIUSEPPE FRASSO

Quando, sono quasi sette lustri, mi accadde di aprire per la prima volta un classico degli studi petrarcheschi, gli *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca* di Arnaldo Foresti, fui subito colpito dal tono sostenuto di una dedica che, in apertura di libro, contrastava con l'aspetto un po' modesto di quel volume, dato alle stampe a Brescia, presso l'editore Vannini, nel 1928: «Alla memoria del grande maestro la cui fiamma passò sulla mia giovinezza».

La dedica non fu allora per me (e lo dico non senza un certo imbarazzo) immediatamente perspicua e, anzi, un po' mi turbò: chi era mai il «grande maestro», forse incendiario inconsapevole, la cui fiamma – ma quale fiamma? – era passata sulla giovinezza del modesto, ma acuto e rigoroso Foresti?

Poco dopo capii e molte cose mi furono di colpo chiare: il maestro era il Carducci, alla cui scuola Foresti si era formato, alla cui presenza aveva, nel 1889, discusso la tesi di laurea. A lui Foresti aveva dedicato, quarant'anni dopo la conclusione degli studi, quello che era il libro della sua vita, ma glielo aveva dedicato senza nominarlo «per conservare alla dedica quella spirituale intimità che io desiderava». E però dichiarava che sarebbe stato felicissimo se si fosse sentita «nel volume la tradizione del maestro» (G. Billanovich, "Foresti e Petrarca (e Carducci)", in *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca, Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Padova, Antenore, 1977 – Studi sul Petrarca, 1 –, p. XIII). Per l'importanza che Carducci

ebbe – e continua ad avere – negli studi su Petrarca basta citare il memorabile commento suo e di Severino Ferrari ai *Rerum vulgarium fragmenta*.

Sì, i libri bisogna proprio aprirli dalla prima pagina e non a partire dal fondo per vedere se si è menzionati nell'indice dei nomi. Come, per un film, non si dovrebbe rinunciare né ai titoli di testa né a quelli di coda, così, per un libro, non si dovrebbero saltare, a piè pari, le pagine iniziali (oltre che le finali). È proprio nelle pagine iniziali infatti che qualche volta campeggia una dedica, elemento non accessorio del volume – e tanto più di un volume con intento soprattutto, seppur non esclusivamente, letterario – bensì legato stretto all'opera cui s'accompagna. E tuttavia le dediche sono un tesoro fino a ora un po' dimenticato, come insegna Maria Antonietta Terzoli, curatrice del volume che accoglie gli atti del Convegno tenuto a Basilea nel 2002: *I margini del libro*. Le dediche, «esibite in una zona particolarmente esposta, nella loro contingenza e fragilità riflettono in maniera quasi non mediata le condizioni storiche, sociali e politiche in cui sono state scritte»; ancora, le dediche «per molti scritti della nostra storia letteraria [...] sono l'unico modo per sapere a chi originariamente tali scritti vennero offerti»; infine, le dediche «affidano al lettore dichiarazioni a volte davvero decisive per l'interpretazione dell'opera» (p. VIII).

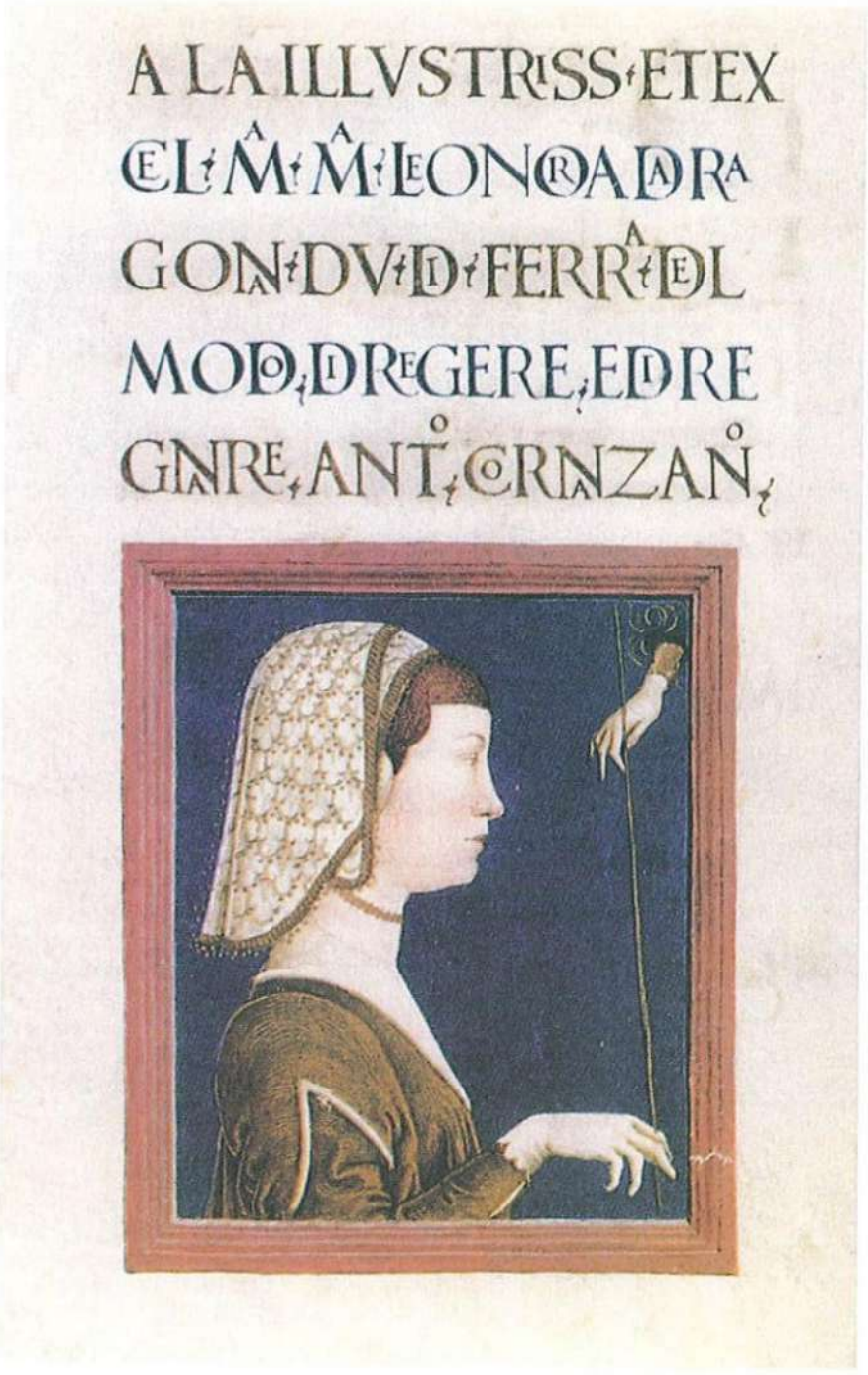
Questo istituto ha origini remote e ampia diffusione, così che, anche a voler restare nell'ambito italiano, pur con qualche sconfinamento romanzo, l'esemplificazione si fa imponente, come dimostra il volume curato dalla Terzoli.



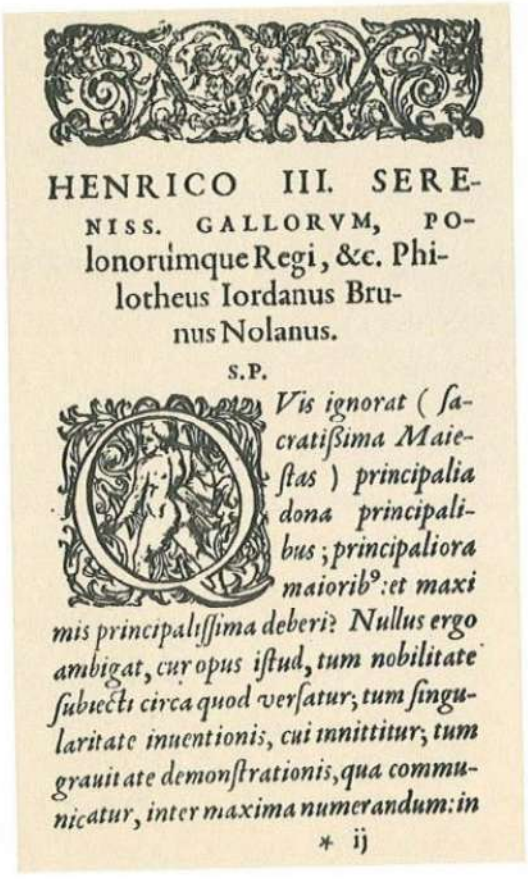
Testi in lode di Caterina Cornaro regina di Cipro, sonetto di dedica e dedica in prosa. Bergamo, Biblioteca Comunale A. Mai, Ms. Cassaforte 3.1: ff. 1v, 3r

Antonio da Cornazzano, *Del modo di regere e di regnare*, dedica a Eleonora d'Aragona. New York, Pierpoint Morgan Library, Ms. M 731: f. 2 v

Giordano Bruno, *De umbris idearum*, Parigi, Aegidius Gorbinus, 1582, dedica a Enrico III di Francia. Milano, Biblioteca di via Senato



Dalle dediche tra Medioevo e Rinascimento (indagate anche nel rapporto tra testo e immagini dalla coppia Brugnolo-Benedetti), passando per quelle di Bandello, Francesco Patrizi, Giordano Bruno, Cervantes, Galilei, Marino, Monteverdi (studiate rispettivamente da Meter, Vasoli, Anna Laura Puliafitto, Alvar, Besomi, Guglielminetti, Lindon), si giunge a quelle premesse ai libretti d'opera, a quelle di Piazza, di Alfieri, di intellettuali dell'Italia napoleonica e di scrittori moderati del Risorgimento, a Proust e a Sereni (oggetto d'analisi rispettivamente di Daniela Goldin Folena, Rambelli, Maria Antonietta Terzoli, Sara Garu, Balducci, Lavagetto, Zucco). Che lo studio delle dediche possa essere illuminante in massimo grado per cogliere il percorso intellettuale e artistico di un autore può bene dimostrarlo il caso di Cervantes. Carlos Alvar pubblica e analizza le dediche che Cervantes ha premesso ai suoi scritti, dalla *Galatea* (1585) fino a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617, ma terminata nel 1616). Dopo la prima parte del *Quijote* (1605), eccezion fatta per il *Viaje del Parnaso* (1614), esse sono tutte indirizzate al conte di Lemos Don Pedro Fernández de Castro y Osorio, viceré di Napoli, membro della più potente famiglia spagnola del tempo. Alvar, studiando il modo con il quale Cervantes costruisce le proprie dediche, giunge a conclusioni di grande efficacia. Dal 1585 al 1616 sono trascorsi trent'anni e si è prodotta anche un'evoluzione nell'estetica del nostro autore; questa trasformazione comporta uno slittamento dai problemi teorici – Poesia e Scienza, Armi e Lettere – o dagli elementi topici del genere che apparivano nelle prime dediche, verso atteggiamenti più personali e verso l'elaborazione artistica della vita; è il passaggio dal Manierismo al Barocco (p. 157).



HENRICO III. SERENISS. GALLORVM, PO-
lonorúmque Regi, &c. Philotheus Iordanus Brunus Nolanus.

S.P.

Vis ignorat (ſacratiſſima Maieſtas) principalia dona principalibus ; principaliora maioribꝰ : et maximis principaliſſima deberi? Nullus ergo ambigat, cur opus iſtud, tum nobilitate ſubiecti circa quod verſatur ; tum ſingularitate inuentionis, cui innittitur ; tum grauitate demonſtrationis, qua communicatur, inter maxima numerandum : in

* ij

BIBLIOGRAFIA
I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di M.A. Terzoli, Padova-Roma, Antenore, 2004 (Miscellanea erudita, LXVII).

La *Commedia* bresciana illustrata del 1487, ora a Milano

Vicende di un incunabolo

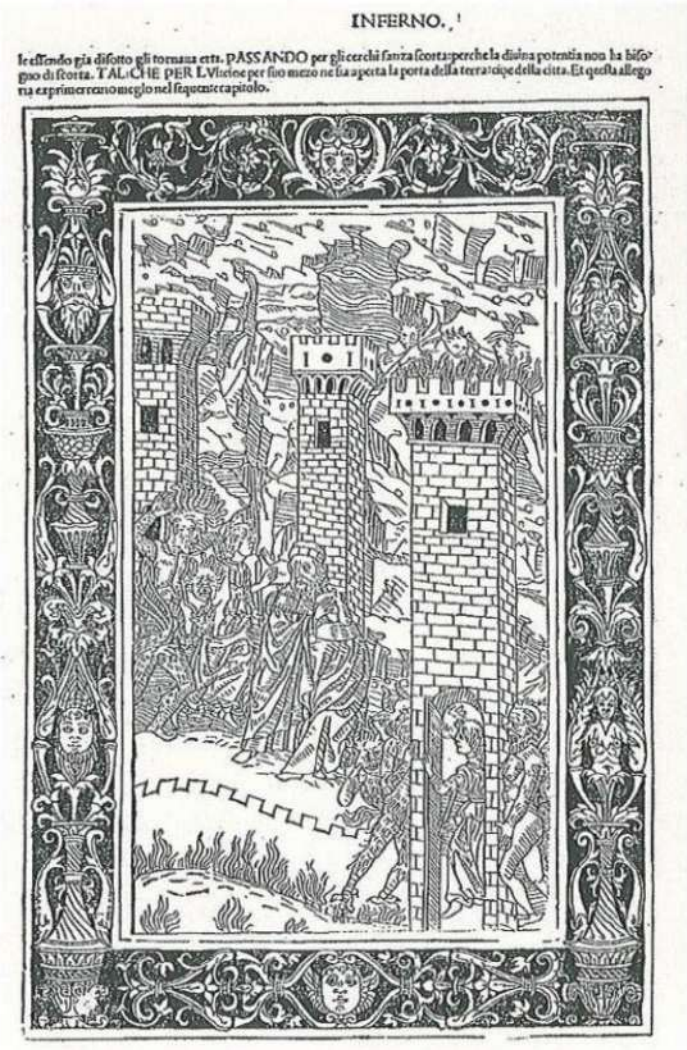
di Giancarlo Petrella

Le vicende cui andò incontro la munitissima biblioteca del convento camaldolese di San Mattia di Murano tra Sette e Ottocento sono tristemente comuni a quelle di molte altre riserve librarie di ordini religiosi. Già spogliata dai Francesi di alcuni preziosi volumi nel 1797, divenne proprietà del Demanio nel 1810 in conseguenza del decreto col quale Napoleone sopprimeva gli ordini religiosi. I locali furono sgomberati in fretta per poi essere abbattuti, con gravi conseguenze sul patrimonio librario: alcuni volumi furono trasferiti alla Biblioteca Marciana, altri ceduti a istituzioni di educazione religiosa, una buona parte messa all'asta nell'autunno del 1812. Si perdevano così le tracce di una delle più prestigiose raccolte librarie veneziane, nata come *scriptorium* monastico nel secondo Trecento e poi cresciuta ininterrottamente fino a sfiorare la cifra di 12.000 voci registrate nel catalogo redatto nel 1777[1].

Manoscritti ed edizioni a stampa un tempo appartenuti a San Mattia di Murano sono stati finora reperiti soprattutto a Venezia, presso la Biblioteca del Museo Correr e la Biblioteca Marciana; altri pezzi sono emersi anche alla Biblioteca del Seminario di Treviso e presso la collezione Durazzo di Genova[2]. Un'edizione a stampa di particolare pregio si è recentemente scovata anche nel fondo antico della Biblioteca di via Senato di Milano.

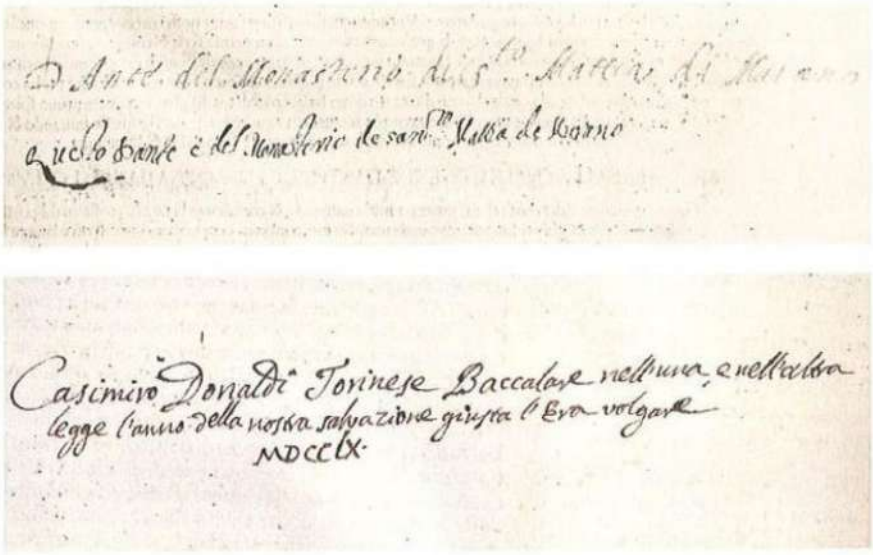
Si tratta del prodotto più prestigioso della tipografia bresciana del Quattrocento: la *Commedia* di Dante, illustrata da oltre 60 silografie, stampata a Brescia nel 1487 dal dalmata Dobrida Dobric, *alias* Bonino Bonini (1450-1528)[3]. Seconda edizione figurata in assoluto, segue di sei anni la celebre *princeps* fiorentina di Niccolò di Lorenzo del 1481, la cui fama spetta, forse più che al commento di Cristoforo Landino, al corredo iconografico tradizionalmente attribuito al Botticelli[4]. L'esemplare si è spogliato nel tempo della sua coperta originale e si presenta ora con un'anonima legatura moderna in mezza pelle. Una doppia nota di possesso al frontespizio, vergata da una mano del primo Cinquecento, probabilmente quella dell'allora bibliotecario di San Mattia, tradisce però l'illustre e inaspettata provenienza: «Dante del Monasterio di S[anc]to Mattia de Murano», «Questo Dante è del Monasterio de san[c]to Mattia de Murano». Quasi a ribadire il possesso e a difendere la copia dagli artigli dei ladri, forse ancora lo stesso bibliotecario ha provveduto a

Dante Alighieri, *La Commedia*, col commento di Cristoforo Landino, Brescia, Bonino Bonini, 1487; xilografia con la Torre lungo lo Stige e gli Iracondi e Accidiosi (*Inferno* I. 129 s.: «...*Passando per gli cerchi senza scorta*: perche la divina potentia non ha bisogno di scorta. | *Tal che per* lui: cioe per suo mezo ne fia aperta la porta della terra: cioe della citta...»). Milano, Biblioteca di via Senato



vergare una nota tanto arguta quanto minacciosa al verso dell'ultima carta (c. L5v). Chi avesse osato sottrarre il libro avrebbe offeso Cristo: *No[n] videat Cristu[m] quisquis furabitur istum Asperat Cristum quisquis furabitur istum* («Possano non vedere Cristo i ladri di questo volume. I ladri di questo volume irritano Cristo»). I furti erano piuttosto frequenti e si ricorreva a ogni espediente per evitarli. A metà del Cinquecento rischiava addirittura la scomunica chi non avesse restituito entro trenta giorni i libri presi in prestito dalla biblioteca di San Domenico di Bologna[5].

La minaccia non deve aver sortito l'effetto sperato, oppure il volume uscì da San Mattia tramite scambi; oppure fu messo in vendita perché doppio, anche se risulta difficile pensare che i Camaldolesi fossero in possesso di ben due copie di un'edizione tanto preziosa. Di certo però nel 1760 il Dante bresciano era nelle mani di un giurista torinese che appose la propria nota di possesso in corrispondenza dell'inizio del *Purgatorio* (c. aa1v): «Casimiro Donaldi [*sic*] Torinese Baccalare nell'una, e nell'altra legge l'anno della nostra salvazione giusta l'Era volgare MDCCLX». Diciassette anni prima che fosse compilato il catalogo della Biblioteca di San Mattia, la copia non si trovava dunque già più a Vene-



Dante Alighieri, *La Commedia*, col commento di Cristoforo Landino, Brescia, Bonino Bonini, 1487: c. &1r con nota di possesso (sec. XV-XVI): «Dante del Monasterio di S[anc]to Mattia de Murano», ripetuta: «Questo Dante è del Monasterio de san[c]to Mattia de Murano»; e c. aa1v, nota di possesso in corrispondenza del *Purgatorio*: «Casimiro Donaldi Torinese Baccalare nell'una, e nell'altra legge l'anno della nostra salvazione giusta l'Era volgare MDCCLX». Milano, Biblioteca di via Senato

zia, ma nello studio di un colto torinese, probabilmente della famiglia dei conti Donaudi, di cui si conosce un altro giurista e bibliofilo di fine Settecento, l'avvocato Ignazio Donaudi[6]. Ciò spiegherebbe anche perché il volume sia privo di quel timbro «S. M.» apposto in occasione del catalogo del 1777, spesso unico indizio, in assenza di un'esplicita nota di possesso, per individuare i volumi appartenuti a San Mattia. La mano settecentesca di Casimiro Donaudi si riconosce con sicurezza lungo i margini fra poche altre del primo Cinquecento se non ancora del Quattrocento: come quel lettore che in corrispondenza di *Inf.* IX 1 (c. f8r) annota «Pecati che no[n] meritano alcun [a ... com]paxione»; o quello che alla stessa carta registra parole e tratti linguistici del fiorentino: «cionchare quistione nui frata».

Il giurista torinese appone invece ben più interessanti *marginalia*, che integrano il commento di Cristoforo Landino e rintracciano con scrupolosa precisione le fonti classiche impiegate da Dante o dal commentatore. Alla carta o4v, in riferimento a *Inf.* XXV 94 s. («Taccia Lucano omai là dov'e' tocca / del misero Sabello e di Nasidio»), trova ad esempio le citazioni da Lucano (*Pharsalia* IX 761-778): «lib. 9 Phars. de Sabello pag. 208, de Nasidio pag. 209»[7]; alla carta kk5v rimanda invece ai passi della Vita di Cesare di Svetonio (*Divus Iulius* 59) in merito a *Purg.* XXVI 77 s. («per che già Cesar, triunfando, / Regina contra sé chiamar s'intese»): «Svetonio Tranquillo nella sua vita cap. 2 e principalmente al capo 49 sul princ. e sul fine»[8]. Altrove tradisce inevitabilmente la propria formazione, facendo sfoggio

di *auctoritates* giuridiche. Così alla carta m5r (*Inf.* XXI 15: «chi terzeruolo e artimon rintoppa»), per spiegare il vocabolo *artimone*, la vela maggiore della nave, rimanda prima al giureconsulto latino Giavoleno e poi al celebre giurista milanese del Cinquecento Andrea Alciato[9]: «questo vocabolo è stato pur derivato dal latino come ne parlò espressamente il giureconsulto Giavoleno nella legge malum 242 de verborum signif. sopra la quale è da vedere il dottissimo Alciati». O alla carta k2r, in corrispondenza di un passo del Landino che cita il giurista fiorentino del XIII secolo Francesco Accursio, non manca di aggiungere: «Anzi lo stesso Francesco scrisse pure le chiose a tutte le leggi che sono chiarissime ed utilissime e contengono per lo più la specie della legge ancorché in più luoghi sia da' più moderni di lui a ragione riprovato». E ancora, alla carta p6v chiama in causa Cicerone (*Pro Sexto Roscio* XXVI 70 s.) e il diritto romano in una dotta postilla che descrive la pena comminata ai parricidi: «pena dei parridici riferita a lungo ed acconciamente descritta da M. Tullio nell'orazione in favor di Roscio Amerino e dal giureconsulto Modestino nella legge poena parricidii IX ad legem Pompeiam de parricidiis».

[1] Per le vicende di San Mattia si veda E. Barbieri, *Il libro nella storia. Tre percorsi*, Milano, CUSL, 2000, pp. 1-115; Id., *Per la storia di S. Mattia di Murano: tra istituzione, ascesi e cultura*, in G. Vedovato - M. Mazzucotelli - E. Barbieri - G. Mazzucco, *Eremiti, monasteri, monaci camaldolesi a Murano e nella laguna veneta. In memoria del beato Daniele d'Ungrispach*, Padova, G. Doganello, 2002, pp. 45-61.

[2] A. Petrucciani, *Gli incunaboli della Biblioteca Durazzo*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", 28 (1988); *Incunaboli e cinquecentine. Catalogo*, a cura di A. Rigo, Treviso, Biblioteca del Seminario Vescovile, 2000.

[3] Sander, n° 2312; *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, VII, p. 971; *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, n° 362; P. Veneziani, *La tipografia a Brescia nel XV secolo*, Firenze, Olschki, 1986, n° 74. Su Bonino Bonini: A. Cioni, *Bonini Bonino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 215-219; A. Ledda, *Gabriele di Pietro e Bonino Bonini*, in *Dalla Pergamena al monitor. I tesori della Biblioteca Queriniana: la stampa, il libro elettronico, catalogo della mostra (Brescia, 7 marzo-23 maggio 2004)*, a cura di G. Petrella, Brescia, La Scuola, 2004, pp. 109-112, con bibliografia pregressa.

[4] C. Pasero, *Le xilografie dei libri bresciani dal 1483 alla seconda metà del XVI secolo*, Brescia, Scuola tipografica Istituto figli di Maria Immacolata, 1928, pp. 70-78; L. Donati, *Ripensamenti sulle prime edizioni della Divina Commedia*, "La Bibliofilia", 63 (1961), pp. 3-72.

[5] V. Alce - A. D'Amato, *La biblioteca di S. Domenico in Bologna*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 101-103.

[6] E. Bragaglia, *Gli ex libris italiani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993, n° 918.

[7] M. Pastore Stocchi, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, p. 1063.

[8] *Ibi*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 221-224.

[9] Per un profilo biografico di Andrea Alciato: P. E. Viard, *André Alciat 1492-1550*, Paris, Sirey, 1926; R. Abbondanza, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2 (1960), pp. 69-77; A. Belloni, *Andrea Alciato e l'eredità culturale sforzesca*, "Periodico della società storica comense", 61 (1999), pp. 9-25; Ead., *Gli Alciati e Alzate*, *ibi*, pp. 101-114; I. Calabi Limentani, *L'approccio dell'Alciato all'epigrafia*, *ibi*, pp. 27-52.

Uno strumento di capitale importanza

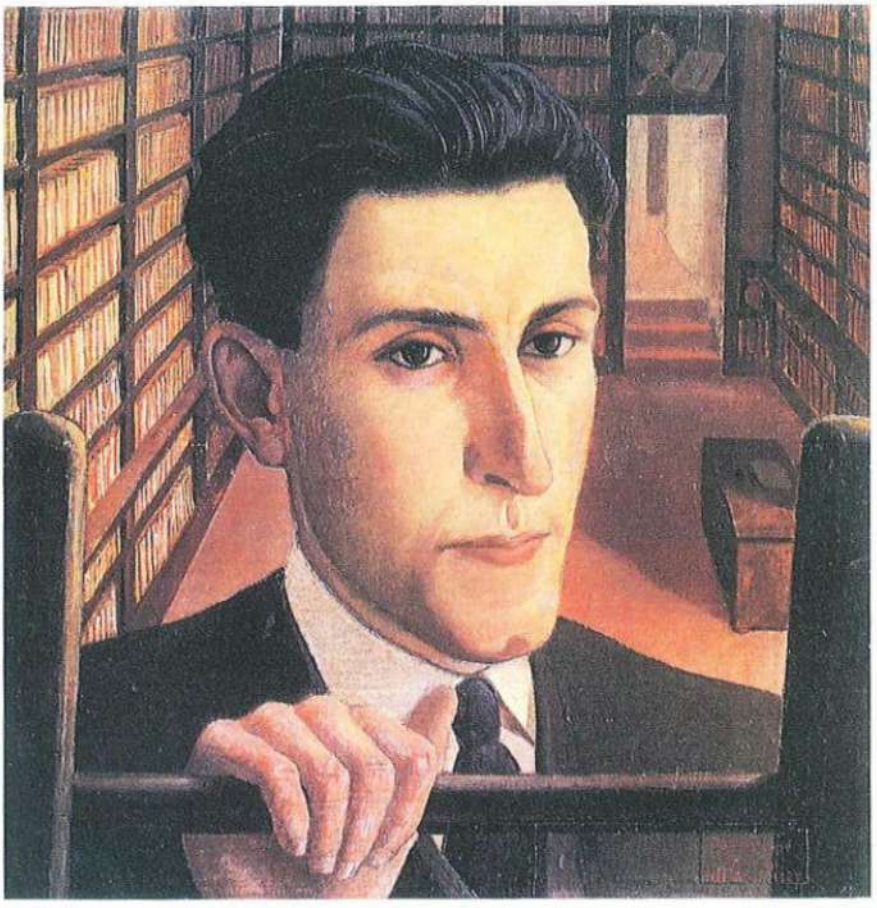
"La Bibliofilia" messa all'Indice

di Edoardo Barbieri

Quando (Leo) Samuel Olschki (1861-1940) lasciò la nativa Johannisberg nella Prussia orientale per trasferirsi a Berlino, la sua strada era già in parte segnata. Orfano ancora bambino del padre (Chaim Lev), veniva da una famiglia di tipografi specializzati nell'editoria ebraica, e a Berlino lavorò presso la libreria di S. Calvary. In Italia, nel 1883, assunse la direzione della Libreria Münster di Verona. Resosi autonomo nel 1886, nel 1890 si trasferiva a Venezia per poi approdare, definitivamente, a Firenze nel 1897. Una carriera brillante la sua, quale libraio, specialista di antiquariato librario, editore, tipografo: più ingrati i due periodi di esilio in Svizzera, nel 1917 quale 'cittadino nemico', poi dal '38 a causa delle leggi razziali.

Sin dagli anni veronesi, Leo Samuel Olschki andava pubblicando bollettini e cataloghi, anche prestigiosi. È però nel 1899 che nasce una vera rivista da lui diretta e pubblicata, "La Bibliofilia", che da allora esce ininterrottamente, prima sotto la sua direzione, poi di Giuseppe Boffito, quindi di Roberto Ridolfi, oggi di Luigi Balsamo. "La Bibliofilia" non è però una pubblicazione compiaciuta di un vago estetismo collezionistico, quanto piuttosto la proposta, sempre rinnovata, di studi solidi (agli inizi spesso incentrati su materiale in possesso dello stesso Olschki) sulla storia del libro, manoscritto ma soprattutto a stampa. A chiarire tale prospettiva, infatti, "La Bibliofilia" portava all'inizio il sottotitolo di "Rivista di storia del libro e delle arti grafiche, di bibliografia ed erudizione", e ora di "Rivista di storia del libro e di bibliografia". Un impegno scientificamente serio dunque, che la caratterizza, oltre che per la sua eccezionale longevità, per l'alto livello qualitativo e l'apertura internazionale.

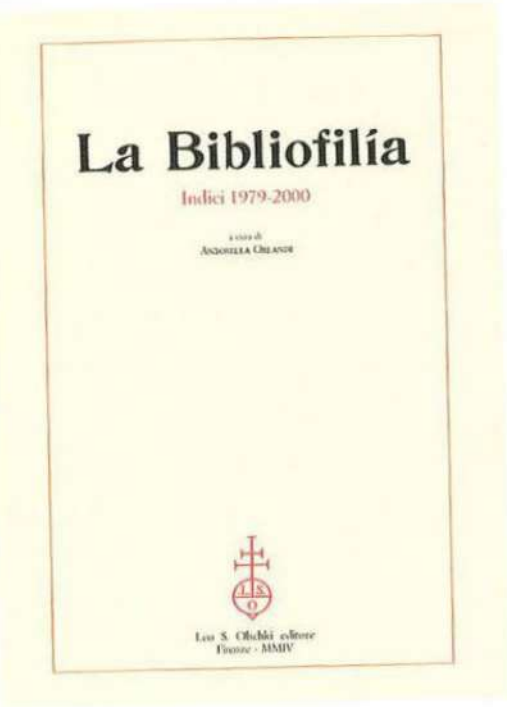
Per lunga tradizione "La Bibliofilia" ha pubblicato propri indici, relativi a successioni di annate di varia ampiezza. Con ciò, chi ha avuto la necessità di usare tali strumenti, si è sovente trovato a disagio, come avverte Alessandro Olschki nella Premessa ai nuovi *Indici 1979-2000* (pp. 5-7), perché non sempre essi rispondono adeguatamente alle domande del loro fruitore. L'arco cronologico preso in esame nel volume appena pubblicato, corrispondente a poco più di un ventennio di attività, coincide con alcuni passaggi memorabili della sua storia: gli ultimi anni della direzione di Roberto Ridolfi (1899-1991), l'assun-



Gianfilippo Usellini, *Il bibliofilo*, 1927; olio su tavola. Milano, Collezione privata

zione nel 1993 di tale responsabilità da parte di Luigi Balsamo, i festeggiamenti per il centenario della rivista, con la raccolta di studi del 1998 (uscita anche in volume: *Anatomie bibliologiche*, a cura di L. Balsamo - P. Bellettini, Firenze, Olschki, 1999), e gli atti del convegno "Cento anni di Bibliofilia" (1999). La ricchezza di tale materiale viene oggi pienamente valorizzata dalla pubblicazione di questi indici, voluti e seguiti nella loro nascita dall'editore e curati con dedizione da Antonella Orlandi, non nuova a tali operazioni. La struttura è infatti, rispetto ai precedenti, fortemente innovativa.

Essi risultano congegnati in modo efficace e semplice (si veda anche l'Introduzione della curatrice, pp. 9 s.). Una prima sezione è una sorta di sommario generale, che riporta le notizie bibliografiche, seguendo la struttura dei fascicoli via via pubblicati, ma fornendo una numerazione progressiva assoluta dei vari contributi che precede l'intestazione (autore, titolo, pagina, sezione), seguita a sua volta da un



attentissimo *abstract*, che permette di individuare, anche con una veloce lettura, il contenuto del contributo (pp. 11-156).

A tale ampia schedatura seguono gli indispensabili indici veri e propri. L'uno riguarda le illustrazioni, l'altro è organizzato per soggetti (pp. 169-184): è stato seguito il *Soggettario* di Firenze, «pur con alcune deroghe dovute all'adeguamento di quel linguaggio d'indicizzazione a un settore specialistico di conoscenze» (p. 9); e il risultato ottenuto è ottimo. Da ultimo l'indice dei nomi, che comprende gli autori dei singoli contributi, o delle pubblicazioni recensite, dei traduttori o curatori ecc.

Alla versione cartacea corrisponde quella in formato elettronico su cd-rom, realizzata da Marco Ripi Donori. Il sistema, compatibile con Windows e Macintosh, è graficamente accattivante e piuttosto veloce, non un elemento decorativo all'impresa, perché attraverso una serie di opzioni permette di moltiplicare i punti di accesso e di reperimento delle informazioni.

Uno strumento dunque di capitale importanza, non solo come via privilegiata alla vastissima serie di contributi pubblicati da "La Bibliofilia", ma in quanto, grazie alla presenza degli *abstract*, restituisce il panorama completo delle pubblicazioni della rivista nell'arco cronologico considerato, e offre possibilità poi di ricavare informazioni sulle opere recensite, inserite nella rassegna o solo segnalate.

BIBLIOGRAFIA
La Bibliofilia. Indici 1979-2000, a cura di A. Orlandi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 204 con un cd-rom allegato.

l'Erasmo *bibliophily*

Open the Books at the first Page

BY GIUSEPPE FRASSO

Sometimes the very first (or even last) pages of a book being studied or read contain important inscriptions very closely related to the work that follows. A special conference held at Basle University was dedicated to these inscriptions, and the papers, which are now published, highlight the interest and the importance of this literary institution. Despite being contingent and rather fragile, yet printed «in a particularly eye-catching place», inscriptions reflect the historical, social and political state of affairs in which they were published; they provide a foretaste and brief outline of the contents and even an interpretation of the work itself. The publication in question contains plenty of in-depth examples dating back to the Middle Ages and Renaissance, with critical contributions by both Italian and foreign scholars. The study of Cervantes's introductory inscriptions to his works is particularly important and enlightening, illustrating the author's aesthetic development.

The Story of an Incunabulum

BY GIANCARLO PETRELLA

Many of the books belonging to the Camaldolite convent of San Mattia in Murano went missing when Napoleon abolished religious orders and were auctioned off in 1812. Later, printed editions and manuscripts were discovered in libraries throughout the Veneto region, and one of the most valuable now belongs to the library of via Senato in Milan: a copy of Dante's *Comedy* printed in Brescia in 1487 by Bonino Bonini, embellished with 60 xylographs: this is actually the second illustrated edition after Niccolò di Lorenzo's 'Botticellian' edition in 1481.
The notes and other passages are a reliable guide to where it came from. In 1760 this invaluable book fell into the hands of a lawyer from Turin, who made notes in the margin to add to previous notes dating back to the early sixteenth or perhaps even late fifteenth century, and they clearly reveal the legal background and meticulous precision of the person who wrote them.

"La Bibliofilia" placed on the Index

BY EDOARDO BARBIERI

When Samuel (Leo) Olschki moved from his native Prussia to Italy, towards the end of the nineteenth century, he soon combined his work as a bookseller, first in Venice and then in Florence, with bulletins and catalogues that eventually developed into a journal called "La Bibliofilia" in 1899.
The series of Indexes of previous years issues are now completed with the years 1979-2000,when the review was first edited by Roberto Ridolfi, and then by Luigi Balsamo, from 1983 onwards.
They are incredibly useful and are even easier to use thanks to some special aids (as well as the CD edition accompanying the book): notably a very handy summary of the contents of the various articles to help readers and quickly find what they are looking for. This is a real overview of bibliophily over the last twenty years, as well as of the journal itself, which has always stood out for its high quality and scientific endeavour.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

AL NORD CON I PENTECOSTALI



La prima comparsa in Italia di un romanzo di Enquist risale al 1992, e fu un esordio di peso. Ma quello che al primo incontro con lo scrittore forse non si poteva immaginare era la continuità di tema e struttura che ora, a distanza di dodici anni e con la conoscenza più approfondita dell'autore, rileviamo nel suo percorso narrativo. Senza dubbio quel *La partenza dei musicanti*, e successivamente *Il Medico di corte* rimangono i due lavori più alti e compiuti, autonome cifre di due mondi apparentemente lontani l'uno dall'altro. Senonché ora *Il viaggio di Lewi* si rivela un passaggio che mette a fuoco da un'angolatura diversa l'universo dei due altri romanzi e decifra in controluce la filigrana che sottende le due precedenti storie, una ambientata nel Novecento svedese, l'altra nella Danimarca del tardo Settecento, così che in un lento spiegamento della tela, di cui fa parte anche il criptico *La biblioteca del capitan Nemo* (ed. Giano), arriviamo a leggere per intero il quadro storico di una civiltà.

Con *Il viaggio di Lewi* siamo di nuovo nella Svezia inizio secolo, che nella *Partenza dei musicanti* si inquadrava nel Nord cupo e povero, e ora è lo scenario del cammino, questa volta in Stoccolma, di Lewi Pethrus, il fondatore di un movimento religioso, i pentecostali, nel quale i bisogni dello spirito non meno delle necessità materiali trovano ascolto e conforto. La capitale svedese ai primi del Novecento è un fertile terreno di miseria e di degrado sociale, i poveri e le donne abbandonate spesso con figli illegittimi sono una realtà così abituale, da non dare che un relativo scandalo anche in una società bigotta. A vincere questa contraddizione si muove dapprima una piccola comunità di



uomini e donne che nell'attesa della venuta di Cristo opera nel mondo, si ritrova nella preghiera e nell'ascolto della predicazione, animata dalla forza della parola di Dio e dei suoi mediatori sulla terra. Questo drappello lievita piano piano in una forza inquietante, trascinata dalla fede che ripaga gli uomini del male cui la vita li ha condannati. 'Se Gesù tarda' è la premessa ad ogni loro agire, Gesù atteso da un momento all'altro, secondo un millenarismo senza timori e in fondo operoso, che nell'attesa della liberazione finale si integra nel suo tempo.

Poiché Gesù tarda, infatti, nulla impedisce che si operi in suo nome nel mondo, si progetti e si muova una forza d'urto visibile e temibile nella società chiusa della Svezia luterana. I pentecostali vivono l'esaltazione mistica alimentata dalle prediche e dalla lettura della Bibbia, e come gli Apostoli nel cenacolo 'parlano le lingue', quello che il mondo stupito definisce un farneticare incomprensibile agli uomini di ragione. Sono le donne soprattutto, spesso ragazze madri la cui storia si configura in una vita di miseria e promiscuità, che trovano nella figura del Cristo il conforto e la certezza che gli uomini hanno loro negato: un tema, questo, attraverso cui Enquist introduce il segno di una sottile sublimazione erotica, di fatto presente in tanta cultura religiosa, mai così estroversa nell'ambito del luteranesimo, ma che si giustifica nella cultura di repressione che la società ha generato intorno ai poveri di corpo e di spirito.

Sono due le anime del movimento pentecostale fondato allora a Stoccolma: un uomo di grande fede e di straordinaria qualità di comunicazione, Lewi Pethrus appunto, e il suo opposto e alleato Sven Lidman, intellettuale che esordisce come poeta erotico e sofisticato, nel cui tramite incontriamo l'*intelligentja*

stoccolmese del tempo, convertito poi alla predicazione e fatto strumento e voce del movimento, almeno fino a quando il crescere della comunità non genera sospetti ed epurazioni al suo interno. L'alleanza dei due protagonisti e il loro conflitto sono il filo rosso che guida Enquist nel mare di un romanzo inchiesta che egli tratta con la disinvoltura di chi nel tema, per altre vie, era già entrato; convinto che nel quadro dell'inizio del secolo si trovino, almeno in parte, i codici per leggere la Svezia di oggi, in un impasto di analisi sociologica e passione. C'è molta abilità analitica qui dentro: intrecciati al linguaggio secco del buon giornalismo, dominano la mano del grande scrittore e il suo coinvolgimento con quanto i protagonisti vivono e comunicano; e ci sono le ragioni di una storia che sconfina nella cronaca e su cui l'autore torna come su una parte forte del suo presente e del suo passato, cui si lega per esempio l'affascinante percorso di Struensse, il medico della corte danese che nel Settecento tentò, uscendone sconfitto, una riforma etica di enorme portata.

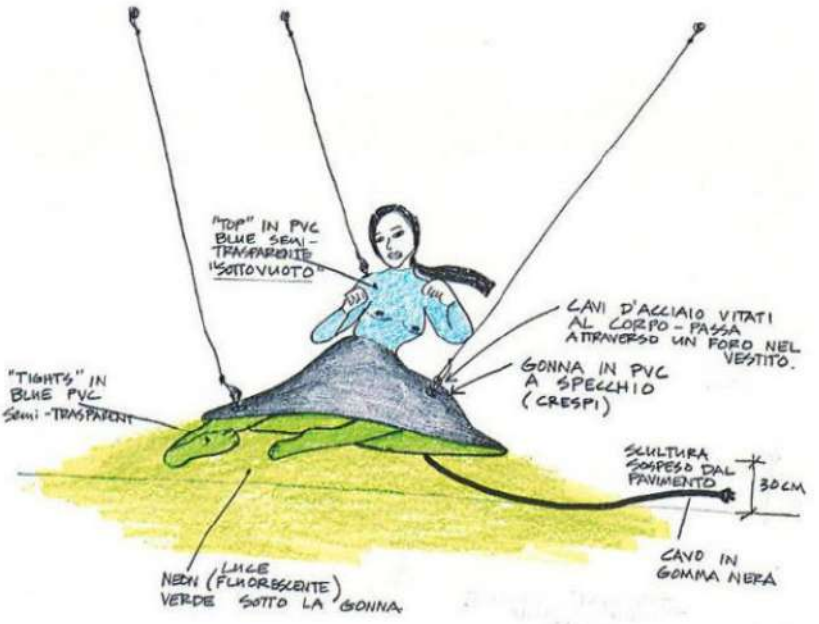
Sono stata convinta, fin dalla prima opera tradotta in italiano di Enquist, della superiorità dell'autore e della misura larga della sua narrazione. Se *invidio* quegli scrittori, da Manzoni a Proust, che stanno tutti in una sola opera, ammiro anche quelli che con tenacia e con mente lucida mettono a fuoco un punto e da quel punto allargano il campo fino a fare luce su un'area ben più estesa nello spazio e nel tempo. A Enquist credo stia a cuore la storia del suo Paese, che lo coinvolge nel tono maggiore e minore del pubblico e del privato, sicché l'indagine che egli conduce intorno all'universo scandinavo è uno scavo aperto in larghezza e profondità: non gli è estraneo nulla che nasca dentro tale cerchio. E la religione, guardata con occhio critico e inquisitore, ma un occhio libero e non pregiudiziale, la religione come parte integrante di un procedere della cultura, complice nel bene e nel male del percorso che tale cultura ha vissuto, è un tassello forte del quadro dell'affascinante Scandinavia di Enquist.

Per Olov Enquist, *Il viaggio di Lewi*, trad. di Katia De Marco, postfaz. di Massimo Ciaravolo, Milano, Iperborea, 2004, pp. 574.

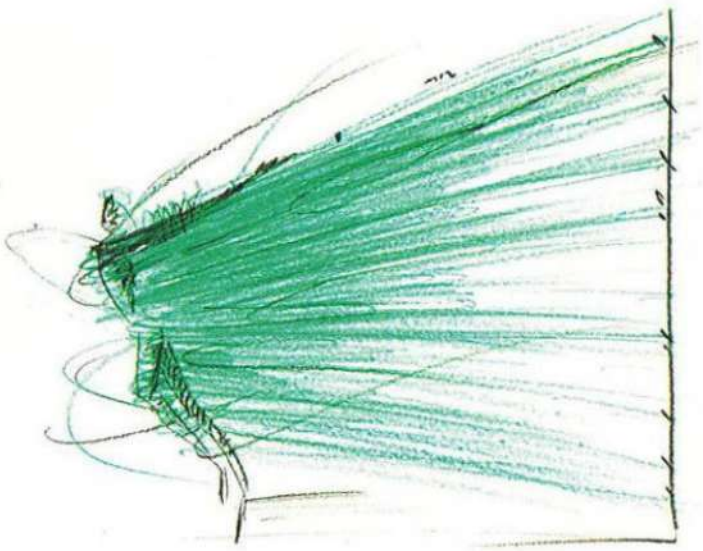
Saggi e pensieri
di Maurizio Vitta

Design sulla moda

L'approdo della moda al Politecnico di Milano, con l'istituzione di un corso di laurea in 'Design della moda' presso la Facoltà del Design, ha segnato il definitivo ingresso del regno della pura creatività, del capriccio, dell'effimero, dell'estro inventivo nel campo della cultura progettuale. La novità, sebbene anticipata da analoghe iniziative prese da alcune scuole private, dalla NABA allo IED, non ha mancato di suscitare qualche perplessità. Quale terreno comune può essere ipotizzato tra un settore disciplinare finalizzato al progetto del prodotto industriale e un territorio assai più legato a modelli artigianali, ricchi di risvolti artistici? Le risposte a questo interrogativo sono state in genere rassicuranti, ma cogliendo in genere solo l'aspetto funzionale della questione. In qualche modo siamo ancora sul piano della pura prassi. Ciò che invece andrebbe precisato è in quale misura la moda costituisca intrinsecamente un



Johanna Grawunder, *Lattice, lurex e luce*, 2005; schizzo. Milano, Triennale, in "Dressing Ourselves"



Makoto Sei Watanabe, *Ali di tessuto trasparente e luce*, 2005; schizzo. Milano, Triennale, in "Dressing Ourselves"

territorio progettuale – oppure, specularmente, fino a che punto l'energia misuratrice e creativa che è propria del design ne formi il nucleo più segreto. Declinare il concetto di moda lungo questo crinale sarebbe possibile, a patto però di forzare l'opacità della parola, la sua assolutezza, fino a farne trasparire quell'intima fragilità che è il segreto della sua potenza. Pensare alla 'moda' e dire 'il progetto del corpo' significherebbe, in questa prospettiva, assumere la sostanza transtorica del fenomeno come linea guida per la sua comprensione, ancorandola a una 'funzione' in grado di spostare l'asse dell'analisi dall'oggetto al soggetto.

È del resto in questo senso che l'architettura e il design moderni hanno configurato la loro teoria degli spazi e degli oggetti d'uso: il corpo è stato la finalità estrema delle loro ricerche, nelle quali esso si è condensato come attrattore dei più diversi impulsi progettuali cui la moda non è rimasta estranea. Nel 1895 Henri van de Velde ideò per una sua abitazione non solo le strutture architettoniche e gli spazi, ma anche gli arredi, le suppellettili e i minuti utensili. In più, disegnò gli abiti che sua moglie avrebbe dovuto indossarvi, affinché la vita stessa della casa fosse perfettamente coerente con il suo progetto globale. In seguito, Le Corbusier affrontò la stessa tematica da un altro punto di vista. Nella sua architettura il corpo dell'abitante – composto nel *modulor* – divenne l'unità di misura per ogni dimensione, proporzione o rapporto spaziale, affinché l'abitazione stessa divenisse un abito da indossare con perfetta aderenza alle funzioni vitali dell'essere umano. Non è difficile scorgere in queste soluzioni, che per un verso costringevano il corpo ad adattarsi all'architettura e per un altro forzavano l'architettura a obbedire alla logica del corpo, il modello stesso della moda, che si muove all'interno di queste due polarità.

L'interesse della cultura del progetto per il progetto del corpo è del resto testimoniato tanto dalla visione ideologica, per così dire, dell'abito che fu propria dei futuristi, quanto dal sistematico studio organizzato dal Bauhaus intorno all'arte tessile, due momenti destinati a incidere in profondità negli sviluppi dell'estetica moderna. In entrambi i casi la moda venne colta nella sua concretezza di 'artigianato artistico', in cui però l'aspetto progettuale – il rapporto con la materia, il perfezionamento

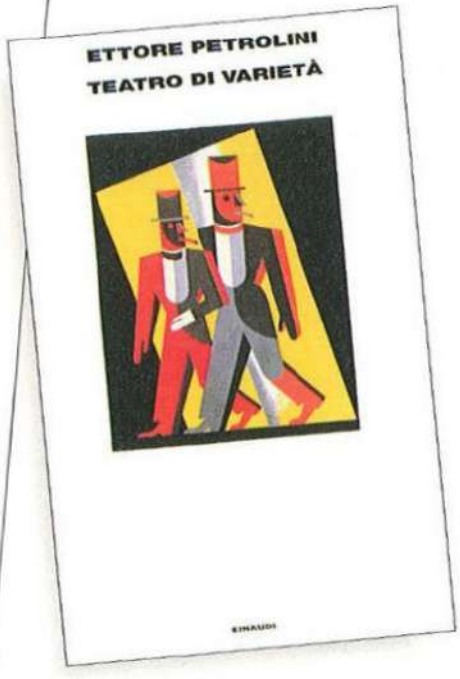
delle tecniche di produzione, l'immagine dell'abito come diagramma linguistico o *medium* di comunicazione – distendeva le sue articolazioni sul territorio della pura creatività. Lungo tale direttrice, l'interesse tanto filosofico quanto tecnico del design per il corpo giunse a lambire anche le avanguardie artistiche russe: la provocatoria 'blusa gialla' di Majakovskij fu forse l'archetipo di una progettazione rivoluzionaria dell'abito che trovò in Rodčenko un interprete acuto.

La modernità compiuta della seconda metà del XX secolo ha messo a frutto le lezioni precedenti accelerando la marcia di avvicinamento della moda al design. Il processo non è stato però rumoroso e spettacolare: al contrario, si è mosso per sottintesi, sfumature, suggerimenti. Il lavoro di Franco Grignani, con i suoi sublimi campi di forza visivi, le figurazioni matematiche, i fluenti schemi grafici, tutti rappresi e ordinati intorno a una dialettica del bianco e nero nella quale si è condensato il gusto di un'epoca, hanno rappresentato qualcosa di più che il perfezionamento di una griglia ottica, di un sistema percettivo. Essi hanno pesato a lungo non solo sul disegno dei tessuti, ma anche sulla composizione degli abiti e, più oltre, sul rilievo stesso del corpo. Non per nulla Federico Fellini, in un film come *Otto e mezzo*, ha interpretato questa dialettica nei termini immediati degli abiti di scena, ma anche, più oltre, come motivo ispiratore delle luci e delle ombre – sempre nette, ritmate, fluenti – delle singole inquadrature o sequenze.

Non si deve tuttavia pensare che il rapporto tra moda e design si instauri sul filo di una continuità che ne garantisce in ogni momento la tenuta. Verso la metà del secolo scorso un maestro del design moderno come Raymond Loewy disegnò una serie di tavole che dimostravano la perfetta corrispondenza, in ogni epoca, degli stili architettonici, artigianali e del design non solo con quelli dell'abbigliamento, ma anche con la forma dominante del corpo. Edifici, macchine, oggetti, abiti e *silhouettes* femminili vi rivelavano la loro obbedienza agli stessi principî formali, e, quel che più conta, alle medesime leggi di sviluppo e trasformazione nel tempo. Per quanto suggestiva, e non del tutto infondata, quella omogeneità restava apertamente affidata al meccanismo dell'analogia, più che a quello della filologia. Essa ricordava i manifesti pubblicitari degli anni Trenta, che mostravano signore vestite all'ultima moda accanto al più recente modello d'automobile, in uno scambio che poteva indifferentemente privilegiare l'abito o la macchina. Tuttavia, indicando il corpo umano come elemento mediatore tra tutti quegli artefatti, che Freud aveva da tempo definito 'protesi', quelle tavole indicavano non tanto una omogeneità di campo, quanto una condizione esistenziale che riconduceva ogni figurazione alla sua matrice antropologica. Il luogo di congiunzione delle varie istanze formali restava, in fin dei conti, il corpo, nella sua nudità classica e tuttavia storicizzabile, il che immetteva spontaneamente la moda nel circuito di una progettazione del mondo il cui senso era comunque da riferire al punto di vista umano.

È dunque a questo *luogo* che si deve ancora guardare per definire i termini del confronto tra mondo del progetto e mondo della moda. Tutte le altre specificazioni d'ordine pratico non potranno trovare altrove la loro giustificazione.

Il varietà di Petrolini



La recente pubblicazione del volume *Teatro di varietà* di Ettore Petrolini, a cura di Nicola Fano, ci fornisce l'occasione opportuna per ricordare una figura artistica di rilievo straordinario nel panorama teatrale italiano del Novecento, tutto sommato negletta.

Nato a Roma nel 1884, Petrolini amava ricordare che proprio i sampietrini gli avevano fatto inizialmente da palcoscenico entro un fulmineo apprendistato che si trasformò in professionismo già nel 1903: solo sei anni più tardi, il suo nome campeggiava in vedetta nei manifesti delle riviste di varietà, mentre i suoi numeri erano sempre prescelti per chiudere in grande gli avanspettacoli. Seguendo la strada aperta da Leopoldo Fregoli, che per primo era riuscito a intaccare il monopolio di cantanti e ballerine all'interno degli spettacoli dei caffè concerto e a inaugurare la stagione del divismo maschile, Petrolini iniziò la sua carriera professionale in un povero locale di Piazza Pepe, gestito da Peppe Jovinelli, facendo, in soli tre anni, la fortuna dell'impresario. In un Paese nel quale il teatro drammatico aveva annoiato il pubblico, «in risposta al dilagante decadentismo incarnato dal fronzoluto D'Annunzio, Petrolini decostruiva la quotidianità a partire dal linguaggio. Lo faceva con il metodo delle tiritere (i *Malthusiani* soprattutto) e lo faceva con spassosa eleganza nelle parodie»[1]. Proprio tale caratteristica fece di Petrolini un comico amato e un autentico divo del pubblico dell'epoca sua.

Nei suoi *gags* egli si poneva come «un mito distruttore di miti. Miti sociali, certo, ma anche miti culturali»[2]: basti pensare alla sua parodia di *Amleto*, scritta a quattro mani con Libero Bovio, che, al debutto a Caserta nel 1912, fu sul punto di causare l'arresto dell'attore durante l'intervallo

per mano di un ufficiale della censura, che lo accusava, niente di meno, d'avere offeso la memoria di Vittorio Alfieri (che egli evidentemente riteneva essere l'autore del testo shakespeariano!).

Il gusto personalissimo di Petrolini si esprimeva nell'attacco e nella metodica demolizione della letteratura teatrale in voga nonché della memoria classica, artistica e sociale del Paese. Persino dopo la Seconda guerra mondiale, allorché la tragicità degli eventi aveva sottratto spazio alla comicità fine a se stessa, Petrolini, dedicatosi *obtorto collo* alla prosa, permeando le sue interpretazioni con *verve* dissacratoria, non rinunziò ai suoi numeri e agli *sketches* che lo avevano reso popolare, inserendoli come bis alla fine degli spettacoli.

Nerone (1917), ben nota fra le sue commedie, ripubblicata nel volume sopra menzionato, è normalmente considerata, in barba alla sua data di composizione e alle sue originarie intenzioni, una parodia del regime fascista: ciò avviene a seguito di una ripresa del testo avvenuta nel 1930, in pieno Ventennio, nella quale Petrolini, interagendo con la realtà, sfruttò il vantaggio tipico dello spettacolo di varietà, la cui libertà strutturale consentiva la libera espressione dell'intento parodistico, anche a prescindere dalla trama e dall'elettiva destinazione dell'opera rappresentata. Sicché non si ricorda tanto la commedia *Nerone* quanto una rappresentazione che ne fu data con particolare successo.
La registrazione cinematografica dello spettacolo ci consente di apprezzare le modifiche effettuate da Petrolini sul testo originale: l'arrivo dell'imperatore in bicicletta, ad esempio, anziché sulla lettiga prevista in didascalia, non solo giustifica la battuta improvvisata: «Che c'è da ridere, mai visto un imperatore?», ma inserisce anche un elemento di parodia nei confronti «dell'Italia ginnasticizzata del fascismo trionfante»[3]. Oltre alla satira dei modelli spettacolistici dell'epoca, dal melodramma (*La traviata)* al cinema in costume (*Quo vadis?*), palesata dal trucco e dall'abito usati dal comico per interpretare l'imperatore, e da citazioni sbeffeggianti, si sviluppa nello spettacolo un forte aggancio con l'attualità: per esempio, con l'allusione caricaturale al segretario del partito fascista, Starace, noto per l'abitudine a recarsi in bicicletta alle adunate per dare l'esempio autarchico; con il discorso di Nerone alla folla, che fa pensare ai celebri comizi di D'Annunzio o dei capi carismatici del socialismo italiano; con lo sbertucciamento del mito della romanità, scelto come base soprattutto scenografica dal regime.

L'arte speciale di Ettore Petrolini sembra attingere i suoi succhi alle fonti remote della Commedia dell'Arte, interpretando la comicità come una categoria artistica capace di confrontarsi e di dialogare, continuamente e liberamente, con la realtà sociale, con l'ambizione di contribuire, in un certo senso, a guidare il pubblico alla riflessione. Come testimoniano, oltre ai testi da lui composti per le scene, le registrazioni cinematografiche, il suo straordinario talento lo conduce innanzi sul percorso di un'originalità tutta moderna, da cui scaturisce «la necessità di lasciare un segno poetico-intellettuale, si direbbe oggi, nella società teatrale italiana»[4]. E una traccia indelebile del magistero artistico petroliniano si coglie con chiarezza nel contributo di grandi artisti dell'oggi quali Gigi Proietti, che hanno ripreso, originalmente declinandolo, il filo interrotto del lavoro di Petrolini, mentre la sua figura artistica

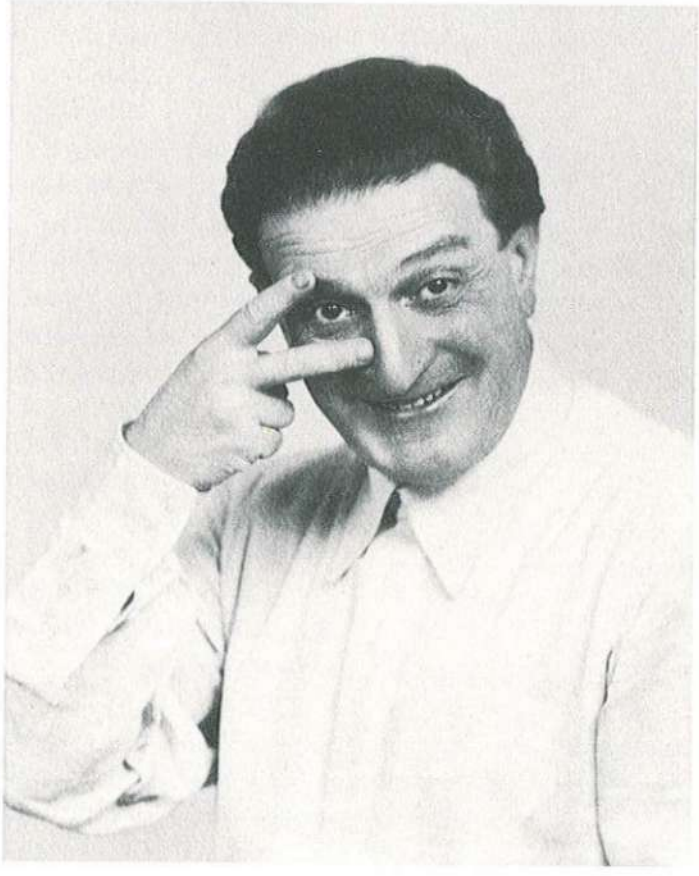
ritorna in spettacoli diretti da maestri della regia, come *Varietà. Frammenti di storia del teatro di varietà messi in prova da Maurizio Scaparro.*

Nonostante una sorta di ostracismo storico-critico, perfettamente prevedibile in riferimento a figure eccentriche rispetto alla norma tradizionale, abbia sottratto a Petrolini il pieno riconoscimento dei meriti che gli sarebbero stati dovuti, egli fu indiscutibilmente «una scintilla [...] che infuocò i palcoscenici italiani e non solo italiani fino alla metà degli anni Trenta del secolo scorso e ha mantenuto il suo mito intatto praticamente fino a noi»[5].

Ettore Petrolini, *Teatro di varietà*, a cura di Nicola Fano, Torino, Einaudi, 2004, pp. 212.

[1] N. Fano, *Petrolini, realista mancato*, in E. Petrolini, *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004, p. 198.
[2] *Ibi*, p. 203.
[3] G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 226.
[4] N. Fano, *Petrolini, realista mancato*, in E. Petrolini, *Teatro di varietà*, cit., p. 188.
[5] *Ibi*, p. 207.

Petrolini senza maschera, ovvero col suo viso maschera: fotografia



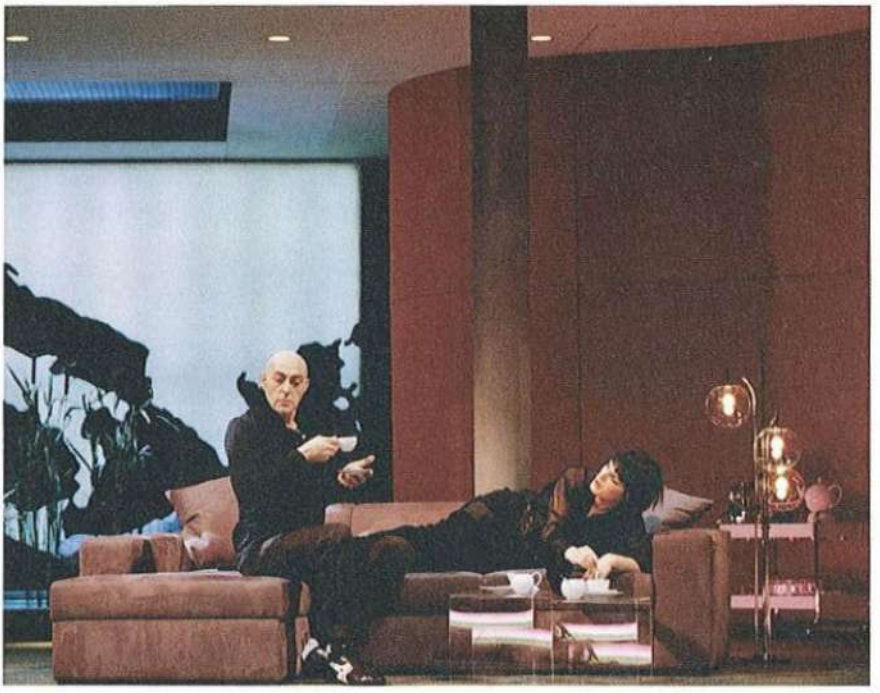
Note su note
di Carmelo Di Gennaro

Orfeo depresso e Nerone industriale in Monteverdi

Parafrasando Marx, si potrebbe dire che lo spettro di un musicista s'aggira per l'Europa e che il suo girovagare sembra non conoscere soste: è Claudio Monteverdi, le cui tre opere superstiti (vale a dire *Orfeo*, 1607, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1641 e *L'incoronazione di Poppea*, 1642) continuano da diversi anni a godere di impressionante circolazione in tanti e importanti teatri europei. L'unico Paese dove lo spettro non s'arrischia è, incredibile ma vero, proprio l'Italia, la terra che gli ha dato i natali e che lo ha consegnato alla storia della musica come uno dei più grandi compositori di tutti i tempi. Infatti, se si prendono le stagioni degli ultimi cinque anni dei nostri più importanti teatri, si scoprirà che solo il Comunale di Firenze, nella sua articolazione festivaliera (vale a dire durante il Maggio Musicale Fiorentino) ha realizzato la trilogia monteverdiana, per di più affidandola a un solo regista, a Luca Ronconi.

In Europa, come accennato, le cose vanno ben diversamente. S'è già parlato qualche tempo fa degli allestimenti del *Ritorno d'Ulisse in Patria* del Festival di Aix-en-Provence (2001), opera vista anche a Zurigo (2002); ora è la volta di *Orfeo* (dato a Ginevra) e dell'*Incoronazione di Poppea* (vista in due allestimenti, rispettivamente a Lione – che l'anno passato ha prodotto anche *Orfeo* –, e a Zurigo), e tra l'altro programmata per ben due volte a Parigi (Teatro degli Champs-Élysées e Opéra Garnier), senza contare le recite di Francoforte e Amburgo.

Insomma, un vero e proprio contagio artistico, del tutto consono alla gigantesca figura di Monteverdi, considerato a ragione l'inventore del melodramma moderno. Fra i più recenti allestimenti, dunque – in alcuni casi



Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. Zurigo, Teatro dell'Opera, 2005

non esenti da critiche – il Gran Théâtre di Ginevra ha prodotto il primo tassello della trilogia, il già citato *Orfeo*, per la direzione musicale di Giovanni Antonini (alla testa del suo gruppo, *Il giardino armonico*, con strumenti originali), e la regia di Philippe Arlaud. Proprio dal *côté* musicale vengono le notizie migliori: Antonini torna, dopo circa dieci anni, ad affrontare una partitura amatissima, con la quale aveva appunto esordito a suo tempo nel teatro lirico. Egli approfondisce la propria interpretazione in virtù di una maggiore flessibilità narrativa nella scelta dei tempi, senza negare la radice eminentemente madrigalistica dell'*Orfeo*, non ancora 'opera' nel senso tradizionale del termine. La sua magnifica interpretazione non trova però, sul versante scenico, una realizzazione altrettanto felice: Arlaud è regista intelligente, ma si ostina a vedere in *Orfeo* una vena ironica e satirica in realtà totalmente assente sia dal magnifico testo di Alessandro Striglio, sia dalla musica del gran cremonese. Così, egli trasforma Orfeo, che dovrebbe essere radioso di gioia per aver finalmente conquistato Euridice (almeno prima che gli giunga la novella della sua tragica morte), in un moderno sposo perennemente depresso senza che se ne comprenda la ragione, circondato non da pastori e pastorelle (cosa che sarebbe comunque inaccettabile per un pubblico moderno), bensì da amici un po' grevi, in un'atmosfera da volgare festa di paese.

Molto meglio sono andate le cose, sotto l'aspetto registico, nelle produzioni di Lione e Zurigo. Nel teatro francese Bernard Sobel realizza un allestimento dell'*Incoronazione di Poppea* sobrio ma non spoglio, affidandosi a costumi di foggia moderna ma che ricordano, in maniera allusiva, l'antichità classica nella quale la vicenda risulta ambientata. Un'enorme volta celeste, che funge anche intelligentemente da cassa acustica, circonda i cantanti, rotta solo dalla presenza di qualche astro non perfettamente allineato, a dimostrazione di quanta confusione regni non solo tra gli uomini, ma anche tra gli dèi.



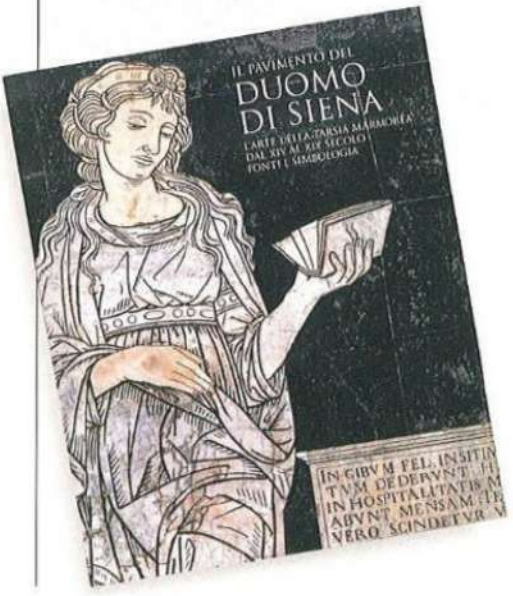
Del tutto moderno, invece, lo spettacolo prodotto dall'Opera di Zurigo, firmato da Jürgen Flimm. Costui situa la vicenda all'interno di una moderna villa proprietà di un magnate d'industria (Nerone), che – privo d'ogni scrupolo – vuole liberarsi della moglie (Ottavia), a sua volta in preda alla noia e dedita all'alcol. Nerone, senza remore e pudore, indulge volentieri anche in amori omosessuali (col *top manager* Lucano), mentre disprezza i consigli del suo *personal trainer* Seneca, maestro non di vita quanto piuttosto mentore di tre ragazzi vestiti da rockettari. La struttura rotante voluta da Flimm consente alle scene d'avvicendarsi con la dovuta velocità, alternando rapidamente, come prevede lo stile del teatro veneziano del Seicento, comico e tragico, buffo e serio.

Opposte nella loro concezione, le due realizzazioni musicali, firmate rispettivamente da William Christie e da Nikolaus Harnoncourt, risultano però altrettanto eccellenti; non è questo un paradosso, poiché, essendo i due manoscritti superstiti della *Poppea* strutturati solo con la linea di canto e del basso continuo, possono (e devono) venir orchestrati in modi differenti, dato che la strumentazione, al tempo, apparteneva al dominio dell'interpretazione, non a quello della composizione. Christie, alla testa del suo gruppo con strumenti originali *Les arts florissants*, sceglie di ricreare quello che era, presumibilmente, l'*ensemble* strumentale a disposizione di un teatro veneziano del Seicento, mettendo dunque in buca poco più di una decina di musicisti. Ma non si deve pensare a una realizzazione 'povera', quanto piuttosto a una interpretazione musicale che gioca molto sull'improvvisazione (soprattutto nel basso continuo) in modo da assicurare il massimo della fantasia possibile nel sostegno della linea di canto. Harnoncourt, a sua volta, orchestra la partitura per un organico molto più ampio (il gruppo *La scintilla*, sempre con strumenti originali) senza risultare pesante, dato che il suo certosino lavoro di concertazione consente alla parola scenica d'essere sempre comprensibile.

Benvenuto di Giovanni (attribuito), *Sibilla Frigia*, 1483. Siena, pavimento del Duomo

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

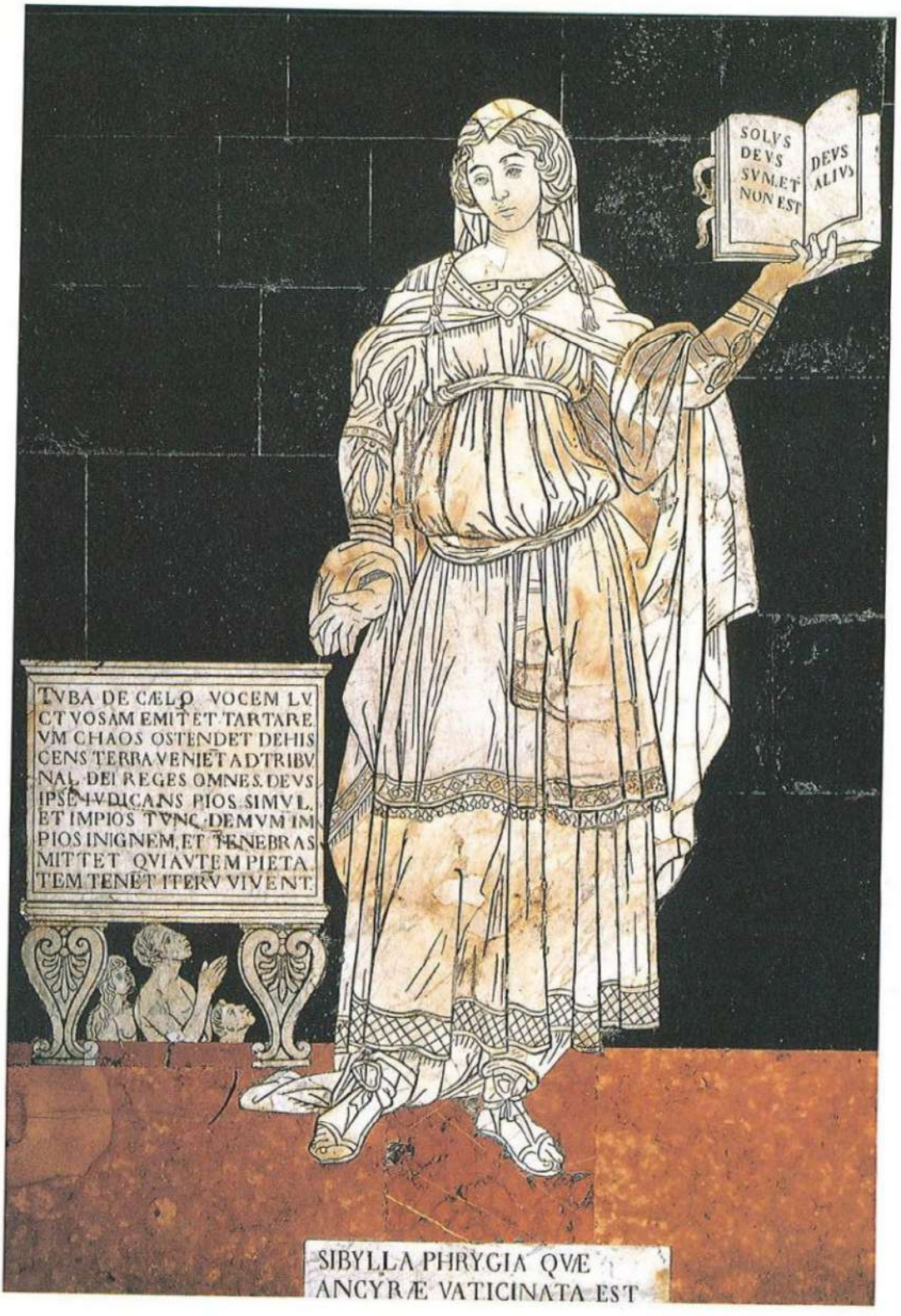
IL PAVIMENTO PARLANTE



L'arte è qualcosa che dovrebbe sempre farci sollevare lo sguardo. Metaforicamente ma anche fisicamente: l'imponenza di un tempio greco, lo svettare di una cattedrale gotica, la rotonda maestosità di una cupola barocca costringono a guardare in alto. Ma anche gli affreschi, i mosaici, gli arazzi, i polittici, le statue svettanti dai loro piedestalli ci inducono, di solito, all'adorante visione da sotto in su.

Tale regola vale fino a quando non ci imbattiamo in un'opera d'arte stesa clamorosamente a terra. I pavimenti musivi, i tappeti antichi, le pavimentazioni lignee alla Maggiolini fanno al caso nostro. Ma davvero un pavimento può essere considerato un'opera d'arte al pari di un polittico o di un grande affresco? Il libro che Marilena Caciorgna e Roberto Guerrini hanno appena dedicato al pavimento del Duomo di Siena ci suggerisce, senza esitazioni, una risposta affermativa.

Il pavimento del Duomo di Siena è uno strabiliante capolavoro di arte musiva istoriata. Venne iniziato già nel Trecento, come passatoia al centro della navata maggiore, e poi andò dilagando ovunque, nelle navate minori, nei transetti, nel presbiterio. Lo terminarono a Cinquecento inoltrato, e nell'Ottocento conobbe radicali restauri. Ciò che lo rende unico è il fatto di essere un 'pavimento parlante'. Il libro in questione, infatti, non si sofferma esclusivamente su analisi e considerazioni di carattere artistico, analisi e considerazioni peraltro fondamentali, visto che gli autori dei cartoni dai quali venne cavato il commesso marmoreo sono stati alcuni dei più grandi artisti senesi di Quattro e Cinquecento: parliamo di Francesco di Giorgio Martini, Giovanni di Stefano, Antonio Federighi, Guidoccio Cozzarelli, Neroccio di Bartolomeo


SOLVS DEVS SVMLET NON EST
DEVS ALIVS
TVBA DE CÆLO VOCEM LV CT VOSAM EMIT ET TARTARE VM CHAOS OSTENDET DEHIS CENS TERRA VENIET AD TRIBV NAL DEI REGES OMNES. DEVS IPSE IVDICANS PIOS SIMVL. ET IMPIOS TVNC DEMVM IM PIOS IN IGNEM, ET TENEBRAS MITTET QVI AVTEM PIETA TEM TENET ITERV VIVENT.
SIBYLLA PHRYGIA QVÆ ANCYRÆ VATICINATA EST

Landi, Benvenuto e Matteo di Giovanni, il Sassetta, Domenico di Bartolo, il Pinturicchio, il Beccafumi. Ma il taglio innovativo del libro viene dal fatto che, per la prima volta, assieme alle figure allegoriche, alle simbologie, agli episodi narrati, si analizzano con estremo dettaglio tutte le iscrizioni presenti sul pavimento. Nessuno, sino ad ora, si era cimentato così a fondo nella lunga e complessa lettura.

È proprio il caso di dire che, su questa spianata di marmo 'mischio' vasta centinaia e centinaia di metri quadri, nessuno sembra voler... stare zitto. Basta varcare la soglia del Duomo e subito il pavimento inizia a parlare: *Castissimum Virginis Templum Caste Memento Ingredi*. È un ammonimento: «Ricordati di entrare casto nel castissimo tempio della Vergine». Il consiglio era inevitabile, visto che siamo tra le sante mura di una cattedrale. Ma appena proseguiamo nella lettura di fregi e cartigli, ci rendiamo conto che non sono tutti santi quelli che ci stanno facendo la predica. A darci il benvenuto infatti non è la Vergine, ma Ermete Trismegisto, il grande saggio dell'antichità («contemporaneo di Mosè» ci informa la scritta) che portò al popolo egiziano l'alfabeto e il diritto. Accanto a lui, due file di sensuali Sibille pagane che intuirono la venuta di Cristo sciorinano su targhe marmoree le loro fulminanti premonizioni. La Sibilla Cumana annuncia la venuta dell'ultima Era usando le parole dell'*incipit* della Quarta Egloga di Virgilio, mentre la Sibilla Persica azzecca che il bimbo fatale sarebbe nato *de Virgine Hebrea*.

Il piccolo Gesù nasce ma le Sibille non smettono di predire: si prefigurano le opere, i miracoli e la passione del Salvatore; la Sibilla Frigia ha persino la visione della fine del mondo: *Tuba de coelo vocem luctuosam emitet, tartareum chaos ostendet dehiscens terra*: «Una tromba dal cielo sprigionerà un suono di lutto, e la terra aprendosi mostrerà il baratro dell'Inferno».

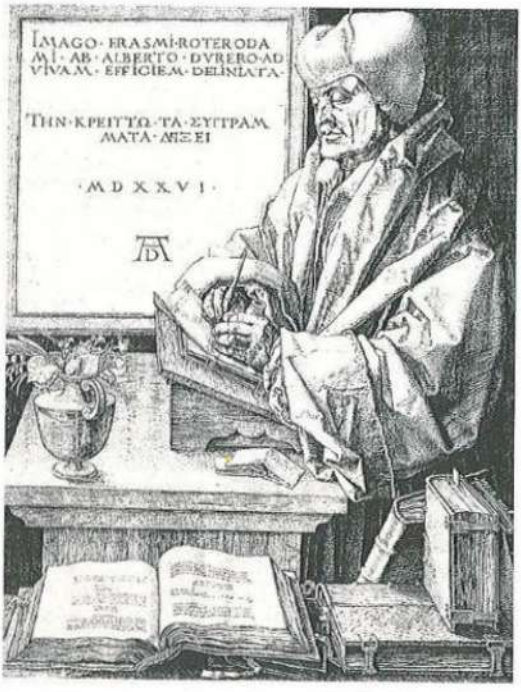
Il campanilismo senese è notoriamente endemico. Al centro del Duomo, sotto l'immagine di una lupa che allatta i piccoli si legge la parola *Sena*: le altre città italiane (Roma compresa) le ruotano attorno come piccoli satelliti. E prima che finisca la navata centrale, ecco sotto di noi la Ruota della Fortuna. Anche questo mosaico parla. A commentare le alterne vicende della fortuna sono quattro autori dell'antichità: Epitteto, Aristotele, Seneca e Euripide. Dal suo cartiglio svolazzante Epitteto consiglia di non gloriarsi troppo dei doni della fortuna ma di preferire i beni dell'animo. Aristotele ci offre una sentenza tratta dalla *Politica* («La prospera fortuna rende petulanti») mentre Seneca sciorina un passo dai *Dialoghi* («Una grande fortuna è una grande schiavitù»). Euripide, infine, ci esorta a cercare con tenacia la fortuna ma *laboribus*, cioè «con fatica».

Siamo ormai nel cuore del Duomo. Nella crociera, nei transetti e nel presbiterio, i pavimenti si popolano di episodi veterotestamentari ed evangelici, ognuno con la sua bella targa esplicativa, a mo' di lunga didascalia. Una curiosità la notiamo nel transetto destro: una serie di figure allegoriche ci riassumono la vita umana: *infantia*, *pueritia* e *adolescentia*; e poi, *iuventus*, *virilitas*, *senectus*. Il finale è drammatico: un uomo in stampelle si avvia verso la tomba: *decrepitas* dice la scritta.

Marilena Caciorgna e Roberto Guerrini, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Opera della Metropolitana - Monte dei Paschi - Silvana Editoriale, 2004, pp. 240, con 180 ill.

L'abito non fa il monaco

Sentenze di Quintiliano e di Omero



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

Uno degli Adagia *di Erasmo riprende un proverbio* tritissimum, *usato, anzi «logorato» dall'uso, secondo il quale l'abito fa l'uomo. Invero lo si trova non solo confermato dall'autorità di Quintiliano nelle sue* Institutiones oratoriae *(8, proem. 20), ma ancora nella tradizione medievale e rinascimentale. I* Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi *di H. Walter (vol. V, Göttingen, Vandenhook & Ruprecht, 1967) registrano, n. 33265:* Vestis virum facit *(o* reddit*); al n. 33268b il* Vestitus virum reddit: qui habet induat*; n. 332560a:* Vestis et incessus, modus, actus, forma loquendi / Ostendunt hominis virtutes interiores *(«L'abito e l'incedere, l'atteggiamento, il gesto, la parlata / Mostrano dell'uomo le virtù interiori»); n. 33268a:* Vestitus, risus, incessus arguunt hominis ingenium *(«...rivelano l'indole di un uomo»; analoghi in* Proverbia sententiaeque latinitatis medii ac recentioris aevi, *ed. H. Walter - P.G. Schmidt, vol. VIII,* ibi, *1983, n. 37173; vol. IX,* ibi, *1986, n. 44241c). All'opposto il tuttora vivo* Habitus non facit monachum *e molti altri simili (*Proverbia [...] medii aevi, *vol. II, n. 10534a; cfr. anche Seneca,* Epistulae *47. 16:*

«È veramente stolto chi giudica un uomo dall'abito»; e Alessandro Manzoni, I promessi sposi, *cap. 19: il Conte zio al Padre provinciale: «...alle volte, come dice il proverbio...l'abito non fa il monaco»).*

[C. C.]

L'abito fa l'uomo

Heímata anér, ossia *L'abito l'uomo.* È una frase anche oggi molto usata dalla gente, e la si dice in questa forma:

L'abito fa l'uomo, chi lo ha lo indossi.

È un'affermazione che fa anche Quintiliano nell'ottavo libro delle *Institutiones,* là dove dice: «Anche un abbigliamento decoroso ed elegante dà autorevolezza agli uomini, come afferma un verso greco». Il verso citato da Quintiliano credo sia questo, di Omero (*Odissea,* libro VI):

Ek gár toi toútōn phátis anthrópous anabaínei
Esthlé, ossia
«Da ciò deriva all'uomo buona stima
e onore».

Poco dopo, nel medesimo libro, il poeta ben mostra quanto l'abbigliamento contribuisca a procurare agli uomini grazia e dignità, là dove fa dire di Ulisse alla giovane Nausicaa:

Prósthen mèn gàr dé moi aeikélios dóat'eînai,
Nûn dè theoîsin éoike, toì ouranòn eurùn échousin, ossia
«Prima sembrava bruttissimo, adesso
sembra agli dèi che nutre il vasto Olimpo».

Infatti prima era ignudo, adesso Ulisse aveva indossato un vestito pulito e súbito era apparso un altro:

Hézet'épeit'apáneuthe kiòn epì thîna thalássēs
Kállei kaì chárisi stílbōn, ossia
«Poi venendo da lungi in riva al mare
sedette fulgido, bello e attraente».

* * *

Heímata anér, id est *Vestis vir*. Id hodie quoque vulgo tristissimum est. Aiunt enim ad hunc modum:

Vestitus virum reddit, qui habet, induat.

Idem affirmat Quintilianus libro Institutionum VIII: *Et cultus*, inquiens, *concessus atque magnificus addit hominibus, ut Graeco versu testatum est, autoritatem*. Hunc autem versum, quem citat Fabius, opinor esse illum apud Homerum Odysseae:

Odysseae *z*:

Ek gár toi toútōn phátis anthrópous anabaínei

Esthlé, id est

Quippe homini ex istis surgit bona fama decusque.

Pauloque inferius in eodem libro, quantum momenti cultus vestium adferat ad conciliandam homini formam dignitatemque, satis indicat, cum Nausicaam puellam ita de Ulysse loquentem facit:

Prósthen mèn gàr dé moi aeikélios dóat'eînai,

Nûn dè theoîsin éoike, toì ouranòn eurùn échousin, id est

Ante videbatur specie foedissimus esse,

Nunc divis similis, magnus quos pascit Olympus.

Nam ante nudus, iam vestes nitidas induerat Ulysses ac protinus alius esse visus est:

Hézet'épeit'apáneuthe kiòn epì thîna thalássēs

Kállei kaì chárisi stílbōn, id est

Deinde procul veniens ad littora pontica sedit

Fulgescens forma atque leporibus.

Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, 2. 5, Amsterdam-Oxford, North-Holland, 1981, n. 2060.

I COLLABORATORI

UMBERTO ALBINI ha insegnato nelle Università di Bonn, Colonia, Firenze e Genova. Ha pubblicato edizioni critiche di oratori greci, saggi di critica teatrale e di letteratura bizantina, e ha presieduto l'Istituto del Dramma Antico di Siracusa. Ha tradotto e adattato tragedie e commedie antiche e moderne per i teatri di Vicenza, Torino, Genova, Roma e per la televisione e la radio. Tra i suoi ultimi saggi ricordiamo, presso Garzanti, *Nel nome di Dioniso* (1991), *Atene: l'udienza è aperta* (1994), *Riso alla greca* (1997), *Teatro e palcoscenico. Divagazioni sul teatro antico* (1998), *Euripide o dell'invenzione* (2000) e *Atene segreta* (2002).

EDOARDO BARBIERI è ordinario di Bibliografia e Biblioteconomia nell'Università di Sassari. Si è occupato di storia del libro italiano del Quattro e Cinquecento, con particolare attenzione al libro religioso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento* (Bibliografica, 1992) e *Il libro nella storia* (CUSL, 2000).

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano. Dirige, inoltre, 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.

ATTILIO BRILLI è professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università di Siena. Ha pubblicato studi e ricerche di letteratura di viaggi, su Swift, Byron, Joyce; ha curato l'edizione di Stevenson nei Meridiani Mondadori e di *Lord Brummel e il dandismo* di J. Barbey D'Aurevilly presso Sellerio (1981).

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

SIMONA COSTA, è professore ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia nell'Università di Macerata. I suoi studi, che si muovono soprattutto nell'arco tra Settecento e Novecento, sono in gran parte dedicati ad autori come Alfieri, d'Annunzio e Pirandello.

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 e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

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

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

SOFIA GNOLI insegna Storia del Disegno e della Moda nell'Università degli Studi della Tuscia e Storia della Moda contemporanea nell'Università di Roma 'La Sapienza'. Tra le sue pubblicazioni: *La donna, l'eleganza, il fascismo* (Edizioni del Prisma, 2000), *Moda italiana 1950-1970* (AxA, 2000), *La magia dell'abito sul grande schermo* (Edimond, 2002), *Gran Sera. Dalla Hollywood sul Tevere agli anni Ottanta. 40 anni di Moda Italiana* (AxA, 2003).

GIUSEPPE LIPPI si occupa di cinema ed editoria dal 1977. Studioso di fantascienza, attualmente dirige il mensile "Urania", Mondadori.

JEAN-CLAUDE MARGOLIN, professore emerito al Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours, dirige la *Bibliographie érasmienne* (Vrin, 1963-1987) ed è autore di una parte delle edizioni critiche dell'*Opera omnia* di Erasmo, di Amsterdam. Fra i suoi saggi: *Guerre et paix dans la pensée d'Erasme* (Aubier-Montaigne, 1973); *L'Humanisme en Europe au temps de la Renaissance* (Presses Universitaires de France, 1981); *Érasme précepteur de l'Europe* (Juilliard, 1995); *Philosophies de la Renaissance* (Paradigme, 1998); *Lettres et poèmes de Charles de Bovelles* (Champion, 2002).

FERNANDO MAZZOCCA insegna Storia della Critica d'Arte nell'Università Statale di Milano. Specialista del periodo neoclassico e romantico, ha curato numerose mostre e pubblicazioni. Collabora al supplemento domenicale 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 (*Letture 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 Supercampiello nel 1997.

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Lingue Moderne e Comunicazione di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, da ultimo con *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999) e *Cesare Pavese oltre il mito* (Marietti, 2000).

SERGIO PEROSA, professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università di Venezia, è studioso e traduttore eminente di Shakespeare (su cui *Il Veneto di Shakespeare*, Bulzoni, 2002), di Melville, James, Virginia Woolf; saggista e critico, ha dato profili innovativi del teatro, del romanzo e delle teorie del romanzo inglesi e americane (Einaudi, 1980; Bompiani, 1982, 1983).

GIANCARLO PETRELLA, dottore di ricerca in italianistica nell'Università Cattolica di Milano, insegna Storia della tradizione manoscritta nell'Università di Sassari. Si occupa di letteratura geografico-antiquaria fra Medioevo e Rinascimento e di circolazione libraria fra Quattro e Cinquecento. Ha recentemente pubblicato *L'officina del geografo. La Descrittione di tutta Italia di Leandro Alberti* (Vita e Pensiero, 2004) e curato una raccolta di saggi su *Arnaldo Segarizzi storico, filologo, bibliotecario* (Provincia autonoma di Trento, 2004).

FOLCO PORTINARI, dirigente alla Rai e docente universitario, ha studiato particolarmente la letteratura italiana sette e ottocentesca nelle forme narrative e teatrali. Ha pubblicato fra l'altro *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento* (Einaudi, 1976), *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti* (Edt, 1981) e *Romanzieri del Settecento* (Utet, 1989).

WILLIAM SPAGGIARI è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Parma. Ha curato edizioni di Algarotti, Giordani, Leopardi. Tra i suoi volumi di saggi: *La favolosa età dei patriarchi. Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci* (Archivio Izzi, Roma 1996) e *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento* (Unicopli, Milano 2000).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale presso il 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), *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001) e *Storia del design grafico*, con D. Baroni (Longanesi, 2003).

UGO VOLLI insegna Semiotica nell'Università di Torino e nell'Università di Lingue Moderne e Comunicazione di Milano. Si occupa principalmente di problemi di comunicazione sia dal punto di vista teorico che pratico. Ha lavorato a lungo sulla teoria della moda e del teatro. Autore di numerosi volumi e saggi, collabora con vari giornali e quotidiani.

Quello della **moda** si presenta come un fenomeno coinvolgente non solo la società ma anche la **letteratura**: nella satira, nella rappresentazione fantastica, nella bizzarria. Partendo da una curiosa tenzone fra due poeti francesi seicenteschi, rievocata da Jean-Claude Margolin, e passando per l'ironia pariniana (Folco Portinari) e per le delizie del *dandy* (Attilio Brilli), questo fascicolo giunge sino al *liberty*, al futurismo, al ventennio fascista (Simona Costa, Sergio Pautasso, Sofia Gnoli), alle scrittrici e alle riviste del secondo Novecento, ai musei (Marta Morazzoni, Elena Cardani). Due studiosi del costume e delle ideologie, Ugo Volli e Umberto Galimberti, aggiungono acute e stimolanti osservazioni su un tema di antiche origini e vivace attualità.

Alla letteratura epica e drammatica rimanda un *dossier* sulla figura e il mito di **Aiace**, che da Omero al Novecento ha una sua storia tragica e una sorte infelice. Scritti di Umberto Albini, Sergio Perosa, Paolo Bosisio, Lorenzo Mondo.

Il carteggio **Giordani-Canova**, recentemente pubblicato, è poi analizzato da William Spaggiari e Fernando Mazzocca.

Giuseppe Lippi presenta la storia e i capolavori di **Fantascienza** in occasione dell'esposizione dell'ingente patrimonio librario fantascientifico della Biblioteca di via Senato. Nell'apposita rubrica, presentazioni di temi e testi di **Bibliofilia** a cura di Giuseppe Frasso, Giancarlo Petrella, Edoardo Barbieri.

Dopo l'Osservatorio di Marta Morazzoni, Maurizio Vitta, Paolo Bosisio, Carmelo Di Gennaro, Marco Carminati, una divagazione di **Erasmo da Rotterdam** sull'abito e l'uomo.

ISBN 88-87945-79-9

9 788887 945799 >

€ 19,50