

OSpettacoli Cultura

EINAUDI
APRILE

Il primo volume di una nuova collana



IL PROCESSO DI KAFKA nella traduzione di PRIMO LEVI

«Tradurre è seguire al microscopio il tessuto del libro: penetrarlo, restarvi inchiodati e coinvolti. Si viaggia con Josef K. per meandri bui, per vic tortuose che non conducono mai dove ti aspetti. Primo Levi («Scrittori», pp. 239, L. 7.500).

BRECHT

Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954. Un intellettuale anticonvenzionale ritrae le proprie esperienze giovanili e illumina gli esordi della sua opera («Scrittori», pp. xviii-236, L. 15.000).

Per la narrazione, il nuovo libro di Fabrizia Ramondino *Storie di papà* (L. 12.000). Clea di Durrell conclude il «Quartetto di Alessandria». Negli «Scrittori», Conrad Vittoria. Un racconto delle isole (L. 16.000).

EINAUDI STORIA

Due ristampe: *Vite parallele di Platone* («Millenni», 2 volumi, L. 140.000), e Franz Babinger *Maometto il Conquistatore*, artefice della grande espansione turca del '400 («Biblioteca di cultura storica», L. 15.000).



Nella collana «Microstorie» si pubblica il libro di Foscati e Tafari *L'armonia e i conflitti*. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500. Patrizi veneziani, fra i francescani, filosofi e caballisti, dogi, patriarchi, Jacopo Sansovino e Andrea Palladio: ecco i protagonisti della storia. Interessi materiali e istanze religiose, s'imrociano, si scontrano (con 14 illustrazioni fuori testo, L. 35.000).

POPPER

Logica della scoperta scientifica. Esce la ristampa della più importante opera di Karl Popper, la cui nozione del sapere scientifico è oggi alla base dell'analisi metodologica della scienza («Paperbacks», L. 26.000). A questo classico si affianca l'ultimo seminario di Jacques Lacan, *Ancora* («Paperbacks», L. 20.000).

Per la politica, in «Nuovo Politecnico»: *Opzione zero* di Edward P. Thompson: il tema del disarmo nucleare (pp. xix-215, L. 12.000). Nella «Serie di politica economica»: *L'impresa pubblica italiana e la dimensione internazionale: il caso dell'Iri* di Nicola Accolla (pp. v-233, L. 30.000).

EINAUDI ARTE

Tornano in libreria *Nati sotto Saturno* di Wittkower: le figure dei grandi artisti attraverso una ricostruzione delle loro «bizzarrie» («Saggi», L. 40.000) e *Diari di lavoro* di Federico Zeri: un grande «conoscitore» all'opera («Saggi», L. 30.000). Infine il nuovo volume della *Storia dell'arte italiana* dedicato a *Momenti di architettura* in cui si va dalle cattedrali gotiche alle tecniche militari, dallo spazio domestico all'architettura civile, all'assetto urbano delle città.

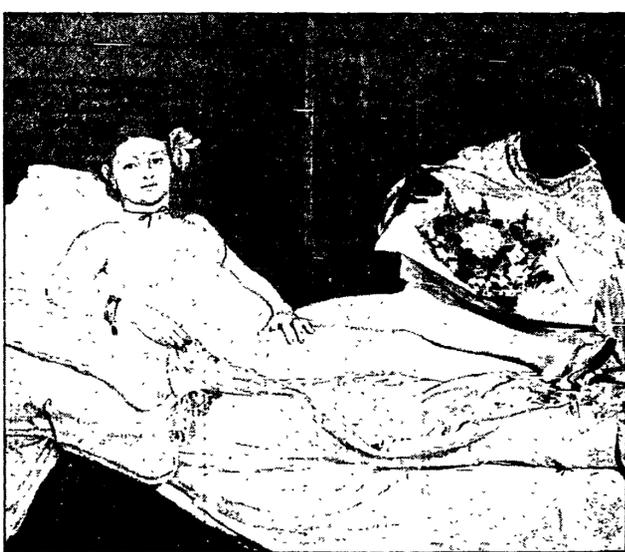


Folco Portinari

Due mostre a Parigi a 100 anni dalla morte di Manet. Non legò mai con gli altri impressionisti, ma Degas disse: «Era più grande di quel che pensiamo». Vediamo perché

Edouard Manet, il primo scandalo al sole

La «Colazione sull'erba» di Edouard Manet, il dipinto che alla sua presentazione, nel 1865, suscitò uno scandalo. Sotto «Olympia», un'opera rivoluzionaria dello stesso anno



Poche, secche parole ma vere le disse Edgar Degas all'uscita del cimitero di Passy dove Edouard Manet era stato sepolto: «Era più grande di quel che noi pensiamo». Era qualcosa di più che un riconoscimento. Veniva infatti da un pittore tanto sublime quanto intransigente il cui occhio sgranato sulla vita moderna era, forse, il più acuto e il più lirico del tempo. Tanto più che Degas non era stato tenero con Manet (proprio nei giorni della grande lotta degli impressionisti contro la vecchia pittura e l'ufficiosità del gusto e delle istituzioni parigine), per quella sua ossessione borghese di «sfondare» al Salon e di avere il riconoscimento ufficiale con tanto di Legion d'Onore. Manet era morto a Parigi il 30 aprile 1883, a 51 anni. Pochi giorni prima gli era stata amputata una gamba, a causa di una cancrena provocata da una paralisi. Aggravata da qualche anno. Oggi, Parigi celebra il centenario della morte con una mostra grandiosa che resterà aperta fino al 1° agosto al Grand Palais per passare poi al Metropolitan Museum of Art di New York dal 10 settembre al 27 novembre. Figurano nella mostra circa 220 «pezzi» di Manet (di collezioni francesi, inglesi e nordamericane soprattutto) e di essi almeno 100 sono dipinti fondamentali per l'impressionismo e per l'immagine stessa della vita moderna data dai pittori rivoluzionari francesi nella seconda metà dell'Ottocento. Un altro omaggio a Manet sarà fatto dal Centro Beaubourg con una mostra (9 giugno - 19

settembre) che illustrerà l'influenza di Manet nel ventesimo secolo: ci sarà Matisse che dichiarò il suo grande debito, Picasso blu e rosa, il surrealista Magritte che rievocò il famoso «Balcon» francese ma goyesco dipinto da Manet nel 1868 piazzando dietro la verde ringhiera delle casse da morto al posto delle belle donne parigine. Ma che tipo di grandezza era quella di cui diceva Degas uscendo dal cimitero di Passy? In che cosa era diverso Manet dai suoi amici e coetanei impressionisti? E che cosa aveva aggiunto alla grandezza di Delacroix morto nel 1825? E di Ingres morto nel 1827? E di Corot nel 1875? E di Daubigny, morto nel 1878? Edouard Manet era nato a Parigi, da una grossa famiglia borghese, il 23 gennaio 1832. Doveva far carriera sul mare: i genitori erano ostili alla pittura, alla fine, vinse lui e fu per alcuni anni nello studio di Thomas Couture, famoso per i suoi quadri di soggetto storico romano, ma anche pittore di forte mestiere. Presso Couture restò dal 1849 al 1856. Frequentò il Louvre, fece molte copie dall'antico, fece due viaggi in Italia nel 1853 e nel 1856: fu in Olanda, Austria e Germania nel 1856. Seppe guardarsi presso e benedire il futuro dei suoi nudi e delle sue merende sull'erba, Tiziano e Giorgione, Rembrandt e Velazquez, definito il pittore dei pittori, Goya e Delacroix (di cui copiò il «Dante e Virgilio»), Courbet e Daubigny.

Giovanissimo fece un'annotazione rivelatrice: «Bisogna essere del proprio tempo e fare quel che si vede». Quando Manet comincia, il «grande scandalo» della Francia borghese e benpensante era rappresentato da Courbet che dipingeva contadini e spacciatore, grandi scene sociali della vita e della morte di tutti i giorni. E dopo le rivoluzioni del 1830 e del 1848 l'ufficiosità collegava la minaccia sociale ai quadri scardinatori di Courbet: il fatto che fossero meravigliosamente dipinti e che attraverso la pittura facessero una trasparenza mai fatta prima del mondo, era cosa che passava in secondo piano. Napoleone III favoriva il gusto di Ingres e un'arte di Stato, l'Accademia, il Salon e il pubblico sarebbero stati tranquilli e contenti senza quel gran guastafeste di Courbet che dette il colpo di grazia alla pittura ufficiale col suo «Pallon di realismo» nel 1855. Il fatto, poi, che i suoi quadri fossero interpretati socialmente, in verità in modo spaventosamente restrittivo da Froudhon, aumentava di molto la «minaccia».

Manet, tra il 1850 e il 1860, simpatizzava per il realismo: certi quadri esplosivi di Courbet contaronero per lui e per la sua generazione: «Une après-dînée à Ornans» del 1849, «Les Femmes d'Alger» del 1855, «Une dame espagnole» del 1864, il gran bagliore solare «en plein air» di «Bonjour Monsieur Courbet» del 1854, e ancora l'ombra sensuale che avvolge «Les Femmes d'Alger» del 1867. Manet era un borghese fine colto, assai diverso da Courbet. Ma come «littérateur» non

fu da meno. Fu più diplomatico, più conciliante con l'ufficiosità del Salon perché era sinceramente convinto che la vittoria vera per la pittura della vita moderna e impressionista dovesse passare da lì. Certo è assai sgradevole che proprio lui che tanto aveva fatto, anche in anticipo, per la nuova pittura impressionista si rifiutasse di partecipare con Monet, Renoir, Cézanne, Sisly, Pissarro, Degas e la Morisot, alla prima mostra del gruppo, nel 1874, di fronte a Nadar e insistesse a battere la strada del Salon.

Nella pittura non cedeva nulla, anzi andava incontro agli scandali con incredibile, sorridente innocenza ma con tanta consapevolezza critica. È un caso quello di Manet dove bisogna, per poter davvero capire, saper distinguere la prudenza e anche il conformismo sociale dal coraggio e dalla rivoluzione pittorica. Matisse ha detto di lui: «È stato il primo ad agire d'istinto e a semplificare così il mestiere di pittore». Esprimendo soltanto ciò che colpiva i suoi sensi. Dall'occhio infallibile con sicurezza folgorante al tocco esatto e splendido della mano. Manet, come risulta dalla fotografia che gli fece l'amico fotografo Nadar, dai tratti di Fantin Latour e da uno stupendo disegno di Degas, era un bell'uomo, assai fine di tratti e di portamento, sobrio ma elegante nei vestire, una bella testa bionda con un occhio amaro e implacabile. Fiero e intransigente sulle questioni del suo nuovo modo di vedere e di dipingere. Fu impressionista ma prese grosse distanze dal gruppo. Ebbe il culto della natura e della libertà, la passione e il gusto formidabile per la modernità dei soggetti, la chiarezza estrema della collocazione delle figure e degli oggetti nello spazio della natura e della vita. Infine ebbe il tocco felice, rapido e sicuro del colorista largo e infallibile capace di grandi zone piatte di colori e di armonizzarli nella luce solare con piena liberazione dell'eros e del potere costruttivo della pittura.

Fu amico di Baudelaire che lo salutò come pittore della vita moderna. Poi, Zola con i suoi articoli per «L'Événement», lo difese magnificamente dagli attacchi dei filistei contro le due donne nude di «Le déjeuner sur l'herbe» e di «Olympia» del 1865 riconoscendo in lui il «moderno realista». Il «temperamento» che sapeva vedere un pezzo della creazione. Scriveva Zola a Cézanne: «Fate vero, lo applaudo; ma soprattutto fate individuale e vivente, ed io applaudo più forte». E aggiungeva: «Non ci sono più maestri, non c'è più scuola, noi siamo in piena anarchia, e ciascuno di noi è un ribelle che pensa per sé, che crea e si

batte per sé. Manet, che non patì mai certe paurose costrizioni economiche di cui soffrono altri impressionisti come Monet (che egli segretamente aiutò), che ebbe anzi grossi acquisti di quadri da Durand Ruel, fu sempre nella pittura più avanti e più vivente di quel che si sapeva di lui. Assentitori e detrattori: aveva una strada sua misteriosa verso il sole, la bellezza delle donne e delle ore. Non fu grande amatore del paesaggio: preferiva Parigi e i suoi tipi, le sue strade, il Café de Bada, le terrazze del Torton, il Café Guerbois, i parchi agli scandali con incredibile, sorridente innocenza ma con tanta consapevolezza critica. È un caso quello di Manet dove bisogna, per poter davvero capire, saper distinguere la prudenza e anche il conformismo sociale dal coraggio e dalla rivoluzione pittorica. Matisse ha detto di lui: «È stato il primo ad agire d'istinto e a semplificare così il mestiere di pittore». Esprimendo soltanto ciò che colpiva i suoi sensi. Dall'occhio infallibile con sicurezza folgorante al tocco esatto e splendido della mano. Manet, come risulta dalla fotografia che gli fece l'amico fotografo Nadar, dai tratti di Fantin Latour e da uno stupendo disegno di Degas, era un bell'uomo, assai fine di tratti e di portamento, sobrio ma elegante nei vestire, una bella testa bionda con un occhio amaro e implacabile. Fiero e intransigente sulle questioni del suo nuovo modo di vedere e di dipingere. Fu impressionista ma prese grosse distanze dal gruppo. Ebbe il culto della natura e della libertà, la passione e il gusto formidabile per la modernità dei soggetti, la chiarezza estrema della collocazione delle figure e degli oggetti nello spazio della natura e della vita. Infine ebbe il tocco felice, rapido e sicuro del colorista largo e infallibile capace di grandi zone piatte di colori e di armonizzarli nella luce solare con piena liberazione dell'eros e del potere costruttivo della pittura.

Dario Micacchi

In libreria tre testi satirici scritti fra il '400 e il '600: tra vena anticlericale e frecciate antifemministe contengono molti elementi della letteratura contemporanea

I nipotini di Boccaccio



Un'illustrazione per l'edizione del «Novellino» di Masuccio Salernitano del 1492. A fianco una xilografia per il «Decamerone» di Boccaccio

Si può anche non credere alle intelligenti concordanze del caso, ma cos'altro è ciò che m'ha fatto cadere sul tavolo contemporaneamente da tre scrittori diversi e tra loro lontani, le «Faccezie» di Poggio Bracciolini con testo, «Facetiae» o «Liber facetiarum», a fronte di una cura di Marcello Cucuto, Rizzoli BUR), «Della dissimulazione onesta» di Torquato Accetto (a cura di Salvatore Silvano Nigro, Costa & Nolan editore) e ancora di Salvatore Silvano Nigro l'affascinante e succosissimo saggio «Le brache di San Grifone» di Novellistica e predicazione tra 400 e

500» (con prefazione di Edoardo Sanguineti, Laterza, BCM). Non credo davvero che si tratti ancora di un revival neumanistico, di un almeno non intravedo sintomatici segnali, ma d'una intelligente e felice coincidenza. Da approfittarne. Se il trattatello seicentesco dell'Accetto è una sottile variazione sulla dissimulazione, come «ripaso al vero», collocata tra prudenza e cautela, ma soprattutto un discorso sui margini, sui vuoti, sullo scarto «naturale» che rende sopportabile un'umanità violenta del vero, cioè sullo scarto tra vero come



progetto assoluto e il suo quotidiano manufatto, pieno di cicatrici, come si vedrà: il libro dell'umanista Poggio è invece quasi una prodigiosa dissipazione di storie «in nuce», semi buoni per farci crescere su piante, un serbatoio ricchissimo e una lettura tanto più godibile per la facilità lasciata al lettore di intervenire, integrare e sviluppare per sé e in proprio le concentrazionissime trame, le micro proposte, esse pure cicatrici come quanto provocatorio. Dico che i due testi firmano, dall'apparente lontananza, per ritrovarsi nel terzo, il saggio di Nigro, appunto.

Intanto si spieghi al lettore il significato del titolo, quelle «brache di San Grifone», che si riferiscono a una novella del «Novellino» di Masuccio Salernitano, scelta come luogo referenziale e parametrico dell'evoluzione narrativa tra Medioevo e Rinascimento (e modernità), luogo in buona misura rivoluzionario: vi si racconta di un frate seguace di San Bernardino (o San Bernardino stesso) il quale dimentica nel letto di una donna le sue mutande e che al marito di lei che le scopre dice trattarsi delle miracolose brache di

San Grifone, per cui le fa regalare quali reliquie nel sacro tabernacolo. Più una requisitoria però, che una «facetia» o un divertimento. Ciò vuol dire che l'attenzione e il peso maggiore del saggio pendono verso Masuccio, copiato quale archetipo ideologico e stilistico, verso la sua polemica disposizione in una fase della storia.

L'importanza del lavoro di Salvatore Silvano Nigro va comunque anticipata, subito all'inizio, col discorso più interlutorio che prefatorio di Sanguineti, in cui si ipotizza e si propone un metodo di lettura non generico ma generalizzato su questo particolare. Il fascino della proposta sta nella proposizione conclusiva (del capitolo centrale) del Nigro, che dà senso a tutta l'operazione: «Leggere è ricostruire, restaurare il corpo testuale nella sua secondarietà rispetto a un originario progetto repressi impraticabile», proposizione assunta a punto di partenza della riflessione sanguinetiana. Insomma, il testo ideale è l'ideologia di un testo che, in ogni modo, abita tra noi. Al di sotto o attraverso l'analisi, attorno al «Novellino» di Masuccio, d'un momento critico della cultura letteraria italiana ed europea, sta il dialettico confronto di predicazione e novella, oralità e scrittura, che proprio nel Salernitano ha la sua deflagrazione o il ponte di trapasso.

A documento e testimonianza della complessità di tessitura e molteplicità di fili che si intersecano sta un imponente apparato di note, una bibliografia che mette in moto una progressiva espansione e dilatazione di quel primo, singolo centro di attrazione, la novella masucesca. È il sistema del Nigro che procede, allargandosi a

comprendere, a inghiottire fino ai Casti, all'Invernizio, a Gadda, oltre ai prossimi, Poggio o Bandello o Sercambi. Con l'accoppiamento di temi e «topoi», l'antifemminismo (se sono le donne il pubblico dei predicatori) e l'anticlericalismo, il viaggio e la cornice, l'accumulo simbolico (il San Grifone, appunto), i santi fallaci e i ciarlatani, Mercurio e il labirinto, con opportune escursioni nelle arti figurative (ove sarebbe peraltro auspicabile una lettura, magari anomala rispetto alla specificità, in senso narrativo, narratologico, incominciando dai Quattrocento laico). È il caso, dunque, di domandarsi cosa rappresentino queste tante «brache» nel quadro critico del Nigro. Esse sono raccolte come il riferimento simbolico del negativo, l'oggetto per una scelta ideologica polemica, in un'operazione che in Masuccio sarà poi stilistica per coerenza morale. E la «novella» scritta che si oppone alla falsa predicazione è davvero la forma reattiva di quel progetto. Forse elementare e semplificato, almeno in apparenza, lo schema del ri-

Folco Portinari