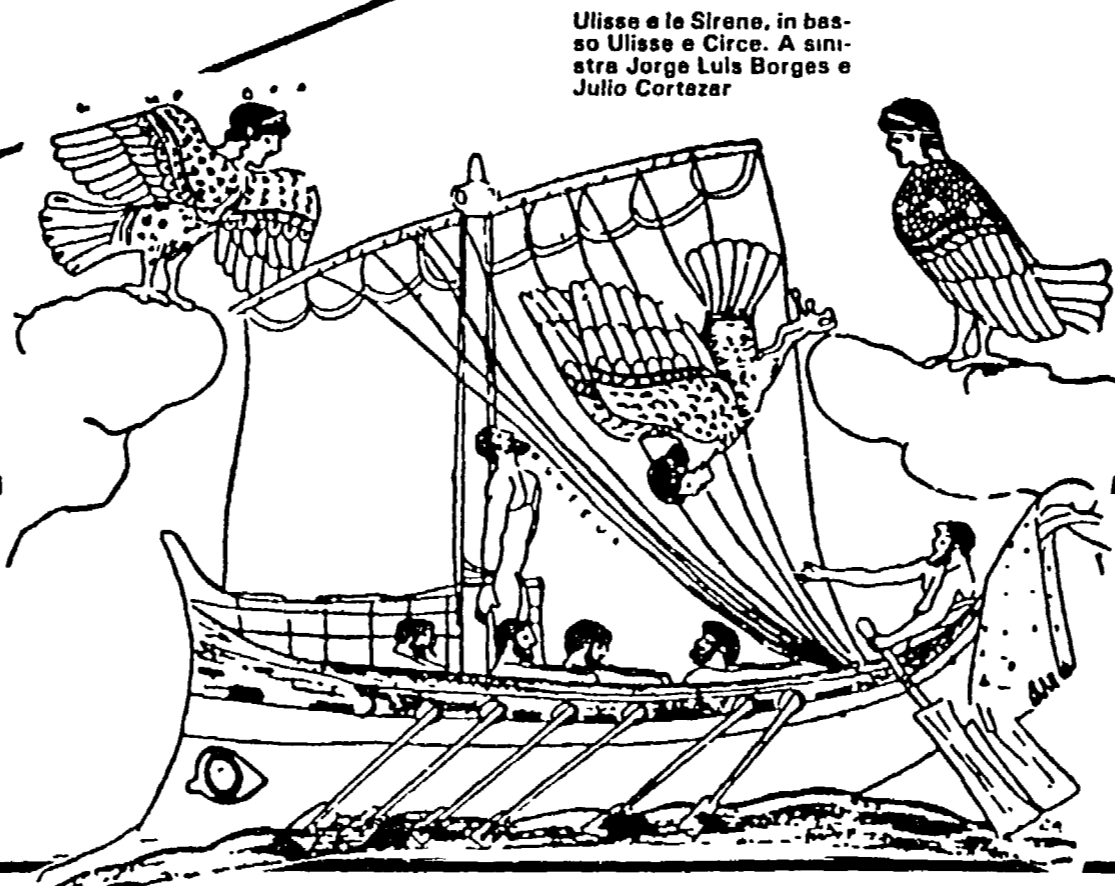


# Spettacoli

## Cultura



Ulisse e la Sirene, in basso Ulisse e Circe. A sinistra Jorge Luis Borges e Julio Cortázar

### E dopo il restauro si scopre la mano del Tiepolo

MILANO — Al termine del restauro compiuto in questi ultimi mesi è stato possibile attribuire con certezza a Giambattista Tiepolo il grande dipinto «Apolo e il dio Mercurio», conservato in un salone aperto al pubblico del Palazzo Isimbardi, finora infatti questo dipinto, un olio su tela di otto metri per sei, incolato al soffitto di una sala del palazzo, era ritenuto della «bottega» del Tiepolo. Il restauro, come è stato illustrato in una conferenza stampa dalla dottoressa Sandrina Bandera Bistolotti, ispettrice storica dell'arte della sovrintendenza ai beni storici e artistici di Milano, ha però permesso di togliere tutte le opacità e le verniciature che si sovrapponevano al dipinto originale e sono apparsi chiari i colori e le pennellate caratteristiche del Tiepolo.

### È morto Gyula Illyes il patriarca della letteratura ungherese

BUDAPEST — Lo scrittore Gyula Illyes, il patriarca della letteratura ungherese, è deceduto ieri all'età di 80 anni. Nato il 2 novembre 1902 in una famiglia di contadini, Illyes partecipò alla rivoluzione proletaria di Bela Kun (1919) e Isimbardi, finora infatti questo dipinto, un olio su tela di otto metri per sei, incolato al soffitto di una sala del palazzo, era ritenuto della «bottega» del Tiepolo. Il restauro, come è stato illustrato in una conferenza stampa dalla dottoressa Sandrina Bandera Bistolotti, ispettrice storica dell'arte della sovrintendenza ai beni storici e artistici di Milano, ha però permesso di togliere tutte le opacità e le verniciature che si sovrapponevano al dipinto originale e sono apparsi chiari i colori e le pennellate caratteristiche del Tiepolo.

## Borges: vi scrivo dall'infinito

**A** SCOLTATE questa leggenda, mirabilmente inventata dal poeta inglese Robert Graves.

Alessandro non muore a Babilonia a trentatré anni. Si allontana dall'esercito e vaga per boschi e deserti e poi vede un chiarore. Il chiarore è quello di un falò.

Gli girano intorno guerrieri di carnagione pallida e dagli occhi obliqui. Non lo conoscono. Lo accolgono. Siccome è soprattutto un soldato, Alessandro partecipa alle battaglie in un mondo di lui del tutto ignoto. È un soldato: non gli importa quale causa serva; egli è pronto a morire. Gli anni passano. Ha dimenticato tante cose e giunge un giorno al pagano. Tra le monete che gli vengono date ce n'è una che lo confonde e lo commuove. La tiene nel palmo della mano e dice: «Sei un uomo vecchio; questa è la meglio che ti ho concesso per la vittoria di Arbela quando ero Alessandro il Macedone». Recupera in questo momento il suo passato (di giovinezza e di gloria) e vorrebbe riviverlo. Ma come? Forse scriverà lui stesso la sua leggenda.

Tranne il finale, traggio questa storia da uno stupendo libro di Borges, «Sette notti», edito Feltrinelli, 142 pp., 12.000 lire, in libreria in questi giorni. Essa ci dice molte cose. Per esempio che il raccontante è un egittologo, un uomo post-ottocentesco, è essenzialmente costituito dalla memoria. Due grandi pensatori come Lukács e Benjamin si sono posti a distanza nelle loro posizioni — in questo convergono (polemicamente o consentendo) qui non è molto importante. Entrambi hanno comunque letto nelle pagine finali del capolavoro flaubertiano «L'educazione sentimentale» la fine del romanzo realistico, la conclusione della rappresentazione oggettiva. Comincia la ricerca del tempo perduto, dice Lukács. È il lettore che deve cominciare a rappresentarsi intellettualmente il senso del «romanzo realistico». Ma si tratta ormai di un lettore non più troppo candido. Cosa deve possedere, principalmente? Che si può cercare di chiamare il senso del ricordo interiore; vale a dire, soprattutto se sarà un lettore di Borges, la spiccata disposizione a far sconfinare e confondere il ricordo nel sogno. Come Alessandro ha vissuto in un mondo scon-



colto. È solo muovendo di qui, da questa disposizione, insieme, libera e critica, essenzialmente tollerante in quanto sa che l'unica certezza è quella di non averne, è da questa forma di rinnovato scetticismo — la scempi dell'intelligenza di fronte alla presunzione del vero, al sacro della tradizione, al gerarchico dell'autorità — che nasce la letteratura di vista insomma, che non sdegnava neppure il paradosso, che occorre mettersi per capire sino in fondo, nella loro libertà senza freni — le virri in caccia continuata — queste pagine di Borges.

Formalmente si tratta di sette conferenze tenute nel '71 a Buenos Aires, in realtà il raccontante è un egittologo (magia del setto) sono lo scandaglio gettato da sette punti diversi d'osservazione sul tema continuato dell'infinito e del possibile. Opera di filosofia, di narrazione, di saggiatura? Opera di scienza, piuttosto. E accento subito a questo gusto così borghese del logico e del calcolo matematico dell'infinito e del labirintico — per evitare che si possa cadere nell'equivoco di scambiare il sogno di Borges con un sentimentalismo indefinito. Al contrario. Perché se

c'è uno scrittore che viene in mente, questo scrittore è Robert Musil; il Musil per esempio dei numeri immaginari «che percorrono la via di Dio senza credere in Dio» come lo scrittore s'esprime, e che si leggono nel bel mezzo del «Fortress».

Ecco: in queste sue «Notte» Borges può dirci e ripeterci che i sogni sono un'opera estetica, forse l'espressione estetica più antica; può dirci che gli incubi potrebbero essere le fessure dell'inferno e che durante gli incubi noi diciamo davvero nell'inferno. «Perché no? Tutto è così strano che anche questo è possibile».

Egli può ancora dirci e ripeterci che il mondo dei sogni — teste virgilio — è proprio quello della veglia, e che noi non sentiamo mai — in lui — l'empireo: «Il mondo del mistico, lo slancio del religioso, ma, al contrario, l'ironico sguardo del narratore paradosso. Come mai? Cos'è che rende tanto affascinante la pagina di Borges? Che fa sì che a mettersi in moto, a turbare, ancor prima e ancor più del nostro cuore sia la nostra mente? Rispondo: lo spirito dell'acquisizione logica e dell'inesauribile ricerca dello sconosciuto: questo spirito da moderno Ulisse che si lancia impavido nei

mondo non è che un'apparizione ed un sogno, che tali sono la nostra vita privata, la nostra e quella di tutta la storia universale. Ecco: Borges può dirci e ripeterci questo e altro ancora; e noi non sentiamo mai — in lui — l'empireo: «Il mondo del mistico, lo slancio del religioso, ma, al contrario, l'ironico sguardo del narratore paradosso. Come mai? Cos'è che rende tanto affascinante la pagina di Borges? Che fa sì che a mettersi in moto, a turbare, ancor prima e ancor più del nostro cuore sia la nostra mente? Rispondo: lo spirito dell'acquisizione logica e dell'inesauribile ricerca dello sconosciuto: questo spirito da moderno Ulisse che si lancia impavido nei

mari del possibile. Sette notti, allora, o sette giornate luminose? Cecità o appercezione visiva così tesa verso orizzonti tanto lontani da rischiare in ogni momento lo sconcerto del paradosso? Proprio nella prima «notte», dedicata alla «Divina Commedia», Borges dà un'eccezionale interpretazione del peso tragico dell'Ulisse di Dante. Come Ulisse s'itò il divieto degli dei con il suo folle volo oltre le Colonne d'Ercole, Dante sfida il giudizio della Provvidenza antipandone l'esito: la distinzione tra gli eletti e i dannati. Doveva sapere che nel far ciò avrebbe corso un pericolo. Non poteva ignorare che stava gettando lo sguardo su qualcosa d'insondabile. In

Ulisse, Dante vede il suo specchio. Un peso tragico è anche nell'opera di Borges. È la consapevolezza che egli ha della fine del realistico, dello storico, dell'oggettivo. Ed è la risoluzione con cui, col labirintico, ne cerca l'impossibile risarcimento. Ecco come concludeva un suo precedente libro: «Un uomo si propone di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente, labirintico di linee traccia l'immagine del suo volto».



## Cortázar: così sfido il mistero

Cortázar, a volte ci spiega i meccanismi, il processo che lo porta a questi passaggi «sotto» in altre dimensioni che non ci appartengono ma che potrebbero essere nostre se solo componessimo i pezzi della nostra quotidianità in altre forme. Ed ecco che la donna violentata e stuprata possono ricongiungersi, al di là della morte, ormai puro desiderio condiviso; ed ecco che da altri mondi torna l'amante assassinato a compiere la sua vendetta; ecco che la metropoli si trasforma nel labirintico rifugio di esseri temibili.

Non ci sono spiegazioni definitive, a Cortázar non interessa il perché. La sua è una prassi di scrittura che si impegna a farci oltrepassare le porte, ad introdurre nel passaggio verso l'altro, e non importa se al grido della porta non vi è nulla, se il passaggio (che costituisce il vero pericolo) conduce ad una poppa vuota (come nel caso de «Il viaggio premio»); importante è proprio la capacità di avvertire l'esistenza del passaggio e la decisione di intraprenderlo quel cammino.

E quanto succede a bordo della nave «Malcom», dove un gruppo di passeggeri qualsiasi si ritrova per una crociera-premio di cui non si conoscono né le tappe né la meta. Fra conversazioni e flirt, partita a pool e bagno in piscina, nei viaggiatori comincia ad insinuarsi il sospetto che a bordo vi sia qualcosa di misterioso. A far crescere l'inquietudine un fatto: tutte le porte che conducono a poppa sono ermeticamente chiuse. Basta questa proibizione perché un gruppo di viaggiatori avverta l'intollerabilità di una imposizione senza motivo e decida di andare a vedere.

Ma l'avventura non è priva di pericoli e Medrano, il più deciso di tutti a portare fino in fondo l'esplorazione, si precipita sulla poppa, viene ucciso. Alla fine i croceristi, ormai divisi fra sostenitori del quieto vivere ed impetuosi amanti dell'avventura della conoscenza, torneranno a Buenos Aires dove ricominceranno le loro vite consuete, il lavoro, la casa, la routine.

Con questo suo primo romanzo, che ha già ventitré anni, Cortázar si rivela il gran narratore che ha poi confermato di essere: ne «Il viaggio premio» sono già contenute tutte le sue ossessioni, tutti i richiami al lettore; ma il libro conserva una grande freschezza, un ritmo dinamico, spunti di allegria, scoppi di risate, all'interno di una trama piena di suspense. Da leggerci ascoltando «Ti-tanico» di De Gregori in un'autostrada e disperata crociera del «Malcom» è un invito al viaggio che tutti noi potremmo fare, noi persone comuni esattamente come i passeggeri della nave di Cortázar.

Qualche altra parola su questo grande scrittore argentino, su questo intellettuale sofisticato: da anni il suo impegno per la difesa dei diritti umani in America Latina è noto. Forse è meno noto l'impegno e il rischio con cui affronta questo che considera un elemento del suo lavoro. Le ultime note di un libro davanti attenduto alla frontiera fra Nicaragua e Honduras, insieme alla preziosa salvadorenica Caribei Alegria. Due anziani scrittori (la Alegria è nata nel 1924 e Cortázar nel 1914) che simbolicamente si uniscono, sul fronte di guerra, la loro solidarietà col popolo nicaraguense. È solo un gesto simbolico, per quanto non privo di rischio, ma che ci aiuta a capire che Cortázar i suoi saggi, le sue porte verso il pericolo, non se le immaginava soltanto sulla rassicurante pagina scritta.

Alessandra Riccio

### Carlevarijs, Tiepolo, Canaletto, Piranesi: raccolte in una mostra le opere degli incisori veneti del '700. Sono loro che hanno diffuso l'immagine della città in Europa. Ecco come ne hanno creato un mito

# Venezia? È nata da una stampa

Da Gorizia, dov'era aperta sino a marzo, è stata trasferita la sua sede naturale, Venezia, la grande mostra «Da Carlevarijs al Tiepolo. Incisori veneti e fruitori del Settecento», visibile sino al 5 giugno nelle sale del Museo Correr in Piazza San Marco. Non se ne avranno a male i goriziani, la cui amministrazione provinciale, assieme al Comune di Venezia, ha patrocinato questa esposizione, se indichiamo la capitale lagunare come la sede più consona a questa mostra. Per quanto un friulano, Luca Carlevarijs (1663-1730), abbia avuto un ruolo di primo piano nella formulazione del vedutismo veneto settecentesco, con dipinti e incisioni, non è senza significato che questa abbia trascinato a Venezia la maggior parte della sua esistenza e che proprio là, nella laguna, questo genere abbia poi prodotto i suoi frutti più alti.

Per quanto i vedutisti veneti cercassero ispirazione per le loro opere anche nell'entroterra, lungo il corso del Brenta, punteggiato dalle ville dell'aristocrazia, fu Venezia, con la sua cittadella e i suoi ponti, i canali e i palazzi, i campi e i campelli, il soggetto preferito. A Venezia si raccoglieva l'ambiente cosmopolita dei committenti e degli ac-

quirenti — intellettuali, militari, ambasciatori, viaggiatori — e i fogli esposti, costellati di vedutismo e avidamente acquistava le opere incise; qui avevano le loro sedi gli stampatori che riunivano i fogli in album e raccolte. Gli stranieri venuti in Italia per il loro «grand tour» formativo, riportavano poi nella loro patria quegli album, diffondendo così in tutta Europa il mito della città immortalata dai pittori, e preparando il terreno per i viaggi degli artisti all'estero, di Canaletto in Inghilterra, di Bellotto a Dresda, e così via.

Il bel catalogo edito dalla Albrizzi, che riunisce in un sistematico repertorio alfabetico i fogli esposti, costituisce un importante contributo alla storia dell'incisione settecentesca. La mostra, coi suoi quasi settecento pezzi esposti, tra fogli stampati e libri d'epoca, riprende idealmente il discorso aperto nel 1941 dalla rassegna degli incisori veneti del Settecento di Pallucchini, ma continua a contempo la memorabile esposizione estiva delle opere di Canaletto presso la sticche Fondazione Cini. È anche la dimostrazione indiscutibile che, senza dover necessariamente ricorrere a tavole e tele opinte, si può organizzare una mostra di



La scoperta delle tombe di Pulcinella di Giambattista Tiepolo

grande importanza da un punto di vista documentario e didattico e soprattutto di altissimo pregio artistico: una grande antologia della cultura veneta, settecentesca, dalla nascita del vedutismo fino agli esordi del neoclassicismo, analizzata dal particolare punto di vista della stampa d'autore.

Gli incisioni con cui l'esposizione si apre — le vedute veneziane del Carlevarijs, del primissimo Settecento; i paesaggi campestri e capricci antiquari della veduta di Marco Ricci — la stagione splendida dell'incisione veneta si mostra aperta alle direttive della ricerca artistica del settore (legato, ma non senza spunti autonomi, al contemporaneo sviluppo della pittura). Nel foglio di Luca l'attenzione per il monumento architettonico ancora prevale rispetto a un'integrale «tranche» di veduta, quale troveremo, più tardi nelle opere di Canaletto, anticipandola però nel taglio delle inquadrature urbane e nei giochi luministici. Marco Ricci, con un sapiente gioco di pieni e dei vuoti — il chiaro del tonanti, l'ombra delle quinte laterali in primo piano — è grazie a un magistrale allestimento scenografico delle immagini, già composita, a un'incisione di tipo pittoristico e arioso: un livello che appena accennava a decadere, allorché il disegno di Ricci passava nelle mani di un incisore, come Davide Fossati, che accentuava, nelle sue interpretazioni a stampa, le caratteristiche pre-romantiche (quasi piranesiane) delle tarde meditazioni riciane sulle rovine classiche.

I disegni di Antonio Canal, il Canaletto, lucidamente re-

si da un acquafortista come il Visentini, o drammaticamente — in forma spettrale — tradotti da Fabio Berardi, trovano una piena espressione poetica nelle lastre incise autonomamente dal pittore. Nelle «vedute» veneziane del 1740-46 commissionate dal console inglese Smith, l'incisione, tecnicamente padroneggiata con estrema sicurezza, diventa un «medium» atto a esprimere ogni effetto luminoso, ogni trasparenza voluta dal Canal, con un tratteggio mosso, nervoso, spezzato; la veduta «documentaria» del Carlevarijs si trasformò in una viva scena contemporanea dove il paesaggio vibra in un mobile pulviscolo di segni; si materializzano lo spessore atmosferico, l'instabilità delle acque, il brillare degli alberi, il movimento delle comparse umane. Nessuno dei contemporanei seppe imitarlo: non il Marieschi, malgrado l'estrema finezza delle sue «vedute», né il Bellotto con le sue terse visioni di Dresda.

Giambattista Tiepolo, autore delle serie dei «Capricci» e dei più tardi «Scherzi», si accosta all'incisione con grande originalità. Per quanto la stampa costrinse a una lavorazione lenta, ripetitiva, le sue composizioni mantenevano la freschezza di un disegno tracciato di getto, mentre tematicamente si spingevano a un repertorio di temi grotteschi, magici, eterodossi, di oscuro significato. Con questi fogli, con i magnifici «Ritratti» del figlio Giandomenico, di sapore pre-romantico, si chiude la stagione maggiore dell'incisione veneta. Bisognerebbe ancora ricordare le «Carceri» di Giambattista Piranesi, parzialmente esposte,

anch'esse, alla mostra veneziana: ma per quanto esse siano legate alla lezione di Canaletto e del Tiepolo — quanto all'immagine — la stesura a linee accavallate, spezzate — la grandiosità fantastica delle scene, il gusto astratto per la moltiplicazione delle strutture e dello spazio le ispirano dalle opere dei contemporanei e le pone come geniali anticipazioni di una temperie culturale che solo nel secolo successivo si manifestò, ma che avrebbe trovato validi continuatori.

Nello Forti Grazzini