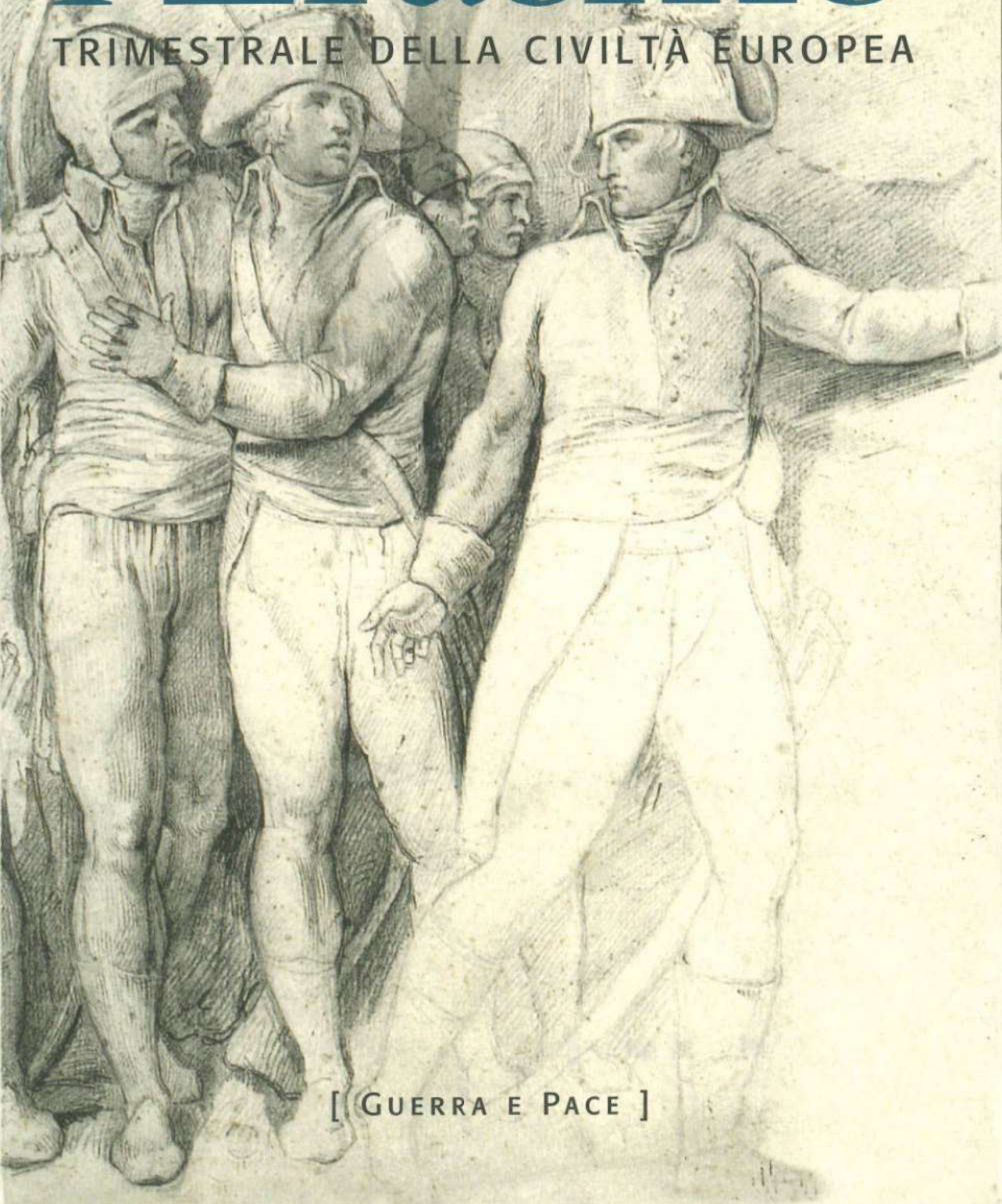


l'Erasmus

TRIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



[GUERRA E PACE]



l'Erasmus

l'Erasmus
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, Fabio Pierotti
Cei, 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
Referenze fotografiche
Biennale di Venezia; Rolando Paolo
Guerzoni/Teatro Comunale,
Modena; Historial de la Grande
Guerre, Péronne; Musée de
l'Histoire de France, Parigi; Musée
International d'Art Naïf Anatole
Jakovsky, Nizza; Angelo Saini,
Milano; Staatliche
Kunstsammlungen, Dresda

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

Gli indici saranno forniti
al termine dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 19,50;
arretrati € 27,75;
abbonamento annuo
(quattro fascicoli) € 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-76-4

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

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

© 2005 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

BvS

Biblioteca di via Senato Edizioni
Milano



Questo periodico
è associato alla Unione Stampa
Periodica Italiana

GUERRA E PACE	Silvia Ronchey	UN DIO CHIAMATO GUERRA	4
	Paolo Fedeli	IL SOGNO DI VIRGILIO	12
	Jean-Claude Margolin	ÉRASME, MILITANT DE LA PAIX	19
	Mario Richter	LE AMARE REALTÀ DELLA VITA E DELLA STORIA	29
	Fausto Malcovati	LA LEZIONE DI PLATON KARATAEV	40
	Luciano Erba	EROS IN TRINCEA	46
	Franco Buffoni	LE DUE GUERRE MONDIALI	52
	Carmelo Di Gennaro	IL VERO EROE	58
LE MOSTRE	Alberto Capatti	UNA N MAIUSCOLA	72
	Nicola Raponi	PER ACQUISTAR PERENNE GLORIA	80
I MUSEI	Anne Devroye-Stilz Jacqueline Péligon	L'ART NAÏF, L'ALTÉRITÉ	90
IL LIBRO	Maurizio Vitta	LA MOLTIPLICAZIONE DEL SENSO	98
	Giorgio Upiglio Elena Cardani	LA MIA PICCOLA AVVENTURA IN MOSTRA NEL CANTON TICINO	104
L'ERASMO BIBLIOFILIA	Riccardo Pozzo	LA BIBLIOFOBIA	106
	Giancarlo Petrella	TALLONE E CONTINI EDITORI DEL <i>CANZONIERE</i>	113
	Edoardo Barbieri	SYLVESTRE BONNARD DAVANTI AL COMPUTER	118
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	I MESSAGGI DI UNA PARATASSI	128
	Maurizio Vitta	UNO STATO D'ANIMO FONDAMENTALE: LA NOIA	130
	Paolo Bosio	UN'ALTRA STAGIONE AL TEATRO DI VERDURA	133
	Carmelo Di Gennaro	UN FESTIVAL PER LA MUSICA CONTEMPORANEA	136
	Marco Carminati	IL MERAVIGLIOSO PASSATEMPO DEI MONARCHI	139
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	ISTRUZIONI PER CHI GOVERNA	142
	I collaboratori		146

UN DIO CHIAMATO GUERRA

Il saggio psicologico e mitologico di James Hillman

DI SILVIA RONCHEY

«**L**A guerra come emozione inspiegabile»: questa fu la riflessione di James Hillman, chiamato alle armi e destinato alla sanità, mentre nel 1944 in Francia attraversava in automobile un campo di battaglia della Grande Guerra e pensava a Grass di Sandburg, dove l'erba esulta: «Ammucchiate alti i cadaveri, copriteli di terra, sono l'erba, lasciatemi fare il mio lavoro». Concepì allora il nucleo del suo ultimo libro, *Un terribile amore per la guerra*¹? Comunque oggi ha bisogno di ricordare che allora, in quel momento, sentiva «una grande emozione» e che in quei giorni aveva scritto «mediocri poesie di guerra piene di pathos», benché fosse solo «uno che aveva imparato a fare fasciature» e più che di morti avesse esperienza di devastanti mutilazioni. «Mi fermavo sempre a parlare – ricorda – con un marine della mia età che aveva perso tutti e quattro gli arti». Più tardi, nel '47, viaggiando in Italia in compagnia di un amico, e poi sempre, visitando ovunque campi di battaglia, ricorda che provava «un vago turbamento, fantasticherie e come una sacrale tristezza». Anche per militaristi, generali, ogni tipo di protagonisti scoprirà che la guerra, oltretutto un terribile amore, è sempre «qualcosa di impalpabile». Che il nostro pensiero scientifico è utile a condurre una guerra, non a spiegarla.

Nessuna esegesi razionale, nessuna elencazione di cause ci illumina su un dato di fatto, l'«inevitabilità della guerra», verso cui i popoli si precipitano ineluttabilmente e spesso con esultanza. Quest'inevitabilità aveva fatto teorizzare a Tolstoj che la guerra sia



governata da una forza collettiva che trascende la volontà umana individuale. Ora, il mestiere di Hillman, il più eretico e geniale degli allievi di Jung, è proprio indagare e conoscere la natura di tutto ciò che nella psiche, individuale o collettiva, trascende sia la ragione sia la volontà: in definitiva, la coscienza.

Hillman è un pensatore abituato a utilizzare con naturalezza il pensiero critico per mettersi di continuo in contrasto con l'opinione corrente. Ma è anche colui che è stato definito «uno dei guaritori spirituali più veri e profondi del nostro tempo». Per capire il suo ultimo libro occorre tenere presente che il suo autore è, anzitutto, un terapeuta. «Quest'analisi, con tutta la sua spietatezza – scrive – è un gesto di prevenzione, un tentativo di shockterapia».

La dialettica di Hillman, in questo straordinario libro, ha qualcosa dell'*eironeia* socratica, quella capacità di rovesciare ed elettrizzare ogni discorso di chi ha un nuovo modo di far pensa-

Peter Paul Rubens,
Marte e Venere
(studio), dopo il 1625;
olio su tela,
167 x 186 cm.
Cosenza, Cassa
di Risparmio
di Calabria e Lucania

re gli altri, scardinando e sovvertendo completamente le loro abitudini logiche. Così, il suo libro, sul tema della pace e della guerra, ha spiazzato tutti i cultori di luoghi comuni: da un lato i politicamente corretti, gli utopisti e i pacifisti, dall'altro i *Realpolitiker*, i sostenitori della necessità della guerra come «prosecuzione della politica con altri mezzi» secondo la definizione di Clausewitz, e dunque nel nostro tempo dell'esportazione armata della democrazia.

«Il guerreggiare è padre di ogni cosa», diceva Eraclito. Eppure, spiega Hillman, nonostante la guerra sia con ogni evidenza l'elemento primario di ogni filosofia dialettica, i maggiori filosofi non hanno sondato abbastanza questo 'universale fantastico' dell'uomo: il 'terribile amore per la guerra' che dà il titolo al libro. Diciamo che solo alla fine della sua vita e con un saggio brevissimo Kant ha concluso con Hobbes che «lo stato di pace tra gli uomini non è uno *status naturalis*». È Hobbes, tra i grandi filosofi, l'aurea eccezione, cioè il solo che abbia affrontato il problema in modo esauriente. I contemporanei sono passati in rassegna da Hillman ma archiviati con delusione: da Freud a Einstein, da Simone Weil a Hannah Arendt, fino a Paul Fussell. Dopo i pensatori gli artisti, a cominciare da Goya. Né il pensiero degli esperti di strategia esplorato nel libro, da Sun-zu a Mao Zedong, da Machiavelli a Clausewitz, fino a McNamara e a Rumsfeld, dà risposte, permettendo all'autore di concludere che per tutti costoro la guerra è un fenomeno sostanzialmente sconosciuto ed essenzialmente incomprensibile.

La guerra, scrive Hillman, «per i nostri modelli secolari rimarrà sempre qualcosa che non possiamo immaginare né comprendere». Solo a Michel Foucault riconosce una certa «penetrazione» nella formula che rovescia quella di Clausewitz affermando che non è la guerra «continuazione della politica con altri mezzi», ma la politica continuazione della guerra, perché anche la politica, nella storia umana, è guerra. Hillman è un intellettuale di sinistra, ma l'essere in qualche modo schierato non fa di lui un 'intellettuale organico'. Pur intendendo esercitare influenza sul pensiero del suo tempo, per Hillman la verità va guardata fino in fondo, non



Giovanni Francesco
Barbieri detto
il Guercino,
L'intervento delle

*donne sabine per la
pace tra i Romani
e i Sabini*, 1645;
olio su tela:

particolare.
Parigi, Musée
du Louvre

negata né travisata dall'ideologia, né manipolata a fini di schieramento come fanno molti, ma analizzata in senso autenticamente fenomenologico.

Hillman nota che la letteratura occidentale nasce con un poema dove Efesto fabbrica armi, dove Ares guida le truppe in campo aperto, dove Apollo lungisaettante porta la guerra nelle città. In Omero è Atena, la dea della ragione, la signora delle strategie. E se è vero che gli si può obiettare che nasce anche con Esiodo, con la *Teogonia* e *Le opere e i giorni* e il senso numinoso della Madre Terra, è certo che l'uomo, portatore di ragione, dotato di quella proiezione nel futuro che lo rende consapevole della propria morte, adopera questa ragione e questa progettualità per affinare

le tecniche di guerra. La guerra dunque non è disumana ma umana perché appartiene all'uomo tutto intero, includendo la sua razionalità e il suo pensiero scientifico. Come può del resto la guerra essere dichiarata disumana, come si può dire che ci fa scendere a livello degli animali, si domanda Hillman, quando a farla non sono gli animali, ad eccezione degli insetti, ma solo gli esseri umani?

Dunque non si può certo affermare che nel fare la guerra l'uomo non sia razionale. Eppure la guerra è irragionevole. Per comprenderla «dobbiamo arrivare ai suoi miti, riconoscere che è un accadimento mitico. [...] Fino agli abissi della crudeltà,

dell'orrore e della tragedia, come fino alle altezze della sublimità mistica». La pulsione alla guerra va cercata e affrontata applicando l'analisi del profondo e quella che Hillman ha fondato e denominato psicologia archetipica. Solo usando gli archetipi del mito possiamo affrontare e conoscere la guerra.

Pur chiarendo che quando parla di Marte o di Apollo, Efesto o Atena, non intende l'oggetto di un culto religioso ma il soggetto di un mito, Hillman ha un'espressione folgorante che ci apre alla comprensione del suo pensiero: come a Roma esisteva, a circondare il Campo di Marte, «un muro che situava il dio in un campo suo proprio, oggi il ruolo di quel muro è sostituito dal culto che

*La verità
va guardata fino
in fondo, non
negata né travisata
dall'ideologia,
né manipolata
a fini di
schieramento, ma
analizzata in senso
autenticamente
fenomenologico*



circonda la guerra e il funzionamento bellico. Le forze armate hanno una loro giurisdizione, loro tribunali, loro carceri, obbediscono a codici propri, marciano al suono della propria musica, si prendono cura dei propri cimiteri». È un culto che per Hillman deve ridiventare un mito.

Finché ci limitiamo a disapprovare la guerra e ci vantiamo di considerarla solo 'l'ultima risorsa', non facciamo che riconoscere che la guerra «entra fra le cose prime come realtà ultima, la più potente, anzi quella determinante». La guerra appartiene all'uomo e come tutte le cose umane, la religione, il sesso, la morte, il legame sociale, la patria, riceve significato dai miti. I miti sono la normazione dell'irragionevole e nell'identificazione è la loro virtù terapeutica.

L'insistenza sui temi della politica contemporanea appartiene agli ultimi sviluppi e modi d'intervento del pensiero di Hillman: la reimmaginazione del mondo pubblico è per lui recupero

Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Marte con un amorino*, 1649; olio su tela, 180 x 236 cm. Cincinnati (Ohio), Art Museum

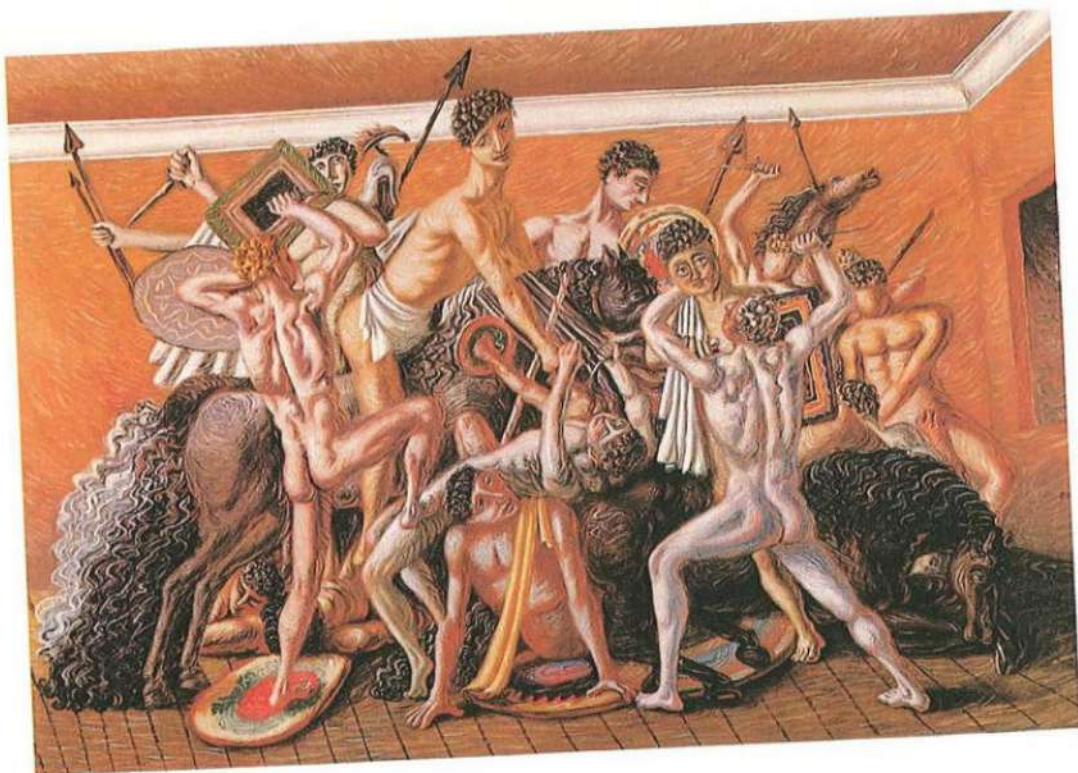
di anima per la vita collettiva. Qui si colloca anche il dio chiamato guerra. Gli dèi malati di Hillman rivivono nei templi apocrifi della nostra civiltà. Combattono e guizzano nei *serial* e nei *cartoon* della televisione, vero tempio di Ares consacrato al sangue. Ci seducono nella violenza estetizzata e nella pornografia delle copertine dei giornali. Per l'anima non iniziata, l'umiliazione e la mutilazione rientrano nella pornografia. Se oggi, nello schermo televisivo o nei fogli dei giornali, «la guerra è messa in cornice come un'opera d'arte», è perché la guerra afferisce alla sfera del sublime: «Si potrebbe sostenere che la guerra alla televisione, nei film e nei videogiochi apra una finestra sul sublime», scrive Hillman, rifacendosi alla *Critica del giudizio* e all'estetica romantica.

*Gli dèi malati
di Hillman rivivono
nei templi apocrifi
della nostra civiltà.
Combattono e
guizzano nei serial
e nei cartoon
della televisione,
vero esempio
di Ares consacrato
al sangue*

È così che sia il testimone oculare a un processo per atrocità, sia lo spettatore della guerra in televisione pongono in atto uno sguardo fallico. E se anche il giornalista *embedded* è pagato dall'industria dello spettacolo, la complicità nei crimini di guerra non ha confini netti: «Siamo tutti appassionati voyeurs» delle guerre mediatiche e della loro infinita offerta di violenza estetizzata.

Ma se la «cura col mito», la guarigione attraverso il riconoscimento del mito, è il punto di arrivo teorico della psicologia archetipica, il metodo di analisi è eminentemente empirico. Anche in quest'ultimo libro di Hillman gli strumenti collaudati dalla psicoanalisi sono sempre applicati a soggetti e eventi bellici osservati e studiati quasi di prima mano: dalle testimonianze ancora vive della guerra di secessione a quella del Vietnam, dal generale Patton alle sindromi di ufficiali e soldati combattenti nelle ultime 'guerre umanitarie', l'analisi degli stati psichici indotti dalla disciplina o dalla costrizione, dal senso della morte dei compagni o dallo *shock* da granata lo portano a una conclusione cruciale: «Il generale è comandato da Marte, il soldato è ispirato dalla società civile dove ancora si trova la sua anima non iniziata» a quel culto.

La cura che Hillman propone in questo libro è, per sua stessa definizione, omeopatia della psiche: «Un sale corrosivo, una



specie di cottura alchemica che restituisce psiche dove la psiche era ormai assente»². E la sua terapia della psiche occidentale si attua nella riproposizione della sua essenza venefica, nelle sue radici, aggregazioni e formule originarie. «La civiltà è un primato storico, la cultura è un'impresa mitica. [...] La sillaba chiave della cultura è il prefisso *ri*»³.

Giorgio de Chirico,
*Combattimento
di gladiatori nella
stanza*, 1928-1929;
olio su tela,
160 x 240 cm. Milano,
Civico Museo d'Arte
Contemporanea

¹ *Un terribile amore per la guerra*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 296.

² «Sale: un capitolo della psicologia alchemica» (1981), in J. Stroud - G. Thomas, *L'intatta. Archetipi e*

psicologia della verginità femminile, trad. it., Como, Red, 1987, p. 139 = *Fuochi blu* (1989), a cura di T. Moore, trad. it., Milano, Adelphi, 1996, cap. VI, «Il sale del-

l'anima, lo zolfo dello spirito», p. 188.

³ *Disturbi cronici e cultura* (1982), trad. it. in *Trame perdute*, Milano, Raffaello Cortina, 1985, p. 57.

IL SOGNO DI VIRGILIO

Il vaticinio della IV ecloga

DI PAOLO FEDELI

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ottaviano Augusto, in Virgilio legge l'Eneide a Livia e Augusto*, 1819; olio su tela; particolare. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts

INIZIATE a ridosso di Filippi (42 a.C.), dove si era compiuta l'eliminazione dei cesaricidi, le virgiliane *Bucoliche* riflettono le ansie e le aspirazioni di un periodo d'instabilità, di paure, di speranze: e se nella I Titiro (ossia Virgilio) può rallegrarsi di aver salvato il proprio potere dalle confische a favore dei veterani, nella IX i pastori Meri e Menalca devono allontanarsi dalle loro terre ormai perdute. Irrisolto resta il problema della cronologia delle due ecloghe, anche se appare probabile che essa corrisponda alla loro collocazione nella raccolta: se così è, le fondate speranze della I ecloga nel mantenimento delle terre grazie all'intervento deci-

sivo di un illustre personaggio (probabilmente Ottaviano) risulterebbero poi frustrate e la IX ecloga esprimerebbe la delusione del poeta per l'infelice conclusione della vicenda personale.

Nel periodo fra il 42, anno d'inizio, e il 39 a.C., anno di pubblicazione delle *Bucoliche*, si capì ben presto che la fragile intesa fra Antonio e Ottaviano non era destinata a durare a lungo, perché entrambi aspiravano a raccogliere l'eredità di Cesare e ad impadronirsi del potere. Divergenze profonde si manifestarono subito dopo Filippi e





La Terra feconda;
bassorilievo dell'*Ara*
Pacis Augustae,
13-19 a.C., Roma

in più d'una circostanza lo scontro apparve inevitabile; solo all'ultimo momento le controversie furono composte per intercessione di amici e parenti comuni: così avvenne nel 40 a.C., quando fu Asinio Pollione, console in carica e illustre protettore del Virgilio bucolico, a far concludere a Brindisi fra i contendenti una pace che però si sarebbe rivelata effimera. Proprio a partire da quel momento Asinio Pollione, inizialmente avverso a Ottaviano, prese a schierarsi decisamente dalla parte di quel giovane, che in un simile clima di angoscia per la possibile ripresa della sanguinosa guerra civile aveva saputo abilmente concentrare su di sé le attese e le speranze non solo di tipo politico, ma anche di carattere religioso.

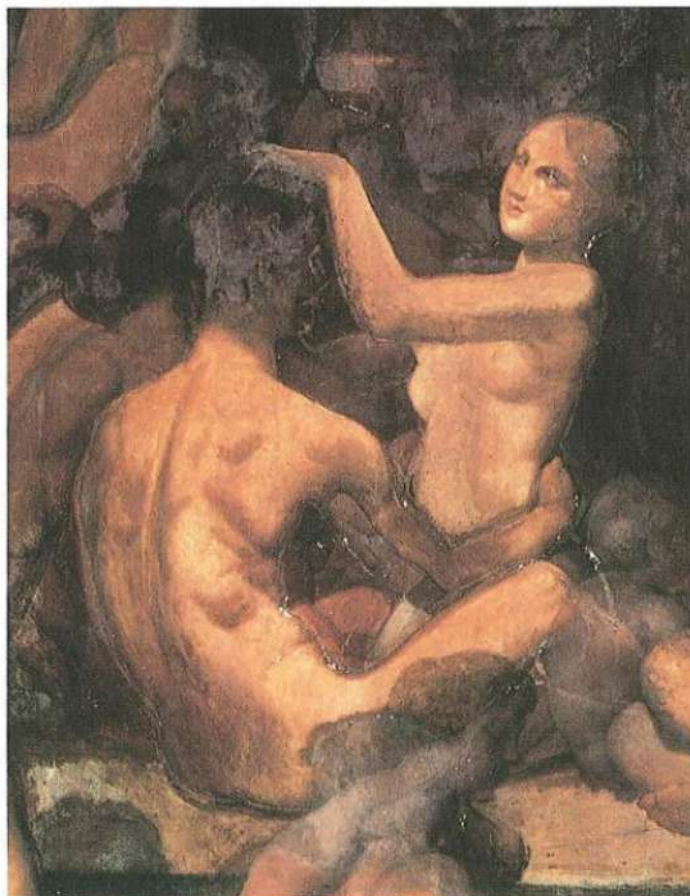
Alla breve stagione d'illusoria tranquillità appartiene la più singolare e per più d'un aspetto misteriosa fra le ecloghe: nella IV, infatti, la cui redazione è fissata con certezza al 40 a.C. dall'accenno ad Asinio Pollione quale console in carica, il poeta assume un ruolo profetico e vaticina l'avvento di una nuova èra, felice come quella del regno di Saturno. L'inizio della nuova età dell'oro coinciderà con l'imminente nascita di un *puer*, proprio sotto il consolato di Asinio Pollione.



Jacopo Zucchi
(1540-1596),
L'età dell'oro,
olio su tavola,
50 x 39 cm. Firenze,
Galleria degli Uffizi

Dopo un'invocazione alla Musa di Sicilia – doveroso atto d'omaggio nei confronti del siracusano Teocrito, da Virgilio preso a modello nelle *Bucoliche* – e una preghiera a Diana Lucina perché benevola assista il fanciullo che nascendo porterà con sé una nuova età dell'oro, il poeta si rivolge ad Asinio Pollione e gli predice lo straordinario destino del *puer* e dei tempi nuovi: col suo consolato prenderanno a scorrere i grandi mesi – grandi perché destinati a formare un millennio –, sarà bandita ogni nefandezza, finiranno le guerre esterne e interne, libere saranno le terre da paure e angosce. In quanto al fanciullo, la sua vita sarà la stessa degli dèi e degli eroi: avendo ereditato le virtù paterne, sarà in grado di reggere il mondo, pacificato per opera del padre. Le varie fasi della sua vita, dall'infanzia all'adolescenza e alla virilità, s'identificheranno con altrettante età, in cui si affermerà il nuovo regno della pace e della

Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
L'età dell'oro,
1842-1849; particolare.
Château de Dampierre
(Yvelines)



prosperità: in esse i popoli sapranno mondarsi di ogni colpa del passato per divenire degni dell'età dell'oro. Al nascituro il poeta si rivolge come a un nuovo simbolo cosmico, esprimendo la sua aspirazione a cantare il nuovo secolo a gara con i più insigni cantori mitici.

Dalla tradizione manoscritta più antica e autorevole la IV ecloga virgiliana è presentata come *saeculi novi interpretatio*, e realmente essa è il canto di un'età nuova e di un rinnovato ciclo del mondo. Non sorprende l'atteggiamento di Virgilio: negli anni della declinante repubblica, infatti, il successo della Stoa e dell'Accademia aveva ampiamente diffuso a Roma la dottrina del Grande Anno, secondo la quale – al termine di una successione di cicli contraddistinti dal nome dei vari metalli – l'umanità sarebbe tornata all'inizio, cioè all'età dell'oro.

Il rinascere delle speranze nell'infuriare delle guerre civili spiega l'atmosfera messianica del carme e il desiderio in esso manifesto di una pace duratura, accompagnata da una rinnovata prosperità. Speranze di palingenesi, d'altronde, erano molto diffuse nell'Impero, in particolare fra i popoli orientali costretti a subire il dominio di Roma. Profeti e oracoli si premuravano di accendere tali speranze di miracolosi rinnovamenti, di nuove età felici, ricche e pacifiche. Maghi e astrologi conobbero momenti di grande fortuna, che durarono sino al 33 a.C., quando Agrippa con un editto li cacciò da Roma. È in questa atmosfera che va collocata la IV ecloga, che da un oracolo attribuito alla Sibilla cumana prende le mosse e dà viva voce a tanto intense speranze di pace: lo stile stes-

so è volutamente oscuro e involuto, perché ricalca quello degli oracoli e dei vaticini.

*Profeti e oracoli
si premuravano
di accendere
speranze
di miracolosi
rinnovamenti,
di nuove età felici,
ricche e pacifiche*

L'identificazione del misterioso *puer* ha costituito l'oggetto di un'appassionata controversia sin da epoca antica. A diversificare in modo sostanziale le ipotesi in proposito concorre in primo luogo l'interpretazione del *puer*, secondo alcuni come un dio salvatore del mondo (teoria che ha una sua giustificazione nel senso religioso del carme e nei rapporti fra umano e divino in esso evocati), secondo altri come

un uomo in carne e ossa (ipotesi che trova un suo fondamento se non altro nei tratti umani con cui il *puer* è caratterizzato nel corso dell'ecloga). I sostenitori dell'identificazione con un personaggio reale hanno pensato al figlio di uno dei protagonisti della scena politica del tempo: si sarebbe trattato del figlio atteso dalle nozze di Ottaviano e Scribonia o da quelle di Antonio e Ottavia, sorella di Ottaviano.

Più probabili appaiono le ipotesi legate al ruolo di Asinio Pollione quale pacificatore, oltretutto alla sua presenza nelle *Bucoliche*, in particolare nella IV (egli è citato nel v. 12 e a lui si allude anche nel v. 3): la testimonianza di Servio nel commento alla IV ecloga è in favore di un figlio di Asinio Pollione, chiamato Salonino, che sarebbe nato allorché, dopo la presa di Salona in Dalmazia, il padre ottenne il consolato.



Tuttavia, anche se il ritmo del carme è fortemente encomiastico e induce a pensare a un atto d'omaggio verso un qualche uomo politico importante, non è peregrina l'ipotesi di quanti vedono nel *puer* il simbolo della stessa età dell'oro, oppure l'aspirazione a un mondo pacificato dopo le lunghe e cruenti guerre civili. Significativa, in tale panorama, è l'interpretazione del Carcopino, secondo cui l'ecloga si ispirerebbe a concezioni di stampo pitagorico nell'istituire un legame fra il *puer* e il nuovo ciclo cosmico.

Una grande fortuna per tutta la tarda antichità e il Medio Evo ha avuto l'interpretazione messianica dell'ecloga, secondo la quale l'avvento del *puer* starebbe a prefigurare la nascita di Gesù: essa risale a Lattanzio, a Eusebio di Cesarea e a sant'Agostino e valse a Virgilio la fama di profeta del Cristianesimo oltretutto un prestigio duraturo. Ad essa credette Dante, che attribuì la presunta conversione di Stazio alla fede cristiana all'influsso su di lui esercitato da alcuni versi della IV ecloga. Solo con l'Umanesimo vennero messe definitivamente da parte sia l'interpretazione in chiave cristiana del carme, sia la concezione di Virgilio quale annunciatore della nascita di Gesù.

In mancanza di testimonianze sicure il mistero della IV ecloga è destinato a rimanere irrisolto, e non è escluso che Virgilio stesso abbia voluto che fosse così: d'altronde un annunzio di tipo oracolare deve essere sempre circondato da un'atmosfera d'impenetrabile mistero.

ÉRASME, MILITANT DE LA PAIX

Cette malheureuse chassée de tous côtés

PAR JEAN-CLAUDE MARGOLIN

Au seuil du XVI^e siècle, paraissait à Anvers¹ l'un des premiers ouvrages d'Érasme : c'était une sorte de 'vade mecum' du chrétien auquel il avait donné un titre gréco-latin : *Enchiridion militis Christiani*, c'est-à-dire *Manuel* (ou *Poignard*) *du soldat du Christ*. En jouant sur le double sens du mot grec *enchiridion*, arme que l'on tient dans la main, ou 'arme de poing', mais aussi livret que l'on tient également dans la main, c'est-à-dire 'manuel', il renouvelait la féconde ambiguïté sémantique qu'avait exploitée autrefois le philosophe grec Épictète en composant un ouvrage de morale intitulé, lui aussi, *Enchiridion*. Arme de combat, certes, mais non d'attaque : arme de contre-attaque, arme spirituelle, car le soldat du Christ ne se distingue pas dans les exploits guerriers : c'est un combattant pacifique et pacifiste, un militant de la non-violence ou de la paix, fidèle à l'enseignement des Évangiles. Pour tenter de conserver cette paix, si chère et si fragile, dans une Europe déchirée et en proie aux ambitions les plus violentes et les plus opposées, il lui arrivera de s'associer à tous les puissants de ce monde, comme à toutes les forces spirituelles qui ont été préservées de la corruption : c'est ainsi qu'il prêterait son concours à l'action irénique que le pape Léon X, successeur du terrible Jules II, poursuit sur le plan de la diplomatie européenne ; ainsi conjurera-t-il François I^{er}, le Roi 'Très Chrétien', de cesser toute querelle avec son puissant rival Charles Quint, revenant à la charge dans une longue lettre politique qu'il adresse au roi de France le 1^{er} décem-



Giovanni Bilivert,
Léon X accueille
François Ier roi de
France, environ 1627 ;
huile sur toile,
182 x 233 cm. The
Mari-Cha Collection

bre 1523, et qui constitue en fait la préface de sa Paraphrase sur l'Évangile de Saint Marc² :

Je désirerais de tout mon cœur que tous les princes chrétiens examinent en eux-mêmes, en s'appuyant sur de vrais arguments, l'immense profit qui serait acquis à celui qui aimerait mieux maintenir une paix injuste que de poursuivre la plus juste des guerres³ [...]. De tous les maux qui déchirent l'homme dans son existence, aucun n'a d'effets plus criminels ou plus funestes que la guerre : non contente de frapper les hommes dans leurs biens ou dans leur personne, elle inflige à leurs mœurs⁴ un bouleversement encore plus atroce. En lui ôtant la vie, on fait moins de tort à une personne qu'en lui ôtant son innocence. [...] Je ne parle pas ainsi, Roi Très-Chrétien, pour arracher de leurs mains le glaive des princes⁵. Il se peut qu'un bon prince fasse un jour la guerre, mais alors, c'est qu'une nécessité extrême l'y aura poussé à la fin, après qu'il ait tout tenté vaine-

ment⁶. La Seigneur Jésus⁷ a arraché son glaive à Pierre, il ne l'a pas arraché aux princes.

Érasme de Rotterdam,
Querela Pacis, Bâle,
Johann Froben, 1517 :
frontispice

Dans une autre lettre à François Ier (16 juin 1526), après le retour de captivité de ce dernier⁸, il se réjouit du retour de la paix, après s'être désolé « de la rivalité des deux plus grands princes de la chrétienté et des souffrances qui en résultaient pur le monde entier, exactement comme lorsque la lune affronte le soleil, la race des mortels est en peril. [...] Seul Dieu, dans sa puissance divine, peut mener les projets insensés des hommes à une fin heureuse et bonne ».

Sa vie durant, à travers ses prises de position, sa correspondance et de nombreux ouvrages, Érasme ne cessera de combattre pour la paix, en son nom propre ou par l'intermédiaire de quelques personnages (notamment dans ses *Colloques*, comme la "Confession d'un soldat"⁹, ou le dialogue qui oppose un militaire, de retour des armées, à un chartreux¹⁰, ou encore dans la *Complainte de la Paix*¹¹, quand, recourant à cette figure de rhétorique qu'est la prosopopée, il donne la parole à cette malheureuse Paix, « décriée et chassée de tous côtés et par toutes les nations », incapable de trouver le moindre coin de terre pour se mettre à l'abri de la guerre, qui ensanglante l'univers tout entier.

Pédagogue averti, Érasme ne se prive pas de donner des leçons de conduite morale et politique aux princes qui gouvernent ce monde, comme on l'a vu dans ses lettres à François Ier. C'est ainsi que, dans son *Institution du prince chrétien*¹², dédiée à celui qui allait devenir, quelques années plus tard, l'empereur Charles Quint, mais qui était alors un jeune homme de seize ans, il consacre le dernier chapitre à la question de la guerre. On en donnera quelques lignes, où se combinent la fureur, le pathétique et la raison.



Orazio Gentileschi,
Le Bonheur public,
 1624-1626 ;
 huile sur toile,
 268 x 170 cm. Paris,
 Musée du Louvre



Faites le compte des tracas, des dépenses, des périls, de la peine et de la longueur des préparatifs [de la guerre]. Et la fange immonde des scélérats fieffés qu'il faut rassembler et, afin de paraître plus ardent que son adversaire, la nécessité où se voit réduit le Prince de flatter servilement, par l'argent qu'il lui donne, le soldat mercenaire¹³, catégorie la plus abjecte et la plus infâme qui soit au monde. [...] La sagesse des Princes coûtera trop cher à l'univers s'ils persistent à s'en remettre à l'expérience pour apprendre combien la guerre est affreuse, afin qu'ils déclarent dans leur vieillesse : « Je ne croyais pas que la guerre fût

à ce point désastreuse ! ». Mais, ô Dieu immortel, que de maux innombrables dans l'univers entier vous auront été nécessaires pour apprendre cette maxime ! [...] Nous voyons parfois des prêtres porter le brandon de la guerre. Tel évêque n'a point de honte à se trouver dans un camp militaire : la Croix y figure, y figure le Corps du Christ, les Sacrements divins sont mêlés à des réalités plus qu'inférieures. [...] Que le Christ fasse en sorte que par votre bonté et par votre sagesse, la paix puisse enfin régner, à l'abri des guerres insensées¹⁴.

Dans *Le Soldat et le Chartreux*, l'opposition cruciale de la guerre et de la paix vire également à une opposition irréconciliable entre le christianisme, dans sa vérité (celle des Évangiles), et le chrétien ordinaire qui, à l'instar de ces princes qui se disent chrétiens mais qui agissent au rebours de la loi d'amour et de fraternité prêchée par le Christ, a, dans la folie guerrière et les actes qu'elle entraîne, perdu la moindre trace des principes évangéliques. Le soldat, de retour de guerre, tout couvert de cicatrices qui le défigurent, lesté de la syphilis – ce 'mal espagnol' ou cette 'gale française' qui faisait alors des ravages –, les vêtements en loques, le crâne tondu, rencontre son ami, qui est devenu chartreux. Mais il n'a rien perdu de sa morgue, et déplore la servitude volontaire à laquelle a cédé son ami en se faisant moine, acceptant la clôture, la solitude, l'abstinence, les contraintes alimentaires. Mais quelle n'est pas la servitude du soldat, lui rétorque le moine (qui, pour une fois, a l'oreille d'Érasme), ce soldat qui, abandonnant sa jeune femme et ses enfants, « pour une maigre solde, est parti à la guerre égorger ses semblables, et cela, au péril de sa propre vie » ! Quel est, poursuit-il, « le plus grand malheur, assassiner pour un misérable salaire un chrétien qui ne vous a jamais fait de mal ou se jeter soi-même corps et âme dans la damnation éternelle ? »¹⁵. Sans se laisser convaincre par les paroles du chartreux, le soldat, en si piteux état, « le corps en putréfaction », reconnaît, désabusé, que ce sont les risques de la guerre, et ne se fait aucune illusion sur l'état de son âme, « aussi pure que des latrines publiques ou que le cloaque de la rue Maubert, à Paris »¹⁶.

Cette obsession de la guerre et sa condamnation sans appel,

que résumerait assez bien la formule célèbre « Guerre à la guerre ! », a hanté, sa vie durant, le pacifique et tolérant¹⁷ Érasme. Rien n'est plus significatif à cet égard que les avatars d'un adage, publié pour la première fois en septembre 1508, sur les presses vénitiennes d'Alde Manuce, constamment repris, corrigé, et surtout amplifié, jusqu'à la dernière édition, parue quelques mois avant sa mort en 1536, sur les presses bâloises de la firme frobenienne¹⁸ : il s'agit de l'adage *Dulce bellum inexpertis* ("La guerre est douce à ceux qui n'en ont pas fait l'expérience"), traduction latine d'une maxime grecque attribuée à Pindare¹⁹, elle-même reprise par l'écrivain militaire latin Végèce²⁰.

Tout d'abord, une remarque d'ordre quantitatif : l'édition aldine de 1508 comporte seulement quelques lignes, tandis que celle de 1536 (après celles de 1515, de 1518, de 1520, de 1523, de 1526, de 1528 et de 1533) en comprend 992 (d'après l'édition critique de ASD, qui s'appuie sur le texte de base de cette dernière édition du vivant d'Érasme). D'un bref commentaire d'une ancienne maxime, on est passé progressivement à un véritable essai, à une méditation sur la guerre et la paix, nourrie d'idées, certes, mais riche aussi des exemples concrets sur lesquels l'humaniste a eu tout loisir de réfléchir et de se lamenter au cœur d'une Europe qu'il connaissait bien, mais où la paix se réduisait à quelques années ou quelques mois de trêve et de répit entre deux conflits armés, des révoltes sociales ou économiques, des guerres civiles ou religieuses, sans parler de l'exercice permanent d'une justice criminelle aux méthodes et aux sentences particulièrement inhumaines. En quelques traits expressifs, Érasme stigmatise le spectre de la guerre, en faisant appel à notre imagination :

Imaginez que vous voyez des cohortes barbares, rendues horribles par leurs visages mêmes et le son de leurs voix, des armées bardées de fer, rangées en bataille, parmi le fracas effrayant et l'éclat fulgurant des armes, l'agitation odieuse d'une multitude aussi énormes, les regards menaçants de ces hommes, les appels rauques des cors, le son épouvantable de la trompette, les roulements tonitruants des bombardes²¹, non moins terrifiants que ceux du tonnerre, mais plus mal-faisants, les folles clameurs, le choc furieux, la monstrueuse

boucherie, le sort cruel, de part et d'autre, de ceux qui tombent et sont massacrés, des tués, l'entassement des cadavres, les plaines gorgées et les fleuves teintés du sang humain ...²².

Justus van Egmont,
*Allégorie du bon
gouvernement*,
environ 1625 ;
huile sur toile,
183 x 138 cm. Blois,
Musée des Beaux-Arts
du Château

Comme dans la *Complainte de la Paix*, l'émotion et l'indignation font place au raisonnement. C'est ainsi qu'il examine des arguments dont il ne méconnaît pas la force, qu'il s'agisse du droit naturel, approuvé par les lois et enregistré par la coutume, selon lequel il serait autorisé de rendre coup pour coup, ou, mieux encore, les écrits de saint Bernard²³ ou ceux de saint Thomas²⁴. Dans ce dernier cas, sa réponse est rapide : « Pourquoi ces écrits m'atteindraient-ils plus que l'enseignement du Christ qui a défendu absolument que nous résistions aux méchants, du moins à la façon dont le vulgaire lui résiste ? »²⁵.

Anticipant sur l'un de ses derniers écrits pacifistes, la célèbre *Consultatio de bello Turcis inferendo*²⁶ (*Devons-nous porter la guerre aux Turcs ?*)²⁷, Érasme estime, d'une manière plus réaliste (mais non contradictoire, comme on l'a trop souvent dit) que, malgré les horreurs de la guerre, on doit pouvoir s'y résigner quand toutes les négociations de paix ont échoué et que les forces d'agression risquent non seulement de s'emparer de vos terres, de massacrer ou d'asservir vos concitoyens, mais d'entamer ou d'anéantir les forces spirituelles qui soutiennent votre stature morale et religieuse. Que les princes chrétiens s'unissent donc contre cet ennemi commun potentiel (ou même plus que réel, si l'on est conscient des événements historiques qui ont ensanglanté l'Europe orientale depuis des décennies, et notamment depuis la prise de Constantinople par les troupes de Mohamed II). Mais attention ! Que cette guerre à laquelle seraient contraints les Chrétiens soit la plus courte et la moins sanglante possible, qu'ils ne se com-





Giacomo Manzù,
*Maquette pour le
panneau de la Guerre
sur le portail
de l'Église
de Saint-Laurent
à Rotterdam, 1965;*
bronze, 59 x 59 cm.
Ardea, Raccolta Manzù

portent pas d'une manière plus cruelle que les Turcs eux-mêmes (ces Turcs qui croient en l'existence d'un Dieu unique), mais que cette résistance et cette guerre forcée soient victorieuses !

Et son ultime opinion, qu'il ne livre pas sans une certaine gêne, mais à laquelle il s'accroche cependant avec cette résignation dont je parlais plus haut, c'est celle qu'il puise dans l'Évangile et chez saint Paul : de même que le magistrat n'est pas privé de son droit légitime de punir, de même l'Apôtre des Gentils a recommandé « de toute évidence l'épée que l'on porte pour la punition des méchants et pour la gloire des bons ». Mais il insiste sans cesse, ne craignant pas les répétitions, sur l'*ultima ratio* de la guerre, de son caractère inévitable, « une fois épuisée la totalité des remèdes, et même si la cause en est la plus sérieuse et la plus juste »²⁸.

En prenant congé d'Érasme de Rotterdam, militant de la paix, je voudrais me tourner vers la ville qui lui a donné le jour et qu'il a voulu associer à son nom, et cela, afin de lui rendre hommage. Trois œuvres de paix, nées de la guerre et de la violence aveugle, mais dans lesquelles il me plaît de voir comme trois symboles d'espérance, me viennent à l'esprit : c'est d'abord, face au port, la fascinante Rotterdam démantelée, tragique et suppliante, immortalisée par le ciseau d'Ossip Zadkine en témoignage du martyr de la cité, tout au début de la seconde guerre mondiale²⁹. C'est ensuite l'ensemble des deux portes de bronze du sculpteur italien Giacomo Manzù, qui ont remplacé l'ancien portail de l'Église Saint-Laurent, puissamment symboliques, puisqu'elles figurent la Guerre et la Paix³⁰ ; mais quand les portes sont ouvertes, ce sont des symboles chrétiens qui surgissent de l'autre côté : le Pélican, nourrissant sa progéniture de son sang, et la Colombe, symbole du Saint-Esprit. C'est enfin le 'cube' architectural du Maasboulevard, près d'Europoort, réalisé au lendemain de la guerre par des fonds allemands, lieu de paix, de repos et de sérénité, gage prometteur d'un avenir de compréhension et de collaboration pacifique entre les ennemis d'hier réconciliés.

SOMMARIO

Una delle prime opere di Erasmo, l'*Enchiridion militis Christiani* (Anversa 1504), è anche già un primo richiamo dell'umanista olandese ai principi cristiani affinché attuino una concordia degna della fede che professano e dell'esempio di Gesù Cristo. Da allora egli non desisterà più di scrivere per questa idea, siano i *Colloquia*, o la *Querela Pacis* «scacciata da tutte le nazioni», o l'*Institutio principis Christiani*; non cesserà di impartire consigli ed esortazioni, in un'Europa dove la pace era ridotta a pochi anni o mesi di respiro tra due conflitti in armi. Egli vi rappresenta appassionatamente e razionalmente, con forti e impressionanti immagini e appelli, le devastazioni della guerra nei corpi e nelle coscienze, grida «Guerra alla guerra!», lavora a successive e crescenti elaborazioni di un celebre adagio quale il *Dulce bellum inexpertis*, come a dire «La guerra è dolce per chi non l'ha sperimentata».

Nell'altro scritto della *Consultatio de bello Turcis inferendo* (Dobbiamo portare guerra ai Turchi?), un testo più realistico, appare il problema della guerra 'giusta', e la si ammette come legittima quando si sia esperito e consumato ogni tentativo di accordo pacifico e si profila lo spettro non solo del massacro e dell'asservimento ma

anche della perdita delle proprie energie spirituali e dei propri principi morali. Qui si fa appello ai signori cristiani perché uniscano le loro forze per una guerra – ma la meno lunga e sanguinosa possibile – contro quel potenziale nemico comune. Anche la sua città, Rotterdam, uscita da una guerra cieca e violenta, sembra prolungare oggi questi tormenti del suo grande figlio e additare questi ideali in opere d'arte di grande valore simbolico.

¹ Chez l'imprimeur Th. Martinus (Martens), en février 1504.

² Bâle, Froben, in folio. Il adressait, avec la même audace, et dans le même esprit pacifiste, les trois autres Paraphrases (sur les Évangiles de Luc, de Jean et de Matthieu) respectivement aux trois autres grands souverains d'Europe : la première à Henri VIII, la seconde à Ferdinand de Habsbourg, la troisième à Charles Quint. Traduction française de la lettre à François Ier dans mon anthologie, *Guerre et paix dans la pensée d'Érasme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1973, pp. 266-278; ici, pp. 268 s.

³ L'un des thèmes constants de sa lutte contre la guerre est sa mise en question du concept de guerre juste (qui est pourtant admis par saint Augustin et saint Thomas). Il s'inspire ici d'une phrase de Cicéron dans ses *Lettres familières* VI, 6, 5.

⁴ Voir, dans l'édition Allen de la Correspondance d'Érasme (*Opus epistolarum Erasmi* etc.), la lettre 1255 du 13 janvier 1522 (« À l'Empereur invincible, Charles, cinquième de ce nom ») : l'inspiration est la même.

⁵ Le glaive temporel, par opposition au glaive spirituel (qui est aussi l'arme du militant chrétien). C'est la doctrine de l'Église de la séparation des pouvoirs.

⁶ Doctrine constante chez Érasme, de l'*ultima ratio*.

⁷ Matthieu 26, 52 ; Jean, 18, 11.

⁸ Après la bataille de Pavie et la défaite des Français (25 février 1525), François Ier avait été capturé et emprisonné à Madrid : il ne reviendra en France qu'au début de 1526.

⁹ *Confessio militis*, Bâle, Froben, mars 1522 (édition critique d'Am-

sterdam = ASD I-3, 1972, pp. 154-158).

¹⁰ *Militis et cartusiani*, *ibid.*, 1523 (ASD I-3, pp. 314-319).

¹¹ *Querela pacis undique gentium ejectae profligataeque*, Bâle, Froben, 1517 (ASD IV-2, 1977, pp. 1-100).

¹² *Institutio principis Christiani*, Bâle, Froben, mai 1516 (ASD IV-1, 1974, pp. 95-219).

¹³ Lieu commun constamment repris : le mercenaire n'a pas même l'excuse de se battre pour son pays et pour les siens.

¹⁴ *Guerre et paix* ..., cit., pp. 190, 194, 196.

¹⁵ Trad. E. Wolff, *Érasme, Colloques*, Paris, Imprimerie Nationale, 1992, vol. I, p. 258.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Il est permis toutefois de relativiser ces deux épithètes. D'une part, comme on le verra, le pacifisme d'Érasme n'implique pas le refus absolu ou inconditionnel de toute riposte armée à une attaque lancée par un ennemi agressif ou parjure : sa position n'est pas celle du Mahatma Gandhi, partisan d'une 'non violence active' ou d'une 'désobéissance civile' (dans sa lutte contre les Britanniques et la ségrégation raciale). D'autre part, la tolérance érasmiennne ne va pas jusqu'à admettre, en matière de religion, la pluralité des 'vérités' : la 'philosophie du Christ' est, pour lui, supérieure à toutes les autres formes de croyance ; mais, s'il est prêt à combattre les 'hérésies' par la parole et la persuasion, il refuse la torture et les aveux extorqués par la violence.

¹⁸ Bâle, Jérôme Froben et Nicolas Episcopius, mars 1536.

¹⁹ Pour une analyse détaillée de cet

adage et sa traduction en français, je me permets de renvoyer à mon livre, cité à la note 12, pp. 111-162, ainsi qu'à l'édition critique des *Adages* (ASD II-7, 1999, Ad. 3001, pp. 11-44).

²⁰ Dans son ouvrage *Epitome rei militaris* (fin du 4^e siècle), ch. 12 (éd. Teubner, p. 95).

²¹ Ces instruments de musique guerrière, ignorés des anciens, mais que les nouvelles modes musicales répandaient en Europe, sont condamnés pur des raisons éthiques plus qu'esthétiques : elles évoquent le son du canon.

²² *Guerre et paix* ..., cit., p. 116 (ASD II-7, cit., p. 15, lignes 97-104).

²³ Voir par exemple son *Sermo ad milites*.

²⁴ Voir notamment la 40^e question de la *Somme théologique* (IIa, IIae).

²⁵ *Guerre et paix* ..., cit., p. 137 (ASD II-7, cit., p. 35, lignes 687-689).

²⁶ Lettre au juriste allemand Johann Rinck du 17 mars 1530, qui est en fait une paraphrase du Psaume XXVIII : Bâle, officine de Froben, 1530 (ASD V-3, 1986, pp. 1-82).

²⁷ Extraits en français commentés dans *Guerre et paix* ..., cit., pp. 328-374.

²⁸ Cf. *Érasme*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992, trad. de J.-C. Margolin, p. 964.

²⁹ Allusion à la sinistre 'rotterdamisation' opérée par les avions du Maréchal Goering.

³⁰ A gauche, deux hommes qui luttent entre eux, et que contemple un enfant, avec tristesse et désespérance ; à droite, une victime de la guerre, portée par une femme en pleurs. Mais au-dessus des portes, un tympan ; une scène pastorale de bonheur, une existence paisible.

LE AMARE REALTÀ DELLA VITA E DELLA STORIA

*Politica, diplomazia e poesia in Francia
nel Cinquecento*

DI MARIO RICHTER

SABATO 23 agosto 1572: sta per abbattersi su Parigi uno dei più cinici e odiosi massacri del secolo, certamente l'episodio più efferato tra i tanti delle guerre di religione (che già da ben dieci anni in tutta la Francia insanguinano villaggi e campagne): poiché la strage sarà attuata soprattutto durante le ore notturne, rimarrà nella memoria come la notte di San Bartolomeo, più volte raccontata da storici e poeti.

Cattolici e protestanti – precisamente i calvinisti francesi, detti anche ugonotti – non sanno vivere in concordia fra loro. La realtà è che, a dispetto di tanti sforzi di pace, non ce la fanno a mettere in pratica le ragioni della tolleranza. Ciascuno dei due contendenti è infatti convinto di possedere la verità della religione cristiana e vorrebbe che tutti se ne avvalessero: ne va nientemeno che della salvezza, della salvezza eterna. Naturalmente, come al solito, tutto è reso molto più complicato da rivalità politiche, da mire egemoniche di principi.

Da qualche giorno molti calvinisti sono confluiti nella capitale francese in occasione di un grande e festoso avvenimento pubblico: le nozze fra il re di Navarra (il calvinista Enrico di Borbone) e Margherita di Valois. La cerimonia è celebrata il 18 agosto con solennità e sfarzo sul sagrato di Notre-Dame. Sono presenti i grandi notabili del momento. Nonostante i festeggiamenti, l'atmosfera è però assai pesante in città. Nelle chiese si susseguono le prediche minacciose. Il popolo è scontento per l'insopportabile carevita. Un



Jacob Bunel,
*Ritratto di Enrico IV
sotto le sembianze
di Marte*, circa 1601;
olio su tela,
186 x 135 cm.
Pau, Musée National
du Château

tenue motivo di speranza lo offre al Louvre il re Carlo IX, che sembra piuttosto ben disposto a trovare accordi col prestigioso capo degli ugonotti, l'ammiraglio Gaspard de Coligny.

La bufera esplode allorché Gaspard, già ferito da un attentato che sulle prime era potuto apparire un episodio grave ma isolato, durante la notte fra il 23 e il 24 (sabato e domenica) è raggiunto in casa da alcuni sicari che lo assassinano a pugnalate e lo scaraventano fuori dalla finestra. È il crollo di ogni attesa di pace. Da quel momento non si dà tregua alla caccia spietata dei calvinisti presenti a Parigi e accuratamente registrati. L'orrenda carneficina succeduta nella notte fra la domenica e il lunedì lascia sulle strade migliaia di cadaveri dilaniati. Carlo IX, che, come s'è accennato, era sembrato fautore di conciliazione, non tarda ad assumersi la

responsabilità di tanto orrendo cinismo.

Al seguito del trucidato ammiraglio di Coligny, si trova a Parigi in quel frangente un giovane e brillante ugonotto, un aristocratico, già molto apprezzato e ascoltato, benché abbia appena ventidue anni. Si chiama Philippe Duplessis-Mornay, certamente anche lui registrato nell'elenco dei calvinisti da eliminare. Però la fortuna gli è stata propizia. Il venerdì 22, in seguito all'attentato, il giovane ha cercato un alloggio accanto a quello dell'ammiraglio. Non ha però potuto occuparlo perché l'abitazione si sarebbe liberata soltanto il successivo lunedì. Così ha potuto evitare di trovarsi nel quartiere in cui nessuno dei ricercati ha poi trovato scampo nella fatidica notte.

Avvisato del pericolo grazie al provvido soccorso di amici, il martedì 26 riesce a depistare i sicari e a lasciare la città uscendo a piedi dalla Porta Saint-Denis dopo avervi fortunatamente superato il controllo di guardie sospettose e per nulla compiacenti. I particolari di questa fuga piuttosto rocambolesca ci sono stati raccontati nelle preziose *Memorie* della futura moglie di Philippe, la quale vorrà riconoscere nella combinazione di tante circostanze fortunate il vigile intervento della divina Provvidenza.

Pur essendo cresciuto in tempi di ferro e di sangue fino ad arrivare a conoscerne per esperienza diretta il momento più truce e disgustoso, Philippe Duplessis-Mornay era uno di quegli uomini non comuni che nutrono in cuore un desiderio sincero di concordia e di pace. Era stato avviato dalla madre a una solida educazione secondo i severi principi di Giovanni Calvino. All'età di diciott'anni si era rivelato già in grado di sostenere brillantemente una disputa pubblica sulla questione del purgatorio. In quella circostanza aveva stupito tutti per la conoscenza approfondita non solo delle lingue classiche, ma anche dell'ebraico e della matematica. Per ben quattro anni (fra il 1567 e il 1572) aveva girato in lungo e in largo l'Europa. Transitando naturalmente da Ginevra, centro irradiatore del calvinismo allora amministrato da Teodoro di Beza, si era fermato per qualche tempo in Germania (Francoforte, Heidelberg, Colonia) per scendere poi nella nostra penisola. I soggiorni più significativi li aveva trascorsi a Venezia, a Padova (dove fu iscritto all'Università per perfezionarsi nelle scienze giuridiche) e a Roma. L'odiosità del massacro

della notte di San Bartolomeo e lo sconcertante comportamento del re avrebbero potuto indurre il giovane ugonotto in fuga a covare – come avvenne per molti altri, a cominciare dal suo amico Agrippa D'Aubigné, il sanguigno e infuocato autore dei *Tragiques* – sentimenti di odio e vendetta.

Indubbiamente anche lui prese la via del mare per raggiungere in Inghilterra gli altri scampati alla strage e per organizzarvi – contando sull'aiuto della regina Elisabetta – una resistenza armata sul piano europeo. Resta però il fatto che da questo momento ogni suo agire fu orientato da un personale indefettibile desiderio di concordia, subordinato sempre e comunque alle indicazioni desunte dalla sua convinta interpretazione evangelica e calvinista.

Qui si entra nel vivo di quello che fu un suo intimo dramma: conciliare la fedeltà alle profonde convinzioni di pace cristiana che lo animavano con una efficace resistenza alle aggressioni ideologiche e politiche dei cosiddetti 'papisti', riconosciuti appunto in quanti mantenevano fiducia nel magistero del pontefice romano, designato addirittura come l'Anticristo. Il suo sogno è fin d'ora quello di raggiungere un pacifico e stabile stato di convivenza fra cattolici e protestanti. Sicuro della protezione divina, mantiene la certezza che il vivere in armonia con i cattolici di buona volontà significhi di fatto ricondurli gradualmente e spontaneamente alla 'vera' religione cristiana e all' 'autentica' Chiesa invisibile di Cristo.

Guidato da questa convinzione, dopo il rientro in Francia nel 1573, pensa a ricomporre la pace (che sarà provvisoriamente ottenuta con l'Editto di Beaulieu) ponendo mano a due libelli, anonimi, che molti gli attribuiscono, l'*Exhortation à la paix aux Catholiques français* (1574) e la *Remonstrance aux Etats pour la paix* (1576). Vi sostiene, in sostanza, che non esiste pace che non sia migliore della migliore guerra del mondo («Il n'y a telle paix qui ne vaille mieux que la meilleure guerre du monde»). Espone quindi la sua generale visione della vita in un aureo libretto intitolato *Discours de la Vie et de la Mort* (1576), nelle cui pagine dimostra, con eleganza umanistica ma in opposizione ad ogni ottimismo umanistico, che la morte cristiana è cosa infinitamente più desiderabile della vita presente, la quale non è altro che un



seguito di prove dure e dolorose, un'autentica miseria.

Nello stesso 1576 Mornay entra a servizio di Enrico, il re di Navarra, diventandone il consigliere più confidente e accreditato, e di lì a poco scriverà – nel quadro di questa sua importante funzione – due opere di rilievo: il *Traicté de l'Eglise* (1578) e *De la Vérité de la Religion chrestienne* (1582), un libro, questo, che Pascal ebbe forse modo di compulsare per dare attuazione a un progetto dello stesso genere.

Tutto il suo impegno è dedicato alla definizione di una Chiesa riformata (sarà addirittura chiamato 'papa degli ugonotti'), una comunità che possa avere come sua guida, in Francia, il giovane Enrico di Navarra. Questo principe è stato certamente educato al calvinismo, è certamente dotato di vivace intelligenza, capace di guidare altri uomini e particolarmente abile nelle armi, ma è abituato a vivere in modo assai disordinato (fa le ore piccole, si alza tardi alla mattina, dedica eccessivo tempo alla caccia e alle donne, prega poco ecc.). È inoltre un monarca di secondo piano, confinato in un regno

Jacopo Chimenti detto l'Empoli,
*Nozze di Mario de
Medici con Enrico IV*,
circa 1627; olio su tela,
162 x 247 cm.
The Mari-Cha
Collection

Ambroise Dubois,
*Allegoria dell'alleanza
delle case di Francia
e di Toscana*,
circa 1606; olio su tela,
148 x 140 cm.
Fontainebleau, Musée
National du Château



periferico che non gli consente la necessaria visibilità presso le più importanti corti di Francia e d'Europa.

Va riconosciuto a Duplessis-Mornay il grande merito d'aver fatto di Enrico un re presentabile e noto, fino a renderlo credibile erede del trono di Francia. Soprattutto gli organizza con pazienza una politica prudente, sempre tesa al grande bene della pace, a una conciliazione che tuttavia non comprometta in nulla i principi della fede riformata.

Mi limito a portare qui un esempio dello spirito con cui Mornay, uomo di pace, affrontava certe particolari difficoltà pratiche e morali della sua delicata funzione politico-diplomatica. Ciò mi consente anche di far vedere, nel concreto, con quali risorse sapeva usare la poesia, alla quale si era costantemente esercitato, senza mai

cedere ad alcun compiacimento estetizzante, dimostrando di essere in presa diretta con la severa poetica che i calvinisti, grazie soprattutto a Teodoro di Beza, avevano elaborato in opposizione al sostanziale petrarchismo e classicismo messo in voga da Ronsard e dalla sua scuola.

Il 10 giugno 1584 muore il più accreditato erede al trono di Francia, il duca d'Angiò. A quel punto Enrico di Navarra può legittimamente considerarsi il futuro successore del re in carica a Parigi (Enrico III). Ma l'idea di avere sul trono di Francia un ugonotto non piace affatto ai cattolici, che si sono dunque riorganizzati in una rinnovata e potente Lega. Questa opposizione scatena un'altra guerra contro Enrico di Navarra e gli ugonotti. Mornay ha messo in opera tutte le sue risorse di abile diplomatico per scongiurare il nuovo conflitto. Ma ogni suo sforzo è risultato vano. Molto a malincuore si vede alla fine costretto a riprendere le armi.

In questo doloroso frangente (4 febbraio 1586) e nel momento in cui sta già provvedendo alla difesa della città di Montauban, scrive una lettera al suo amico André Hurault de Maisse, ambasciatore del re a Venezia. Queste le parole con le quali gli esprime il suo umano sconsolato rammarico per la pace perduta:

*Mornay
ha messo in opera
tutte le sue
risorse di abile
diplomatico
per scongiurare
il nuovo conflitto.
Ma ogni suo sforzo
è risultato vano*

... nostre defensive est telle, au regard de l'offensive de nos ennemis, que l'une se ruyne contre l'autre. Il eust mieulx [été de] vivre paisiblement ensemble que s'entretuer, sans que l'ung puisse survivre à l'autre¹.

Ma la lettera non finisce con l'espressione di questo umano rammarico. Si conclude con un testo *poetico*, un sonetto, ossia con una *forma di scrittura* che presuppone l'*ispirazione*, quella che, in termini classici, Ronsard e adepti chiamavano *furor*, e che invece Mornay, calvinisticamente, attribuisce all'intervento illuminante e gratuito dello *Spirito*. Ecco con quali versi, certamente fra i più intensi e belli che furono scritti nel Cinquecento dopo Ronsard.



Francesco Curradi,
*Enrico IV mette in fuga
i nemici a Caudebec*,
1610; tempera su tela,
212 x 272 cm. Firenze,
Galleria degli Uffizi

Barque qui vas flottant par les écueils du monde,
Qui vois l'air tout épris, et les vents conjurés,
Le gouffre entrebaillé, les flots démesurés,
Sans ancre, sans abri, sans amarre et sans sonde;

Barque, ne perds point cœur! Qui doute que cette onde
Ne soit sujette aux vents? aux flots mal assurés
Un esquif mi-brisé? Mais les cieux azurés
Sont-ils pas sur les vents et sur la mer profonde?

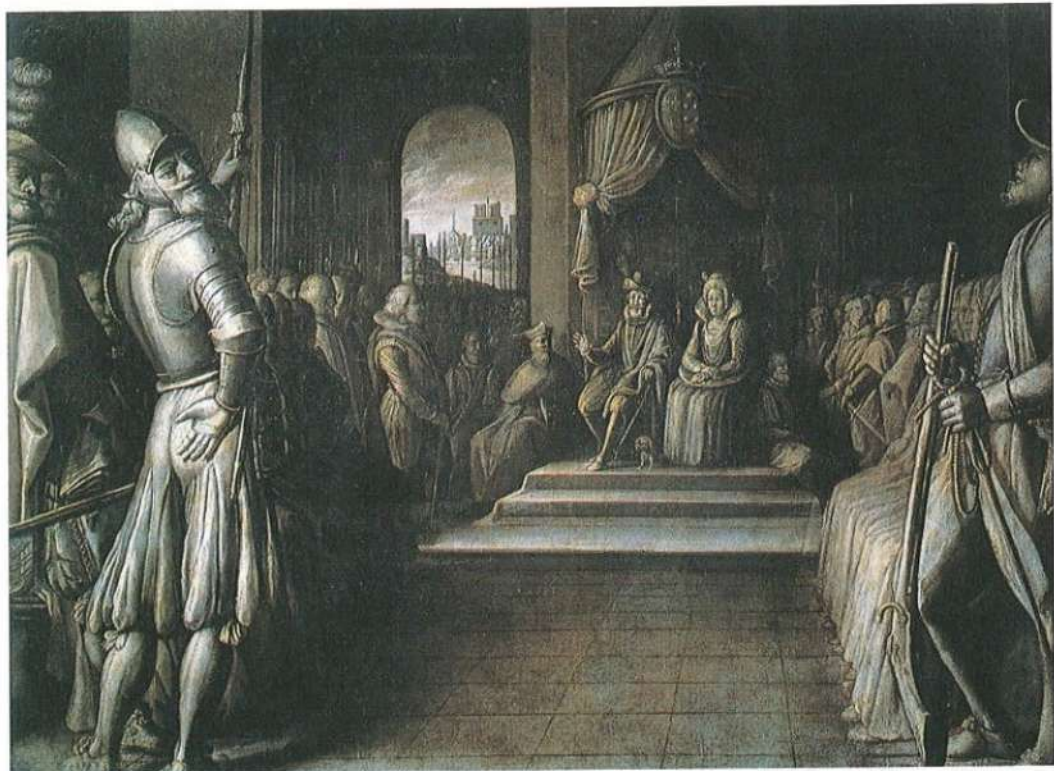
Au ciel, non qu'à la mer commande ton pilote,
Par lui vente le vent, par lui ce monde flotte :
Vente et flotte pour toi, pour te conduire au port.

Ton port c'est l'Eternel, et tu t'en veux soustraire!
Veux-tu calme ou bon vent? Tu demandes ta mort :
Pour surgir à ton port, il te faut vent contraire².

Siamo allusivamente ricondotti all'evangelica barca degli Apostoli, che è anche la barca dell'attuale 'chiesa' degli ugonotti 'perseguitati'. Certamente qui Mornay rievoca (come ha ben visto un giovane studioso, Mario Bensi) le parole che Gesù disse ai suoi nel momento in cui i poveretti lo svegliarono, sgomenti nel vedere il loro divino maestro dormire pacificamente mentre la tempesta infuriava col rischio di travolgere la barca: «*Perché avete paura, uomini di poca fede?*». Se dunque adesso è esplosa la bufera (la guerra), non è il caso di perdersi di coraggio. Dal momento che nella barca è presente Gesù, non è il caso di disperarsi, perché lui è il Pilota che comanda in ogni luogo, nel cielo e nel mondo, potendo egli sedare, come ha fatto, i venti e le onde. La vera pace non è tuttavia quella che si può ottenere – conclude Mornay negando la sua volontà umana espressa nella prosa della lettera – su questa terra, ma soltanto nell'ordine dell'eterno, nei «*cieux azurés*», la pace che solo il divino Pilota è in grado di promettere e mantenere, avendo egli stesso esemplarmente accettato l'estremo «*vent contraire*» del sacrificio sulla croce.

Avviene così che Mornay, se nella parte in prosa della lettera all'ambasciatore esprime il suo pensiero *umano* (o, paolinamente, *carnale*), nella parte in versi accoglie l'opposta indicazione soprannaturale di Dio, la voce dello Spirito.

Il consigliere di Enrico regolerà sempre ogni sua azione politica, diplomatica e militare su questa particolare e drammatica dialettica cristiana. Quando nel 1593 il suo re sconfesserà la fede ugonotta pur di assicurarsi il trono di Francia, rinuncerà a seguirlo per una via che l'avrebbe certamente portato ai più alti onori del regno e persino alla gloria, garantendogli magari una memoria storica simile a quella che avrebbe poi arriso a un Mazzarino o a un Richelieu. Percorrerà con coerenza la sua strada difficile. Subirà una clamorosa sconfitta teologica avendo accettato, in condizioni di svantaggio, di confrontarsi pubblicamente a Fontainebleau, nel 1600, con il cardinale Jacques-Davy du Perron, detto 'le grand convertisseur', lo stesso che aveva convinto il re ad abbracciare la fede cattolica. Nella profonda convinzione che il trionfo della verità non è cosa di questo mondo, si ritirerà dalla scena politica sperimentando le amare realtà della vita (perdita tragica del figlio e poco dopo anche



Pompeo Caccini (?),
*Maria de Medici
 ed Enrico IV
 dichiarano il
 cattolicesimo religione
 di Stato*, 1610;
 olio su tela,
 210 x 260 cm. Firenze,
 Collezione del Credito
 Cooperativo Fiorentino
 e Campi Bisenzio

della diletta moglie), quelle stesse realtà che, con letteraria eleganza, aveva previsto nel giovanile *Discours de la Vie et de la Mort*.

Più di un secolo dopo, Voltaire, sognando con la sua *Henriade* (1728) di dotare finalmente la Francia della propria *Eneide*, ritenne cosa doverosa e giusta che a quel poema fosse anche affidato, per la durevole memoria dei posteri, il ritratto di un campione della tolleranza come Mornay, sapendone a perfezione delineare in pochi versi la particolare contrastata statura morale:

Mornay, parmi les flots de ce torrent rapide,
 S'avance d'un pas grave et non moins intrépide;
 Incapable à la fois de crainte et de fureur,
 Sourd au bruit des canons, calme au sein de l'horreur
 D'un œil ferme et stoïque, il regarde la guerre
 Comme un fléau du ciel, affreux, mais nécessaire.
 Il marche en philosophe où l'honneur le conduit,
 Condamne les combats, plaint son Maître, et le suit³.

Ma la *Henriade* non diventò la nuova *Eneide* dei Francesi. Dopo l'iniziale successo naufragò in un rispettoso oblio, apparendo anche al nostro Leopardi un poema noioso, privo d'interesse. Così Mornay – nemmeno favorito dall'ondata irreligiosa introdotta nel mondo moderno dalla Rivoluzione e dallo stesso Voltaire – non ebbe ingresso, come avrebbe meritato, nel *Panthéon* dei *Grands Hommes* ritenuti degni della pubblica riconoscenza.

¹ «...il nostro sistema difensivo è tale di fronte a quello offensivo dei nostri nemici, che l'uno si distrugge contro l'altro. Sarebbe stato meglio vivere pacificamente insieme senza ammazzarci a vicenda, senza che l'uno possa sopravvivere all'altro».

² Mi azzardo a darne qui una traduzione in doppi settenari:

«Barca che vai sull'onde fra gli scogli del mondo
Che vedi l'aria in furia e ammutinati i venti,
E l'abisso dischiuso e smisurati i flutti,
Senz'ancora e rifugio, senz'ormeggi e scandaglio,
Barca, non scoraggiarti! Chi dubita che l'onda

Non sia soggetta ai venti, ai flutti malsicuri

Un malandato schifo? Ma l'azzurro dei cieli

Non è forse sui venti e sul mare profondo?

Al cielo come al mare comanda il tuo Pilota:

Da lui s'agita il vento, da lui ondeggi il mondo;

Per te s'agita e ondeggi, per ricondurti al Porto.

Il tuo porto è l'Eterno e te ne vuoi sottrarre!

Vuoi bonaccia o buon vento? Chiedi per te la Morte!

Per salire al tuo Porto, vento avverso t'occorre».

³ «Mornay, in mezzo ai flutti del

rapido torrente,
Incede a passo grave e non men coraggioso;

Di timore incapace e insieme di furore,

Sordo al tuon dei cannoni, calmo in seno all'orrore,

Con occhio fermo e stoico, considera la guerra

Un flagello del cielo, brutto, ma necessario.

Cammina da filosofo ove l'onore lo porta,

Condanna le battaglie, segue e deplorea il Re».

(*Œuvres complètes de Voltaire*, t. 2, Genève, Institut et Musée Voltaire, Oxford, The Voltaire Foundation, 1970, pp. 500 s.).

BIBLIOGRAFIA

Hugues Daussy, *Les Huguenots et le roi. Le combat politique de Philippe Duplessis-Mornay (1572-1600)*, Genève, Droz, 2002.

Mémoires et correspondances de Duplessis-Mornay pour servir à l'histoire de la Réformation, publiées par A.-D. de La Fontenelle de Vaudoré et P.-R. Auguis, Paris, Treuttel et Würtz, 1824-1825.

Mémoires de Madame de Mornay, a cura di Mme Witt Guizot, Paris, Renouard, 1868-1869.

Mario Richter, *Philippe Du Plessis-Mornay, un aspetto del 'manierismo' poetico protestante*, in

Contributi dell'Istituto di Filologia moderna, Serie Francese III, Milano, Vita e Pensiero, 1964, pp. 1-20, ora in *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel Cinquecento*, Milano, Cisalpino, La Goliardica, 1973, pp. 51-74.

Id., *Il "Discours de la Vie et de la Mort" di Philippe Du Plessis-Mornay*, Milano, Vita e Pensiero, 1964.

Mario Bensi, *Postilla per "Barque qui vas flotant" di Philippe Du Plessis-Mornay*, "Linguistica e Letteratura" (Università degli Studi di Bergamo), 14 (2002), pp. 29-36.

LA LEZIONE DI PLATON KARATAEV

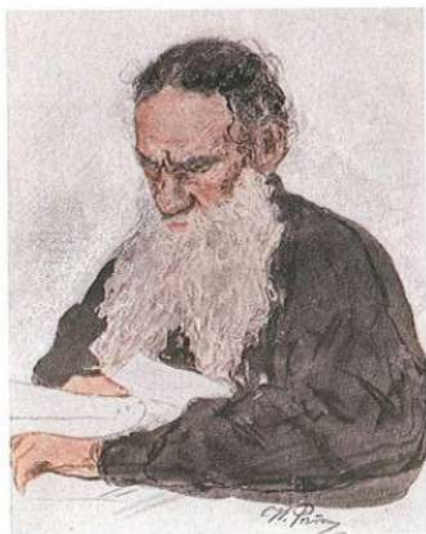
Goccioline strette che si confondono fra loro

DI FAUSTO MALCOVATI

E. Repin, *Lev Tolstoj*;
acquerello. Collezione
I.S. Ostrouchov

ESISTE la guerra, la pace non esiste. La pace è una conquista interiore che si paga a durissimo prezzo: violenze, morti, distruzioni, sciagure. Per Tolstoj, in *Guerra e pace*, solo i personaggi che sono passati attraverso l'esperienza della guerra e ne hanno capito fino in fondo l'assurda crudeltà, raggiungono equilibrio e serenità.

Perciò il romanzo è la più grandiosa condanna della guerra finora scritta nella letteratura occidentale. Tolstoj affida al principe Andrej Bolkonskij, che sta per combattere a Borodino e morire (qualche settimana più tardi per una ferita), parole lucide, asciutte, spietate:

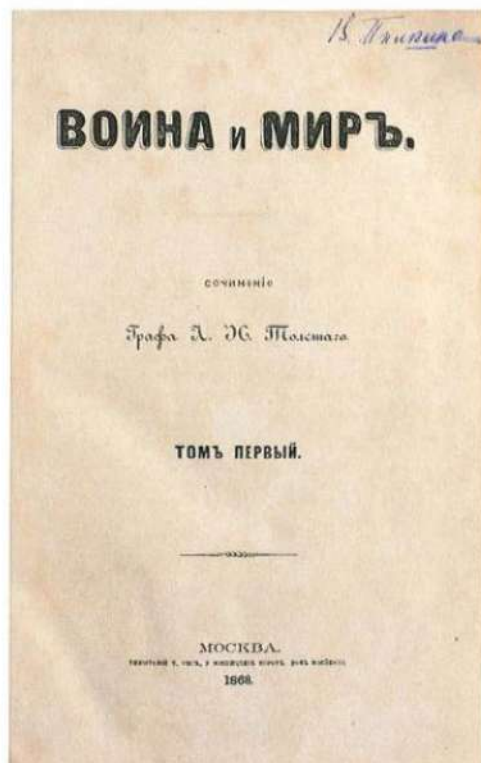


La guerra non è un'amenità, ma l'opera più ignobile della vita. [...] Lo scopo della guerra è l'assassinio, gli strumenti della guerra sono lo spionaggio, il tradimento, l'incitamento a tradire, la spoliazione degli abitanti, il saccheggio, il furto per vettovagliare l'esercito, l'inganno e la menzogna, che si dicono astuzie militari; i costumi della casta militare sono l'assenza della libertà, cioè la disciplina, l'ozio, l'ignoranza, la crudeltà, la corruzione, l'ubriachezza [libro III, parte II, cap. XXV].

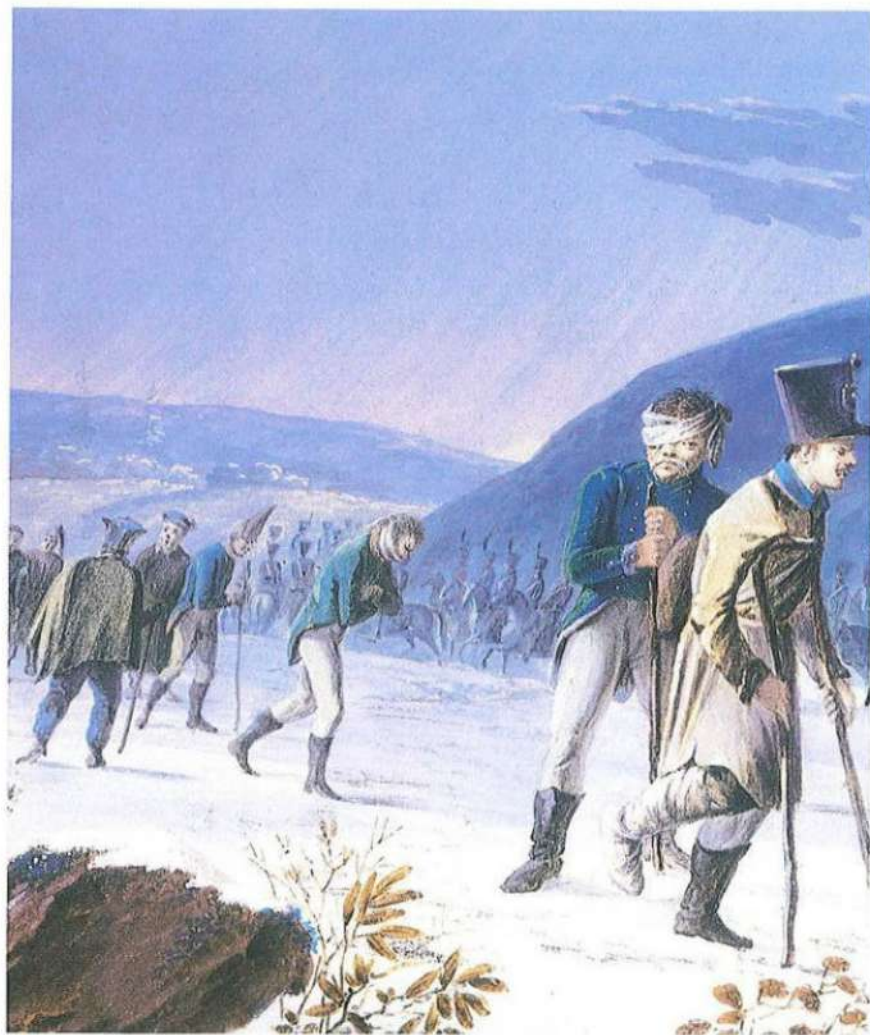
Sono parole dirette a Pierre Bezucov che, da spettatore passivo della battaglia, una delle più sanguinose di tutto l'Ottocento, diventa subito dopo protagonista attivo della presa di Mosca e della ritirata delle truppe francesi. Conosce la condanna a morte, la fucilazione dei compagni, le sevizie ai prigionieri, fatiche, umiliazioni, privazioni. Ma nell'universo squassato della guerra incontra un semplice soldato-contadino, Platon Karataev, che gli vive accanto facendogli capire che cos'è la sopportazione, la semplicità, l'umiltà. Pierre scopre un nuovo modo di affrontare la terribile esperienza; è il nucleo da cui parte la sua conquista della pace:

Karataev amava ascoltare le favole che i soldati raccontavano la sera ma più di tutto amava ascoltare i racconti di vita vera. [...] Non aveva affezioni, amicizia, amore nel senso che Pierre dava a queste parole; ma viveva e amava tutto ciò con cui la vita lo faceva incontrare, soprattutto l'uomo, non un qualsiasi uomo indeterminato, ma gli uomini che aveva davanti agli occhi. Amava il suo cagnolino, amava i compagni, i francesi, Pierre. [...] Ogni sua parola, ogni suo atto erano la manifestazione di un'attività a lui ignota, che era la sua vita. Ma la sua vita non aveva senso come vita separata. Essa aveva senso come particella di un tutto di cui aveva continuamente la percezione. Le sue parole e le sue azioni emanavano da lui con la stessa regolarità, necessità e spontaneità come il profumo si espande da un fiore. Egli non poteva capire né il valore né il significato di un'azione o di una parola prese separatamente [libro IV, parte I, cap. XIII].

Il contatto con Karataev dà inizio in Pierre a un'evoluzione interiore straordinaria, a un percorso di riappropriazione di se



Lev Tolstoj,
Guerra e pace,
prima edizione,
Mosca 1868:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato



stesso e della propria serenità, che giungerà a compimento alla fine della guerra:

Pierre sopportava non solo agevolmente ma anche con gioia la sua situazione. E proprio allora aveva conseguito quella tranquillità e contentezza di sé alle quali prima aveva aspirato invano. Egli aveva cercato a lungo nella sua vita da varie parti quella pace, quell'accordo con se stesso, quello stato che lo aveva tanto colpito nei soldati durante la battaglia di Borodino; lo aveva cercato nella filantropia, nella massoneria, nelle distrazioni della vita mondana, nel vino, nel suo

romantico amore per Natascia; lo aveva cercato nella vita del pensiero, e tutte queste ricerche e tutti questi tentativi lo avevano deluso. E, senza pensarci, aveva ottenuto questa pace e questo accordo con se stesso solamente attraverso l'orrore della morte, attraverso le privazioni e a ciò che aveva compreso da Karataev [libro IV, parte II, cap. XII].

Anonimo,
Sentinella di fanteria;
stampa ottocentesca
a colori: particolare.
Parigi, Bibliothèque
Nationale de France

Pace e accordo con se stesso gli stanno crescendo dentro, tanto che scoppia in una allegra risata pensando alla sua condizione:

Ah, ah, ah! – rideva Pierre, e disse a un tratto ad alta voce a se stesso. – Il soldato non mi ha lasciato passare. Mi hanno preso, mi hanno rinchiuso. Mi tengono prigioniero. Chi tengono prigioniero? Me? Me? La mia anima immortale! Ah, ah, ah! [libro IV, parte II, cap. XIV].

Il germe che Karataev pianta nell'«anima immortale» di Pierre cresce anche dopo la morte del paziente e semplice compagno di prigioniero:

La vita è tutto. La vita è Dio. Tutto cambia di posto, si muove, e questo movimento è Dio. Amare la vita è amare Dio. Più difficile e più straordinaria cosa è amare questa vita nelle sue sofferenze, nell'innocenza delle sue sofferenze. Karataev – ricordò Pierre. E tutto d'un tratto gli venne in mente, come fosse vivo, un mansueto vecchietto, da gran tempo dimenticato, che in Svizzera gli insegnava la geografia. Gli parlava di un mappamondo, un globo vivente, oscillante, che non aveva dimensioni. Tutta la superficie del globo era composta di goccioline





strette fra di loro. E tutte queste goccioline si muovevano, si mescolavano ed ora alcune di esse si fondevano in una sola, ora una si divideva in molte. Ogni goccia tendeva a espandersi, ad occupare uno spazio più grande, ma le altre tendevano allo stesso scopo, la premevano, qualche volta la annientavano, qualche volta si confondevano con essa. «Ecco la vita» disse il vecchio maestro. Com'è semplice e chiaro – pensò Pierre. – Come ho potuto non saperlo prima? [libro IV, parte III, cap. XV].

Anonimo,
*Il passaggio
del Danubio*; stampa
ottocentesca a colori:
particolare. Parigi,
Musée de l'Armée

Finita la guerra e tornato a Mosca, Pierre si trova in uno stato di straordinaria pace, di completa padronanza interiore, di assoluta fiducia nel futuro. Ha imparato attraverso l'umile lezione del soldato-contadino Karataev, passato con serenità attraverso tutte le prove della guerra, compresa la morte, che la pace è una conquista interiore e consiste nel sapersi rapportare agli altri con semplicità, immediatezza, disponibilità:

Per una vecchia abitudine si faceva la domanda: «Ebbene, ma poi, che farò?». E subito dopo rispondeva a se stesso: «Niente. Vivrò. Ah, come tutto va bene!». E precisamente questa assenza di scopo gli dava quella perfetta e lieta coscienza di essere libero e in pace, che in quel periodo formava la sua felicità. Non poteva avere uno scopo, perché ora aveva una fede, non una fede in certe regole o parole o pensieri, ma in un Dio vivente, sempre percettibile. Prima lo cercava negli scopi che si proponeva. E d'un tratto, nella sua prigionia, aveva conosciuto, non con le parole, non con i ragionamenti, ma con un sentimento immediato ciò che una volta gli diceva la sua bambinaia, che Dio, eccolo, era là vicino, era dappertutto. [...] Ora aveva imparato a vedere il grande, l'eterno, l'infinito in ogni cosa e perciò, per vederlo, aveva gettato via il cannocchiale in cui aveva guardato finora al di sopra delle teste degli uomini. Quanto più guardava da vicino, tanto più era tranquillo e felice. La terribile domanda: perché? che prima dissolveva tutte le sue costruzioni mentali, per lui non esisteva più [libro IV, parte IV, cap. XIII].

EROS IN TRINCEA

La Grande Guerra di Apollinaire

DI LUCIANO ERBA

Guillaume Apollinaire,
Autoritratto da
cannaiere, 1916;
acquerello.
Collezione P.F.B.

Si è appena conclusa in Francia, all'Historial de la Grande Guerre a Péronne (Somme), la mostra dedicata alla partecipazione del poeta Guillaume Apollinaire alla guerra del '14-'18. L'esposizione, per l'appunto intitolata *Apollinaire au feu*, ha permesso di ripercorrere le vicende dell'esperienza militare del poeta, di cittadinanza russa e polacca, arruolatosi volontariamente nel dicembre del '14, promosso un mese dopo allievo ufficiale di riserva, infine artiglieriere a cavallo e volontario al fronte nella primavera del '15.

Sono di questi mesi i suoi primi combattimenti, unitamente alla composizione delle poesie che appaiono proteggerlo dall'orrore che lo circonda. Prima di partire si era separato dalla sua amica Lou per poi innamorarsi di Madeleine Pagès, non senza mantenersi in rapporto con altre amiche, come risulta dalla *Correspondance*, in parte depositata negli archivi dell'Historial. Il successivo passaggio all'arma di fanteria è forse all'origine di un periodo di depressione e di minore creatività poetica nell'inverno '15-'16. Ottiene intanto la cittadinanza francese. Il 17 marzo 1916 è ferito da una scheggia alla tempia destra mentre sta leggendo il "Mercure de France", rivista alla



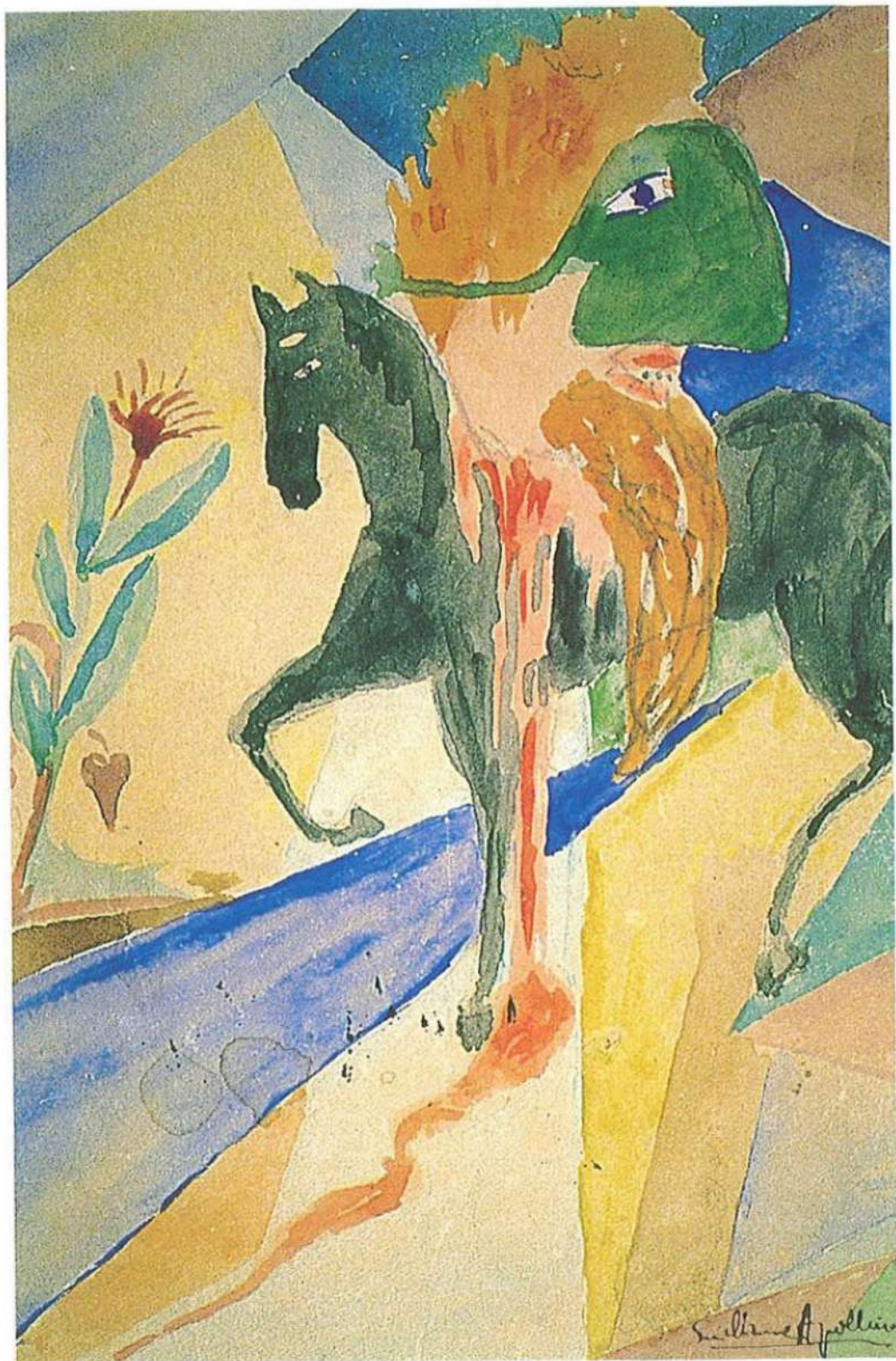
quale collaborava: l'esemplare macchiato di sangue è apparso nella mostra all'Historial, assieme all'elmetto che porta la traccia del foro provocato dalla scheggia. Riceve le prime cure, è ricoverato in vari ospedali, chiede di essere assistito all'Ospedale italiano del Quai d'Orsay e con successo viene operato al cranio. Tra una convalescenza e l'altra riprende contatto con gli ambienti letterari, ma la salute lascia di più in più a desiderare, non solo per le conseguenze della ferita quanto per lo stato dei polmoni intossicati dai gas respirati nelle trincee della Champagne.

Nell'aprile del '18 pubblica *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Il 2 maggio successivo sposa davanti all'altare della chiesa di Saint-Thomas d'Aquin l'ultima delle donne amate, Ruby (Jacqueline-Amélia Kolb), che appare come «La jolie rousse» nell'ultimo dei *Calligrammes*. Muore a 38 anni di febbre spagnola nel piccolo appartamento parigino di sempre, il suo *pigeonnier*, al 202 del boulevard Saint-Germain: la data della morte, il 9 novembre 1918, precede di due giorni quella dell'armistizio.

Di questi tempi, in cui si fa un gran parlare di rapporti tra gli intellettuali e la guerra (pacifisti sì ma..., scrittori in corteo..., scrittori fuori corteo...), può essere interessante, prendendo lo spunto dalla mostra *Apollinaire au feu* che abbiamo succintamente illustrato, scoprire quale sia stato l'atteggiamento del Poeta verso la guerra. Si fa subito luce la sua capacità un po' istrionica di accordare le leggi dell'Ordine con quelle dell'Avventura. Insomma un'ambivalenza che Apollinaire vive in una complessità di rinvii: dalla legittimazione anche formale del proprio amore alla Repubblica al gusto vitalistico per le emozioni forti di marca futurista; dall'orizzonte più



Guillaume Apollinaire,
*Le Caporal de la
légion*, 1916;
acquerello. Collezione
P.F.B.



umano di un solidarismo creaturale alla prova rituale della partita maschile/femminile: «Tu che rendesti all'amore sommessi giuramenti / E che per tua gloria vedesti arruolarsi un poeta» (citato da Giorgio Luzzi, introduzione a *Le più belle poesie di Guillaume Apollinaire*, Milano, Crocetti, 1994, p. 8).

Guillaume Apollinaire,
Un brigadier masqué,
1916; acquerello,
19,5 x 12,5 cm.
Collezione P.F.B.

Vogliamo insistere su questa costante associazione di eros e guerra valendoci di alcuni prelievi tra i tanti, tutti significativi, che offre al ricercatore la raccolta *Calligrammes*. Per il testo, non tradotto, ci valiamo dell'edizione della Pléiade. Non siamo analisti, ancor meno sessuologi, vi risparmiamo 'complessi d'Edipo' e 'simboli fallici', lasciando a chi legge la libera scelta di valersi o meno di queste chiavi di lettura di un testo che sembra scritto apposta per usarle:

da "Fête"

Deux fusants / Rose éclatement / Comme deux seins que l'on dégrafe / Tendent leurs bouts insolemment / IL SUT AIMER / quelle épitaphe

da "La nuit d'avril 1915"

Les obus miaulaient un amour à mourir / Un amour qui se meurt est plus doux que les autres. / [...] Pourpre amour salué par ceux qui vont périr

"L'adieu du cavalier"

*Ah Dieu! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs
Cette bague je l'ai polie
Le vent se mêle à vos soupirs
Adieu! voici le boutte-selle
Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
Riait au destin surprenant*

"L'addio del cavaliere"

*Mio Dio! È meravigliosa la guerra
Le sue canzoni le sue lunghe vacanze
Questo anello che io ho cesellato
Il vento che ci unisce ai sospiri
Ma addio! Suona già il battisella
Lui disparve dietro una svolta
E cadde laggiù mentre lei
Rideva allo straordinario destino*



La guerra non è più cantata attraverso le gesta di singoli individui dove i duelli sono personalizzati (Tancredi e Clorinda) ma diviene per effetto della coscrizione popolare un fenomeno di massa: «Nous dîmes adieu à toute une époque / Des géants furieux se dressaient sur l'Europe... / Les peuples accouraient pour se connaître à fond» ("La petite auto").

La sua donna, Lou, lo ha lasciato, unica via d'uscita, la guerra: «J'en ai pris mon parti Rouveyre / Et monté sur mon grand cheval / Je vais bientôt partir en guerre / Sans pitié chaste et l'oeil

sévère / Comme ces guerriers d'Epinal. [...] / Où sont-ils ces beaux militaires / Soldats passés Où sont les guerres / Où sont les guerres d'autrefois» ("C'est Lou qu'on la nommait").

Ma neppure la guerra, neppure ogni minimo particolare della vita di trincea, perfino il fischietto di chi impartisce gli ordini, valgono a cancellare il ricordo e il desiderio: «O Guerre / Multiplication de l'amour...» ("Oracles").

Qualsiasi aspetto del reale, in particolare il colore rosa dei proiettili che attraversano, come dei fiori, il cielo notturno, richiamano il corpo femminile, sia pure grazie al gioco di parole tra granata (arma esplosiva) e granata (frutto del melograno): «Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses / Nos coeurs pendent ensemble au même grenadier / Et les fleurs de grenade en nos regards écloses / En tombant tour à tour ont jonché le sentier» ("Vers le Sud").

La donna è lontana, il poeta la pensa, vorrebbe tanto essere visto da lei, al meglio: «As-tu connu Guy au galop / Du temps qu'il était militaire / As-tu connu Guy au galop / Du temps qu'il était artiflot / A la guerre» ("Les saisons").

Il diligente indagatore dell'es parlerebbe di narcisismo, probabilmente con ragione. La guerra è anche questo.

APOLLINAIRE, POETA DELLA GRANDE GUERRA

Nei modernissimi spazi dell'Historial de la Grande Guerre, il nuovo museo progettato dall'architetto francese Henri-Edouard Ciriani a Péronne, si sta concludendo (25 febbraio-25 settembre) la mostra "Apollinaire au feu". Curata da Laurence Campa, l'esposizione si è concentrata sull'ultimo periodo della vita di Apollinaire, rintracciando gli aspetti più inediti e peculiari della vita del poeta-combattente tra il 1914 e 1918, in particolare sulla sua presenza al fronte (Champagne) tra l'aprile 1915 e il marzo 1916. Si è resa ampia testimonianza dei vari aspetti che legarono la vita quotidiana e la sfera artistica del soldato-poeta Apollinaire riunendo circa 140 documenti, per la maggior parte originali (fotografie e oggetti personali del poeta, manoscritti, lettere, libri, disegni ecc.) provenienti da collezioni pubbliche e private.

LE DUE GUERRE MONDIALI

Ragazzi volontari o giovani ufficiali, molti caduti

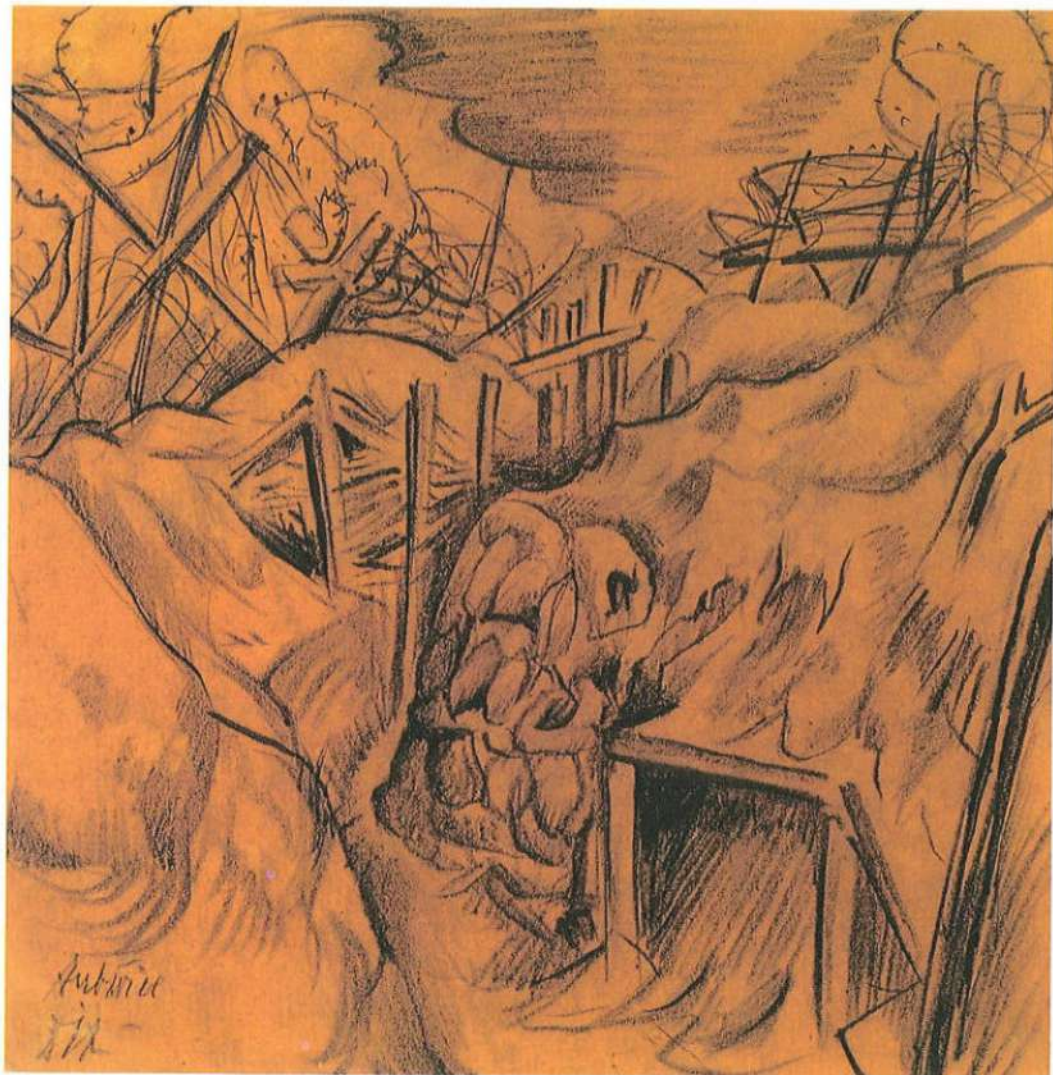
DI FRANCO BUFFONI

IL 28 settembre 1917 trovava la morte sul fronte belga Thomas E. Hulme, il teorico del verso libero, organizzatore a Londra nel 1908 del *Poets' Club* e raffinato poeta della stagione imagista. Nonché militarista e guerrafondaio. Come la grandissima maggioranza dei giovani europei di allora, poeti e scrittori compresi. Tedeschi, inglesi, italiani, francesi... Tutti apparentemente convinti che la guerra fosse la sola igiene del mondo.

Certo, allo scoppio della Prima guerra mondiale si levarono anche le voci di alcuni artisti inorriditi. Ma furono pochi e subito zittiti come disfattisti. Heinrich Mann, per esempio – che rimproverava al fratello Thomas di godere esteticamente del fenomeno – che cosa avrebbe potuto fare, con il giovane Arthur Schnitzler e il giovane Franz Werfel, contro il manifesto a favore dell'entrata in guerra firmato dai 93 maggiori poeti, scrittori, artisti e scienziati tedeschi? È grottesco scorrere oggi quelle firme, trovarvi Rilke e Zweig, Hauptmann e Hesse. E Kokoschka e Otto Dix che partono volontari. E persino Musil che si rallegra per le ritrovate virtù dell'obbedienza e dell'onore.

Potrebbe sembrare una battuta; invece – evidentemente – occorre proprio essere Einstein per capire con lucidità già da allora da che parte stare. E firmare l'inascoltato *Manifesto degli Europei*. Einstein che avrebbe poi lasciato negli anni Cinquanta il suo altissimo testamento di logica pacifista a Bertrand Russell.

Certamente non ascoltarono né Einstein né Russell i nostri



idealisti, capaci di definire la guerra «religiosa ecatombe» (Croce) e «risvegliatrice di infiacchiti» (Papini). Così i ragazzi partirono per la guerra, la maggior parte di loro arruolandosi volontari. E questa è la prima fase nel rapporto novecentesco tra l'artista, il poeta, e l'elaborazione del concetto di pacifismo.

La seconda fase inizia pochi anni dopo, con i vari Apollinaire che ritornano dal fronte feriti e con gli entusiasmi liquefatti, mentre si fa la conta dei morti e ci si accorge che un'intera generazione *anche* di artisti è stata sterminata. I superstiti ne parleranno, ne scriveranno. E ancora più toccante sarà la lettura delle poesie scritte

Otto Dix, *Aubérive*,
1916; matita su carta,
28,5 x 28,2 cm.
Collezione privata

al fronte da coloro che non tornarono.

In questa seconda fase si inserisce la riflessione sui cosiddetti *War Poets* inglesi. Solo Robert Graves e Siegfried Sassoon si salvarono e poi rielaborarono il lutto formulando istanze di pace universale. Gli altri composero al fronte le loro poesie più belle e lì morirono poco più che ventenni: Rupert Brooke, Charles Hamilton Sorley, Edward Thomas, Ewart Alan Mackintosh, Wilfred Owen, Isaac Rosenberg. E tutti composero poesie che mostrano il passaggio dal sogno alla realtà, dall'entusiasmo bellicista al rigetto disperato della sofferenza, del dolore, dell'assurdità.

Esemplari i testi di Rosenberg, che ci piace citare, anche perché si tratta dell'unico soldato semplice (tutti gli altri erano ufficiali), e forse dell'unico che – ebreo e di umile famiglia – si arruolò volontario solo per il 'soldo'. Fatto sta che con lui la disillusione inizia subito, appena la nave lascia le coste inglesi diretta a Calais: «Grotteschi e raggomitolati in modo bizzarro / contorsionisti per piegare al sonno l'anima assonnata, / siamo coricati in ogni sorta di modi / e non possiamo dormire». La sua pallottola sarebbe giunta il primo aprile 1918. Ma nei due anni trascorsi in trincea l'umile, sconosciuto Rosenberg riesce ad elaborare una poetica che, a quasi un secolo di distanza, va sempre più attestandosi per originalità e nitore.

Giuseppe Ungaretti
nel 1916 alla Scuola
ufficiali di Campolongo

Robert Graves,
circa 1939



Con le *Trench Poems* (Poesie di trincea) di Rosenberg, infatti, e nella più felice tradizione burnsiana, il piccolo animale repellente (topo, pidocchio) diviene oggetto di pura poesia. Il topo, libero di passare di trincea in trincea (e quindi, ben più degli «umani», veramente cosmopolita), ha la funzione dell'allodola ungaretiana; il pidocchio è invece «l'immortale» («Li ammazzavo ma non morivano») è il primo verso di «The Immortals»). Fino al vertiginoso sabba di pace dei «corpi nudi, spogli, lucenti» dei soldati che una notte in camerata danno fuoco alle loro camicie pur di liberarsi degli «immortali».

Ma l'imagismo rosenberghiano diventa pelle realmente strapata allorché, all'interno della grande decisione – partire volontari –, si insinua la piccola scheggiata decisione di proporsi per le missioni pericolose, dopo aver visto tanti mucchi di morti («Dead Man's Dump») e non essere riusciti ad accatastare un uguale numero di mucchietti di pidocchi morti.

Le terribili notizie sull'ecatombe hanno forti ripercussioni in Inghilterra. Perfino Kipling ne è coinvolto, allorché il figlio diciottenne John, partito volontario sull'onda dall'entusiasmo paterno, muore dopo appena un giorno in trincea, sul fronte belga. E allora sono solo orrore e tenerezza, desiderio di pace, come in «The Beginner» («La recluta»), dove ai primi due versi idealmente pronunciati dal figlio, fa seguito tra parentesi la straziante considerazione del padre:

On the first hour of my first day
In the front trench I fell.
(Children in boxes at a play
Stand up to watch it well).

Il primo giorno, alla mia prima ora
Nella trincea avanzata, caddi.
(Come a teatro i bambini nei palchi
Si alzano per vedere meglio).

La terza fase nel mutamento di percezione del fenomeno 'guerra' e dunque della aspirazione alla pace da parte dei poeti

Sainte Barbe des Thi'at
camps d'Alsace 1944

[illegible]

soldati europei coincide con lo scoppio della Seconda guerra mondiale. Ben poche voci di poeti e scrittori tedeschi o italiani si levano a inneggiare all'intervento. I massacri della guerra precedente sono ancora troppo vicini, troppo freschi; solo da parte americana si accende qualche entusiasmo, mentre da parte inglese si fa leva sulla necessità di difesa della patria minacciata. Emblematiche le parole di George Orwell, convinto pacifista dopo l'esperienza della Guerra di Spagna, ma responsabilmente convinto che sarebbe stato un crimine cercare di sabotare l'entrata in guerra da parte degli Inglesi: contro Hitler non si poteva amare la pace.

italiano nei confronti della Seconda guerra mondiale (così come *Porto sepolto* di Ungaretti lo è della Prima). Dalla raccolta – del 1947 – traspaiono con uguale forza il senso del dovere (a soffocare sul nascere qualunque moto di ribellione agli ordini ricevuti) e la consapevolezza di star compiendo una azione insensata: «Vado a insabbiarmi per anni». Una consapevolezza resa ancora più drammatica dal grado di ufficiale, dalla responsabilità del comando. Sarà poi Luciano Bianciardi a sintetizzare lapidariamente tale rapporto: «Sono sempre i sottotenentini studentelli di vent'anni a portare al fronte schiere di operai e contadini a farsi massacrare». E il parroco di Barbiana trarrà la sintesi per i tempi nuovi:

Bisogna avere il coraggio di dire ai giovani che essi sono tutti sovrani, per cui l'obbedienza non è ormai più una virtù, ma la più subdola delle tentazioni, e che non credano di potersene far scudo, né davanti agli uomini, né davanti a Dio. Al contrario, bisogna che si sentano ognuno l'unico responsabile di tutto.

Una convinzione che – in chiave laica e anche delicatamente erotica – Stephen Spender, poeta della generazione 'trentista' e amico di W.H. Auden, sintetizza magistralmente nell'*incipit* di "Ultima Ratio Regum":

I cannoni definiscono la ragione finale del denaro
in lettere di piombo sul fianco di collina.
Ma il ragazzo morto tra gli alberi di olivo
era troppo giovane e sciocchino
per essere importante al loro sguardo.
Era miglior bersaglio per un bacio.

Non senza riecheggiare un altro 'pacifista' *sui generis*, volontario nella guerra franco-prussiana e impareggiabile nella descrizione del suo "Dormeur du val", che la natura deve cullare perché il suo sonno sia lieve, malgrado il «trou rouge au côté droit»: A. Rimbaud.

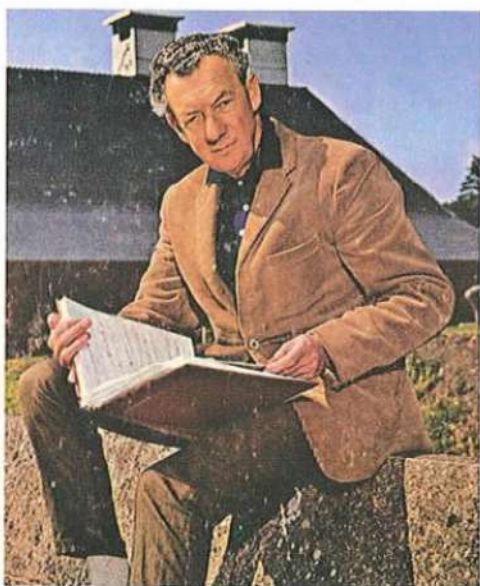
IL VERO EROE

Owen Wingrave e il War Requiem

DI CARMELO DI GENNARO

Benjamin Britten,
circa 1960

IL teatro musicale di Benjamin Britten, che parte da *Paul Bunyan* (1941) per arrivare a *Death in Venice* (1973), dimostra, nonostante la ricercata ecletticità di forme espressive, granitica unità di fondo in ambito ideologico, per la costante presenza di alcuni temi che non è difficile enucleare anche a un'analisi superficiale. Come scrive Claire Seymour nel suo importante saggio monografico dedicato al compositore inglese, «i libretti di Britten rivelano l'ovvia esistenza di una serie di tematiche ricorrenti – innocenza, pacifismo, oppressione sociale, morte – e simboli – il mare, l'*outsider*, l'artista»¹.



Non vi è dubbio che sia così, anche se è possibile ridurre ancora: quello di Britten si potrebbe definire il 'teatro della solitudine'. Nel senso che il rito, d'ancestrale potenza, della compartecipazione collettiva a un evento, sia esso tragico o festoso, come accadeva nell'antichità classica, è da Britten scientemente rovesciato nel suo opposto: ossia nella dolorosa constatazione che il singolo nulla può contro lo strapotere della massa, contro la forza delle convenzioni sociali. Si tratta di una posizione dettata, certo, anche dalla personale condizione di omosessuale (che



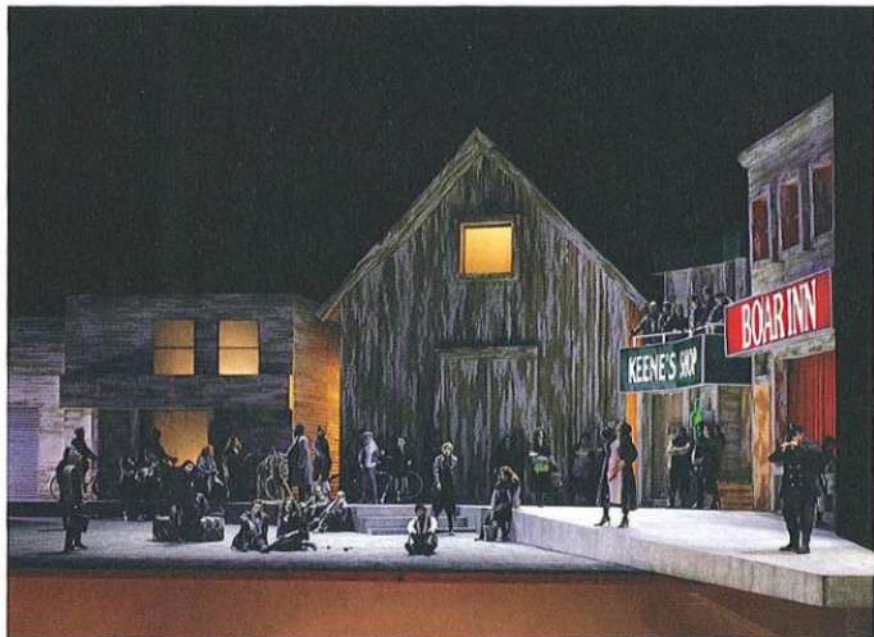
diventa punto imprescindibile per comprendere la parabola artistica di Britten), però e soprattutto dalla percezione, probabilmente influenzata dal momento storico, che la montante società di massa, dominata dal conformismo a sua volta ispirato dalla potenza dei mezzi di comunicazione, rischiava di travolgere senza pietà posizioni e idee di coloro che non s'adeguano al flusso dominante². Nel quale bisogna mettere senza dubbio quella sorta di infatuazione per la guerra, che certo ebbe il sopravvento su interi popoli, trascinati nel gorgo infernale del primo e poi del secondo, ancor più devastante, conflitto. Tutto il teatro di Britten inscena, seppur in forme mimetiche, questa posizione suicida, dato che – come accennato – sovente i suoi personaggi si muovono contro l'opinione dominante. Dunque, solitudine diventa in Britten la forza di sostenere una posizione contraria a quella socialmente condivisa, anche se sempre i suoi protagonisti pagheranno questa scelta con la morte.

Egli stesso, del resto, era compositore lontano per definizione e formazione intellettuale dai dogmatismi; rifiutava ovviamente anche l'imposizione novecentesca di un determinato linguaggio musicale, vale a dire la dodecafonia. Perciò la sua ricezione in Italia, per esempio, è stata fortemente ritardata: lo si riteneva, del tutto a torto, un compositore attardato, conservatore e

retrivo, mentre un'analisi maggiormente serena del linguaggio musicale di Britten avrebbe consentito di scoprire che mai le sue soluzioni armoniche, seppur chiaramente riconducibili all'alveo dell'armonia tradizionale, sono scontate o peggio banali.

Nell'ambito dunque di questa produzione per il teatro, notevole sotto l'aspetto qualitativo e quantitativo, si possono isolare alcuni titoli, che meglio sintetizzano la posizione di Britten come convinto pacifista: se in *Peter Grimes* e soprattutto in *Billy Budd* il tema della violenza, o meglio il tema dell'orrore per la violenza, ha una sua fondamentale rilevanza, è però con un lavoro decisamente più tardo, vale a dire *Owen Wingrave*, che il compositore esplicita in maniera assolutamente chiara la propria posizione pacifista e antimilitarista.

Un incidente di percorso, nella vita di Britten organizzatore musicale, è alla base della decisione di realizzare per la BBC una film-opera, ossia proprio *Owen Wingrave* (1971). La necessità di ricavare denaro per ricostruire la sala da concerto di *The Maltings* a Aldenburgh, dove si teneva il festival fondato dal compositore stesso, spinge Britten ad accettare la proposta televisiva, sebbene egli fosse pienamente consapevole della scarsa compatibilità linguistica tra opera e televisione³. Britten torna ancora una volta a Henry James (dopo aver composto un'opera da camera sul *Giro di vite*), per quest'occasione a una novella, appunto *Owen Wingrave* (1892), che poi lo stesso autore avrebbe trasformato in commedia (col titolo *The Saloon*). In realtà Myfawny Piper (lo stesso librettista del *Giro di vite*) si sarebbe basato per il suo lavoro solo sulla novella, tralasciando completamente la commedia. S'è detto che anche il *Wingrave*, come *The Turn of the Screw*, sarebbe storia di fantasmi: in realtà, la vicenda risulta passibile di diversi livelli di lettura. La storia racconta del giovane Owen, ultimo rampollo della nobile e altera stirpe dei Wingrave, che si rifiuta di seguire le tradizioni familiari e dunque di diventare egli stesso militare; l'oppressiva atmosfera della casa di famiglia, Paramount; la soffocante presenza della zia di Owen, Jane, alla quale si contrappone il liberalismo dell'insegnante del giovane, Spencer Coyle, spingono il ragazzo ad accettare la sfida lanciagli dalla



sua promessa sposa Kate, vogliosa di convolare a nozze con un vero eroe, vale a dire passare la notte in una stanza notoriamente infestata da fantasmi: al mattino, però, il giovane è trovato privo di vita. Cosa sia successo esattamente all'interno di questa *locked room*, James non lo dice in modo esplicito: «Owen Wingrave, dressed as he had last seen him, lay dead on the spot on which his ancestor had been found. He looked like a young soldier on a battle-field»⁴.

Nonostante non sia un capolavoro, *Owen Wingrave* ricalca temi molto cari a Britten: la tematica pacifista dell'opera risulta certo chiarissima, forse sin troppo esplicita nel libretto di Piper, ma va sottolineato anche che, per i Wingrave, pacifismo significava effeminatezza, ossia omosessualità latente: quest'opera, com'è stato giustamente notato, costituisce dunque il contraltare negativo del *Sogno di una notte di mezz'estate*, composto da Britten qualche anno prima, ispirandosi al celebre *play* di Shakespeare: laddove regnava la fantasia, regna invece il conformismo, laddove la libertà, la costrizione.

Nel '62 Britten aveva diretto in prima assoluta un altro capolavoro fondamentale, il *War Requiem*, monumentale canto di dolore in memoria dei caduti delle due guerre mondiali. La com-

missione arriva da Coventry, città orrendamente martoriata dai bombardamenti nazisti, dove proprio in quell'anno si inaugura il nuovo duomo. I testi alternano in maniera estremamente significativa *ordinarium* latino della Messa dei morti e le poesie di Wilfred Owens, giovane capitano dell'esercito inglese morto sul fronte francese nel 1918. Nella prefazione al suo libro di poesie, pubblicato postumo nel 1920, egli scriveva con grande lucidità di non essere disposto ad accettare quella che definiva «l'antica menzogna, l'idea cioè che fosse giusto, non solo nobile, morire per il proprio o per un altro paese», o che una nazione avesse il diritto di fare quel tipo di guerra che aveva avuto il modo di vivere direttamente. Come scrive Luigi Bellingardi in un agile ma efficace saggio sul *War Requiem*, «l'interpolazione dei versi di Owen, di chiuso lirismo, ha profonde conseguenze nella struttura del pezzo per l'articolazione su tre distinti piani sonori: in primissimo piano agiscono i solisti (baritono e tenore), cui sono affidate le poesie di Owen sull'accompagnamento di un'orchestra da camera; su un piano intermedio si colloca la grande orchestra con il coro e col soprano solista, per esprimere il lutto nella forma codificata dal rito e dalla prassi liturgica, dando voce all'invocazione della pace e della vita eterna; infine, da lontano quasi, un coro di voci bianche, con accompagnamento d'organo, cui sono affidate parti del testo latino». Solo nel conclusivo *Libera me* i tre mondi sonori si uniscono, proprio per far risuonare con maggior forza ed efficacia la suprema e definitiva invocazione di pace per l'umanità tutta.

¹ C. Seymour, *The operas of Benjamin Britten. Expression and evasion*, Woodbridge, Boydell, 2004.

² Non a caso nel 1960 un grande intellettuale come Elias Canetti aveva dato alle stampe, dopo quasi quarant'anni d'elaborazione, *Massa e potere* (ed. it. a cura di F. Jesi, Milano, Adelphi, 1981), non solo un'inquietante analisi sulle dinamiche della formazione del pensiero collettivo, ma anche la scoperta di una costante umana, vale a dire la ricerca, da parte del singolo, nel-

la massa, di un antidoto alla propria vulnerabilità.

³ Nel suo epistolario il maestro definisce il periodo nel quale viene girato, diretto dal celebre Brian Large, *Owen Wingrave*, uno dei più spiacevoli della sua esistenza, proprio per la continua presa di coscienza dei seri problemi dovuti alla sostanziale incomunicabilità dei due mondi. Uno studio dettagliato della difficile relazione tra televisione e opera lo ha realizzato Jennifer Barnes in *Television Opera:*

The Rise and Fall of Opera Commissioned for Television, Woodbridge, Boydell, 2002: la Barnes ha studiato proprio il caso di *Owen Wingrave*, esaminando il ruolo e l'impatto, non sempre positivo, della tecnica di ripresa televisiva sulla composizione musicale.

⁴ «Owen Wingrave, vestito come l'aveva visto la sera precedente, giaceva morto nel medesimo posto dove era stato trovato il suo antenato. Egli pareva come un giovane soldato sul campo di battaglia».

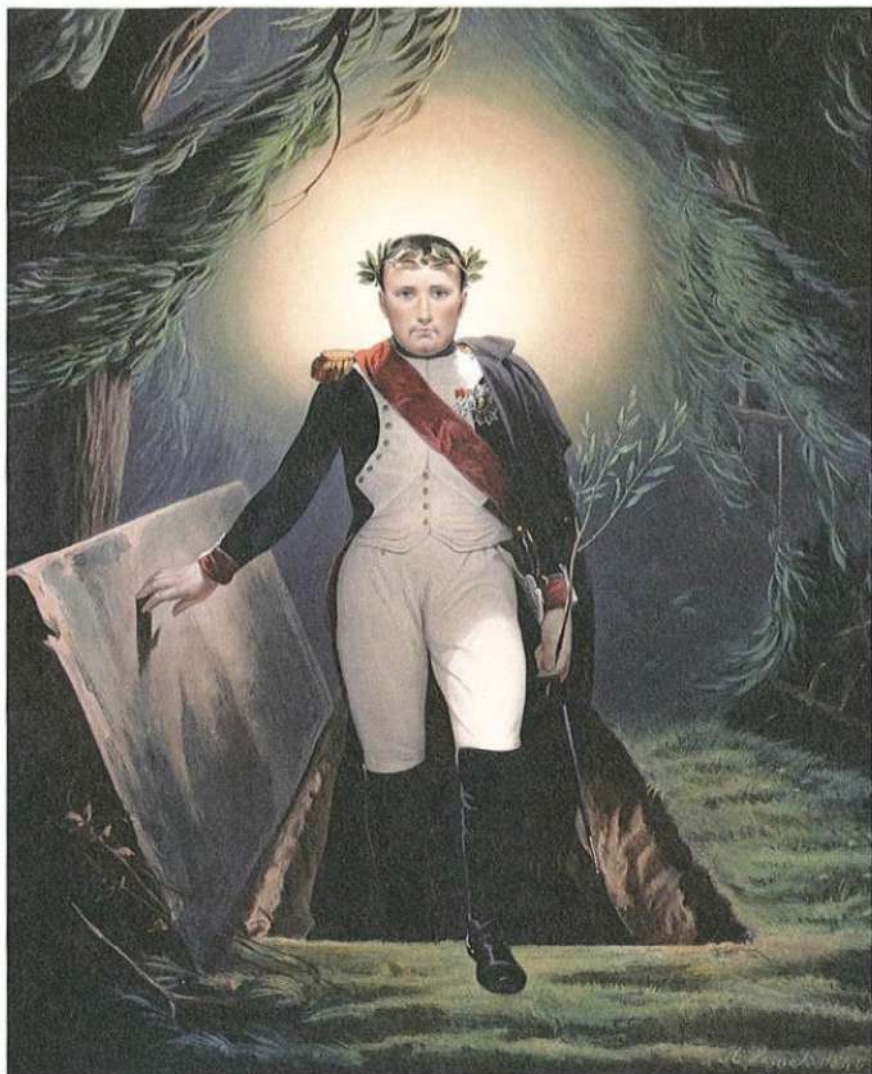
UNA N MAIUSCOLA

Napoleone nel pensiero e nelle cose dei Francesi

DI ALBERTO CAPATTI

LA mostra al Musée de l'Histoire de France, consacrata a "Napoleone" e ai "Napoleoni dalla propaganda alla leggenda", resterà il pallido riflesso del suo titolo, per quanti documenti, reperti, oggetti, arredi possano esservi stati esposti (dal 9 marzo al 6 giugno scorsi). I più singolari di essi non mancarono di stupire i visitatori: una litografia di Buonaparte che, adagiato nella vasca da bagno di cristallo, fa versare da due anfore a cuore lacrime e sangue dei Francesi; Bonaparte che esce in alta uniforme, coronato d'alloro, da una tomba e dalle tenebre, nel quadro di Vernet del 1840. Altri oggetti – l'imperatore e le sue aquile appollaiate in cima ad aste di bandiere, con gli artigli stretti a puntali, guglie e sfere di bronzo – si guardavano con la fretta di chi sente di averli ancora sotto gli occhi ogni giorno, al punto di non riconoscerli. Se alla prima serie di cento pezzi, seguiva ora una seconda, che giustifica la mostra, innumerevoli centurie potrebbero succedersi senza esaurire i doppifondi del mito, i suoi tesori sepolti.

Fra le carte esposte, il testamento olografo del 1821 prende posto in una storia che si distingue in *ante* e *post*, per *post* intendendo la posterità politica, le posture del capo, e la trasmissione postmoderna di oggetti, simboli, fogge e persino atteggiamenti e gesti – mani eternamente incrociate dietro la schiena, braccia conserte sul petto – scimmiettati da intere generazioni. La civiltà francese ne è sazia, al punto da far pensare ad una digestione faticosissima del mito, ad un costipamento che l'abrasione di aquile e



Jean-Pierre-Marie
Jazet, *Napoleone
che esce dalla tomba*,
1840; stampa a colori
da Horace Vernet,
61,5 x 48,2 cm.
Malmaison, Châteaux
de Malmaison
et Bois-Préau

di N maiuscole a Parigi e in Francia, non aveva risolto, lasciando perdurare un senso di gravosa colpevolezza. Il secondo Napoleone, senza strategie e senza eserciti, malgrado gli zuavi e l'epopea messicana, non riesce a cancellare il primo, e comincerà ad affievolirne la memoria solo la Terza Repubblica, dopo il 1870.

Quello che sorprende del mito napoleonico, dal 1821, è la sua sedimentazione negli strati sociali più dissanguati e spremuti, la sua ossessiva presenza oltre che negli oggetti, nei pensieri dei Francesi, dai più miseri ai meno bellicosi. Vorremmo arricchire *a posteriori* la mostra dell'Hôtel de Rohan, con un'altra di pagine,

Anonimo, *Bonaparte nel bagno. Il tiranno di Francia in una vasca di cristallo fa scorrere il sangue e le lacrime dei Francesi, e trova piacere nell'immergersi*, 1814; litografia. Parigi, Bibliothèque Nationale de France



citazioni, estratti, non per completarla ma per prolungarne la suggestione in quella sfera intima che è il romanzo, destinato a singoli lettori e concepito per istruirli collettivamente. Essendo i testi che citeremo, tra i più noti della letteratura francese ottocentesca, chiunque potrà visitare questa seconda mostra anche lontano da Parigi, vagabondando da un libro all'altro, in un museo delle cere letterario, senza biglietto d'entrata né macchine fotografiche né luci artistiche.

Ecco il primo reperto. Nei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, entriamo in una sconcia bettola al seguito di Rodolphe, pittore, di Marie, prostituta, e di un ex-forzato. Padrona, tenutaria ed *orca*, Ponisse campeggia nel suo grassume, al banco. Dietro di lei, delle misure di stagno e delle bottiglie di vetro «modellate in modo da rappresentare l'imperatore in piedi», contenenti liquori rosa e verdi dai titoli suggestivi *lo spirito degli impavidi*, *il ratafia della Colonna*. Una incisione di Duverger dell'edizione di Bruxelles del 1844, non le ha omesse. È l'alcool che dal corpo del generale passa, grazie alle mani di ex-militari ed ex-vivandiere, a quello dei malviventi, ringalluzzendoli per nuove risse. Basta vederli, ancora negli anni Trenta dell'Ottocento, con i volti bruniti, la pelle incisa

da cicatrici guadagnate in battaglia, più spesso millantate, tacendo o raccontando di quei campi di battaglia che, la notte, si trasformavano in stuoli di cadaveri, in stuoli di uniformi e carne e armi e sangue e oro.

L'insegna che figura accanto alle bottiglie dei *Misteri* appartiene ad un'altra osteria e porta scritto "Al Sergente di Waterloo" ed esce dai *Miserabili* di Victor Hugo. Una tavola di legno su cui è dipinto un uomo che ne porta in spalla un secondo, un generale, fra macchie di color rosso e fumi della battaglia. L'ha esposta Thénardier, oste, quindi ladro e infine negriero, uno degli esiti più cinici e più ignobili della leggenda, e riproduce tutte le scritte delle bettole di Francia in cui il coraggio si prova di fronte alla bottiglia, e il cameratismo nel bisbigliare all'orecchio azioni delittuose. Thénardier cosa faceva a Waterloo? spogliava cadaveri. Waterloo che diventerà per lui, dopo il 1815, una copertura, un espediente, una fonte di guadagno.

Accanto all'insegna, una incisione che viene dalla camera dei Thénardier. «Una incisione colorata nella parte inferiore della quale è scritto a lettere capitali: IL SOGNO. Rappresentava una donna addormentata, un bambino sulle ginocchia della donna, un'aquila in una nube con una corona nel becco, e la donna scostava la corona dalla testa del bambino; in fondo Napoleone in gloria, appoggiato ad una colonna blu scuro, con capitello giallo e questa iscrizione: Maringo, Austerlits, Iena, Wagram, Elot» [sic!]. Un Bonaparte senza discendenza, effigiato sulla parete di uno stambugio, dove il capofamiglia stila le sue lettere estorsive, firmate dal glorioso sergente di Waterloo. Napoleone è servito anche al raggirio, ad un imbroglio che rende denaro per tutto un secolo, creando benemerenze ed eroismi fasulli, permettendo a commilitoni e a mil-

Napoleone sul Ponte
d'Arcole; pendolo
ottocentesco di bronzo
dorato. Ile d'Aix,
Musée Napoléonien





lantatori di abbracciarsi. Di questa orda di ex-soldati, di mutilati, di nostalgici e di idealisti violenti, la Francia era sufficientemente piena da giustificare la fermentazione di una particolare malvagità nell'*humus* stesso dei ricordi napoleonici.

Nella sala accanto, nuove collezioni dell'epoca Luigi-Filippo. Sotto vetro, attira lo sguardo un gilè. Non è di un generale, né di un grassatore d'opera buffa. È uno *spencer*, il giacchetto che i militari guernivano di astracan e di alamari, benché questo ne sia spoglio. Ricorda mode e fogge di elegantoni di un periodo preciso, Bonaparte *ante*, ed è appartenuto ad un certo Monsieur Pons. «Un uomo in *spencer* – dice Balzac – nel 1844, è, vedete, come se Napoleone fosse risuscitato per due ore». Abiti, soprammobili, arredi invecchiano, non solo il giacchetto, e i personaggi stessi della Parigi Luigi-Filippo rivelano in filigrana la loro età. Pons anzitutto, con lo *spencer* e la sua passione per la gastronomia, ereditata dall'Impero e coltivata anacronisticamente in una società in cui essa è segno non di buon gusto ma di ricchezza; l'appartamento del dottor Poulain, rue d'Orléans, nel Marais: «Le pitture, la carta da parato, la decorazione, tutto trasudava l'Impero. La sporcizia quadragenaria, i fumi, avevano invecchiato specchi, bordature, disegni della carta, soffitti e dipinti». Ogni escursione nel romanzo rivela come il mito si mummifichi, senza perdere la sua *verve* irriverente. Gaudissart, l'impresario teatrale de *Le cousin Pons*, non è certo l'ultimo a prendere pose napoleoniche: «Passava abitualmente la mano sinistra nel gilè, tenendo la bretella sinistra, e teneva la testa di tre quarti gettando lo sguardo nel vuoto».

Abbiamo visitato solo le pagine della Restaurazione e di Luigi-Filippo, ritrovando tracce di una violenza sacra sui campi di battaglia, sordida dopo il congedo, disgustosa nella vita domestica. Trattamento brutale dei bambini, non solo nei *Miserabili* e nei *Misteri di Parigi*, ma nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert: il padre di Deslauriers, capitano di linea, congedato nel 1818, ritiratosi a Nogent, vivacchiava inasprito dalle lunghe ingiustizie, soffe-

Disegno
di propaganda
a favore di Napoleone
dissimulata in un giglio
aperto, 1819

*Le pitture, la carta
da parato, la
decorazione, tutto
trasudava l'Impero.
La sporcizia
quadragenaria,
i fumi, avevano
invecchiato specchi,
bordature, disegni
della carta, soffitti
e dipinti*

Alphonse David,
*Apoteosi
di Napoleone I,*
da Jean-Auguste-
Dominique Ingres;
carnimeo ottocentesco,
23 x 21 x 0,40 cm.
Parigi,
Musée d'Orsay



rente per le vecchie ferite, senza cessar di rimpiangere l'Imperatore: e «pochi bambini furono picchiati più di suo figlio».

La faccia sordida della leggenda di Napoleone è quella che i reperti, le incisioni, gli autografi tacciano, per il loro limitato potere di significazione, per il fatto che rappresentano delle estrapolazioni museali. Nel corso delle giornate del 1848, Frédéric Moreau invita la cortigiana Rosanette a uscire da Parigi, a visitare il castello di Fontainebleau. Accompagnati da un inserviente attraversano gli appartamenti delle regine, l'oratorio del Papa, la galleria Francesco I, soffermandosi ad osservare «il tavolino di mogano su cui l'Imperatore firmò l'abdicazione». Sottratto alla storia sociale, il ta-

volino di mogano è un arredo anacronistico, è un segno artistico e didattico. Mentre a Parigi Luigi-Filippo abdica, Frédéric e Rosanette considerano il supporto della prima abdicazione del XIX secolo con lo sguardo distaccato, assente, di chi si è arreso agli eventi, e li considera parte di una secolare leggenda che i turisti, i visitatori accettano quale parte integrante della cultura. Cos'è una carta autografa sotto il vetro di una teca, se non l'estrapolazione dell'evento dal contesto, e la sua riproposta come oggetto prezioso, come cimelio? La violenza, ce lo insegnano i romanzi, fugge i reperti, persino le armi, lance luccicanti ed aquile incruente, e si rifugia nella parola. La leggenda napoleonica è anzitutto scritta, generata da una N maiuscola e dispersa in tutte le lettere minuscole dell'alfabeto; solo in subordine, è deposta nella tomba degli Invalides, nel tavolino di Fontainebleau, nel testamento olografo dell'Hôtel de Rohan che nessun visitatore potrà stringere fra le dita ed avvicinare ai propri occhi.

BIBLIOGRAFIA

Reperti della *Leggenda*:

Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1844, pp. 1 e 5.

Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 484, 621 e 743.

Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Garnier, 1965, t. I, pp. 184 e 886.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, 1984, pp. 13 e 323.

PER ACQUISTAR PERENNE GLORIA

*L'immagine di Napoleone in Italia
fra storia, mito e leggenda*

DI NICOLA RAPONI

JEAN Tulard, il massimo studioso moderno del Consolato e dell'Impero, ha scritto anche di recente che la leggenda di Napoleone – Napoleone suscitatore delle aspirazioni nazionali e della libertà dei popoli – non sarebbe nata a Sant'Elena, suggerita dallo stesso esule nel memoriale dettato a Las Cases, ma nelle pianure d'Italia: Dego, Millesimo, Mondovì, Lodi, Castiglione delle Stiviere, Arcole, e più tardi Marengo, sarebbero i luoghi e altrettante tappe che consacrano l'immagine dell'ardimentoso generale che sconfigge gli eserciti dei nemici della Francia repubblicana, risveglia popoli addormentati sotto governi dispotici e tiranni, crea a

suo talento repubbliche 'sorelle'. Ed è pure nelle pianure italiane che s'afferma il mito di Bonaparte condottiero vittorioso che mostrava, come avrebbe scritto

Stendhal, che Cesare e Alessandro avevano in lui un successore. Del resto lo stesso Napoleone nel *Memoriale di Sant'Elena* avrebbe dichiarato che fu con la vittoria sugli Austriaci al ponte di Lodi ch'era scoccata in lui la scintilla della più alta ambizione: nulla sembrandogli d'allora in poi impossibile al suo genio.

Con una sapiente politica d'immagine e un'abile orchestrazione della stampa, egli riuscì a diffondere i bollettini di





guerra che annunciavano le sue vittorie e dilatavano ai confini del mito la portata dei successi e il valore dei suoi soldati. Lo stesso Direttorio, benché preoccupato e quasi geloso delle vittorie del Bonaparte, che trasformava in un teatro ben più decisivo una campagna concepita come un diversivo per alleggerire la pressione degli eserciti coalizzati contro la Francia sul fronte del Reno; che imponeva a suo piacimento armistizi e trattati, finì con il rendere onore, con l'esaltare anzi le «gesta eroiche» dell'armata d'Italia, e decretare «gloria immortale» al genio del generale che la guidava, proclamando ch'egli era in tal modo entrato negli annali della storia.

E da parte italiana? L'impatto con l'esercito francese e con il suo comandante, le spoliazioni di opere d'arte come bottino di guerra, le terribili rappresaglie di Binasco e del Pavese contro gli insorgenti, il contributo di guerra di trenta milioni imposto alla

Andrea Appiani
(1754-1817),
I fasti di Napoleone;
disegno preparatorio
per il rilievo di Palazzo
Reale a Milano
distrutto dai
bombardamenti
dell'ultima guerra.
Milano, Collezione
privata



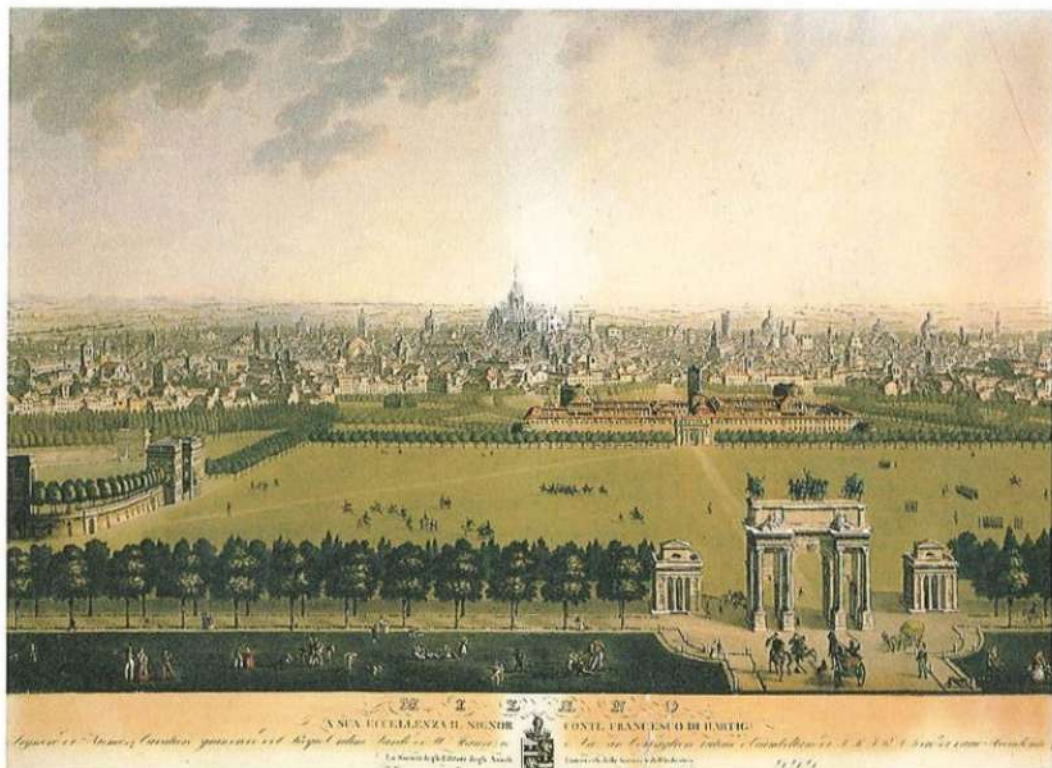
Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
*Bonaparte primo
console*, 1804;
olio su tela,
227 x 147 cm.
Liegi, Musée des
Beaux-Arts

Lombardia, non erano certo fatti per alimentare simpatie e miti; ma v'erano pure non pochi membri dei circoli giacobini e patriottici che nutrivano altri sentimenti, che dal generale si aspettavano libertà e una repubblica basata sui principi dell'Ottantanove: avvocati, aristocratici in vena di democrazia, preti esaltati. «Milano aspira alla libertà», la Lombardia «è un paese assai più patriottico del Piemonte – scrive Bonaparte al Direttorio –; c'è qui un Club patriottico di Ottocento persone, e se il popolo chiedesse d'essere organizzato in repubblica, non dovremmo accordargliela?».

Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
*Napoleone I sul trono
imperiale*, 1806;
olio su tela,
260 x 163 cm. Parigi,
Musée de l'Armée,
Palais des Invalides



Anche qui dunque una base di partenza. C'era poi il cospicuo stuolo di letterati ed artisti che oscillando fra aspettative, apologia moderata ed esaltazione smaccata, erano pronti a salire sul carro del vincitore. Giovanni Pindemonte, il fratello del traduttore dell'*Odissea*, metteva in guardia il generale dal mostrarsi come il «nuovo Annibale», e preoccupato per le sorti della Repubblica veneta scriveva: «Se vera acquistar vuoi perenne gloria / Cesare ed Alessandro imitar dei / non Attila, Odoacre o Genserico». Per la sua schiettezza Pindemonte fu anche processato, ma liberato non



Giacinto Maino
e Antonio Lanzani,
*Veduta di Milano
dall'Arco della Pace,
con il Castello
Sforzesco e l'Arena,*
circa 1830; incisione.
Milano, Civica Raccolta
di Stampe A. Bertarelli

tardò ad inserirsi nella vita politica della seconda Cisalpina. Tra i delusi dal Bonaparte, dopo i primi entusiasmi, ci fu invece – com'è troppo noto – il Foscolo, che gli rimproverava il mercimonio della sua patria a Campoformido; ma nella sua ode a *Bonaparte liberatore* indicava il giovane generale come il «Genio che sovrasta tutti gli altri dell'età nostra»: ch'era pur un modo di innalzarlo sulle ali del mito.

Con la prima Cisalpina ma soprattutto, dopo Marengo, con la seconda Cisalpina e poi con la Repubblica italiana, cresce lo stuolo degli esponenti della tradizione riformista e liberale settecentesca che collaborano sinceramente ai programmi moderati di un Bonaparte che sembra dare spazio ad uno Stato italiano. E così cresce anche il consenso che registra l'apologia moderata di un Vincenzo Cuoco direttore del «Giornale Italiano», ma si spinge assai oltre con Francesco Reina, dedica il primo volume dell'*Opera omnia* del Parini a Napoleone chiamandolo «il più grande de' moderni politici e capitani»; con Vincenzo Monti, con l'esaltazione smaccata degli artisti.



Lo scultore Ceracchi, poi autore d'una congiura antinapoleonica che lo porterà alla ghigliottina, ne fa un busto in vesti di antico romano; Canova, piegandosi ai disegni diplomatici di Pio VII che vuole la pace religiosa per la Francia, lo ritrae nelle vesti di Marte disarmato e pacificatore (dopo le paci di Amiens e di Luneville) nella colossale statua conservata in copia nel cortile di Brera; il pittore Giuseppe Errante, su commissione della Cisalpina, lo ritrae nelle vesti di Ercole pacificatore. Da un concorso indetto dal governo sul tema della riconoscenza al Primo console, nascono altri dipinti allegorici, fra i quali primeggia quello di Giuseppe Bossi raffigurante il Bonaparte con in mano il testo della Costituzione della Repubblica italiana, circondato da Minerva, dea della saggezza, da Ercole, simbolo della forza, dal genio della storia interpretato dalla musa Clio, e sullo sfondo il foro Bonaparte simbolo del rinnovamento edilizio di Milano capitale napoleonica. Andrea Appiani, che già dopo Lodi aveva dipinto il Generale con l'immagine del genio della storia intento a scrivere le sue gesta, ne sarebbe diventato il

Giovanni Migliara
(1785-1837),
L'Arco della Pace;
incisione. Milano,
Pinacoteca Ambrosiana

massimo esaltatore con il famoso ciclo dei *Fasti di Napoleone*, che ponevano il suggello alla sua glorificazione in una simbiosi di realtà e celebrazione, racconto e apologia, storia e leggenda, Bonaparte autentico e Bonaparte mitizzato.

Dopo la caduta, mentre nella Francia borbonica domina una specie di *damnatio memoriae*, nel clima romantico della Restaurazione il gigante riemerge nel mito. L'immagine di Bonaparte «titano incatenato» sullo scoglio di sant'Elena, come scrive Ettore d'Entrèves, il ricordo delle sue imprese, specialmente in confronto alla mediocrità dei governi restaurati, ridava vita al mito napoleonico; anzi ad esso si univa la leggenda, alimentata da taluni scritti misteriosi, come quello intitolato *Manoscritto venuto in*

maniera sconosciuta da Sant'Elena, attribuito alla mano stessa del prigioniero, secondo la quale egli non aveva mai cessato d'incarnare i principi dell'Ottantanove: li aveva anzi difesi contro l'Europa dei sovrani coalizzati contro la Francia, facendosi paladino della libertà dei popoli contro i governi difensori dell'assolutismo d'antico regime.

Non era facile, per la verità, che i popoli che avevano fatto la resistenza contro i Francesi, Spagnoli e Tedeschi in particolare, dimenticassero il dispotismo napoleonico e l'eroica difesa dei loro Paesi dall'invasione. E anche in Italia, Alessandro Verri, le cui *Notti romane* erano state censurate nella Francia imperiale, o taluni patrioti liberali del "Conciliatore", come Pellico, assumeranno un atteggiamento piuttosto avverso al despota. Massimo d'Azeglio più tardi ricorderà la resistenza di suo padre e di gran parte del clero – che certo d'Azeglio non amava – nei confronti di Napoleone proprio mentre egli veniva ritenuto «potente come il fato». Vincenzo Gioberti, nel *Primato*, pur tra qualche riconoscimento, darà giudizi assai severi sulla sua figura, e Cesare Balbo in un famoso discorso alla Camera subalpina nel 1849, ricorderà come un errore giovanile l'aver servito i Francesi quale impiegato nella pubblica amministrazione dell'Italia imperiale.

Ma nella memoria di molti italiani, secondo Stendhal che

*Nel clima
romantico della
Restaurazione
il gigante riemerge
nel mito.
L'immagine
di Bonaparte
«titano incatenato»
sullo scoglio
di sant'Elena
ridava vita al mito
napoleonico*

narrava le sue peregrinazioni nella Penisola tra il 1815 e il 1816, il ricordo di Napoleone era assai più vivo che non nella Francia. Nella *Lettera di un italiano* del giovane letterato trentino Davide Bertolotti, apparsa fra il 1814 e il 1815 come risposta ad una impietosa *brochure* di Chateaubriand contro Buonaparte [sic!], c'era pure una calorosa difesa di Napoleone e l'esaltazione dell'onore militare che gli Italiani avevano appreso combattendo con lui, più fedeli a lui dei Francesi che l'avevano abbandonato quand'egli era accorso a difendere il territorio della patria invaso dai nemici della Francia. Il mito, o meglio la leggenda, cominciava dunque a farsi strada già nel momento della disgrazia.

La borghesia liberale nei decenni della Restaurazione guardava con simpatia alla sua figura e all'esperienza del governo napoleonico, ricordando con nostalgia la vivacità culturale della corte di Eugenio di Beauharnais; così pure gli ufficiali che avevano combattuto nell'esercito napoleonico: il piemontese Giffenga, il reggiano Carlo Zucchi, il napoletano Gabriele Pepe, i fratelli Florestano e Gabriele Pepe, che avrebbero avuto un ruolo importante

Domenico Marchelli,
Pianta e prospetto
del monumento
a Napoleone,
fine sec. XVIII.
Milano, Archivio
di Stato, Autografi:
cart. 75

I MITI DI NAPOLEONE

Nel bicentenario dell'incoronazione di Napoleone, il Musée de l'Histoire de France di Parigi ha esplorato il mito di Napoleone nella mostra "Napoléon(s). De la propagande à la légende" (dal 23 novembre 2004 al 6 giugno 2005). Un percorso, che dal passato giungeva sino ai giorni nostri, ha permesso di risalire alle ragioni che hanno portato il 'piccolo' caporale corso a incarnare uno dei fondamenti del nostro immaginario collettivo.

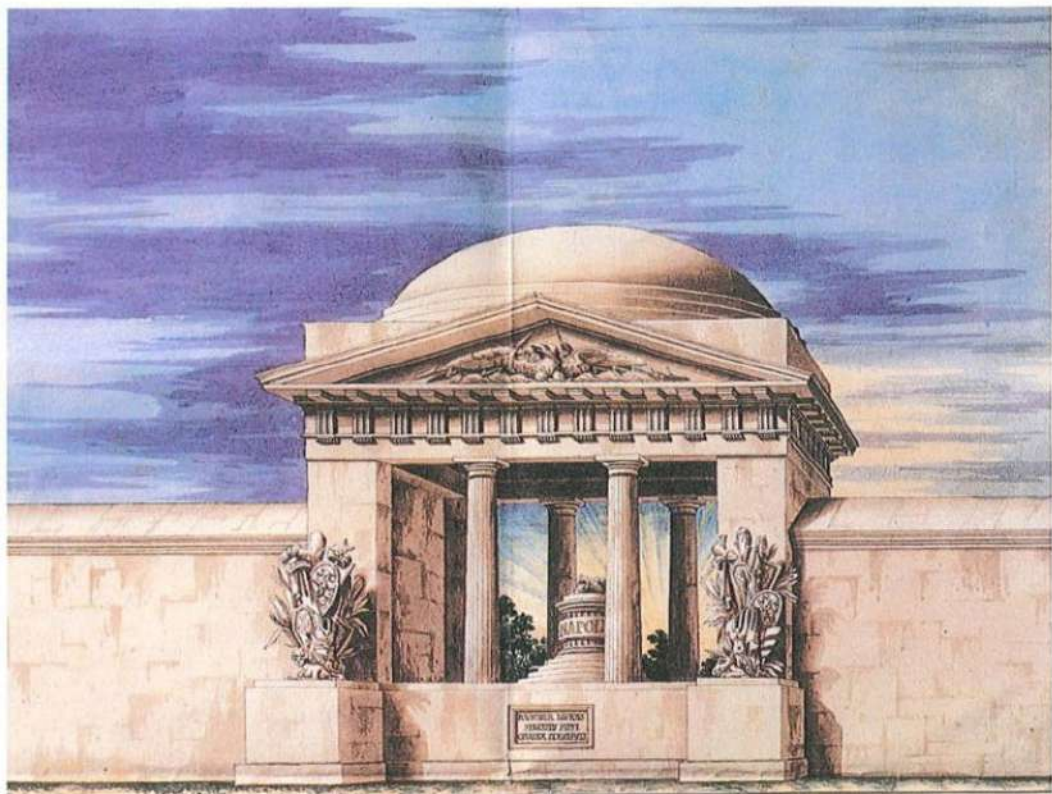
In mostra documenti, opere d'arte, oggetti preziosi e altre inconsuete testimonianze.

Delle diverse sfaccettature del mito napoleonico non sono stati nemmeno trascurati gli

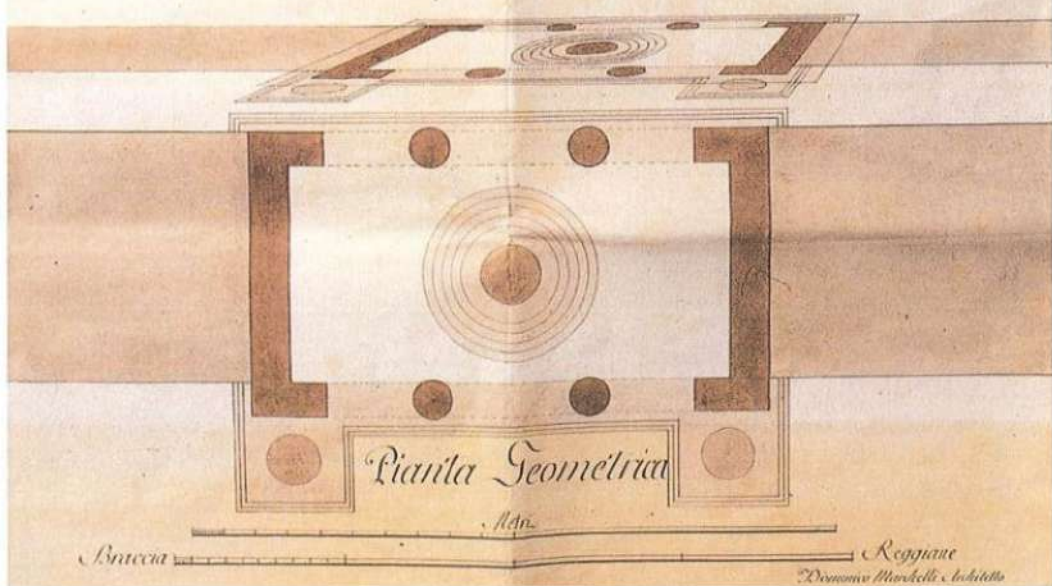
aspetti legati alla leggenda nera o a quella aurea, dall'immaginario popolare alla ricostruzione letteraria, dallo sfruttamento partigiano (pro o anti) alla commercializzazione di massa, dal recupero nella politica alla produzione caricaturale.

E il tutto è stato un'altra occasione per rimeditare sul personaggio e sulla sua presenza nella storia di Francia e dell'intera Europa, nella storia militare e politica ma anche letteraria e artistica, tra le più sviscerate, poiché comunque imponente.

Da affiancare il recentissimo libro (Carocci, 2005) *Il mito di Bonaparte in Italia* di Nicola Raponi. [E. C.]



Pianta, ed Elevazione & Prospettiva



nei moti patriottici dal 1815 sino al '48. Ma erano soprattutto i funzionari che avevano fatto l'esperienza di uno Stato moderno che, pur con metodi autoritari e centralisti, aveva operato un rinnovamento della pubblica amministrazione, a guardare con simpatia all'età napoleonica. Come scriveva Pietro Colletta, essa aveva diffuso la consapevolezza che le «basi dell'antica monarchia erano i privilegi e il favore, della nuova il merito e l'uguaglianza». Bonaparte despota dunque sul piano politico, ma difensore dell'uguaglianza nel campo civile.

Che l'esperienza napoleonica, soprattutto quella rappresentata dal Regno italico, fosse entrata nella consapevolezza del ceto politico e intellettuale italiano, fino ad assumere una connotazione quasi mitica, e durasse a lungo, lo si può constatare anche da due fatti singolari: il richiamo che ne fanno come ad un'esperienza 'nazionale' i lombardi chiamati a Torino nel 1859 sotto la presidenza del conte Giulini a elaborare l'ordinamento della regione nella fase transitoria dell'unificazione del Paese, e un appassionato dibattito retrospettivo svoltosi in Parlamento nel 1868-1869 sull'ordinamento dello Stato unitario, che costituì ancora l'occasione per uno straordinario elogio del Regno d'Italia napoleonico.

Se ne può dedurre allora che con il passare del tempo l'opera di Napoleone sporga sulla sua figura, la storia sul mito e la leggenda? In un certo senso sì, ed è naturale, anzi è giusto che sia così: ma perché anche noi preferiamo alla fine sospendere il giudizio e rimetterci all'interrogativo senza risposta di un Manzoni, che pure era un finissimo indagatore della storia?

L'ART NAÏF, L'ALTÉRITÉ

Deux mécènes et le Musée International de Nice

PAR ANNE DEVROYE-STILZ ET JACQUELINE PÉLIGON

*Le Musée International
d'Art Naïf Anatole
Jakovsky ; façade
sur le parc. Nice,
Château Sainte-Hélène*

ANATOLE Jakovsky arrive le 14 juillet 1932 à Paris de Prague. Il avait quitté sa ville natale, Odessa, pour étudier dans la magique ville de Kafka, et il y avait fréquenté les avant-gardes tchèques des années Vingt et Trente.

Paris sera désormais sa patrie. Installé dans un vieux grenier où il accumule objets divers, tableaux (de Mondrian notamment), sculptures, il rédige, en 1935, les *24 essais*, livre capital pour la connaissance de l'art moderne, illustré de 24 gravures d'artistes parmi les plus célèbres de l'époque : Arp, Chirico, Duchamp, Ernst, Kandinsky... Picasso, Tàuber-Arp et Zadkine. En 1936, Anatole Jakovsky se lie d'amitié avec Giorgio De Chirico, qui exécute aussitôt son portrait. Avec Marcel Duchamp, il va partager deux passions : le jeu d'échecs et la pipe, dont il constituera, au fil des ans, une importante collection.

Ses rapports privilégiés avec Robert Delaunay, qui lui avait fait apprécier la peinture de Rousseau – Delaunay, l'un des plus fervents défenseurs de l'œuvre du Douanier, fut en effet en possession d'une vingtaine de ses tableaux –, devaient se conclure par une œuvre commune : un recueil de poèmes, paru en 1939, signé Anatole Dela-



grave, un pseudonyme, illustré par le peintre de plaques de rhodoïde fluorescent ; le premier livre réalisé en matière plastique en quelque sorte.

La déclaration de la guerre allait tout faire basculer. Delaunay partit en zone libre, Jean Hélion, Braque... furent mobilisés, les étrangers quittèrent Paris et la vie artistique se mit en roue libre. A son départ, Calder lui laissa ses cravates et ses chemises américaines les plus extravagantes. Faute d'artistes et faute d'événements, il devait envisager d'autres activités. C'est ainsi qu'il se spécialisa dans le courtage en bibliophilie. Il achetait des livres rares aux Puces ou sur les quais et les revendait aux libraires. Très vite, il acquit une documentation et un goût aigu pour découvrir les éditions rares, dont certaines font encore partie de sa bibliothèque.

Il achetait alors ce qui n'intéressait personne : les cartes postales, par exemple, dont il constitua dès cette époque une collection inestimable, qui permet aujourd'hui de retracer l'histoire de la Tour Eiffel, du métro, des bains de mer, de la machine à coudre ; mais encore des pots à tabac, porte-allumettes, briquets anciens ; il fut aussi l'un des premiers collectionneurs de robots anciens.

Il rencontra aussi un peintre, Jean Fous, qui au milieu de son déballage, aux Puces de Montreuil, présentait chaque week-end d'étranges tableaux. Ceux-ci racontaient avec simplicité, charme, maladresse parfois, la vie de son auteur. Très attiré par cette peinture, Anatole Jakovsky s'aperçut très vite qu'il pouvait encore découvrir des tableaux tout à fait particuliers dans la sève d'un Douanier Rousseau, contemporains ou antérieurs. Des œuvres dont on ne connaissait rien de leur auteur et qui renfermaient des trésors de spontanéité ; cette spontanéité même qui hantait les peintres abstraits pour faire le pas vers la peinture non figurative, en dehors des contraintes picturales et des recettes d'école.

Il se souvenait de ce qu'il avait vu chez Robert Delaunay : les souvenirs de Rousseau... Et puis, il connaissait une américaine un



Giorgio De Chirico,
*Portrait d'Anatole
Jakovsky*, 1936 ; huile
sur toile. Nice,
Collection du Musée
International d'Art Naïf
Anatole Jakovsky

Henri Rousseau,
Portrait de Frumence
Biche en civil,
 environ 1892 ;
 huile sur toile,
 46 x 36 cm. Nice,
 Collection du Musée
 International d'Art Naïf
 Anatole Jakovsky

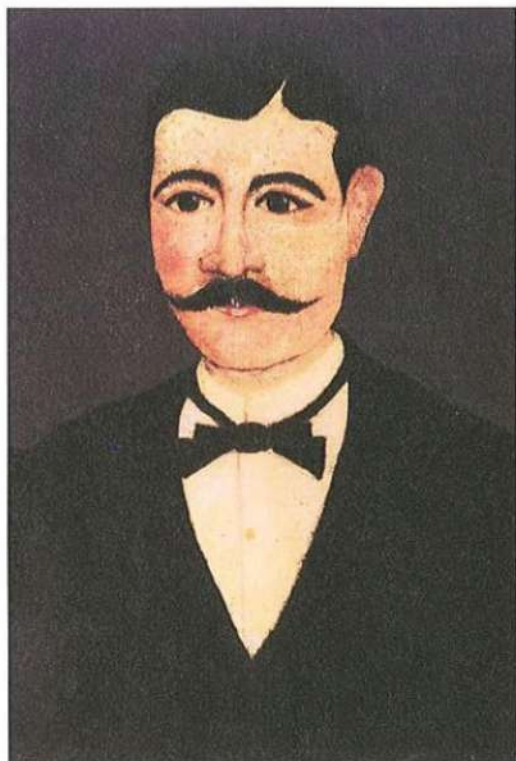
peu 'farfelue' : Gertrude O'Brady, atteinte d'anémie pernicieuse, à qui il avait conseillé de faire de la peinture pour l'aider à surmonter son mal. Au début, elle peignait sans art, mais très vite elle réalisa des œuvres d'une rare intensité poétique, comme si le talent exprimé à l'état pur l'emportait sur un apprentissage acquis au détriment de longues années d'étude.

Anatole Jakovsky était en train de découvrir la peinture naïve. Cependant il avait un précurseur de trente cinq ans son aîné : Wilhelm Uhde, un amateur d'art et collectionneur qui, fuyant l'Allemagne de Bismarck et des valeurs qu'il jugeait rétrogrades, était arrivé à Paris en 1904. Venu découvrir l'art contemporain, il lui avait suffi de se rendre à Montparnasse, au Bateau-Lavoir, pour s'intégrer très rapidement à un groupe de peintres et d'écrivains tels que Max Jacob, Braque, Picasso, Apollinaire, Van Dongen, Mac Orlan, Gertrude Stein, Sonia Delaunay, Jarry et... Henri Rousseau.

Grâce à Berthe Delaunay, la mère de Robert, Uhde visita l'atelier de Rousseau alors même qu'il peignait *La Charmeuse de serpents*, en 1907. Dès lors, Uhde allait s'attacher à faire valoir l'œuvre

de celui-ci, organisant, dès 1908, une exposition de ses œuvres ; en 1911, un an après la mort du peintre, il lui consacrait une monographie, la première, puis, l'année suivante, une importante rétrospective à Paris.

C'est à Senlis, lieu où il résidait durant les saisons d'été, qu'il découvrit, en 1912, les œuvres inspirées de sa gouvernante, Séraphine Louis, et devint son mécène. La Première Guerre mondiale allait obliger Uhde à regagner son pays natal. En 1924, de retour à Paris – entre-temps ses collections d'œuvres de Picasso, Braque, Léger, Herbin... et Séraphine avaient été vendues comme séquestre de guerre à Drouot, en 1921 – Uhde reprit alors



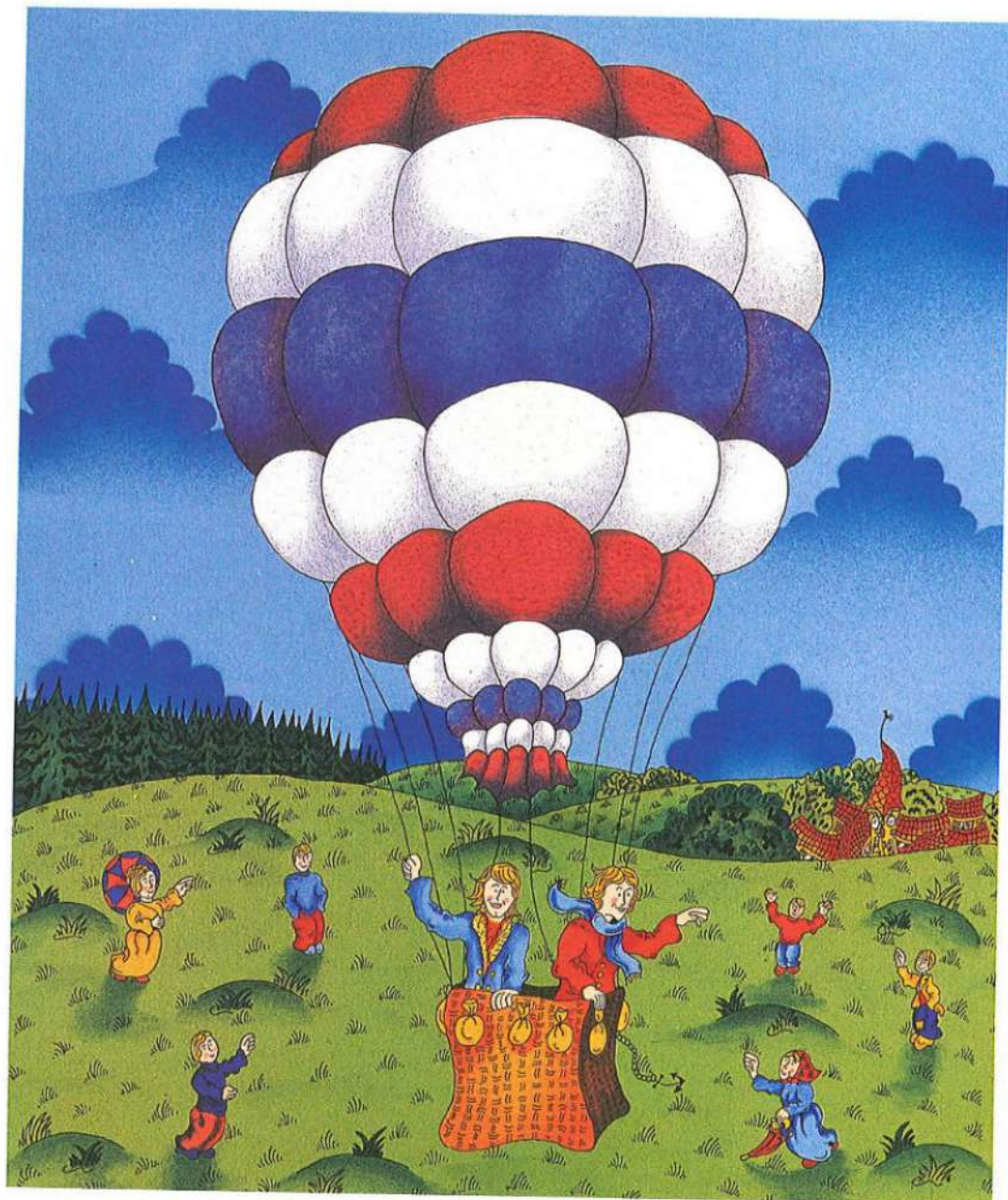


Gertrude O'Brady,
*Le Moulin - À la
bonne galette*, 1941 ;
huile sur toile,
46 x 36 cm. Nice,
Collection du Musée
International d'Art Naïf
Anatole Jakovsky

ses activités de mécénat et découvrit d'autres créateurs qui, à l'égal de Séraphine, manifestaient une spontanéité génératrice de forces nouvelles : Louis Vivin, André Bauchant, Camille Bombois.

En 1928, il allait réunir ces trois artistes hors-norme dans une exposition à Paris, *Les Peintres du Cœur Sacré*, aux côtés de Rousseau et Séraphine : prélude à l'importante manifestation de la Salle Royale à Paris, en 1937, *Maîtres Populaires de la Réalité*, présentant les peintres soutenus par Uhde : Rousseau, Séraphine, Bauchant, Vivin et Bombois, et des œuvres de Rimbert, Jean Eve et Peyronnet. La peinture naïve trouvait enfin une légitimité : l'exposition, présentée ensuite à Zürich, puis au Musée d'Art Moderne à New York, était en effet soutenue par de grands noms de la peinture, des critiques et des conservateurs de musées.

En 1947, un mois avant sa mort, Wilhelm Uhde manifestait à Jean Cassou, conservateur du Musée National d'Art moderne à Paris, son désir de faire don d'une partie de sa collection. Ainsi se mit en œuvre l'accession des Peintres Naïfs au domaine de l'institution avec l'inauguration d'une *Salle Wilhelm Uhde*, en 1948, au premier musée national d'Art moderne.



Bernard Verduyck,
La Montgolfière,
 1980 ; lithographie,
 38 x 32 cm. Nice,
 Collection du Musée
 International d'Art Naïf
 Anatole Jakovsky

A la fin de la guerre, la situation de la peinture moderne avait changé : New York avait supplanté Paris en tant que capitale artistique. Pour Anatole Jakovsky, l'art abstrait avait viré de bord. En revanche, l'Art Naïf n'avait plus de défenseur. Ce qui avait été, pour Uhde, le fait de quelques artistes français, devait avoir, pour Jakovsky, des références historiques.

Passionné depuis de longues années d'art populaire, il publie, en 1964, *Eros du Dimanche*, première exploration d'un art « que l'on appelle à tort ou à raison naïf », mêlant, à la manière d'un almanach, des illustrations d'ex-voto, de marionnettes, de masques, peintures sous verre... à des tableaux des peintres 'historiques' : de Séraphine, Aloïse, Bombois, Caillaud et Crépin. En 1976, paraît chez Basilius Press à Bâle, son *Dictionnaire des Peintres Naïfs du monde entier*, réédition considérablement augmentée du *Lexique international des Peintres Naïfs* qu'il avait publié en 1967.

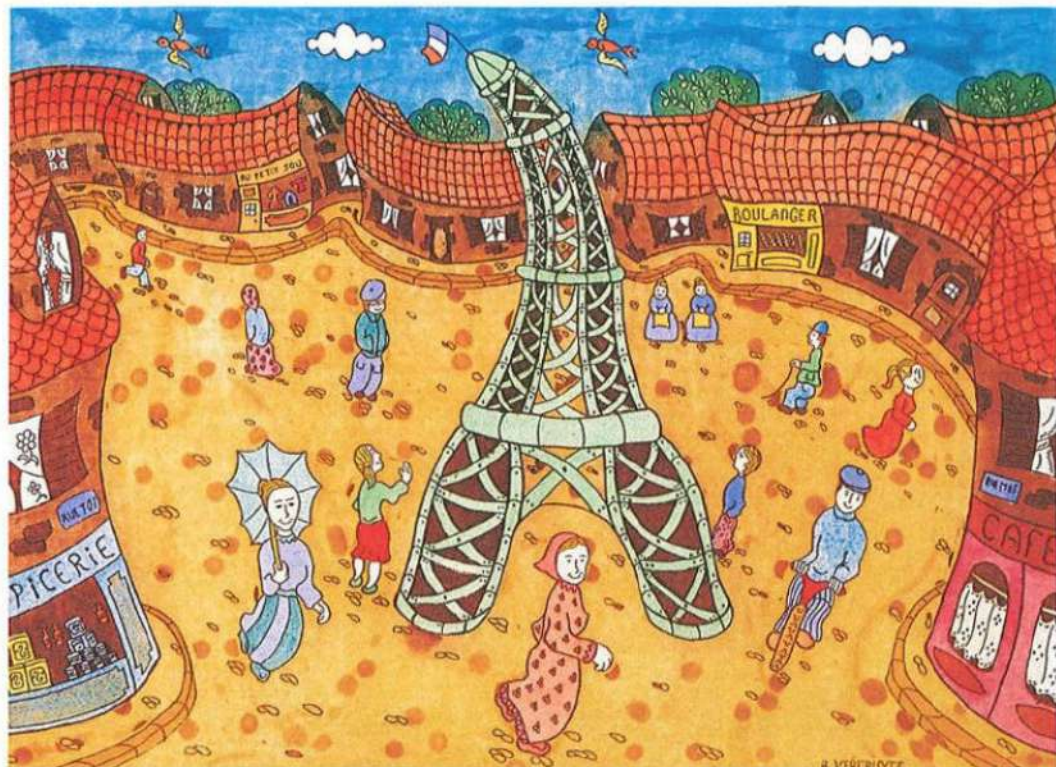
Se préoccupant de l'avenir de ses collections et en particulier de l'ensemble de ses tableaux naïfs, Anatole Jakovsky songea – lui aussi – à en faire donation. Sollicité par la Suisse et la Belgique, il préféra la France, considérant ce pays comme la terre d'élection d'une forme d'art instinctive et originale, qu'il avait toujours défendu et soutenu.

Le sort voulut que Nice en soit seule bénéficiaire : Nice qui l'avait accueilli, bien des années auparavant, pour son voyage de noces, et dont il écrira, dans la préface du catalogue raisonné de sa collection édité à l'occasion de l'inauguration, un an avant sa disparition en 1983, du musée qui porte son nom :

Mais où, si ce n'est à Nice, au bord de la Baie des Anges, si bien nommée, que les naïfs vilipendés, trahis et incompris pendant si longtemps, trouveront, enfin réunis, le meilleur, le seul havre de grâce qui leur sied, afin d'y répéter, tous en chœur, dans les siècles à venir, ces vers d'Apollinaire, qui fleurissent bon le mimosa, le romarin et la mer :

*Un tout petit oiseau
Sur l'épaule d'ange
Ils chantent la louange
Du gentil Rousseau !*

Le Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky n'a cessé d'accroître ses collections grâce à des acquisitions majeures,



Bernard Verduyck,
*La Tour Eiffel en
 vacances, 1977* ;
 eau-forte, aquatinte
 et rehauts à
 l'aquarelle, 25 x 35 cm.
 Nice, Collection du
 Musée International
 d'Art Naïf Anatole
 Jakovsky

dont un portrait d'Henri Rousseau, et près de six cents œuvres en donation ou legs. Sa valeur tient essentiellement à l'homogénéité que lui a transmise son premier concepteur et à l'étendue, à la fois géographique et historique, de son fonds. Ainsi avait-il fait entrer dans sa collection personnelle des œuvres plus singulières, 'habitées', comme certaines œuvres de Ghizzardi ou Ligabue.

Il avait ouvert la voie à l'altérité.

SOMMARIO

L'art naïf, un'arte 'alternativa', deve molto a due personaggi che ne intuirono le qualità e il valore e la sostennero con grande simpatia umana e con animo generoso.

Anatole Jakovsky, russo di Odessa, giunse a Parigi da Praga, dove aveva studiato, nel 1932, e si trovò a frequentare una straordinaria, irripetibile accolta di pittori; Robert Delaunay in particolare gli fa apprezzare l'arte originale del 'Doganiere' Rousseau. Per suo conto, Jakovsky ci mette una curiosità geniale per l'arte popolare ed elementare, riconoscendovi la stessa spontaneità che muoveva i pittori astratti nei loro passi verso una pittura non figurativa; una curiosità anzi per ogni sorta di oggetti elementari e stravaganti, di cui aduna raccolte oggi importantissime per la conoscenza storica di monumenti, costruzioni, usanze e fenomeni di quel tempo.

In questi singolari interessi Anatole Jakovsky aveva avuto un precursore in Wilhelm Uhde, un tedesco anch'egli esule dal suo Paese e anch'egli sbarcato a Parigi, nel 1904, per scoprire l'arte contemporanea; e anch'egli ben presto integrato con i gruppi artistici – pittori e scrittori – di Montmartre. Nel 1907 Uhde aveva anche conosciuto personalmente Rousseau e ne aveva valorizzato l'opera con una mostra nell'anno seguente, culminando nel '37 con la fondamentale esposizione dei *Maîtres Populaires de la Réalité* alla Salle Royale: assieme a Rousseau vi figuravano Séraphine Louis, Bauchant, Vivin, Bombois, Rimbert, Eve, Peyronnet.

E come Wilhelm Uhde alla sua morte, nel '47, lascerà le sue raccolte al Musée National d'Art Moderne di Parigi, così Anatole Jakovsky farà beneficiaria del suo lascito la città di Nizza, in particolare quello che diverrà il Musée International d'Art Naïf, che dell'arte da lui appassionatamente amata e divulgata è lo scrigno più prezioso.

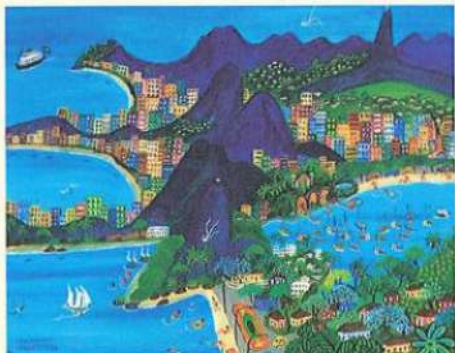
Lia Mitrakis,
Como é belo meu
Rio de Janeiro, 1985;
huile sur toile. Nice,
Musée International
d'Art Naïf Anatole
Jakovsky

'ART NAÏF' DAL BRASILE

Nel programma di manifestazioni organizzate quest'anno in Francia in occasione dell'anno del Brasile, si inserisce a pieno titolo anche la mostra "Bacchanales brésiliennes" presentata fino al 31 ottobre al Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky di Nizza.

Quarantacinque opere, provenienti dal Museo d'Arte Naïf di Rio de Janeiro, tracciano un panorama rappresentativo della produzione naïve brasiliana e confermano la popolarità e la diffusione di questa forma artistica, anche oltre i confini dell'Europa. Artisti come Lia Mitrakis, Iracema, Ivonaldo, Miranda, Vivaldo Ramos, Isabelle de Jesús e il pittore e ceramista Antô-

nio Poteiro (1926) offrono una testimonianza ricca e diversificata di quella «sorta di esperanto dell'Arte» che Anatole Jakovsky individuò come aspetto peculiare e universale dell'art naïf.



LA MOLTIPLICAZIONE DEL SENSO

Il confronto fra due diverse modalità percettive

DI MAURIZIO VITTA

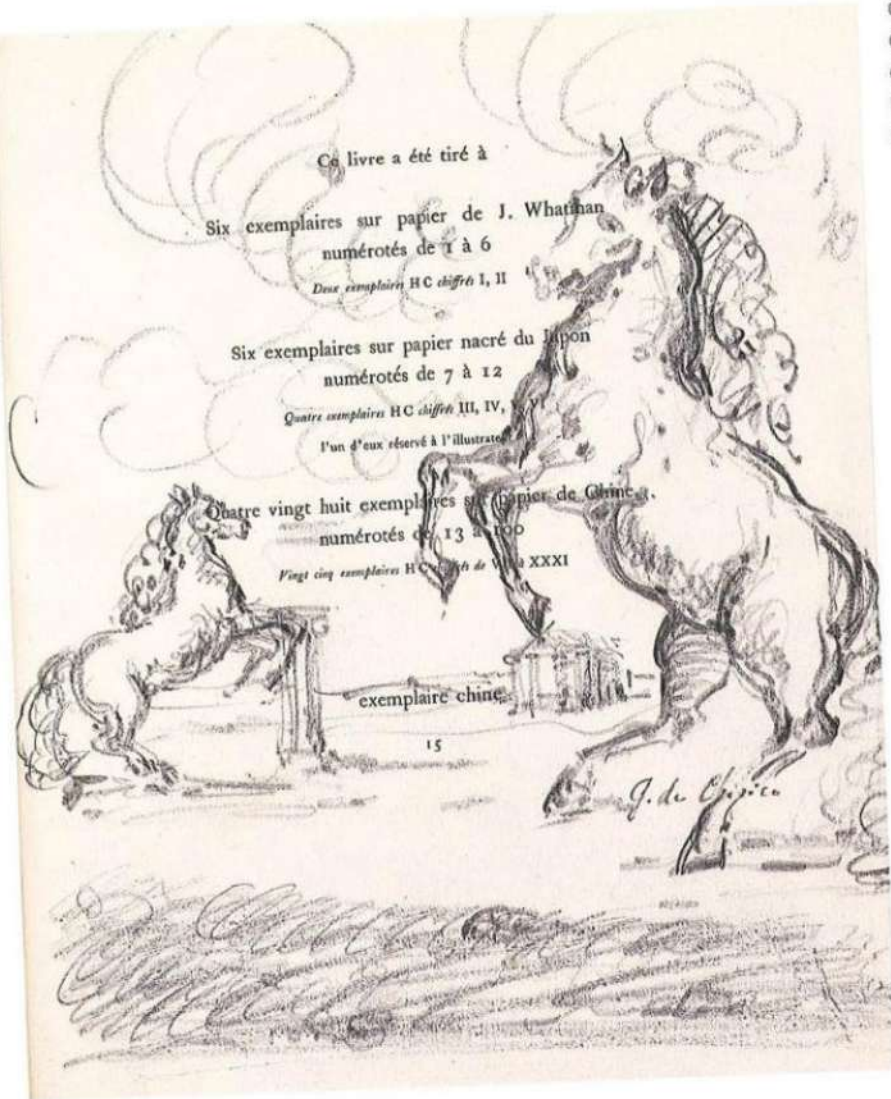
Pseudo Jacopino,
prima metà sec. XIV,
San Gregorio nello
studio; frammento di
politico (esposto nella
mostra "Artelibro",
Bologna, Palazzo di Re
Enzo, settembre
2005). Bologna,
Biblioteca Universitaria

CHE leggere significhi guardare, che guardare voglia dire vedere, che vedere sia comunque leggere, è una semplice verità che stenta a farsi strada in una cultura da tempo incline a una puntuale separazione tra le arti visive – interamente affidate alla percezione – e la letteratura – ritenuta eminentemente concettuale. L'antico intreccio tra scrittura e figura si è ormai dissolto, e la lacerazione non si è ancora cicatrizzata. Ne è rimasto però il segno vistoso sul corpo della cultura occidentale, con il quale, nel Novecento, ha fatto i conti un'arte di massa – il cinema, i fumetti, la

pubblicità – capace di ricostituire in qualche modo l'originaria unità, e che oggi, con la diffusione della comunicazione digitale e la supremazia dell'immagine, va di nuovo lentamente sbiadendo, e forse scomparirebbe anche del tutto se non fosse per il crescente interesse che si addensa intorno al cosiddetto 'libro d'arte'.

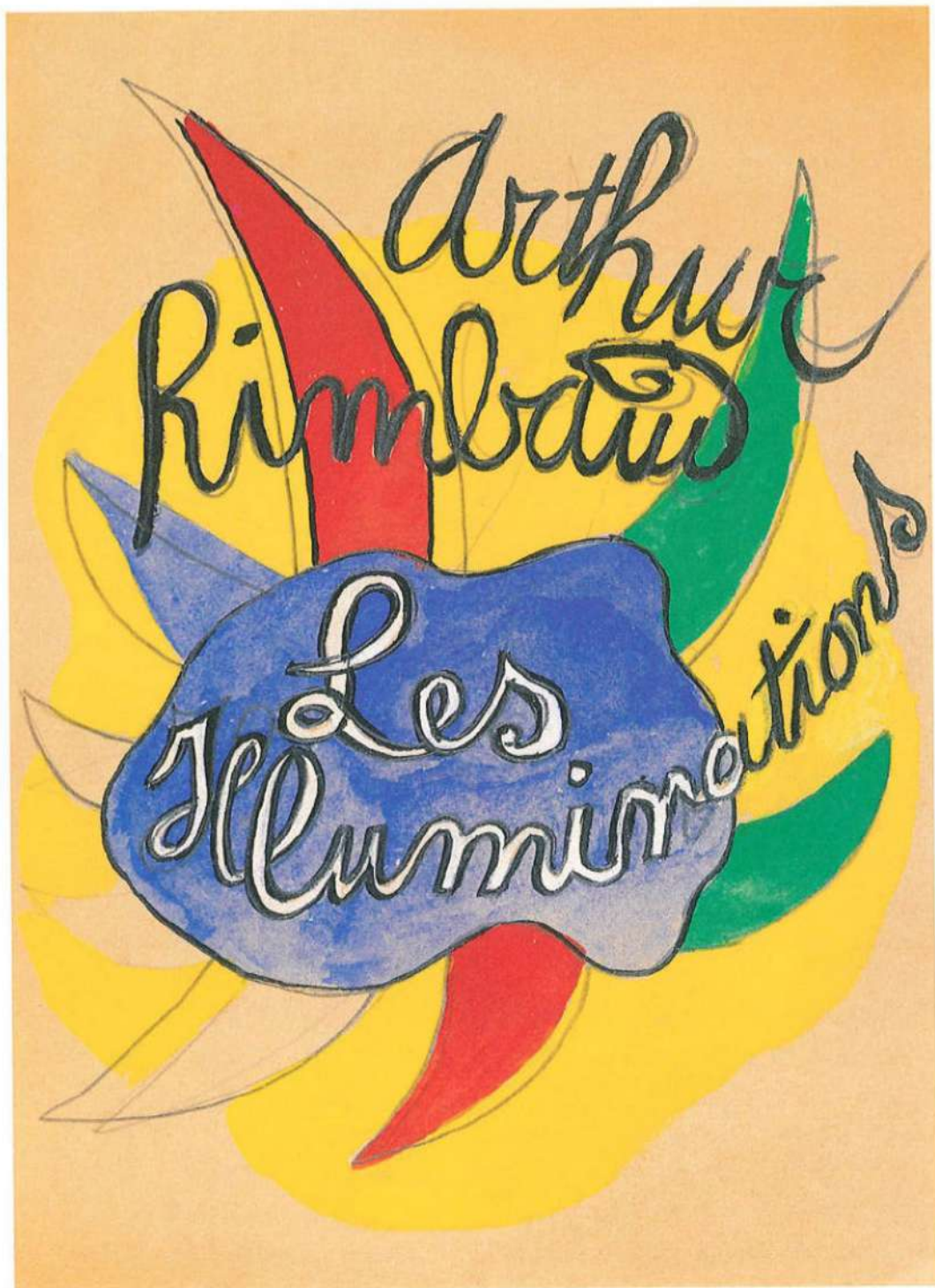
Numerose mostre sono state dedicate soprattutto lo scorso anno, in Italia e altrove, a tale tema: il che fa supporre, in generale, una vivace ripresa della problematica che vi è connessa. Tra di esse, ricorderemo quella di Lille, "Maurice Jardot, une collection passionnément utile", quella della Fondazione





Maeght a Saint Paul de Vence, "De l'écriture à la peinture", quella di Mantova, "Guardare, narrare, pensare, conservare"; e il Festival del libro d'arte di Bologna, col titolo "Artelibro", giunto quest'anno alla seconda edizione (22-26 settembre 2005).

Proprio la quantità delle iniziative, però, impone di riflettere sulle modalità e le caratteristiche intrinseche del fenomeno. Ciò che accomuna queste esposizioni è infatti il terreno sul quale il libro d'arte – che vive della sua rarità – trova normalmente il proprio alimento, vale a dire il collezionismo. Ma su questo spazio comune si innestano subito delle differenze. La mostra di Lille



esponere una raccolta pazientemente creata dal 1900 al 1979, comprendente in gran parte opere letterarie illustrate da grandi artisti (da Bonnard a Picasso, da Laurens a Braque); quella della Fondazione Maeght proponeva invece per lo più libri d'artista, ovvero volumi ripensati, anche nella loro veste editoriale, dall'artista stesso, secondo una tradizione che l'esposizione di Mantova ha inteso sottolineare offrendo opere contemporanee, del quarantennio fra gli anni Sessanta ad oggi, nelle quali è avvertibile una maggiore libertà tecnica, con la variabilità dei supporti, dei materiali e della struttura editoriale. Il Festival di Bologna, infine, si colloca sul piano della manifestazione fieristica con il preciso intento di avvicinare al libro d'arte – inteso nella sua accezione più ampia, ma pericolosamente generica – un vasto pubblico, attraverso «il confronto tra le diverse politiche editoriali e di comunicazione».

Le prime differenze da registrare riguardano dunque proprio la variegata natura del collezionismo del libro d'arte: si va da quello privato, costituito in lascito a una istituzione pubblica, a quello di carattere museale; e dall'esposizione temporanea, che innesta sulla struttura pubblica le modalità della galleria, alla fiera con obiettivi di mercato. Ciò presuppone una diversa fisionomia della figura del visitatore, che in questa gerarchia sembra sfumare dalla competenza del *connaisseur* alla curiosità dell'utente medio, sebbene si possa anche sempre immaginare un percorso inverso, che punti a una progressiva acculturazione.

Il che ripropone le vecchie distinzioni che ogni volta riaffiorano nel concetto stesso del 'libro d'arte', da dividere nelle categorie del libro illustrato, del libro d'artista e del libro-oggetto, tutte puntualmente presenti nelle varie esposizioni. In più, però, nelle manifestazioni indirizzate a un pubblico più ampio c'è da registrare l'ingresso di tipologie diverse, nelle quali si privilegia la fotografia documentaria o la riproduzione di opere artistiche. Qui l'imposizione di precisi confini, che separino nettamente il libro d'arte dal libro sull'arte, appare doverosa: nel primo l'arte è il sog-

Arthur Rimbaud -
Fernand Léger,
Les Illuminations,
Éditions des Gaulois-
Grosclaude, Lausanne,
1949

*La variegata natura
del collezionismo
del libro d'arte
va da quello privato
a quello di carattere
museale,
e dall'esposizione
temporanea alla
fiera con obiettivi
di mercato*

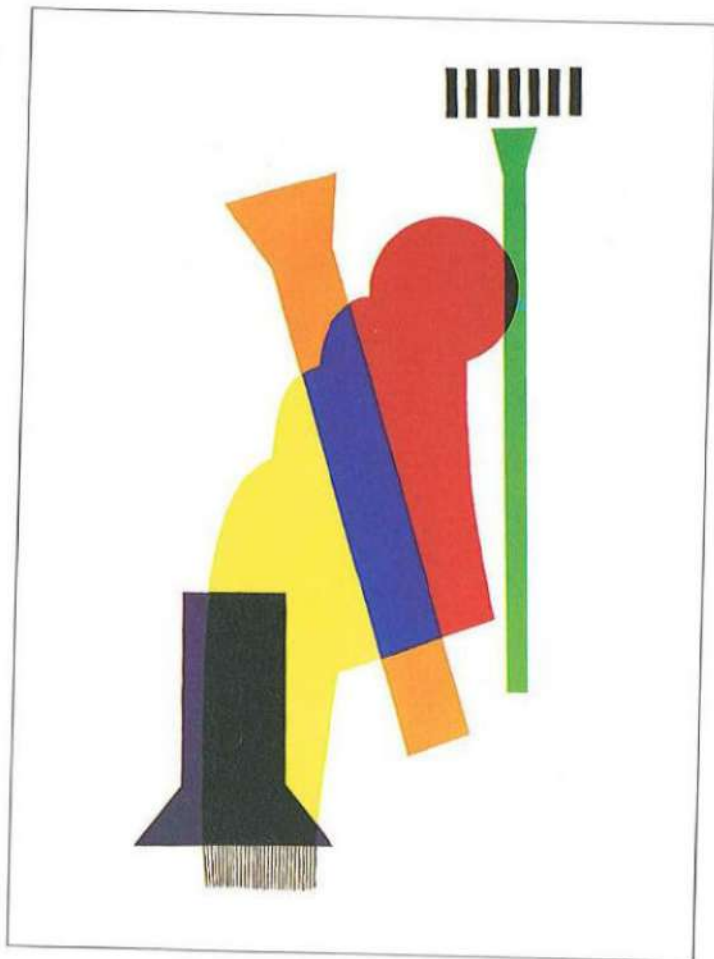


Henri Laurent,
illustrazione per
Lucien de Samosate,
Dialogues des morts,
Paris, Tériade Éditeur,
1951; incisione su
legno (esposta nella
mostra "De l'écriture à
la peinture", Fondation
Maeght, Saint-Paul,
luglio-novembre
2004). Lille, Musée
d'Art Moderne,
Collezione Maurice
Jardot

getto del volume, nel secondo ne è solo l'argomento, e basta questo per farne tutt'altra cosa.

Sono tuttavia proprio queste diversità, con le turbolenze che suscitano, a rendere attuale la questione del libro d'arte. Rara opera d'artista, coltivata da un'editoria raffinata e offerta a un collezionismo tanto esigente quanto appassionato, esso resta pur sempre il luogo di aspro confronto tra due modalità percettive, quella dello sguardo e quella della lettura, sempre pronte, nostro malgrado, a scambiarsi i ruoli per attestare la conoscenza al suo livello più elevato, quello primigenio nel quale il segno si fa significato, liberando le tumultuose energie della conoscenza. In tale prospettiva, è giusto diffonderne gli esiti, così come è augurabile che questi innestino la tradizione nella vasta gamma delle possibilità linguisti-

Man Ray, *Revolving doors*; stampa, Torino,
Luciano Anselmino,
1972. Lille, Musée
d'Art Moderne,
Collezione Maurice
Jardot



che, materiche, tecniche della contemporaneità. L'importante è non dimenticare mai che si ha a che fare con un'opera delicatissima, che si affida, per essere intesa, a sottili sensazioni, a sapienti moltiplicazioni di senso, a un'esperienza di visione e di lettura nella quale si condensa il nucleo primario del nostro sapere e di tutte le sue inconsapevoli ramificazioni.

Ho pubblicato più o meno duecento libri con il mio nome o come Grafica Uno (sempre GU) e per altri editori italiani e di altri Paesi; curato, stampando litografie, calcografie, xilografie, tipografia, inventando legature, custodie e altre lavorazioni che si presentano costruendo un libro.

Ognuno per me è collaborazione tra scrittore e illustratore, o viceversa, lavorare tutti assieme con la volontà di creare un'opera stampata. Cosa avviene e succede è frutto di una piacevole avventura che mi ha portato a conoscere poeti, scrittori, artisti, incisori, filosofi, musicisti, architetti assieme a collezionisti, bibliofili o amatori. Il piacere di sfogliare un libro per la sua attualità nonché per la carta, la stampa, e così via, diventare amici degli autori nel costruire il manufatto, e dopo il concerto, il cibo, il cinema e parlare delle cose che ci circondano. In questa avventura sono coinvolti stampatori, grafici, il piombo dei tipografi, legatori, cartai, lastre di metallo, vernici, acidi, torchi, acqua, inchiostri da stampa. Di questi elementi è fatto un libro. Non cito titoli, molti sono gli autori, fare il nome di tutti non voglio farlo, ogni pubblicazione è curata con passione nella sua diversità e per le ragioni spiegate; non sono un esperto né letterario né d'arte, sono uno stampatore e come tale corro dei rischi, comunque un libro stampato esiste come esistono libri anche con secoli di vita, sempre belli per me.

Giorgio Upiglio
nel suo atelier di via Fara
a Milano nel 1969

Queste incisive seppur brevi riflessioni ci danno la dimensione e il senso del lavoro condotto in oltre quarant'anni da Giorgio Upiglio, nel suo atelier-laboratorio di Milano. È il fare artigianale unito alla progettualità e alla proiezione verso il futuro che fanno di questo particolarissimo stampatore una figura pervicacemente calata nella contemporaneità. Il lavoro a stretto contatto con gli artisti, i poeti, gli scrittori che passano dal suo laboratorio è il cuore da cui si sprigionano le energie creative che, metabolizzate e interpretate attraverso una pratica e una sensibilità raffinatissime, confluiscono in opere uniche e preziose. Difficile oggi porsi, e imporsi, in nome della qualità, dell'amore e della cura del dettaglio, della precisione e dell'attenzione alla fattura del prodotto artigianale, quando, e soprattutto in Italia, anche lo stesso collezionismo, con le sue leggi di mercato, ha perso gran parte dell'interesse verso il manufatto artistico. È un'amara constatazione che emerge dalle riflessioni di Upiglio e che coinvolge più in generale tutta la nostra cultura;



ma essa non lo esime dal perseverare nel suo lavoro, sostenuto dalla passione dei suoi più stretti collaboratori.

Fortunatamente qualche segnale di riconoscimento consente di mantenere vivo il prezioso valore culturale di queste espressioni 'tangenti' a un più diffuso mercato dell'arte. È il caso della mostra organizzata nella primavera scorsa dall'Archivio del Moderno di Mendrisio con il Museo Cantonale d'Arte e la Biblioteca Salita dei Frati di Lugano. "Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano 1958-2005" è stata un'occasione per rendere omaggio al lavoro svolto per mezzo secolo con dedizione e passione da Upiglio, portando a conoscenza di un pubblico allargato il valore e la portata artistica e culturale del suo mestiere.

La mostra, nata in seguito alla donazione ricevuta dall'Archivio del Moderno nel 1996 dell'intero archivio personale di Upiglio, ha permesso di ricostruire l'attività di stampatore d'arte a Milano, dai primi esperimenti della fine degli anni Cinquanta a oggi.

Presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio, la ricostruzione dell'Atelier ha portato a conoscenza di documenti fotografici

originali relativi all'attività della stamperia: prove di stampa, lastre, menabò di cartelle calcografiche a testimonianza dell'intero processo creativo che conduce alla realizzazione di un libro d'artista o di una cartella d'incisioni.

Il Museo Cantonale d'Arte di Lugano è stato invece sede delle cartelle e dei fogli incisi più significativi realizzati dagli artisti: Enrico Baj, Wilfredo Lam, Emilio Scanavino, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, Floriano Bodini, Mario Rossello, Mimmo Paladino, che hanno operato in stretta sintonia e collaborazione con lui.

Le Edizioni sono state infine al centro della sezione ospitata alla Biblioteca dei Frati, volumi stampati da Upiglio per le Edizioni Grafica Uno e altri editori, tra cui Schwarz, Scheiwiller, Rizzardi, Rovio, Officina Chimerea, Fogola, Cerastico e Cento Amici del Libro.

*Giorgio Upiglio
nel suo atelier di via Fara
a Milano nel 2005*



l'Erasmus *bibliofilia*

UN TERRORE ALL'ORDINE DEL GIORNO

La bibliofobia

DI RICCARDO POZZO

Questa nota sulla storia del termine e del concetto di bibliofobia fa seguito a una nota precedente dedicata alle occorrenze antiche di bibliofilia ed è speculare a quella¹, visto che, come notò Charles Nodier nel 1841, «l'opposé du bibliophile est le bibliophobe»². La parola 'fobia' viene dal greco *phóbos*, terrore, e nella mitologia greca *Phóbos* è il figlio di Marte, Dio della guerra. In effetti, le persone parlano proprio di terrore quando descrivono le fobie: terrore di entrare in contatto con ciò che si teme.

Nel caso della bibliofobia si tratta del terrore di entrare in contatto con i libri. La bibliofobia non rientra tra le fobie trattate clinicamente (che sono, nell'ordine di frequenza: aracnofobia,

antropofobia, aerofobia, agorafobia, claustrofobia, acrofobia, carcinomafobia, brontofobia, necrofobia, cardiofobia). Difficilmente somatizzabile, essa è piuttosto una forma di disagio, ma con una sua chiara patologia. Una ricognizione dei tesauri dà poca soddisfazione a chi cerca informazioni sulla storia del termine. Per quel che riguarda l'italiano 'bibliofobia' viene ignorato dalla Crusca, dal Tommaseo-Bellini e financo dal Battaglia. L'unico a riportarlo è il *Dizionario italiano dell'uso* di Tullio De Mauro, «avversione morbosa per i libri», che assegna come prima datazione il 1874, nei trattati di psicologia³. Nessuna accoglienza, invece, nei dizionari francesi (con buona pace di Nodier). Si tratta, in verità, di un anglicismo e come tale invisibile ai puristi. *Bibliophobe* è colui «who hates, fears, or distrusts books»⁴. E infatti la prima datazione del termine in assoluto la riporta lo *Oxford*

English Dictionary, l'anno è il 1832⁵, nel titolo di un ponderoso volume di Thomas Frognall Dibdin, *Bibliophobia*, l'opposto del titolo di un'altra opera di Dibdin apparsa nel 1809 e intitolata, appunto, *Bibliophilia*⁶. Ironicamente, Dibdin faceva rientrare la bibliofobia tra le forme di terrore che più erano all'ordine del giorno, assieme al timore degli ufficiali giudiziari, degli esattori fiscali, della riforma costituzionale (il *Reform Bill* entrato in vigore dopo due anni di accese discussioni il 7 aprile 1832 su proposta del primo ministro Charles Gray) e del colera (che seminò terrore l'ultima volta in Europa nel biennio 1831-1832 e fece tra le sue vittime il grande filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel, morto il 15 novembre 1831 proprio mentre scriveva un commento al *Reform Bill*): «*Fear is the order of the day. To those very natural and long established fears of bailiffs and taxgatherers, must now be added the fear of Reform, of Cholera, and of Books*»⁷.

Voce classica è invece *bibliotáphos*, definito nel *Thesaurus graecae linguae* come colui: «*Qui libros sepelivit, i.e., In tenebris tanquam sepultos relinquit, lucem sc. illis invidens*»⁸. 'Bibliotàfio' è accolto nel Tommaseo-Bellini (e però da nessun altro dizionario italiano): «Dal gr. *Biblíon* e *Táphos*, Sepolcro. Luogo in cui i libri stanno inutili e ignoti, quasi sepolti»⁹. Una forma di

bibliotafia autoreferenziale è poi quella di chi assieme ai propri libri seppellisce se stesso: un pedante è uno «studioso sepolto tra i suoi libri», scrive Immanuel Kant nell'*Antropologia*¹⁰.

Quanto detto riguarda la storia del termine. La storia del concetto, invece, risale all'antichità. A parlare male di libri in modo convincente fu il Socrate storico, in verità più grammatofobo che bibliofobo, che rifiutò di affidare alla carta un solo suo pensiero. Platone mise in bocca a Socrate l'argomento del *Fedro* (274c-277a) secondo il quale chi scrive rinuncia alla comunione delle anime, che viene resa possibile solo dal *lógon zônta kai émpsuchon*, il discorso di chi sa, vivente e animato, rispetto al quale *hoû ho gegramménos eídôlon*, il discorso che è scritto, deve essere riconosciuto per quello che è, ovvero nient'altro che un'immagine (276a). Inoltre, deve esser pieno di grande ingenuità *ho téchnên oiómenos en grámmasi katalipeîn*, chi crede di poter tramandare un'arte affidandola all'alfabeto; infatti, le parole scritte non servono a altro che a rinfrescare la memoria a chi sa le cose delle quali tratta lo scritto (275c). Platone ritornava sull'argomento nella *Lettera settima* (344c-345a), spiegando che chi si proponesse di mettere per iscritto delle verità le condannerebbe a essere esposte a gente *anarmostían kai aprépeian*, inadatta e impropria (7.344d).

Socrate fra gli uomini illustri nelle opere di Plutarco, in il Plutarco ad uso della gioventù, a cura di C. Castelfranchi, Milano, Giovanni Silvestri, 1824, vol. I: antiporta. Socrate al n. 7, fra Diogene (1), Ciro (2), Bruto (3), Demetrio (4), Demostene (5), Cleopatra (6), Ottaviano Augusto (8), Omero (9), Alessandro (10), Cicerone (11), Bibulo (12), Dionigi (13), Cresio (14), Antigono (15), Annibale (16), Dario (17), Clodio (18), Aristone (19). Milano, Biblioteca di via Senato



Fatto salvo che il 1832 è l'anno di nascita del termine e che vana è la ricerca nei dizionari di lingue romanze di sue parafrasi di un qualche interesse storico, un'ancora di salvezza la dà il *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm, che

non riporta 'Bibliophobie' (attestato solo a partire dai dizionari della fine del XX secolo, «krankhafte Abneigung gegen Bücher; Ggs Bibliophilie»¹¹), ma 'Bücherscheu', e la definisce «horror librorum, widerwille vor büchern»¹².



L'*horror librorum* è in primo luogo quello che davanti ai libri hanno gli analfabeti. Immaginava in una sua novella Guido Piovene una povera vecchia ricevuta da un proprietario terriero niente meno che nella Rotonda del Palladio.

Pareva impacciata e che la causa fosse la soggezione dei locali della villa. Il padrone credeva che i poveri andassero in estasi, quando entrano nelle case dei signori, ma si accorse invece «che non possono letteralmente vederle». Noi, i

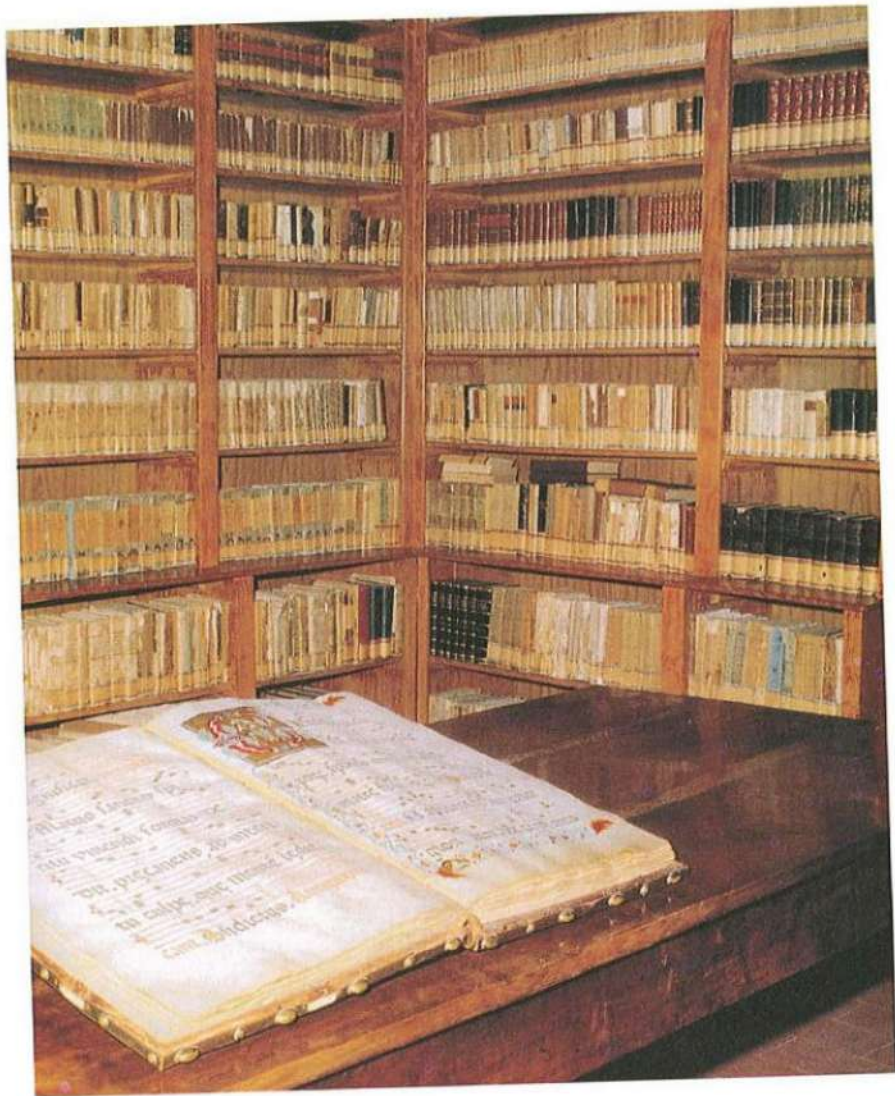
signori, spiegava a se stesso, «siamo assuefatti al gusto medio, all'eleganza comune di tutte le case di un ceto: su questa media, spiccano le comodità, gli ornamenti, gli sfarzi; e possiamo dire se una ci piace più o meno. Ma il povero si tuffa in un mondo nuovo: la stanza si spalanca davanti a lui come un abisso. Quel gusto medio è come la lente magica, nelle case incantate: chi l'ha vede oro e gemme: chi non l'ha, una bicocca, o niente. Gli oggetti, i mobili al povero sfuggono: gli manca la via per giungervi»¹³. E lo stesso accade davanti ai libri: l'analfabeta davanti ai libri si scopre bibliofobo. Se è soldato li saccheggia o li mette nella stufa e se è generale ordina di bruciarli con i lanciafiamme, come accadde nell'ottobre del 1944 a tutti i manoscritti e ai libri del fondo antico della Biblioteka Narodowa di Varsavia, per rappresaglia contro l'insurrezione. Del resto, nel rogo dei libri la bibliofobia si esprime nel modo più schietto. L'imperatore cinese Chi-Hoang-Ti nel 213 a.C. ordinò di bruciare tutti i libri

che si trovavano nel suo impero ad eccezione dei libri che parlavano della sua dinastia, di astrologia e di medicina; e lo fece perché aveva come obiettivo la realizzazione di una riforma fondiaria. Nella letteratura del XX secolo, il rogo dei libri venne portato alla conseguenza estrema dell'autoreferenzialità nel romanzo di Elias Canetti *Die Blendung* (*L'abbaglio*). Il bibliotafio Dr. Peter Kien, «certamente il più grande sinologo di tutti i tempi», viveva isolato dal mondo, sepolto nella sua casa assieme ai suoi libri, gli scaffali dei quali ne riempivano tutte le stanze dal pavimento al soffitto; e però finiva per darsi fuoco da sé e perire in un grande *Auto da fé*, come si è scelto di rendere il titolo del romanzo in italiano¹⁴. Incendiaria era anche la proposta con la quale David Hume chiudeva la *Ricerca sull'intelletto umano* suggerendo ai possessori di biblioteche di non esitare a destinare alle fiamme i libri che non contenevano «qualche ragionamento astratto sulla quantità o sui numeri» o «qualche ragionamento sperimentale su questioni di fatto e di esistenza»¹⁵. Quella di Hume è certamente bibliofobia, ma bibliofobia intelligente, la bibliofobia di chi cerca di proteggersi dai libri insulsi e per la quale è stata decisiva l'imperitura influenza del *dictum* di Callimaco, *méga biblîon méga kakón, magnus liber magnum malum* (cfr. frammento 465 Pfeiffer, in Ate-



La libreria di un
convento seicentesco

Devastazione della
Biblioteca Nazionale
e Universitaria di
Strasburgo dopo il
bombardamento nel
settembre 1944



neo, *Deipnosophistae* 3.72), ispiratore del celebre opuscolo *De la bibliomanie* di Louis Bollioud-Mermet¹⁶.

Anche Immanuel Kant fu bibliofobo, ma bibliofobo intelligente. Nella prefazione alla prima edizione della *Critica della ragion pura* faceva suo il suggerimento dell'abbé Jean Terrasson di misurare la lunghezza di un libro non dal numero delle pagine, ma dal tempo

che è necessario a intenderlo, così che di parecchi libri si potrebbe dire che sarebbero molto più brevi, se non fossero così brevi¹⁷. Nelle *Riflessioni sulla logica* riprendeva il *dictum* di Callimaco (traslitterandolo senza accenti) e lo arricchiva di una nota mortuaria: «*Mega biblion: mega kakon*. Grande ossario: biblioteca»¹⁸. Nelle *Annotazioni sulle osservazioni sul sentimento del bello e*

del sublime, infine, ben lungi dall'augurarsi l'incremento della diffusione del libro, Kant ne chiedeva la riduzione: «Un danno, certo non il minore, tra quelli provocati dal diluvio universale di libri che ogni anno inonda il nostro continente, è che si trascurano quei libri veramente utili che di quando in quando affiorano nel vasto oceano dell'erudizione libresco e che sono condannati a condividere un destino di caducità con il resto della pula. C'è la ten-

denza a leggere molto per poter dire di aver letto. C'è l'abitudine a non soffermarsi a lungo su un libro»¹⁹.

In conclusione, c'è bibliofobia e bibliofobia. A disagio con i libri stanno uomini rozzi come pure fini pensatori, i quali ultimi chiedono solo, per dirla con Bollioud-Mermet, di potersi difendere contro «ces tas de brochures, ces productions licencieuses qui nous inondent, dont la vigilance des Magistrats ne peut empêcher la publicité»²⁰.

¹ Riccardo Pozzo, *Apellicone il primo bibliofilo?*, "l'Erasmus" 25 (gennaio-marzo 2005), pp. 103-111.

² Charles Nodier, *L'amateur des livres* (1841), a cura di Jean-Luc Steinmetz, [Bordeaux], Le Castor Astral, 1993, p. 10. Per riferimenti sui numerosi aspetti della bibliofobia non trattati in questa breve nota, rimando al pregevole volume intitolato *Bibliofobia. Dell'odio per i libri e della loro distruzione*, a cura di Roberto Palazzi, Roma, Marteau, 1988 e all'articolo *Bibliofobia*, sempre di Palazzi, nel *Manuale enciclopedico della bibliofilia*, a cura di Vittorio Di Giuro, Milano, Bonnard, 1997, pp. 99-102.

³ Tullio De Mauro, *Dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet, 1999, vol. I, p. 669.

⁴ Jess Stein, *The Random House Dictionary of the English Language*, New York, Random House, 1966, p. 145.

⁵ J.A. Simpson e E.S.C. Weiner, *The Oxford English Dictionary. Second Edition*, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. II, p. 170.

⁶ Mercurius Rusticus [pseudonimo per Thomas Frognall Dibdin], *Bibliophobia. Remarks on the Present Languid and Depressed State of Literature and the Book Trade. In a Letter Addressed to the Author of the Bibliomania*, London, Bohn, 1832; Id., *The Bibliophilia. Or, Book-Madness. Containing some Account of the History, Symptoms and Cure of this Fatal Disease*, London, Bohn, 1809. Si veda anche Id., *The Library Companion. Or, the Young Man's Guide, and the Old Man's Comfort, in the Choice of a Library*, London, Harding, Triphook, and Lepard, 1824; reprint Bristol, Thoemmes, 1997.

⁷ *Bibliophobia*, cit., p. 6.

⁸ Henricus Stephanus, *Thesaurus graecae linguae*, Didot, Paris, 1833, vol. II, col. 247. Interessante l'aggiunta alla definizione: *Quales hodieque multos esse, optimus esse possum testis; at me mea typographica ars, quae potius est bibliodorus, criminis huius suspicione liberat*. L'antidoto alla bibliotafia, spiega Stephanus, è la pubblicazione, l'andare in pubblico.

⁹ Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1929, vol. I, p. 963.

¹⁰ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), a cura di Oswald Külpe, in *Kant's gesammelte Schrif-*

ten, vol. VII, de Gruyter, Berlin 1917², p. 210; trad. it. a cura di Giorgio Vidari riv. da Augusto Guerra, Roma-Bari, Laterza, 2001⁴, p. 97.

¹¹ Gerhard Wahrig, *Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Wiesbaden, Brockhaus, 1980, vol. I, p. 678. Per una serie di ragioni imperscrutabili e che però testimoniano della vitalità di una lingua, in tedesco il termine è entrato a far parte del lessico della *new age*, come si vede dal sito <http://www.bibliophobie.de>, dedicato a magia e spiritismo.

¹² Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 1860, vol. II, p. 474.

¹³ Guido Piovene, *Inverno di un uomo felice*, in Id., *La vedova allegra* (1931), in Id., *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, vol. I, p. 181.

¹⁴ Elias Canetti, *Die Blendung* (1936), München, Fischer, 1963; trad. it. a cura di Bianca Zagari e Luciano Zagari, Milano, Adelphi, 2001⁵.

¹⁵ David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding* (1748), a cura di L.A. Selby-Bigge, Oxford, Clarendon, 1902², p. 165; trad. it. a cura di Mario Dal Pra, Roma-Bari, Laterza, 1978³, p. 210.

¹⁶ Louis Bollioud-Mermet, *De la bibliomanie* (1761), trad. it. con testo a fronte a cura di Pino di Branco, Milano, la vita felice, 2003 – la citazione del detto di Callimaco a pp. 11 s.

¹⁷ Jean Terrasson, *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison*, Paris, Prault, 1754, p. 150 – cit. in Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft A*, a cura di Benno Erdmann, in *Kant's gesammelte Schriften*, cit., vol. IV, Berlin, de Gruyter, 1911², p. 12; trad. it. a cura di Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo Radice riv. da Vittorio Mathieu, Roma-Bari, Laterza, 2000⁶, p. 10.

¹⁸ Immanuel Kant, *Reflexion 3476* (ms. ca. 1790-1800), a cura di Erich Adickes, in *Kant's gesammelte Schriften*, cit., vol. XVI, Berlin, de Gruyter, 1916³, p. 861.

¹⁹ Immanuel Kant, *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen* (ms. ca. 1764-1766), a cura di Gerhard Lehmann, in *Kant's gesammelte Schriften*, cit., vol. XX, Berlin, de Gruyter, 1942, p. 42; trad. it. a cura di Katrin Tenenbaum, Roma, Meltemi, 2001, p. 83.

²⁰ *De la bibliomanie*, cit., pp. 118 s.

Se non ci fosse quella data, lì nel *colophon*, a garantire che l'edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* sia stata davvero licenziata dalla veneranda tipografia Tallone in occasione del VII centenario petrarchesco, si avrebbe l'impressione di sfogliare un volume uscito da una delle mi-

gliori botteghe d'*ancien régime*. Perché nella defilata Alpignano, a metà strada fra Torino e Susa, prosegue una tradizione lunga oltre cinque secoli, fatta di punzoni – tra cui quelli creati da Charles Malin – e matrici, carta di puro cotone, che ormai si fabbrica quasi solo a Pescia e Amalfi, e caratteri mobili. Fra torchi e cassettiere, Enrico Tallone compone ogni pagina rigorosamente a mano, lettera per lettera, scegliendo e dosando piombo e inchiostro al fine di ottenere quell'inarrivabile miscela di rigore e leggibilità, compattezza e grazia che da sempre contraddistingue i libri Tallone. Nel caso poi del *Canzoniere* ci si aspetta quasi di veder comparire da un momento all'altro l'insegna di Aldo Manuzio e intravedere, dietro di lui, Pietro Bembo che lo guida nelle scelte rivoluzionarie del petrarchino del 1501.

Quell'inarrivabile sodalizio tutto cinquecentesco fra editore e filologo, for-

UN 'SODALIZIO
NOVECENTESCO'

Tallone e Contini editori del *Canzoniere**

DI GIANCARLO PETRELLA

ma e sostanza, si ripropose infatti nella Parigi del secolo scorso, all'indomani della Guerra, nelle persone di Alberto Tallone (1898-1968), intrepido libraio antiquario corso in Francia nel 1932 per apprendere l'anacronistico mestiere dello stampatore a mano presso *maître* Darantière, e Gianfranco Contini (1912-1990), allora docente di Filologia romanza presso l'Università di Friburgo in Svizzera¹. Terreno di incontro, come già all'alba del Cinquecento, i *Fragmenta* petrarcheschi. Usciva nel 1949 a Parigi dal torchio rigorosamente a mano di Alberto Tallone l'edizione del *Canzoniere* «vigilata con mente e mano attentissime»² da Gianfranco Contini, condotta sul codice Vat. lat. 3195, ossia il venerando manoscritto, in parte autografo in parte trascritto dal copista Giovanni Malpaghini ma con la supervisione del Poeta, e accompagnata da una altrettanto celebre Nota al testo in cui il filologo, come già Bembo a suo tempo, ragguaglia minutamente dei criteri adottati: «Dal giorno (1886) in cui Pierre de Nolhac poté comunicare di aver sicuramente riconosciuto nel codice Vaticano latino 3195 la redazione definitiva, in notevole parte autografa e tutta vigilata dall'autore, dei



Alberto Tallone al
banco della
composizione manuale
a Parigi, Hôtel de
Lagonne, 1958

Punzoni del carattere
Elzeviriano disegnato
da Alberto Tallone

Rerum vulgarij fragmenta, all'editore del Canzoniere petrarchesco incombe l'ovvio e nel complesso facile dovere della scrupolosa fedeltà a quel manoscritto [...] talché la copia può considerarsi a ogni effetto autorizzata. Sono sfuggiti al revisore solo alcuni scorsi meramente servili, quasi tutti del suo scriba, e qui sarà necessario, ancor più che lecito, surrogarsi a lui, in particolare nell'espungere le vocali caduche da cui il verso è reso graficamente ipermetro; così com'è obbligatorio restaurare le pochissime lettere oggi non più leggibili. Tolte queste coatte eccezioni, la lezione dell'esemplare definitivo è stata rigorosamente rispettata; ma di più, cosa che non accade nelle edizioni correnti, è stata

adottata una maggior osservanza della sua grafia, non di rado latineggiante, essendo sembrato evidente l'interesse che si ha a conoscere, anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo grande scrittore di lingua volgare. [...] È comunque palese che un sistema come quello petrarchesco differisce troppo dal moderno, o anzi dai moderni, tanto in ciò che è struttura quanto in ciò che è tradizione, perché possa essere serbato tal quale altro che in un'edizione diplomatica. Tuttavia impossibilità di perfetta sovrapposizione non importa di necessità abdicazione allo sforzo di far coincidere i due sistemi fino al limite del ragionevole. [...] Tale è a ogni modo il canone generalissimo a cui si è



attenuta, procurando di temperarne il rigore con la discrezione, anche la stampa presente».

Edizione «condotta con scrupoloso rigore e intesa a conservare, fin che possibile, le caratteristiche peculiari della grafia, della fonetica e della punteggiatura petrarchesca»: così veniva definita l'allora recente edizione Contini nella nota critica ai testi che accompagna il *Canzoniere* pubblicato nel 1951 nella collana *La Letteratura Italiana. Storia e testi* dalla casa editrice Ricciardi³. Salvo poi adottare la lezione stabilita da Ezio Chiorboli addirittura nel 1924, così motivando la scelta: «mirando a dare del dettato petrarchesco una trascrizione abbastanza fedele e conservativa, pur senza l'e-

stremo rigore che potrebbe renderla meno accessibile al gusto di un lettore moderno non filologo di professione». Ossia, un lettore non filologo di professione avrebbe potuto rimanere turbato dalla grafia latineggiante di Petrarca come da qualche nesso consonantico conservato. Meglio dunque cautelarsi e temperare il rigore continuo in un equilibrio instabile tra fedeltà all'originale e leggibilità.

Nel 1974, in occasione del VI centenario della morte di Petrarca, Contini firmava una seconda edizione del *Canzoniere*, ancora composta a mano dalla tipografia Tallone, passata però nel frattempo dal capostipite Alberto agli eredi e dall'Hôtel de Sagonne a Parigi alla dimora settecentesca nella



campagna di Alpignano⁴. Rimeditata nella lezione da offrire a testo, la seconda edizione Tallone ripresentava (pp. XI-XLIV), a trent'anni di distanza, il continiano *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, uscito a Firenze nel lontano 1943 e dedicato al cosiddetto codice degli abbozzi, ossia il Vat. lat. 3196, che attesta le fasi redazionali di parte del *Canzoniere* anteriori alla versione definitiva del Vat. 3195⁵. È il saggio che introduce al Petrarca facitore di poesia, intesa come lavoro «perennemente mobile e mai finibile», nel quale Contini individuava le direttrici lin-

guistiche e sintattiche verso cui muove il *labor limae* del poeta, per concludere che «il mondo di Petrarca si compone di tessere, come se gli fosse stato assegnato un totale fisso di materiali e il suo lavoro si riduca a un optimum di collocazione».

Nel frattempo, tra le due edizioni Tallone, nel 1964 era uscita per i tipi Einaudi l'edizione con le note di Daniele Ponchirolì, che confessava di essersi attenuto alla lezione continiana del 1949 «con pochissime rettifiche e lievi innovazioni, le quali consistono in un tenue aumento di segni di punteggiatura e diacritici»⁶. Come premessa il

saggio *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, apparso in rivista già nel 1951⁷. Né Enrico Tallone per celebrare al meglio il VII centenario petrarchesco si è limitato «a riprodurre, emendati i rari refusi, l'edizione 1949 quale indispensabile testimone, nella sua adamantina storicità». La terza edizione del *Canzoniere* uscita coi caratteri Tallone fornisce piuttosto «il testo di conclusivo ripensa-

mento continiano», nel quale si adotta la lezione del 1974 rivista da Carlo Ossola, cui pure si deve una densa *Nota* (pp. XLIX-LII). Un'edizione postuma a entrambi i componenti quel sodalizio, che nel procedere lento e fedele della composizione a mano ha «inteso semplicemente polire il te-

sto di Contini con Contini stesso, all'interno delle edizioni Tallone dei *Rerum vulgarium fragmenta*⁸.

La Stamperia di
Alberto Tallone,
trasferita da Parigi ad
Alpignano, 1961

Francesco Petrarca,
*Rerum vulgarium
fragmenta*, Alpignano,
Tallone, 2004: Indice
alfabetico dei
capoversi, p. 1

96 Ahi bella libertà, come tu m'ài
141 A la dolce ombra de le belle frondi
250 Al cader d'una pianta che si sulse
232 Alma felice che sovente torni
165 Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo
243 Amor che meco al buon tempo ti stavi
162 Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo
140 Amor, che nel penser mio vive et regna
133 Amor, che vedi ogni pensiero aperto
191 Amor co la man dextra il lato manco
84 Amor con sue promesse lusingando
151 Amor et io sì pien' di meraviglia
116 Amor, Fortuna et la mia mente, schiava
162 Amor fra l'erbe una leggiadra rete
195 Amor, io fallo, et veggio il mio fallire
134 Amor m'ha posto come segno a strale
155 Amor mi manda quel dolce pensiero
160 Amor mi sprona in un tempo et affrena
163 Amor, Natura, et la bella alma humile
29 Amor piangeva, et io con lui talvolta
255 Amor, quando fioria
223 Amor, se vuoi ch'io torni al giogo anticho
244 Anima bella da quel nodo sciolta
173 Anima, che diverse cose tante
183 Anzi tre di creata era alma in parte

⁷ Si pubblica qui, con lievi modifiche e alcune indispensabili indicazioni bibliografiche, la relazione tenuta in occasione della XVI Mostra del Libro Antico (Milano, 10-13 marzo 2005).

⁸ P. Pellizzari, *L'opera tipografica di Alberto Tallone. Testimonianze, descrizioni, commenti*, Alpignano, Tallone, 1975; M. Pallante, *I Tallone*, Milano, Scheiwiller, 1989; *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, a cura di G. Breschi, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2000. Un monumento dell'arte tipografica talloniana è il recentissimo *Manuale tipografico dedicato ai frontespizi e ai tipi maiuscoli tondi e corsivi* (Alpignano, 2005), a cura e con introduzione di Enrico Tallone.

⁹ Così nella segnalazione di «Studi Petrarqueschi», 3 (1950), p. 294.

¹⁰ Francesco Petrarca, *Rime Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri - G. Martellotti - E. Bianchi - N. Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1951, pp. 858 s.

¹¹ Francis Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, Alpignano, Tallone, 1974 (tiratura di 482 esemplari su carta di Fa-

briano filigranata con il nome di Petrarca).

¹² G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943, poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

¹³ F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchirollo, Torino, Einaudi, 1964, p. XXXV.

¹⁴ *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», 2 (1951), 16, pp. 3-26. Il risaltato non fu però dei migliori e il testo risultò sfigurato da «gravi sviste ed errori di stampa», scovati e censiti da Marco Santagata nella dettagliata nota al testo in *limine* alla sua edizione aggiornata del *Canzoniere* (cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori, 2004, pp. CIXC-CCIV).

¹⁵ Una nuova edizione del *Canzoniere* fornisce ora, nella *Nuova raccolta di classici italiani annotati* Einaudi, collana «continiiana» per eccellenza, Rosanna Bettarini, anch'essa allieva del Maestro fiorentino.

Sylvestre Bonnard davanti al computer

DI EDOARDO BARBIERI

Nell'ormai lontano anno 1881 Anatole France dipingeva, col suo *Le crime de Sylvestre Bonnard*, *Membre de l'Institut*, un ritratto ironico della figura del 'bibliofilo', pateticamente raffigurato nella sua inettitudine alle cose mondane. Un bibliofilo colto, però, che passa il

suo tempo a leggere cataloghi di antiquari e bibliografie. Se infatti si supera un vago estetismo piuttosto che un'improvvisata passione, il vero bibliofilo deve incamminarsi per la via stretta dell'erudizione libraria. Solo in tal modo, infatti, è possibile valutare oggettivamente la rarità di un'edizione, la sua autenticità, il suo stato completo. Così che non accada, come a chi scrive, allettato tempo fa da un'edizione settecentesca di Metastasio che occhieggiava nella vetrina di un antiquario fuorimano, di portarsi a casa, senza saperlo, solo i primi sei volumi di un'edizione che ne contava in realtà sette! Così si dovranno conoscere e frequentare i repertori relativi al libro antico, almeno a partire dai vecchi Brunet e

Graesse, giù giù, sino alle pubblicazioni più recenti. Le discipline bibliografiche sono in realtà assai complesse e la quantità di repertori esistenti vastissima: anche gli specialisti del settore non conoscono tutte le bibliografie disponibili. Occorrerà poi imparare a muoversi fra tali stru-

menti: per far ciò occorre avere quel tanto di follia che permette di leggere centinaia e migliaia di pagine, all'apparenza, di sterili elenchi. In realtà solo così si può imparare a comprendere molto di più dei libri antichi di quanto ci si possa immaginare.

Oggi però, a fianco degli strumenti bibliografici tradizionali su carta, ne esistono pure di informatici. Si vorrebbe qui dire qualcosa di ciò che sta facendo

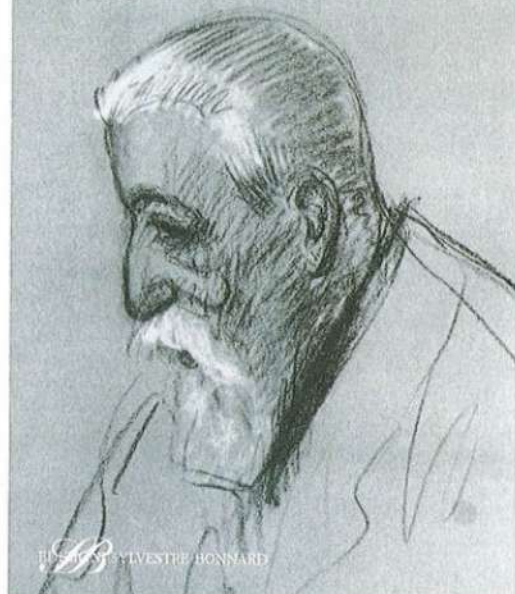
l'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU), dipendente dal Ministero dei Beni Culturali. Il nome già spiega a grandi linee lo scopo di ICCU, che è quello di realizzare iniziative e progetti atti alla creazione di un catalogo nazionale per conoscere il patrimonio librario posseduto dalle biblioteche.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, primo d'ottobre 1532: frontespizio



Anatole France

*Il delitto
di Sylvestre Bonnard*



Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923), *Anatole France*, disegno a carboncino e gesso, in A. France, *Il delitto di Sylvestre Bonnard*, trad. it., Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002: sovraccoperta

A tal fine ICCU detta anche utili norme e regole per la realizzazione dei cataloghi delle singole biblioteche.

Dopo alcune fallimentari iniziative cartacee, da diversi anni ICCU ha messo in opera il Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) con il progetto di un catalogo elettronico consultabile via Internet (Online Public Access Catalogue), che riunisca tutto il patrimonio librario italiano. In realtà i limiti dell'iniziativa sono molti, vuoi per la vastità dell'impresa, vuoi per la difficile gestione di un sistema informatizzato ormai vecchio, vuoi per il mancato inse-

rimento di molto, troppo materiale. Eppure l'OPAC di SBN esiste, e la sua utilità è innegabile. Anzi, il sito di recente costruzione www.internetculturale.it, offre una versione di tale catalogo elettronico fortemente innovativa.

Di fatto, occorre dire che solo una parte delle biblioteche italiane aderisce al progetto: più o meno tutte le statali che dipendono dal Ministero dei Beni Culturali, un certo numero di biblioteche comunali, qualche biblioteca ecclesiastica o privata. Il motivo di tale mancata adesione è insito – oltre che nei costi molto alti – in una certa logica accentratrice e omologante del progetto, per cui i libri di una data biblioteca risultano persi dentro la massa. È tuttavia ragionevole pensare che ora, con i progressi dell'informatica, l'adesione a SBN non precluderà più la costituzione di un catalogo elettronico autonomo, che confluirà anzi in automatico nell'OPAC di SBN. È questo un tema particolarmente importante, cui occorrerà prestare la massima attenzione. Le schede, pur presentandosi in maniera molto chiara, non corrispondono però sempre a canoni descrittivi conformi alla migliore scuola bibliografica anglosassone. Tuttavia esse non solo forniscono dati complessivamente dettagliati e affidabili, ma permettono di conoscere le biblioteche aderenti al progetto che conservano copia dei volumi. Si può così ad esempio sapere

che dell'*Orlando furioso* del 1532 in Italia si conservano esemplari (talvolta più d'uno) in almeno otto biblioteche tra statali, comunali ed ecclesiastiche (in realtà almeno uno è pure in collezione privata).

ICCU ha anche sviluppato il progetto EDIT16, prima su cartaceo, poi, molto più utilmente, in formato elettronico, consultabile sempre nel sito di SBN. Si tratta di un censimento delle edizioni italiane (imprese cioè in qualunque lingua nei confini attuali dell'Italia o in italiano all'estero: il che crea casi, apparentemente, paradossali per cui, di due edizioni petrarchesche entrambe impresse a Lione, il *Canzoniere* sarà compreso, il *De remediis* no!) del XVI secolo possedute da biblioteche situate sul territorio nazionale (più qualche eccezione). Cercando la scheda relativa

sempre all'*Orlando* del '32, si reperisce una scheda in parte diversamente organizzata dalla precedente, ma che, oltre a segnalare anche l'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana, rinvia a due utili immagini digitalizzate: la riproduzione del frontespizio con una bella cornice silografica e il titolo in rosso, e la pagina che contiene il *colophon*, impreziosita da una marca tipografica. Insomma, un'informazione certo non esaustiva, ma assai approfondita.

Detto ciò, resta chiaro che si tratta, ancora una volta, di 'strumenti' bibliografici in formato elettronico. Come li si impieghi e cosa se ne ricavi è tutto rischio e gloria di chi li usa. E così si torna, ancora una volta, all'indimenticabile Sylvestre Bonnard.

BIBLIOGRAFIA

Anatole France, *Il delitto di Sylvestre Bonnard*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002.

Gabriel Weston, *Il catalogo elettronico*, Roma, Carocci, 2002.

Marina Venier - Andrea De Pasquale, *Il libro antico in SBN*, Milano, Editrice Bibliografica, 2002.

l'Erasmus bibliophily

Bibliophobia

BY RICCARDO POZZO

After taking a look at the history of the word and concept of bibliophily (cfr. no. 25), we now examine its opposite, that is the fear and loathing of coming into contact with books. The term first appeared in Italian in 1874, but in English already in 1832, as the title of the monumental *Bibliophobia* written by Thomas Frognall Dibdin, who had already published (1809) a book called *Bibliophilia*.

This is the (recent) history of the word. But the basic concept can actually be traced back to antiquity. Socrates criticised books in favour of the spoken word; and bibliophobia was the reason for the burning of books, such as that ordered by the Chinese Emperor Chi-Hoang-Tu in 213 B.C. In literature, book-burning was the basic subject of a novel called *Die Blendung* (Dazzlement, better known and translated into Italian as *Auto da fè*) by Elias Canetti; even Hume in his masterpiece entitled an *Inquiry Concerning Human Understanding* suggests not hesitating to burn books showing no trace of abstract or experimental reasoning. Immanuel Kant was another extremely clever bibliophobe; he quoted Callimachus's famous saying *méga biblion méga kakón* ('a big book is big trouble'), and even described a library as being a «big ossuary», going so far as to appeal for a reduction in the «great flood of

books» engulfing Europe every year, in his *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*.

Tallone, Contini, and the Canzoniere

BY GIANCARLO PETRELLA

A new edition of Francesco Petrarca's *Canzoniere* has been published by Tallone: an edition which calls to mind those old-time joint-enterprises between master printers, such as Aldo Manuzio, and humanists, represented here by the philological work of Gianfranco Contini in all his multi-faceted studies on Petrarca's text. Alberto Tallone and Contini met for the first time in Paris for the '49 edition, based on Latin Vatican code 3195 with the utmost rigour, even in terms of the Latin-style graphics, phonetics and punctuation: because, as Contini pointed out, this was the final draft of the *Canzoniere*, largely autographic and carefully controlled in all parts by the author. Tallone brought out a second edition in '74 to commemorate the 6th centenary of the Poet's death: once again meticulously prepared by hand at the printing works, which had since moved from France to Alpignano, near Turin. This third edition, for the 7th centenary of the Poet's birth (2004), is being published, as Enrico, Alberto's son, explains, reverting to the '74 approach, as a «text based on Contini's final adaptations and new thoughts», and here edited by

Carlo Ossola, who has also written a *Commentary*.

Sylvestre Bonnard sitting at the computer

BY EDOARDO BARBIERI

In his story *Le crime de Sylvestre Bonnard* (1881), Anatole France paints an ironic picture of the 'bibliophile', an erudite reader who spends his time browsing through catalogues of old books. Any bibliophile worthy of the name must have a healthy, in-depth knowledge of books, and also be familiar with the main means of studying and learning about books. All the old written documentation about books is now backed up by computer tools. The Central Institute for the Single Catalogue (ICCU) plans to create a catalogue covering the entire Italian national book heritage; an Online Public Access Catalogue (OPAC) is actually already available on the Internet. But the ICCU project actually aims at automatically incorporating all the independent catalogues of all Italian libraries as they are gradually compiled. The ICCU is also carrying out a sort of electronic censor of Italian publications in the 21st century in any language, provided they are published within the Italian borders and owned by libraries somewhere across the country. The digital information and images stored away will be extremely extensive, if not exhaustive.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

I MESSAGGI DI UNA PARATASSI

La sintassi usata da uno scrittore nella stesura della sua opera deve di sicuro voler dire qualcosa; e fin dal primo approccio ai racconti di Breece D'J Pancake la sua paratassi, più che sintassi, colpisce come un messaggio di significato inequivocabile. Quello che vi leggiamo pare essere un mondo di corto respiro, chiuso in un raggio d'azione dai confini stretti, che sono propri della dimensione americana provinciale. Sappiamo che quella della provincia è una categoria particolare nella cultura statunitense, racchiude spesso un universo di pochi ideali e ancor meno orizzonti, per certi versi molto più involuta del mondo europeo e disperante per la solitudine che rappresenta.

Carver ce ne aveva dato un esempio, leggendo le coordinate di una società piccolo borghese che scoraggia molto circa le sue prospettive, ma in fondo compone un'idea di universo periferico che in qualche modo ci è noto almeno nel tramite di tanta cinematografia. Quella di Pancake è un'altra fetta ancora di quel mondo, e il suo modo di raccontarlo per di più appartiene ad una generazione più giovane di quella di Carver, nato nel 1938, e nello stesso tempo vorrei dire, senza ricorrere ad un luogo comune, bruciata dai tempi. L'anno di nascita di Pancake è il 1952 e il 1979 l'anno della morte, ventisette anni di una vita non facile, segnata da aspirazioni e disillusioni; muore suicida, in modo più bizzarro che disperato, consumando in un brevissimo lasso di tempo un potenziale e una qualità di scrittura che non possiamo misurare se non attraverso le dodici storie che ci sono arrivate, e pubblicate da noi solo oggi: del resto anche negli Stati Uniti rimasero sconosciute fino al 1988, anno della morte di Carver. Ed è anche il periodo in cui il cosiddetto

BREECE D'J PANCAKE
Trilobiti



I dodici racconti di un grande scrittore

minimalismo letterario prende piede in America e si impone a quel punto quasi come una moda, cui del resto anche il cinema porta un consistente contributo: il film di Robert Altman *America oggi*, tratto da un'elaborazione dei racconti di Carver, sarà girato nei primi anni '90. Insomma, il destino editoriale di Pancake e del suo originale impianto minimalista è stato accompagnato da un corredo di interesse per un modo particolare di raccontare la storia e le storie di una diseredata generazione senza speranze.

Alla prima lettura si rimane sconcertati e persino respinti dalla cruda pochezza del mondo che Pancake racconta; del resto la giovane età dell'autore rende ragione dell'amarezza della sua visione della vita e quasi della mancanza di un filtro che stacchi dall'emozione e in qualche modo 'pulisca', se è lecito usare questo termine, lo stile narrativo di qualche eccesso quasi manieristico. Il risultato è però di grande qualità e una bella parte del coinvolgimento del lettore deriva anche dalla percezione fisica dell'irruenza e del prepotente bisogno di tracciare il disegno di un mondo che sta dentro l'anima dello scrittore almeno quanto gli sta intorno. Ci sono momenti della vita di questo ragazzo scrittore che tornano a percorrere come un brivido i dodici racconti brevi raccolti col titolo di *Trilobiti*: la morte del padre, per esempio, una tragica figura di riferimento il cui suicidio, tre anni prima di quello di Pancake stesso, si materializza in immagini diverse, soprattutto nel primo racconto, in cui il dramma dello sradicamento è tanto profondo nel cuore del giovane protagonista, quanto invece non esiste nella mente della madre, che vuole vendere la fattoria in cui è vissuta col marito e il figlio quando la

morte del primo la lascia sola a confrontarsi con l'incapacità del ragazzo a condurre la vita di agricoltore, e insieme con il disperato attaccamento di lui ad un mondo che non vorrebbe perdere e non sa trattenere. Bisogna riconoscere che in tempi, come i nostri, in cui la letteratura è diventata di nuovo un mero intrattenimento (il che di tanto in tanto va anche bene, naturalmente), questo genere di scrittura senza respiro non è facile da accogliere, per così dire non si adatta ad una dimensione edonista, e ancor meno ci conforta con il bello scrivere: disadorna e piatta, sembra non alzare la testa dal grigio inerte, tra cui però ad una lettura attenta si accendono segni di colore, la luce dei dettagli che rimangono tali, frammenti che non intaccano l'intero. Di quando in quando il lettore si aspetta che prendano rilievo, è certo che prenderanno rilievo, come nel caso del dialogo di sguardi tra il ragazzo al bordo della strada e il tasso con i suoi piccoli, o tra il conducente dello spazzaneve e il giovane autostoppista con cui intreccia una conversazione che si carica di tensione, si espande nell'ambiguità tra memoria e presente, poi torna su se stessa, si chiude come un innocuo giro di valzer, sebbene il senso di un segreto impronunciabile rimanga nel lettore, il sospetto che uno spostamento minimo nell'equilibrio delle cose potrebbe rovesciare le carte in tavola.

Ma su quel che tale rovesciamento potrebbe provocare non c'è, appunto, che il rumore sordo del sospetto, il dubbio. È anche questo il marchio attuale e, in questo caso, potenziale del grande scrittore.

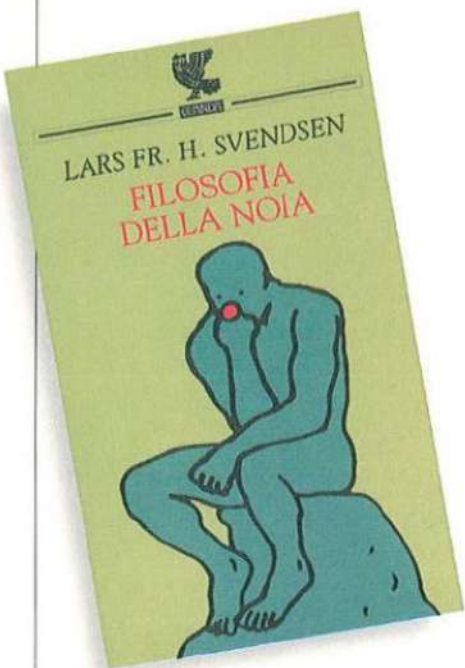
Breece D'J Pancake, *Trilobiti*, trad. it. di Ivan Tassi, revisione di Chiara de Servi, intr. di Giacomo Papi, Milano, Ed. ISBN, 2005, pp. 186.

SAGGI E PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

UNO STATO D'ANIMO FONDAMENTALE: LA NOIA

La noia: se la proviamo, il nostro tempo scolora nel grigio, l'insignificanza del vivere ci prende alla gola, la monotonia dell'esistenza si fa mortale; se la vediamo rappresentata nella diretta esperienza dell'arte, è fonte di stimolo intellettuale, di riflessioni intense, di godimento estetico. Eppure, le sue manifestazioni sono le stesse: Alberto Moravia, nel romanzo ad essa intitolato, l'ha definita «una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà», mettendola in diretto rapporto con il mondo che ci circonda e che all'improvviso non solo ci appare vuoto, ma ci fa sentire altrettanto vuoti. La rarefazione di senso che la noia rivela nella realtà scaturisce dal nostro stesso essere, che vi si dissolve. Nella noia non si vive né si agisce: semplicemente, si galleggia. Ma quando essa si disegna in immagini struggenti, e si traduce in narrazione, nella sonorità sommessa o squillante della parola, il suo fascino diviene irresistibile. Un verso come quello, celebre, che apre *Brise marine* di Mallarmé – «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres» – ne è uno dei *segni* più eloquenti. Non è da escludere che anche in questo caso ci si trovi di fronte a quell'effetto di 'naufragio con spettatore' che da Lucrezio a Blumenberg è stato indicato come contemplazione avida di un pericolo in atto, ma da cui si è per il momento in salvo, e che costituisce una delle motivazioni più profonde della rappresentazione artistica e della sua attrattiva. Dopo tutto, riconoscere la noia negli altri attraverso la mediazione della poesia è comunque un riconoscersi, reso però meno devastante dalla distanza che ci separa dall'esperienza dell'altro.

Stato d'animo snervante e rinunciatorio o



inesauribile tema narrativo, la noia apre un nebuloso varco nella fitta opacità del mondo, svelandone in qualche modo l'artificiosità e l'inconsistenza. L'apologo liberatorio della scoperta della nudità del re vi si rovescia, non tanto in una terrificante apparizione del nulla, che sarebbe piuttosto terreno di coltura del tragico, quanto nel suo sospetto: grigio araldo della depressione, che la riduce a patologia, la noia pone la coscienza in bruciante contatto con il reale, di cui intuisce l'indifferenza, percepisce l'insensatezza, senza tuttavia darsene una precisa ragione. Ciò spiega come mai essa susciti per lo più l'idea del cambiamento come terapia. Fuggire, mutare di sede e d'abitudini, confrontarsi con il nuovo costituisce il fulcro del tentativo di ricomporre la coerenza della propria situazione. Anche Mallarmé, nella poesia citata, si protende vanamente verso una fuga decisiva: «Un Ennui, désolé per les cruels espoirs, / croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!». Ma la fuga non è soluzione, bensì semplice distrazione. Essa non annulla la noia: tenta solo di voltarle le spalle.

Lars Fr. H. Svendsen affronta questo tema dal punto di vista filosofico, sviluppandolo secondo l'unica prospettiva possibile, quella dell'analisi fenomenologica. Il modello della trattazione è imposto dall'argomento stesso, «vago e multiforme», che esige un'articolazione multidisciplinare, sebbene limitata, forse per forza di cose, alle sole arti della parola, ovvero la letteratura e la filosofia (l'unico artista citato, Andy Warhol, è presente con i suoi diari, non certo con le sue opere).

Svendsen tende a indicare nella noia un fenomeno moderno, giudicando che le sue precedenti manifestazioni – l'«acedia» medievale

o la «melanconia» rinascimentale – rientrino nelle categorie morali e siano comunque tipiche di ristretti ceti intellettuali, laddove la noia risulterebbe fenomeno socialmente più ampio. Pur in questo delimitato ambito, tuttavia, egli ne delinea una breve storia da Pascal a Nietzsche, e schizza un corposo profilo della noia contemporanea, da quella romantica di Hegel fino ad *American Psycho* di Bret Easton Ellis.

Due sono però i cardini dell'intera trattazione. Il primo è Heidegger, per il quale la noia è «uno stato d'animo fondamentale in quanto ci immette direttamente nella problematica dell'essere e del tempo»; il secondo è Pessoa, che nel *Libro dell'inquietudine* fa dire al suo eteronimo Bernardo Soares: «Il tedio non è la malattia della noia di non aver nulla da fare, ma una malattia maggiore: sentire che non vale la pena di fare alcunché». In entrambi i casi, è l'inconsistenza del mondo – già evocata dal «nulla» leopardiano, su cui Svendsen non manca di soffermarsi – a porsi come scenario della noia. La vita contemplata da Soares/Pessoa dietro i vetri di una finestra dà corpo al *Dasein* heideggeriano, traducendo la riflessione filosofica in condizione esistenziale. Il rifluire delle cose nella monotonia di una quotidianità del tutto priva di stimoli e di significati si rovescia nella consapevolezza dell'inutilità, della vanità, della mancanza di presa dell'intelligenza, e perfino dei sentimenti, sulla vacuità dell'essere. Ciò potrebbe indirizzare l'analisi verso il concetto di «angoscia» proposto da Sartre, il quale lo pone in diretto rapporto con una «libertà» che condanna l'essere umano a un perpetuo tormento: «L'uomo, essendo

condannato a essere libero, porta il peso del mondo tutt'intero sulle spalle», si legge ne *L'essere e il nulla*, cui peraltro Svendsen non accenna. Ma per l'appunto la consapevolezza della libertà assoluta può trasformarsi nel rovello della responsabilità e dell'impegno, oppure, con eguale legittimazione, precipitare nell'abisso della noia e del disincanto. In entrambi i casi, l'idea dello scacco e quella dell'inermità coincidono: «L'uomo è una passione inutile», conclude Sartre.

Proprio questa 'inutilità', però, pone un dilemma che fa perno sulla noia. Svendsen ricorda che per Pascal la noia scaturiva dall'insopportabilità dell'«essere in pieno riposo, senza passioni, senza faccende, senza svaghi, senza occupazioni». Viceversa Descartes, che *La filosofia della noia* non cita, aveva fatto di questa condizione di totale isolamento dal mondo – o, se si preferisce, di totale libertà rispetto al mondo – il fondamento della certezza del pensiero e, di conseguenza, dell'esistere. Nel momento in cui si rivela vuoto, l'essere può darsi dunque come

dannazione, mentre in pari tempo il suo svuotamento a opera di una ragione insofferente d'ogni impaccio può condurre alla certezza dei fondamenti. In questi due estremi, ciascuno dei quali mette comunque capo alla rivelazione di una verità, si delinea una divaricazione di cui la filosofia moderna non si è ancora fatta carico, dal momento che ha continuato da allora a oscillare fra l'uno e l'altro. Tuttavia questo andamento pendolare del nostro rapporto col mondo, che riusciamo a dominare solo sopportando il fastidio dell'essere o il tormento del nulla, non è altro che il movimento in cui si riassume per l'appunto il nostro essere-nel-mondo. Di esso la noia ci fornisce immagini suggestive, che possiamo contemplare e analizzare, senza tuttavia illuderci di poterle mai superare, dal momento che non sono immagini del nostro esistere, ma il nostro esistere stesso.

Lars Fr.H. Svendsen, *Kjedsomhetens filosofi*, trad. it. di Giovanna Paterniti, *Filosofia della noia*, Parma, Guanda, 2004.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

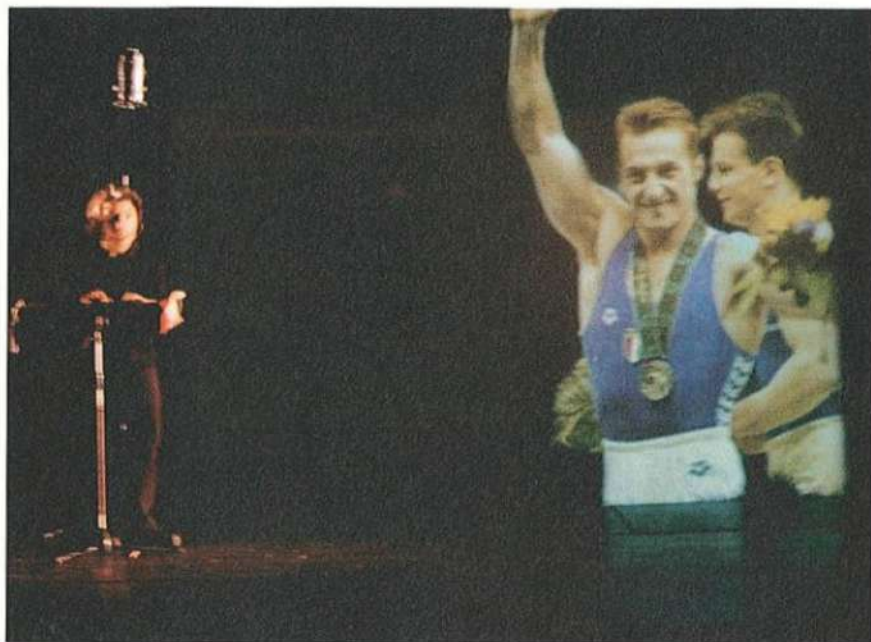
UN'ALTRA STAGIONE AL TEATRO DI VERDURA

Italo Dall'Orto
in *Il piccolo principe*,
dal testo di Antoine
de Saint-Exupéry,
giugno 2005.
Milano,
Teatro di Verdura

Quando fu inaugurato, non molti compresero il senso del nome che era stato assegnato all'affascinante spazio teatrale aperto nel vasto cortile di un elegante stabile di via Senato a Milano: la 'verdura' cui vi si allude è, infatti, l'insieme della vegetazione che accoglie, come in una corte rinascimentale, lo spazio attrezzato per gli spettatori e l'azione scenica. E dello spettacolo di corte lo spazio milanese ripropone, con l'allusiva denominazione, anche il finanziamento mecenatistico che consente l'accesso libero e gratuito a qualsiasi cittadino, purché abbia l'avvertenza di prenotare il suo posto. E ancora l'aspirazione a farsi crogiuolo raffinato di cultura e d'arte per tutti, senza spocchia e senza filtri ideologici.

La stagione 2005, inaugurata il 28 maggio e conclusa il 15 settembre, è apparsa davvero molto ricca con i suoi ventotto appuntamenti accuratamente costruiti come altrettanti eventi sulle misure dello spazio e della stagione, con una speciale attenzione alla varietà del pubblico che





Ombretta Zaglio
in *Lo specchio di
Olimpia*, regia di Irina
Favaro, giugno 2005.
Milano, Teatro di
Verdura

nel corso degli anni si è accostato e affezionato al Teatro di Verdura.

Saltano all'occhio gli spettacoli dedicati ai bambini (con una strizzata d'occhio a quelli che dai sei arrivano fino ai novantanove anni): per i più piccini si presentò particolarmente allettante *Il bambino che ascoltava le pietre*, pluripremiata produzione di una delle ultime e più famose famiglie d'arte, i vicentini Carrara, ispirata non a caso alla vicenda del grande Andrea Palladio, e ripercorsa secondo itinerari intriganti e inediti. Allo stesso gruppo si deve *Le stagioni di Giacomo*, ricavato dal romanzo di Rigoni Stern.

Il titolo *Libri in scena*, sotto cui era posta la stagione intera, spiega l'accostamento deciso a un teatro di narrazione e di affabulazione (di cui abbiamo scritto in altra occasione su queste pagine): molti fra gli spettacoli presentati sul palcoscenico del Teatro di Verdura, infatti, derivano in maniera più o meno diretta la loro drammaturgia da un'opera narrativa, secondo una tendenza ampiamente diffusa nel teatro contemporaneo. È quasi un obbligo citare subito quello che per noi italiani è il romanzo dei

romanzi, odiosamente da tutti perché tutti (o quasi), volenti o nolenti lo hanno incontrato sul loro cammino di scolari (se non di lettori spontanei): *Il racconto dei promessi sposi*, che muove da un'idea di Pasolini secondo cui la celebre vicenda è narrata dai figli di Renzo e Lucia in una serie di *flash-backs*. Seguì un altro intramontabile capolavoro, *Il piccolo principe*, posto in nuova luce nell'adattamento di Italo Dall'Orto, che prevede la collaborazione diretta di alcuni bambini in veste di attori. E ancora niente meno che *Omero Odissea* in un allestimento davvero speciale che, alla voce narrante, unisce l'articolazione di una scena continuamente animata da macchine e congegni, capaci di restituire un'emozionante atmosfera di magia.

Una proposta classica e contemporanea era rappresentata da *La Califfa*, che Piergiorgio Paterlini ha ricavato dal bel romanzo di Bevilacqua, dedicando il suo lavoro a un pubblico esclusivamente adulto, in considerazione delle tematiche socio-politiche affrontate dal testo. Da un altro narratore italiano di notevole talento,



Giuseppe Berto, e dalle sue pagine più suggestive è tratto *Anonimo veneziano*, reso celebre dall'omonimo film e dalle note struggenti del Concerto per oboe di Alessandro Marcello. A dar vita alla vicenda che nelle brume della laguna consuma il suo sacrificio, erano due giovani e bravi attori, Elena Ghiaurov e Sergio Nicolai. Alla *Divina Commedia* si ispirava, traendone succhi e versi, *Vergine Madre*, uno spettacolo recitato e cantato da Lucilla Giagnoni, autrice anche del progetto di drammaturgia, nel quale il percorso della umanissima commedia di Dante si fa occasione per leggere e raccontare storie della nostra anche odierna umanità.

Il cartellone ospitò alcune altre proposte che è doveroso menzionare: Valentina Cortese in *L'amore* di Giovanni Testori, i cui versi, di rara intensità, scorrevano accompagnati dal suono di arpa e violoncello. Laura Curino, drammaturga e attrice fra le più interessanti, ha presentato *Una stanza tutta per me. Ovvero: Se Shakespeare avesse avuto una sorella*, su testo di Virginia Woolf, ricondotto alle misure di una stretta attualità. L'intramontabile *Cyrano de Bergerac* di Rostand è

rivissuto nella poeticissima interpretazione registica e attoriale di Corrado d'Elia, una delle voci più spiccatamente significative nell'ultima generazione di teatranti. Accanto a lui la deliziosa e bravissima Elisa Pella e un gruppo di giovani che il pubblico affezionato del milanese Teatro Libero è abituato ad applaudire per allestimenti sempre carichi di vita, di idee e di emozioni.

A curare la regia di *Casa Agamemnone*, inconsueto cabaret mitologico con Marco Zannoni, si è posta Cristina Pezzoli, uscita dalla scuola straordinaria di Massimo Castri, ora impegnata ad affrontare secondo inedite prospettive la classicità più volte visitata attraverso i tragici greci. Elisabetta Pozzi, che io considero una fra le attrici più interessanti e complete della sua generazione, ha firmato e interpretato il progetto intitolato *Il funambolo e la luna* su testi di Ghiannis Ritzos. E, infine, Elio Pandolfi, indomito e indomabile signore del garbato sorriso e del divertimento intelligente, con *80 voglia di raccontare il mio teatro* ha festeggiato i suoi ottant'anni sotto la direzione esperta di Filippo Crivelli.

NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

UN FESTIVAL PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Jean Pierre Drouet
in *Parcours*, musica
di Georges Aperghis,
strumenti progettati da
Claudine Braham,

28 settembre 2005.
Biennale di Venezia,
49° Festival
Internazionale di
Musica Contemporanea



La salute della musica d'oggi, buona anche se non eccellente nel resto d'Europa, in Italia versa in stato a dir poco comatoso; un esempio varrà per tutti: nella stagione teatrale appena conclusa, nessuna Fondazione lirica italiana ha né commissionato, né ripreso, un lavoro di teatro musicale contemporaneo mentre sarebbe compito precipuo delle Fondazioni (ancora largamente finanziate, va ricordato, da denaro pubblico) quello di sviluppare l'offerta musicale contemporanea. Il che, naturalmente, non significa fare *marketing*, quanto piuttosto saper scegliere una linea di lettura che sia capace di promuovere i compositori validi, le loro idee, e imporli (proprio così) al gusto del pubblico.

Un significativo segnale d'inversione di tendenza, tuttavia, parte per il secondo anno consecutivo dalla Biennale Musica, arrivata alla quarantanovesima edizione (28 settembre-9 ottobre) diretta da Giorgio Battistelli: titolo complessivo *La musica e il suo doppio* («per riassumere quell'infinità di mondi possibili che alimenta la musica oggi. Che sia teatro musicale, concerto scenico, melologo, micro-opera, teatro strumentale, performance, art song o *sprechoper*, una molteplicità di elementi – gesto parola drammaturgia suono immagine – intervenga nel fatto musicale ponendo domande a cui corrispondono soluzioni e invenzioni ogni volta differenti», afferma lo stesso Battistelli).

Dopo aver dedicato la passata manifestazione (che s'intitolava *Venezia, la musica e il mondo*) all'orchestra, ossia mettendo a confronto compositori contemporanei (di diverse generazioni e provenienti da latitudini geografiche lontanissime tra loro) con una compagine strumentale la cui struttura codificata affonda le radici nel lontano



Jean-Pierre Drouet
in *Parcours*, musica
di Georges Aperghis,
strumenti progettati
da Claudine Braham,
28 settembre 2005,
Biennale di Venezia,
49° Festival
Internazionale
di Musica
Contemporanea

classicismo viennese, il musicista romano ora immagina che la musica si specchi, appunto, sulla scena teatrale. La miscela, quando riesce, dà vita a risultati esaltanti.

È ovvio, dunque, che una buona Biennale abbia impatto benefico in tutto il settore della musica d'oggi; ma va anche detto subito che ciò non basta. La Biennale, per storia e tradizione, è luogo di sperimentazioni, il che significa che tendenzialmente il suo campo d'influenza è riservato agli addetti ai lavori: agli altri attori, ossia alle già citate Fondazioni, spetta il compito di riprendere le buone intuizioni e di dare loro forma più compiuta e istituzionale. Fuor di metafora: non ci si può limitare a essere 'spettatori' della Biennale: bisogna raccogliarne i segnali positivi e riproporli su scala più vasta e su di un arco temporale più ampio.

Nel programma proposto da Battistelli

(a sua volta importante compositore *anche* di teatro musicale), si deve sottolineare subito la singolare forma di collaborazione che, per il secondo anno consecutivo, egli intrattiene con la Spagna, un Paese culturalmente ed economicamente tra i più attivi in Europa. Prosegue, dunque, anche la collaborazione instauratasi lo scorso anno con l'Orchestra della Comunità di Madrid, così come sono ben tre i compositori spagnoli invitati a scrivere per questo festival, fra settembre e ottobre: si passa dal 'decano' Luis De Pablo (che proporrà, in prima assoluta, un suo lavoro per teatro da camera, ossia *Un parque*), a José Manuel Lopez Lopez, appartenente alla generazione di mezzo, con *La noche y la palabra*, per giungere al giovane Jesús Rueda, del quale è proposto *Frammento di Orfeo*. Accanto a loro, compositori mitteleuropei come il grande

Heiner Göbbels (con una prima italiana, *Surrogate Cities - Venezia*), e come l'altrettanto importante Wolfgang Rihm (con *Seraphin*, «teatro musicale senza testo», come lo definisce lo stesso compositore). Ancora: è in cartellone anche il teatro originalissimo dell'americano Morton Feldman (*For Samuel Beckett*), e quello a tratti clownesco, a tratti ironico, a tratti disperatamente tragico di Mauricio Kagel (*Mare nostrum*); senza dimenticare lo svizzero Michel Jarrell (*Kassandra*) e l'inglese Gavin Bryars (col suo *The sinking of the Titanic*). Non mancano naturalmente gli italiani, vale a dire il padovano Carlo De Pirro col suo *Messaggeri e messaggini* e Roberto Doati con *Un avatar del diavolo*.

Si potrebbe obiettare che si tratta di una Biennale disomogenea, che non presenta una

chiave di lettura univoca; ma Battistelli opera le sue scelte in ottemperanza a quell'*invito al molteplice* (come recita il titolo di un fortunato saggio di Armando Gentilucci, pubblicato alla fine degli anni Ottanta) che oggi può e deve tener presenti le diverse tendenze della musica contemporanea. Non si tratta, però, di costruire una sorta di *supermarket* musicale, quanto piuttosto, come afferma lo stesso Battistelli, di trovare in ciascuna delle voci differenti quel senso di *svelamento*, ossia nel riuscire a cogliere «un aspetto di novità, una sfaccettatura nuova in quella data espressione». La musica contemporanea non può continuare a latitare dal panorama della cultura odierna: bisogna insistere, al fine di non orbare il nostro tempo di una delle forme espressive più care all'uomo e alla sua storia.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

IL MERAVIGLIOSO PASSATEMPO DEI MONARCHI

Urban Wolff, *Leone
ritto con corona*,
1585-1598; argento
dorato, pietre colorate,
smalto, alt. 67 cm.
Dresda, Castello,
Kunst- Schatzkammer



Quando nel febbraio del 1945 il fumo dei raid aerei cessò, la splendida città di Dresda non esisteva più. L'antica capitale del ducato di Sassonia, gioiello del rococò europeo, era diventata un cumulo di macerie.

Da quel disastro sopravvisse un solo edificio, che era poi la parte più recondita e solida del vecchio castello rinascimentale. L'ala aveva un nome piuttosto curioso, *Grünes Gewölbe*, la Volta Verde, dal colore delle decorazioni sui soffitti. Ma a interessarci non è tanto il colore degli intonaci quanto la sua secolare funzione: la Volta Verde era dai tempi di Augusto di Sassonia (siamo attorno al 1560) la sede del tesoro della casa regnante, i Wettin.

La strepitosa Kunst- Schatzkammer principesca accumulata dalla fine del Cinquecento fino al 1918 e composta da oreficerie, armi, orologi, bronzi, attrezzi da lavoro, avori torniti, cristalli di rocca e abiti sontuosi, era stata allo scoppio della guerra nascosta nei sotterranei, tra pareti dure come la roccia. Così sopravvisse al conflitto, trovò nel dopoguerra sede provvisoria in altri edifici ricostruiti lungo l'Elba, e dal 2004 è stata progressivamente fatta ritornare nella sua originaria collocazione sotto la Volta Verde. Il trasferimento del tesoro di Sassonia nel castello di Dresda sarà ultimato solo nel 2006; ma questo ha permesso a una parte della Wunderkammer di venire presentata in una bella mostra itinerante partita nel 2004 da Amburgo, passata a New York e Roma, e infine approdata alla Royal Academy di Londra.

Fu certamente il gusto cortese, le notevoli disponibilità economiche e l'emulazione per altri tesori di corte a rendere ricca e celebre la Kunstkammer di Dresda. Ma bisogna



Armatura di parata
dell'Elettore Cristiano I,
1590; argento con
incisioni, 25,5 kg
Dresda, Castello,
Kunst- Schatzkammer

annoverarvi un elemento in più. A Dresda ci fu chi teorizzò che la camera del tesoro dovesse essere equiparata e posta accanto alla pinacoteca e alla raccolta di statue del principe saggio. Fu l'umanista Gabriel Kaltermarckt a sostenere questa idea. Reduce da un viaggio in Italia, dalla visione delle collezioni medicee e dalla lettura dei testi di Vasari, il Kaltermarckt scrisse un breve promemoria per il suo monarca Cristiano I di Sassonia, nel quale suggerì di riordinare le collezioni principesche, evidentemente allora un po' troppo eterogenee e affastellate. A parte il consiglio di tripartire dipinti, sculture e tesoro in tre nuclei ben definiti, il colto erudito entrò nel merito della

terza parte, ovvero il riordino del tesoro. Qui bisognava separare i veri e propri manufatti artistici dalle semplici curiosità, quindi da un lato i bronzetti rinascimentali e dall'altro gli attrezzi del cerusico; di qui le coppe auree modellate dagli orefici e dall'altra parte i curiosi oggetti torniti in avorio. Insomma, stabilì una gerarchia tra *naturalia* e *artificialia* che ispirò gli allestimenti del tesoro per molti secoli.

La mostra in questione però non segue queste categorie. Ci presenta in modo più ampio la vita della corte, e il ruolo che il tesoro poteva rivestire in essa, in termini di ostentazione del potere, delle necessità di cerimoniale, di dritto passatempo.

Una carrellata di ritratti di corte presenta i monarchi che incrementarono a vario titolo il tesoro della casata dal 1580 al 1620. Si ammirano dipinti, busti di bronzo e qualche sfarzoso abito di gala, indossato dagli Elettori nelle cerimonie. Armi, selle, balestre e guarniture preziose come gioielli raccontano quali erano i prediletti passatempi dei monarchi, dalle parate alle giostre, alla caccia. Meno scontato è sapere che i signori di Sassonia ammazavano il tempo anche realizzando numerosi lavoretti manuali: un *set* per il traforo, alcune zappe, vanghe e asce per il reale giardinaggio, e poi pialle e sgorbie finemente decorate ad uso di principi improvvisati falegnami. Qualche signore tentò anche di lavorare l'avorio in forme difficili e bizzarre. Ma qui ci volevano davvero i professionisti, e ad eccellere erano soprattutto gli artigiani di corte, veri e propri virtuosi del tornio. Coppe, calamai, colonnine tortili, sfere, strani contenitori per balsami e complicate figure solide incastrate l'una nell'altra

*Armatura di parata
dell'Elettore Cristiano I,
1590; argento con*

*incisioni, 12,5 kg.
Dresda, Castello,
Kunst-Schatzkammer*

rappresentano la sezione forse più spettacolare della rassegna. Vasellami, brocche e piatti da pompa rientravano invece a pieno diritto nel cerimoniale di corte. Venivano esposti in particolari momenti e circostanze nelle mense reali, assieme a centri tavola dalle forme animali più ricercate: elefanti, unicorni, cavalli impennati. Ma bisogna considerare che anche le conchiglie incastonate nell'oro, le noci di cocco montate a mo' di vasi, e i cristalli di rocca finemente intagliati arricchivano come arredi le scorpacciate reali. Qui la natura veniva piegata all'artificio e alla fantasia.

Capitava però anche che la natura si presentasse a un tale livello di perfezione da non venir neppure modificata. Come accadde col frammento di roccia che Augusto di Sassonia ricevette in dono da Rodolfo II nel 1581 in occasione di una visita a Praga. È una fioritura di spettacolari smeraldi verdi che affiora dalla roccia grezza, e nessun artigiano di Dresda osò modificare quella meraviglia.



ISTRUZIONI PER CHI GOVERNA

Saggezza, calma, modestia, pace



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

L'adagio 201 di Erasmo da Rotterdam ha per titolo *Aut regem aut fatuum nasci oportere*, "Convienne nascere re o matti", che egli trovava all'inizio della divertente e cruda satira dell'Apocolocyntosis, la 'zucchificazione' dell'imperatore Claudio, scritta da Seneca nel 54 e da poco riscoperta (l'editio princeps uscì in Germania nel 1515): «Io – vi dice il filosofo – so di essere diventato libero da quando è morto colui che aveva avverato il proverbio che "Convienne nascere re o matti"» poiché agli uni come agli altri è concesso tutto.

Invero, ragiona Erasmo, nell'antichità come anche dopo chi potrà attribuire senno ad Agamennone o ad Aiace, poi a Creso o Serse, a Nerone o a Caligola o Eliogabalo? E ancor oggidì non si vedono principi, anche cristiani, unicamente vanitosi e oziosi, tutto fuorché filosofi, come richiedeva il divino Platone? E qui si fa strada la vocazione erasmiana alla pedagogia, che nel caso specifico prende corpo con l'Enchiridion, il Manuale del principe cristiano. Egli spiega come dev'essere educato un buon sovrano, quali han da essere le virtù del governo, non follia ma sapienza, non furia ma mansuetudine, non vanità ma

provvidenza del bene comune. L'insegnamento risuona ancora una volta, ostinato, indomabile, nella vita politica ben lontana da questi ideali. Ma anche la vena satirica, e la scrittura colorita del Nostro stende alla fine del passo tocchi indimenticabili. [C. C.]

L'ANIMO fa il principe, un animo che eccelle per saggezza, un animo sempre sollecito della salute pubblica e attento solo al bene comune. Il precettore lo istruisca a non valutarsi sulla scorta degli applausi del popolino insipiente, o delle esaltazioni degli adulatori. Non agisca per l'impulso dell'odio, dell'amore, dell'ira, o per la spinta di una passione. Nella nomina dei funzionari, nella creazione delle leggi, in ogni altro ufficio, si proponga soltanto l'onestà e il vantaggio generale. Non basta che non nuoccia personalmente ad alcuno: deve anche garantire l'integrità dei suoi ministri. Il vanto di un principe non consiste nell'allargare le frontiere del proprio dominio, nel far arretrare i confinanti con l'uso delle armi, bensì nel rendere più florido il dominio che ha avuto in sorte, mediante la giustizia, la sobrietà e le altre arti pacifiche. Impari ad essere incline a render merito alle buone azioni, ad essere pronto al perdono; si decida a punire proprio come un medico amico si dispone ad amputare o a cauterizzare un arto insanabile; si astenga attentamente da ogni atto dal quale prevede un grave danno per lo Stato. Ma soprattutto, eviti ad ogni costo la guerra, poiché, se da ogni cosa deriva sempre qualche guaio, però la guerra scatena in un colpo solo l'intera massa delle sciagure. Queste e altre simili risoluzioni si devono inculcare nell'animo tenero mediante i detti dei saggi e gli esempi di sovrani eccellenti.

Invece oggi giorno vediamo che nessuno riceve una formazione più distorta o trasandata di coloro, la cui miglior educazione è così importante per tutti. Quel bambino che un giorno governerà il mondo viene affidato a donnicciole insipienti, le quali non istillano nella sua mente alcuna idea degna di un principe, anzi lo dissuadono dai retti ammaestramenti – se mai ne riceve – del precettore, o dall'inclinazione spontanea alla mansuetudine, che egli mostri di avere. Gli insegnano invece a comportarsi da principe, ossia

da tiranno. In conclusione, tutti lo vezzeggiano, tutti lo assecondano. Lo applaudono i notabili, assentono i ministri, lo adula il precettore, preoccupato non di procurare alla patria un sovrano benefico, bensì a se stesso una brillante posizione. Lo adula anche il teologo – il confessore, lo chiamano – avendo di mira un bel vescovato. Lo assecondano i funzionari, i compagni di gioco, di mensa, talché aveva perfettamente ragione Carneade nel dire che l'unica arte che un re può imparare bene è l'equitazione, in quanto solo il cavallo, incapace di distinguere un re da un plebeo, non sa adulare il re ma disarciona chi non sa montarlo come si conviene, chiunque egli sia.

* * *

Animus sapientia praecellens, animus pro publica incolumitate semper sollicitus et nihil spectans, nisi commune bonum, principem facit. Praemoneat, ne sese vel applausibus stultae plebeculae vel adulatorum laudibus metiatur. Ne quid agat impulsu odii, amoris, irae aut ullius affectus instinctu. In creandis magistratibus, in condendis legibus, in caeteris muniis unicum tantum spectet scopum, nempe honestum et publicam utilitatem. Non satis esse, si ipse nemini faciat iniuriam, officialium quoque suorum integritatem praestandam esse principi. Non esse sitam in hoc principis laudem, si ditionis terminos proferat, si finitimos submoveat armis, verum si quam forte nactus est ditionem iustitia, frugalitate caeterisque pacis artibus efficiat florentiorem. Doceat ut ad benemerendum de bonis sit propensissimus, ad ignoscendum facilis, ad puniendum non aliter accedat quam amicus medicus membrum deploratum amputaturus aut inustus, ut omnia studiose vitet, unde perspiciat reipublicae magnum malum fore. Super omnia vero bellum modis omnibus declinet, quod aliis e rebus alia atque alia mala nascuntur, at bellum universum malorum agmen semel effundit. Haec atque huiusmodi decreta sunt animo puerili sapientum apophthegmatis et laudatorum principum exemplis infigenda.

At nunc videmus vix ullos homines educari vel corruptius vel indiligentius iis, quos tanti refert omnium quam optime institutos fuisse. Infans hic orbi imperaturus stultissimis mulierculis committitur, quae adeo nihil instillant in animum illius principe dignum, ut etiam si quid recte moneat praeceptor aut si suapte sponte videatur ad mansuetudinem propensior, dehortentur et principem, hoc est tyrannum, agere doceant. Denique nemo non blanditur, nemo non assentatur. Applaudunt procures, obsecundant ministri, adulatur et praeceptor non hoc agens, ut patriae salutarem reddat principem, sed ut sibi magnificam paret fortunam. Adulatur et theologus, quem vulgo confessorem vocant, episcopem aliquam aucupans. Assentatur magistratus, assentantur qui colludunt, qui convivunt, ut rectissime dixerit Carneades a regibus nullam artem recte disci praeter artem equitandi; propterea quod solus equus, quoniam non sentit principis ac plebei discrimen, nescit adulari regi, sed excutit, quicumque is fuerit, qui non apte norit insidere tergo.

Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, 2. 1, Amsterdam-London-New York-Toronto, North-Holland, 1993, p. 312.

EDOARDO BARBIERI è professore ordinario di Bibliografia e Biblioteconomia all'Università Cattolica di Milano. Si è occupato di storia del libro italiano del Quattro e Cinquecento, in particolare del libro religioso. Tra le sue pubblicazioni, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento* (Bibliografica, 1992) e *Il libro nella storia* (CUL, 2000).

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

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

ALBERTO CAPATTI insegna Storia della lingua francese all'Università di Pavia. Studioso di Racine e Flaubert, coltiva anche la storia della gastronomia e dell'alimentazione. Ha curato edizioni di Racine, Grimod de la Reynière, Chateaubriand, Gênet.

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.

ANNE DEVROYE-STILZ è conservatore del Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky di Nizza.

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

PAOLO FEDIELI, già ordinario di Filologia classica a Friburgo e ora di Letteratura latina nell'Università di Bari. Editore e

commentatore di Cicerone, di Properzio e di Orazio, ha rivolto la sua attenzione soprattutto alla poesia latina del I secolo a.C., al romanzo petroniano e all'oratoria imperiale. Recentissima la sua letteratura latina in sei volumi (*Il sapere letterario*, Ferraro Editori, 2002).

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Radio Svizzera Italiana; è coordinatore artistico del Teatro Real di Madrid. 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).

FAUSTO MALCOVATI insegna Letteratura russa all'Università Statale di Milano. Si è occupato particolarmente di simbolismo russo e di narrativa della seconda metà dell'Ottocento, con monografie e saggi dedicati a Gogol', Dostoevskij, Tolstoj.

JEAN-CLAUDE MARGOLIN, professore emerito al Centre d'études supérieures de la Renaissance di Tours, dirige la *Bibliographie érasmiennne* (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).

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courrier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

JACQUELINE PÉLIGON è assistente del conservatore del Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky di Nizza.

GIANCARLO PETRELLA, dottore di ricerca in italianistica presso l'Università Cattolica di Milano, insegna Storia della tradizione manoscritta presso l'Università di Sassari. Si occupa di letteratura geografico-antiquaria fra Medioevo e Rinascimento e di circolazione libraria fra Quat-

tro e Cinquecento. Ha recentemente pubblicato *L'officina del geografo. La Descrizione 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).

RIGGARD POZZO ricopre la cattedra di Storia della Filosofia all'Università di Verona. È autore di monografie sull'Illuminismo (Frommann-Holzboog, 2000), su Kant (Lang, 1989) e su Hegel (La Nuova Italia, 1989), e si è anche occupato di aristotelismo (CUA Press, 2004) e di filosofia del Novecento (Frommann-Holzboog, 1999).

MARIO RICHTER, professore ordinario di Letteratura francese alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, è autore di numerose pubblicazioni dedicate al Cinquecento e alla poesia moderna (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Breton e il surrealismo), nonché ai rapporti fra Italia e Francia nel primo Novecento (significativi gli studi su Soffici e i suoi carteggi con Pupini e Prezzolini). Ha curato l'edizione delle opere complete di Rimbaud per la Biblioteca della Pléiade (Einaudi-Gallimard, 1992) e un monumentale commento alle *Fleurs du mal* di Baudelaire (Slatkine, 2001).

NICOLA RAPONI ha insegnato nelle Università di Macerata e di Parma ed è professore ordinario di Storia moderna all'Università Cattolica di Milano. Si è occupato soprattutto di storia del Risorgimento (*Politica e amministrazione in Lombardia agli esordi dell'unità: il programma dei moderati*, Giuffrè, 1967) e di storia della cultura fra Otto e Novecento (*Cattolicesimo liberale e modernità*, Morcelliana, 2002).

SILVIA RONCHEY, dopo la laurea in Lettere antiche e specializzazioni in Egitto, Atene, Parigi e negli Stati Uniti, insegna attualmente Storia bizantina all'Università di Siena. Ha tradotto e studiato, fra l'altro, Eustazio di Tessalonica, Psello, gli Atti dei martiri cristiani, e la storia e politica dello Stato bizantino.

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 progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001), *Storia del design grafico*, con D. Baroni (Longanesi, 2003), e *Il paesaggio* (Einaudi, 2005).

Guerra e Pace scandiscono da sempre la storia umana, ispirano letterati e pensatori nelle loro riflessioni e nelle loro opere: la dolce ecloga di Virgilio o l'ostinato pacifismo di Erasmo e di un appassionato scrittore dell'età turbolenta di Enrico IV, Philippe Duplessis-Mornay; il capolavoro di Tolstoj e poeti in trincea (con un musicista: Benjamin Britten) nella Prima e Seconda guerra mondiale. Se ne leggono qui le rievocazioni in scritti di PAOLO FEDELI, JEAN-CLAUDE MARGOLIN, MARIO RICHTER, FAUSTO MALCOVATI, LUCIANO ERBA, FRANCO BUFFONI, CARMELO DI GENNARO. In apertura, l'analisi spietata di James Hillman del nostro 'terribile amore per la guerra', presentata da SILVIA RONCHEY.

Un protagonista di questi eventi, **Napoleone Bonaparte**, non cessa di essere presente negli studi storici e in mostre d'arte e di documenti dell'immaginario collettivo. Ne parlano ALBERTO CAPATTI e NICOLA RAPONI.

Un piccolo museo di Nizza ci offre un po' di storia e di delizie dell'*art naïf*, mentre l'arte grafica appartata di GIORGIO UPIGLIO ci porta nel suo studio e a capolavori del disegno e del torchio, con testimonianze dirette e testi di MAURIZIO VITTA ed ELENA CARDANI.

L'**Erasmo bibliofilia** indaga sul termine e sull'esistenza del suo opposto, la *bibliofobia*, poi su una raffinata edizione talloniana e sui progressi dei cataloghi bibliografici (interventi di RICCARDO POZZO, GIANCARLO PETRELLA, EDOARDO BARBIERI).

Rubriche di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI; e un ritratto del buon principe e buon politico tracciato da **Erasmo da Rotterdam**.