Spe Cultura

Così Trieste ricorda il suo poeta

TRIESTE — Il grande poeta-libraio triestino viene celebrato dalla sua città con un fitto calendario di iniziative. Nel pomeriggio di oggi alla Biblioteca Statale del Popolo verrà inaugurata una mostra bibliografica, mentre in serata Giovanni Giudici terrà una conferenza su Umberto Saba al Circolo della Cultura e delle Arti, dove per il giorno successivo è previsto un intervento critico di Geno Pampaloni. Il 11, ancora al Circolo della Cultura e delle Arti, Carlo Muscetta, Bruno Naier, Elvio Guagnini e Claudio Milanini discuteranno in una tavola rotonda su Saba poeta, moderatore Giuseppe Petronio. Dal 25 al 27 marzo si terrà poi un convegno organizzato dall'Associazione dei critici letterari e dal Centro studi di poesia.

La Roma del Pinelli: da oggi una mostra

ROMA — Oggi alle ore 18,30 si aprirà alla Galleria Rondanini (piazza Rondanini 48) una mostra dedicata a «Bartolomeo Pinelli e il suo tempo» nel bicentenario della nascita. La mostra, curata da Maurizio Fagiolo e Maurizio Marini con le collaborazioni di Ferruccio Ulivi, Mario Dell'Arco, Antonello Trombadori e Paola Hoffmann, vuole rimettere in nuova luce il Pinelli (1781 - 1835) grande illustratore della gente e dei costumi di Roma. Il «vero» Pinelli viene rimesso nel giro del neoclassicismo di Felice Giani, Antonio Canova, John Flaxman, e Fortunato Duranti. In mostra sono 120 acquerelli, 30 disegni, 14 terracotte, 2 oli e più di 200 incisioni raccolte in cicli e volumi. Un settore della mostra sarà dedicato agli allievi che furono molti e che sono rappresentati da 72 opere. Personaggio assai popolare, disegnatore e incisore prolifico, Pinelli viene rimesso in una circolazione di cultura neoclassica interpretata con forti umori popolani e con una sorta di immaginazione elegiaca di Roma antica. Per l'occasione viene pubblicato un libro di 400 pagine con 800 illustrazioni. La mostra è patrocinata dalla Regione Lazio e organizzata dal Centro Iniziative Culturali Pantheon.

Il 9 marzo di cent'anni fa nasceva Umberto Poli, in arte Umberto Saba - Roberto Roversi racconta il suo incontro con lo scrittore, il primo che mise in poesia un profondo dolore quotidiano

Il più triste italiano

Umberto Saba e, in basso, il poeta con la figlia a Trieste

Cento anni da oggi, esattamente il 9 marzo, nasceva a Trieste Umberto Poli (nome anagrafico) poi Umberto Saba (nome per la poesia, per le antologie e ormai per la raggiunta immortalità). Quindi il presente scritto dovrebbe essere, per l'appunto, niente altro che una commemorazione da giornale da dimenticare o accantonare il giorno seguente, subissati come siamo tutti dalle notizie sempre urgenti e dai centenari incalzanti di altre personalità in fila d'attesa (non sempre soltanto poeti). Ma non è questo il caso, devo subito chiarire; in quanto ho un rapporto parecchio motivato con l'autore in oggetto, avendo una mia giovanile e diretta gratitudine da consumare. Nel senso che a Saba mi rivolsi come al primo giudice di alcune mie esercitazioni. Perciò, per l'occasione posso solo esternare qualche pensiero mescolandolo a due o tre ricordi del tempo molto passato.

Ero ancora al liceo, anzi al primo anno di liceo, quando mi prese un inquieto fervore per i libri dei secoli passati dopo aver trovato in casa un'operetta francese settecentesca, non accompagnata da tavole, che raccontava con precisione di modi, di tempi e di dati i più grandi o impressionanti naufragi marini durante le terribili tempeste. Così cominciai a frequentare la bottega di Mario Landi, libraio antiquario a Bologna (lo stesso che pubblicò alcuni anni dopo il primo libretto di Pasolini «Poesie a Casarsa») da cui capitava ogni tanto un cliente veneto che parlava di Trieste e della libreria, Saba, che era importante e che anche Landi conosceva.

«Saba scrive poesie — mi disse una volta Landi —, ecco un suo opuscoletto che ho trovato in un blocco di libri». Era l'edizione di «Coi miei occhi» pubblicata da «La Voce». «Come vede è un libro piccolo, un gingillo. Glielo regalo», aggiunse. Con la traduzione di Linati del drammaturghi irlandesi, fu quello il primo vero libro letto in autonomia dalla scuola. Seguì poco dopo, visto il mio apprezzamento e ricevendolo sempre da Landi, ma non più in regalo questa volta, il volumetto delle «Poesie» con la copertina grigia, un poco spenta, pubblicato a Firenze nel 1911. Dato che già avevo una frequentazione con i tedeschi, ecco che al mio orecchio e magari al mio cuore e alle mie idee Saba pareva uno di questi. Vicino a Dehmelt (Richard) per esempio, con quella sua sciatteria da grande stratega e con certe rabbiose tenerezze terraterra.

E quando subito dopo cominciai a cercare di documentarmi, che le patrie lettere si affannassero, e un poco si azzannassero, disputando sulla sua prosaicità — intanto — a me molto giovane tornava curioso e sorprendente (ero ancora troppo candido per irritarmi); perché credevo già da allora che le muse discrete (e imparziali) non dovessero proprio liricizzarsi al massimo di ogni verso, gonfiando le gote come Eolo nei libri del Cinquecento, o come un motore sul banco di prova buttato al massimo dei giri.

Fra tanto sfrigolare di uccellini uccelletti e sonettesse rimate con decoro, questo triestino, «indecoroso», che masticava la vecchia parola italiana con l'indifferenza il piacere la ghiottoneria e le piccole ripulsioni dei nervi, con la stessa paziente e alle volte sorridente noncuranza di una vecchia guatemalteca che — nonostante il vento di tragedia — mastica il suo pezzetto di coca accosciata davanti alla porta, mi dava un gran conforto; nel senso che mi esprimeva un senso ampio di libertà nel fare, di libertà nel guardare, nell'allungare la mano — anche se poi, insieme, ci mescolava il suo torrido dolore, insistito, greve, monotono fino all'esasperazione — di cui ancora non conoscevo né prevedevo la ragione e che pareva gli pesasse addosso come una calura africana.

Mi piaceva — mi soddisfaceva — la sua pazienza a stare su una cosa o su poche cose per volta; e con l'indulgenza, per consumarle tutte, piluccandole con rabbia triste, fino in fondo. Da ignorante, ritenevo un suo merito proprio quello che poi lessi, per Gargiulo ad esempio, essere «il poco o niente» della sua poesia; quasi uno scrivere sulla propria mano, rischiando di ferirsi e di macchiare sangue con inchiostro o viceversa.

Ma ritorno ancora un momento a Landi che mi diceva: «Saba, sa, fino a non molto veniva almeno una volta all'anno. Arrivava sempre in carrozza. Il muso del cavallo fin quasi dentro alla porta, perché lui voleva smontare vicino vicino. Con il suo bastone col pomo». Così pensai naturalmente a Saba quando cercavo con imbarazzo una qualche specifica indicazione avendo radunato un gruppetto di poveri testi.

Però non fu Landi a mandarli, ma il Dott. Luigi Banfi, altro finissimo libraio antiquario, specializzato in autografi. Fu lui, settimane dopo, a mostrarmi una lettera di Saba che rispondeva a vari quesiti di lavoro e ad alcune offerte; fra queste c'era una risposta anche per me e si diceva che forse potevo continuare ma tutto era da vedere, ancora da vedere. Mi accorgo che questa è un piccola e privatissima storia di librai antiquari e che Saba, nonostante fosse così diverso e col cuore altrove, era intanto uno di loro.

Anni dopo, quando lessi quella sua allucinante confessione, in una lettera del 1952 a Vittorio Sereni: «Non posso, per esempio, fare una scheda (di libri) senza che, accanto a me, uno a destra e uno a sinistra, non si collochino Hitler e il vecchio Olschki, per sorvegliarmi — per uccidermi l'uno, l'altro per licenziarmi al minimo errore di schedatura» (ricordo al lettore che il «vecchio» Olschki era il grande libraio antiquario italo-svizzero, che aveva sede e negozio a Firenze, straordinari i suoi cataloghi) riuscì a capire ancora più a fondo la drammatica complessità di questo autore che come nelle situazioni oniriche più scandalose o più opprimenti, sembrava sempre reggere una montagna sul palmo della mano. E che si esprimeva nel suo «triste italiano» — così scrisse in una poesia del 1948 — non per ingenuità (o troppa semplicità) secondo la definizione di Gargiulo, ma perché le sue sofferenze (come cruccio, come terrore, come speranza subito soffiata via, come paura di un passato che può ritornare e di un futuro a cui non ci si può collegare) erano le sue parole. Le diceva ad altri (agli altri) non perché li aiutassero a soffrire meno. La sua non era una sofferenza sacrificale. Le diceva ad altri perché le dessero, ascoltassero e in qualche modo, rendendosi più forti, lo aiutassero con un minimo di tenerezza; d'amore.

Per uno strano intreccio di lettura, cominciando lo appena l'ora, sentivo (e questa conclusione mi è poi rimasta come un giudizio convinto) che Saba, proprio per questa esposizione al dolore, era vicino a Rebora; per questa immagine, solo apparentemente tradizionale e popolare, di un cuore aperto e sanguinante. Ma mentre Rebora soffriva per la «grazia» e quindi pure temendo avrebbe voluto soffrire ancora e ancora, proprio per essere sempre più gratificato nel suo «servizio» (inteso come necessità, come un dovere), in Saba il dolore e la conseguente sofferenza erano semplicemente e duramente laici, quindi sulle spalle dell'uomo, e non lasciavano scampo.

Questa situazione non emotiva ma esistenziale, si poteva documentarla per gli altri, sperando che non fossero sordi; ma in lui il tarlo «quotidiano» rodeva succhiandolo fino alle ossa. Il «Canzoniere» di Saba è forse l'unico della nostra letteratura, che dica di un grande dolore di vita — non universale ma quotidiano — che non lascia scampo. Dentro c'è tutto; il privato e il politico; la consunzione continua del giorno e il trapassare del tempo; la voglia di vivere dentro alla fantasia delle cose e il rombo insistente della notte che sembra durare in eterno. Da ciò il bisogno della «sua psicanalisi» («quello che Nietzsche chiamava: "la caccia grossa" nel regno della psicologia»); l'ingenuo narcisismo, patologico; la sua insoddisfazione di ricerca; l'ombra del suicidio sempre presente («mi si affacciava giorno per giorno la necessità del suicidio») e altrove «un onesto veleno e altr a cosa»; le sue terrificanti nostalgie, così globali, tanto che mentre fingono il sereno esse sprigionano la violenza di un tornado; con gli avvi stupendi: «Oh, ritornate a me voci d'un tempo/ care voci discordi!»; oppure: «Sai un'ora del giorno che più bella/ sia della sera?». Tutto detto, come disse Debenedetti, «con il color quotidiano delle sue parole».

Triestino, ai confini d'Italia, coevo di Svevo, vicino all'Austria, con l'aria di una cultura acre e nuova, e almeno disposto a un bilinguismo indiretto, Saba per me è, nel suo rilievo ormai fermo, uno scrittore d'attesa. Vissuto faticosamente aspettando che «tutto» si modificasse, la storia del suo tempo cambiasse, la sua vita cambiasse, la sua poesia cambiasse — o il destino, la sorte della sua poesia. Perché voleva essere aiutato a trovare «quella» felicità che lui riteneva gli fosse dovuta come uomo e che aveva appena un poco sfiorata.

Roberto Roversi

La polemica sull'interpretazione del capolavoro del Botticelli non si è mai spenta. Ora un libro ne propone una nuova lettura, in chiave botanica e astrologica. Ha ragione?

Macché Primavera, questo è un oroscopo!

Un particolare della «Primavera» di Botticelli

Nel 1498, pochi anni dopo la sua esecuzione, la celebre tavola della «Primavera» — opera insigne di Sandro Botticelli, ora agli Uffizi dopo un lungo periodo di restauro — era locata in un palazzo fiorentino di proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, nipote di Lorenzo il Magnifico, dove ornava un letto. Sessant'anni più tardi Giorgio Vasari la ammirò nella villa di Castello e fece una sibillina allusione al contenuto tematico della composizione dalla quale fu poi desunto il titolo del dipinto: «..un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera; le quale da lui [Botticelli] con grazia si veggono espresse». Su questo celebre quadro, con le sue nove figure atteggiate nei più vari stati — dal moto impetuoso, alle leggiadre movenze, alla nobile stasi — e nei più diversi atteggiamenti espressivi — timore, gioia, estasi, contemplazione —, s'interrogano da decenni gli storici dell'arte, soggiogati dalla grazia dei colori e della composizione, ma incerti sul significato da attribuire alla scena: da quando, all'inizio del secolo, Aby Warburg per primo si pose il problema dell'identificazione delle figure, delle fonti letterarie e dell'interpretazione complessiva della scena, mettendo in discussione il titolo tradizionale della «Primavera».

La sequenza dei personaggi è ormai definitivamente accertata. Su un proscenio naturale punteggiato da decine di diversi fiori e chiuso alle spalle da alberi da frutto e cespugli, Zefiro, sulla destra, agguanta la ninfa Cloris che tenta, impaurita, di sfuggirgli; diverrà sua sposa e muterà il nome in Flora, dispensatrice di fiori; è lei la terza figura, dalla magnifica veste bianca, decorata di corolle. Venere, atteggiata in un gesto tra il saluto e la casta ritrosia, stende la mano verso le tre Grazie coperte di veli trasparenti, che danzano allacciate; dall'alto, Cupido alato scocca uno strale infuocato. Chiude il quadro, all'estrema sinistra, Mercurio assorto, che tocca (disperde? indica?) le nuvole col caduceo, volgendo le spalle agli altri personaggi. Qual è il filo che lega queste figure classiche?

Per quanto ci riguarda, riteniamo valida la proposta di C. Dempsey (1968) che mantiene il titolo tradizionale del dipinto, la «Primavera», e legge nella tavola la sequenza dei mesi primaverili, da marzo a maggio, resi in termini mitografici. Il mito ovidiano dell'inseguimento di Zefiro e della trasformazione di Cloris in Flora illustra la forza generativa dell'inizio della Primavera, nel mese di marzo; tanto più che nei coevi calendari figurati era comune l'illustrazione di questo mese con un'allegoria del vento. Aprile è indicato da Venere, divinità eponima del mese secondo i testi antichi, e a lei si connettono Mercurio e le Grazie. Mercurio allude al mese di maggio e volge le spalle alle altre figure, in quanto introduce la stagione estiva. Questi temi e la sua traduzione figurativa ben si adattavano a una tavola intesa a decorare un letto, ovvero a una commissione privata che non esigeva temi «impegnati» (ammonizioni morali, propositi politici, ecc.), ma una fantasia decorativa laica, preferibilmente ricca di spunti vegetali, analoga e un «apparamento da letto» in tessuto d'arazzo.

Altre interpretazioni tentate — il «regno di Venere», l'illustrazione della filosofia neoplatonica del Ficino, una commemorazione funeraria, un'allusione nuziale, una festa carnevalesca — sfuggono all'esigenza dei controlli storici e filologici cui Gombrich, in un famoso saggio, invitò gli «iconologi». L'interpretazione simbolica di un'opera d'arte, ammonì Gombrich, deve conformarsi a dati (fonti letterarie e figurative, ambiente storico-culturale, committenza e destinazione, tradizione precedente, ecc.) storicamente plausibili e l'interprete deve attentamente vagliare la sua ipotesi, scartandola se non comprovabile. Soprattutto deve sapere quando fermarsi. Se alcune raffigurazioni rinascimentali dell'«Annunciazione» sono ambientate entro un cortile porticato e una colonna, che separa l'angelo annunciante dall'annunciata, può essere interpretata come allusione alla Passione di Cristo, non significa che questo stesso valore traslato si possa trasferire a qualsiasi colonna presente in un dipinto della stessa epoca. Se un cavallo può essere, in particolari contesti, allusione alla passione carnale, guai a vedere in ogni quadrupede un'allegoria morale! Lo storico dell'arte incontra una duplice difficoltà: riconoscere e spiegare l'elemento simbolico, ma anche non sovrapporre un'interpretazione arbitraria alla figurazione e non forzare il significato dell'immagine.

Queste osservazioni ci sembrano necessarie per introdurre un libro recentemente uscito, «Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici» (La «Primavera» di Botticelli. Un'interpretazione botanica comprendente l'astrologia, l'alchimia e i Medici), edito in lingua inglese dalla Olschki di Firenze (pp. 212, L. 80.000), che raccoglie un lungo studio della storica dell'arte italo-americana Mirella Levi D'Ancona e più brevi saggi di Barbara Gallati, John J. Petrizzo, Cheryl Wacher, tutti convergenti sull'interpretazione della «Primavera» di Botticelli.

La maggior novità di questo libro, su cui porta l'attenzione la Levi D'Ancona, consiste nell'aver preso in esame, del dipinto, non solo le figure e le loro reciproche relazioni, ma anche il ricchissimo apparato vegetale dispiegatovi dal Botticelli, analizzando, uno ad uno, i fiori del prato e gli arbusti dello sfondo, individuandoli botanicamente, quindi traducendo il loro recondito messaggio allegorico. L'esame dell'opera porterebbe alla conclusione che la «Primavera» nacque come un dono di nozze offerto da Lorenzo il Magnifico, destinato in un primo tempo al fratello Giuliano, morto però celibe nel 1478, quindi leggermente modificato e dirottato su Lorenzo di Pierfrancesco, sposo di Semiramide Appiani nel 1482. All'allusione nuziale del rapporto Zefiro-Cloris/Flora si contrapporrebbe, sulla sinistra del quadro, una rappresentazione dei segni astrologici sotto il cui influsso si sarebbero dovuti svolgere gli sponsali — previsti per maggio, poi spostati all'ultimo momento a luglio — e una rete di ulteriori «messaggi cifrati», attraverso il travestimento mitologico dei protagonisti delle nozze, con allusioni alla filosofia dell'amore di Marsilio Ficino. L'interpretazione è rinforzata dalla lettura simbolica dei fiori.

Questo studio costituisce, in realtà, un tipico caso di forzatura semantica dell'immagine dipinta. Come dimostrare — per ricordare solo alcuni punti essenziali alla tesi proposta — che la centralità di Venere dipenda dal giorno previsto per le nozze, venerdì (giorno di Venere), e che l'abito della dea è decorato da motivi cruciformi (in realtà romboidali) per alludere alla morte di Cristo, avvenuta di venerdì (p. 28)? Come poter convenire che Cupido, lanciatore di strali amorosi, voglia significare il segno zodiacale del Sagittario, o che Mercurio, assorto nella contemplazione del cielo sia il simbolo dei Gemelli, segno d'aria (p. 48)? Venere corrisponderà veramente al segno della Vergine, le Grazie ai tre mesi della Primavera (p. 51)? Quale testo letterario viene addotto come prova? Il castello poggia purtroppo su fondamenta alquanto traballanti.

Quanto all'elemento più nuovo del libro, l'interpretazione simbolica dei fiori, alcuni di essi, in posizione rilevante, possono ben essere veicoli di un significato traslato (gli aranci e i lauri dello sfondo, indicati come emblemi medicei), ma non è pensabile che ogni pianticella del prato nasconda una cosciente intenzionalità simbolica — che un piccolissimo fiore di lino, nell'angolo a sinistra, abbia un importante valore gnoseologico; che l'unione «maritale» del melograno e del mirto s'ispiri a un rarissimo frammento di Democrito, ecc. Non sarà più semplice pensare che siano raffigurati fiori primaverili del circondario toscano, noti all'artista e intesi a sottolineare un effetto decorativo ispirato ai numerosi arazzi borgognoni e fiamminghi presenti a Firenze nelle collezioni medicee?

Sembra in realtà alludere alla bellezza del fiore (e della donna che le è paragonata), non al vincolo matrimoniale, una quartina della «Nencia da Barberino» di Lorenzo il Magnifico, dov'è citato il fiordaliso, presente in più punti della tavola botticelliana: «Ben si potrà chiamare avventurato / Chi fie marito di sì bella moglie / Ben se potrà tener in buon di nato / Chi arà quel fiordaliso senza foglie».

Nello Forti Grazzini

Gabriel Garcia Márquez

La incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata

Il fantastico, l'irrealtà, il fatalismo. Tutti i temi tipici di Garcia Márquez in sette magistrali racconti. Uno fra i libri più interessanti del premio Nobel '82.

MONDADORI