

Spettacoli

Wagner apre le Settimane senesi

ROMA — Tutte le strade conducono a Roma, ed è dalla capitale che partono gli annunci delle manifestazioni musicali dell'estate. È la volta delle «Settimane musicali senesi»: occuperanno circa un trimestre (luglio-agosto-settembre) e si avviano — lo ha annunciato il maestro Guido Turchi, direttore artistico — il 5 luglio con Wagner che, a cento anni dalla morte, ritorna nel «suo» duomo: quello di Siena, variegato come luogo ideale,

dove si eseguirà il terzo atto del «Parsifal». Le «settimane» sono molto attente alle ricorrenze anagrafiche: si farà festa a Brahms, a Ravel, ad Haase, a Frescobaldi, a Webern e ad Alfredo Casella. Circa quaranta sono gli appuntamenti con musicisti e interpreti di prim'ordine, tra i quali Giuseppe Garbarino, Joaquín Achúcarro, André Navarra, Carlo Maria Giulini (un incontro sulle prime due Sinfonie di Brahms), Guido Agosti, Aldo Ciccolini, il Trio di Trieste, Piero Farulli, Bruno Giuranna, Severino Gazzelloni. Il terzo atto del «Parsifal» sarà affidato all'Orchestra sinfonica di Dresda e al coro della Sagra musicale lucchese, diretti da Johannes Winkler.

Erasmus Valente

Torna in libreria l'enciclopedia voluta nel '36 da Bompiani che raccoglie il sapere dalle origini ad oggi: una specie di Arca di Noè per proteggere la cultura dalla catastrofe. Ma riletta oggi non ha perso il suo sapore di novità

Il Dizionario che salverà il mondo

La novità non fu di poco conto, se si pensa che l'idea e la gestazione risalgono al 1936 e che il primo volume uscì nel 1946, in un'epoca cioè, almeno per la cultura letteraria (e no) italiana, ampiamente dominata dal realismo. La novità fu quella di immaginare e progettare il più inedito dizionario (così si chiamò, utilmente) un catalogo che raccogliesse tutte le opere di tutte le discipline di tutti i tempi e di tutti i Paesi, un progetto ambizioso, il più ambizioso che, data l'imminente tragedia bellica, assunse da vero il senso dell'Arca di Noè, così come lo chiamava allora il suo ideatore, Valentino Bompiani. Siamo parlando del monumentale «Dizionario Bompiani» delle opere e del personaggio. In occasione dell'uscita del primo dei due volumi della nuova edizione, a prezzo incredibilmente economico (20 mila lire l'uno, per 800 pagine su doppia colonna) che la ripropone, aggiornata, al pubblico più vasto. Direi che è un avvenimento, non soltanto per le letture più giovani, che si trovano disponibili uno strumento che al tempo stesso è ancora, per troppi, il peso di un lusso.

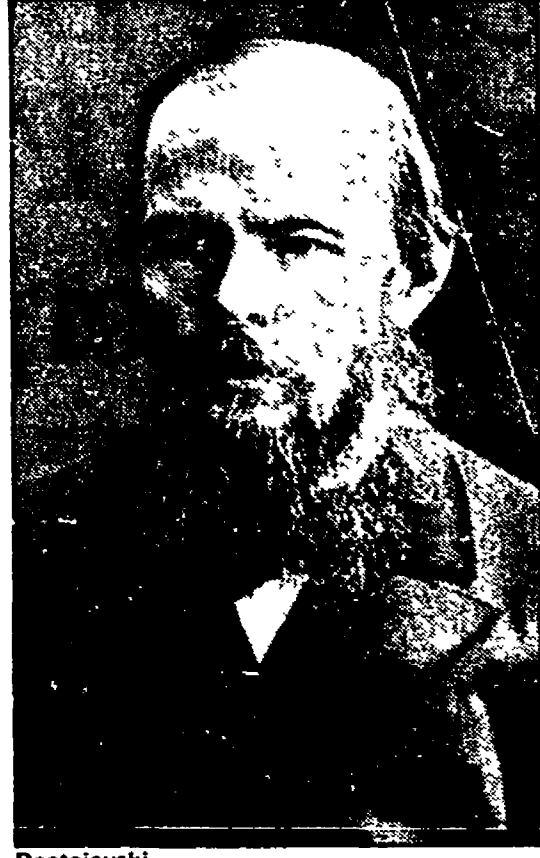
Fu dunque una novità pensare un dizionario in un repertorio alfabetico tutte le opere della letteratura e della musica, della filosofia e della scienza, della storia e della storia, «dal più antichi testi sapienziali e rituali d'Egitto al Cina al copione di ieri e di oggi», «ciascuna «illustra la maggiore o minore importanza che ha avuto un'opera, un genere, nella storia della cultura della nazione cui appartiene; se ne riassume il contenuto, si indica l'ascendenza critica intonata a quella degli studiosi più autorevoli, e tutto e le asse, gli sviluppi, non tralasciando il scarso rilievo (sempre) manca una intera sezione, il cinema, ma è un segno del tempo in cui l'opera si immagina».

Se però la novità del «Bompiani» fosse l'idea di un «dizionario» di un «sistema organizzativo dell'Arca come parrebbero intendere

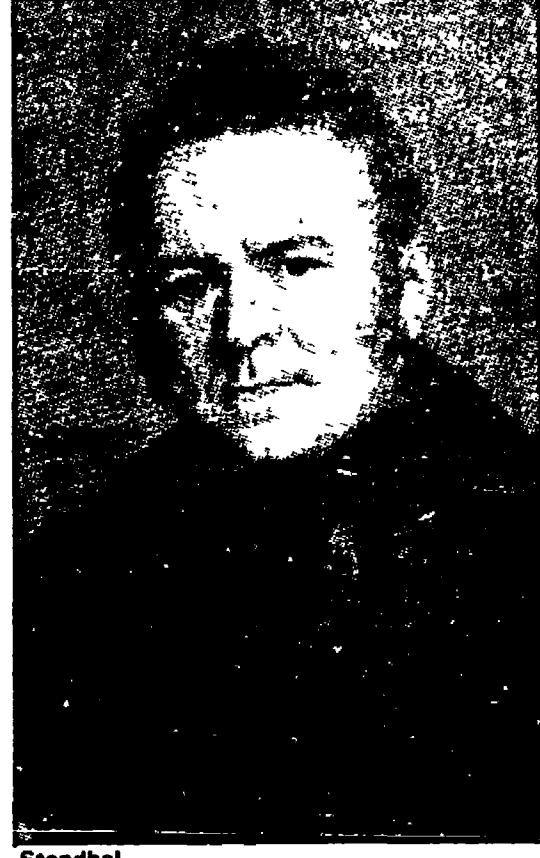
ancora oggi i rievocatori della «fine del mondo», si sarebbe trattato di una novità eccezionale e museologica, ampiezza rinnovabile e superabile dall'attuale tecnologia computeristica. Anzi, già superata. Mentre fu un'opera che stupì e lasciò perplessi, subito, per un'implicita zeppa metodologica, poco in sintonia con i principi correnti di un'etica accademica, che turbava l'ordine costituito: l'arte stava altrove, di casa e altre vie per raggiungere indicavano le cartelle, con legittima coerenza. Il «Bompiani», invece, mise in moto un meccanismo che poteva sembrare perverso, recuperando quei materiali che erano parsi scomparsi fino allora. Infatti la novità fu «nell'uso» e derivò «dall'uso», e il «Dizionario» diventò in pratica la

più grande e organica raccolta di trame e di soggetti. D'accordo, non era trascurabile l'inquadramento storico o il giudizio critico (però si potevano trovare anche altrove); certo, lo staff, dall'alto, i tempi autarchici, era di gran livello se tra i direttori di sezione annoverava Antonio Banfi e Giorgio Pasquale, Editore Lo Gatto e Francesco Fina, Giorgio Albertoni e Mario Praz, Mario Apollonio e Guido Maria Gatti, Attilio Momigliano e Umberto Segre (senza parlare degli estensori delle singole voci, dove si potevano incontrare Antonio Baldini o Andrea Della Corte, Emilio Cecchi o Guido Piovene, Enzo Paci come Norberto Bobbio, i simboli variati o variegati d'una variegata cultura); tutto questo va bene, ma il centro di ogni voce restava e

resta nel riassunto della trama, nel programma introduttivo definito «contenuto», quel che cioè non si poteva trovare altrove. «Nel castello di Grianta (poi Griante), sul lago di Como, dove il padre e il fratello maggiore rappresentano la reazione e l'oscurantismo, egli si stringe alla madre e alla zia Gina (moglie e poi vedova di un ufficiale napoleonico). Nel 1915, alla notizia del ritorno di Napoleone dall'Elba, Fabrizio fugge di casa per combattere con lui dopo romanzesche avventure arrivate a Waterloo il pomeriggio stesso della battaglia, alla quale assiste senza capirne gran che, restando poi travolto nella fuga. Tornato, egli è messo al bando dal marchese de' Dongo, e si rifugia presso la zia, a Parma...». Perché anche questo è



Dostoevski



Stendhal

la «Certosa», o innanzitutto. Una specie di prova del nove viene poche pagine appresso, nello stesso volume, lettera D: «Il protagonista, Raskolnikov, un giovane studente di medicina, ha dovuto lasciare l'università per mancanza di mezzi, è spinto dalla miseria, ma anche e soprattutto da considerazioni teoriche, a compiere l'eccisione di una vecchia usuraria, e incidentalmente, anche della sorella di lei... Non so gli altri, ma fortunato, lo so che lessi la prima volta «Delitto e castigo» durante la guerra, in una traduzione scenicalistica, rimanesse egualmente sconvolto. Come mai, se non perché travolto e coinvolto da una trama divenuta esemplare sul col quale misurarmi, su un terreno di partenza dal quale erano stati tagliati fuori tutti gli incantesimi e le setolezioni formali, stilistico-linguistiche? Forse perché il primo rapporto formale si verificava proprio nella «trama», che tiene assieme consistentemente tutti gli altri elementi del tessuto, e che, in un momento di momento, di momento centrale, di quel «se ne riassume il contenuto», in un'ottica di antilogizzazione, sublimativa, quando si rimediano ancora bacchettate sulle dita dai Maestri liceali di una scuola di provincia? O era l'evidenza mimetica, sommatizzata delle ideologie, come un riferimento a un «ritorno storico, cronistico, verificabile e sperimentabile nella proposta esemplificativa? Vale solo per dire che questa del repertorio del personaggio fu la novità nella novità, ma è pure ciò che, descritto nelle omologie e non esteso alle omologie, oggi può parere limitato o limitativo. Se non è un limite posto ai lavori e ai risultati di mezzo secolo di critica internazionale. Né vorrei essere scambiatore per un'opera che pone di trasformare un'enciclopedia in un trattato, in un megasaggio. Sarebbe un'illusione, perché la «trama» e «contenuto» come un elemento considerabile. L'altissimo strumento di consultazione di «Dizionario Bompiani» sentirebbe senza il bisogno non tanto di un rinnovamento quanto di un'integrazione, pur restando sostanzialmente fedele all'impostazione originaria, che ha a questo punto si potrebbe progettare un sistema integrativo di maggiore interconnessione

tra le singole voci, magari un volume di concordanze, di tutti i titoli, o si insegnano, anche sul filo delle trame (o del «contenuto», se si preferisce), collegamenti, architetture, variazioni. Come si dice, fatto trenta facciamo trentuno. Ciò varrebbe maggiormente per la parte «multimediale» conclusiva del «Dizionario», quella dedicata al personaggio della letteratura, e cioè del metodo scelto. È un repertorio di mitiche sommatizzazioni, se preferite, di repertorio mitografico di «santi», di «esemplari», di «campioni» (nel duplice senso di «esemplari» e di «campioni»), in cui i comportamenti (i miti della trama) sono la concretizzazione di complesse operazioni intellettuali, tra psicologiche e ideologiche, conosciute e inconsce, religiose ed economiche, che non sono, ma tali da proporsi come modelli storici o riferimenti complessivi di una cultura. Divulgati e popularizzati fino ai banali quotidiani: Edipo sta ormai approdando alle scuole elementari, Giulietta e Francesco hanno legioni di fans, ma anche Leopold Bloom e Molly non sono degli ignoti.

Discorso che può diventare lunghissimo quanto superfino in tanta costruzione di spazio. Vale solo per dire che questa del repertorio del personaggio fu la novità nella novità, ma è pure ciò che, descritto nelle omologie e non esteso alle omologie, oggi può parere limitato o limitativo. Se non è un limite posto ai lavori e ai risultati di mezzo secolo di critica internazionale. Né vorrei essere scambiatore per un'opera che pone di trasformare un'enciclopedia in un trattato, in un megasaggio. Sarebbe un'illusione, perché la «trama» e «contenuto» come un elemento considerabile. L'altissimo strumento di consultazione di «Dizionario Bompiani» sentirebbe senza il bisogno non tanto di un rinnovamento quanto di un'integrazione, pur restando sostanzialmente fedele all'impostazione originaria, che ha a questo punto si potrebbe progettare un sistema integrativo di maggiore interconnessione

Folco Portinari

Tra i frutti più preziosi prodotti da questo quinto centenario della nascita di Raffaello, in attesa del maggior appuntamento espositivo previsto a Firenze, la mostra delle opere del Santo salvate nelle gallerie della città (sittata a dopo l'estate, anche per ritardi provocati dal recente avvicendamento politico al Comune di Firenze), segnaliamo un libro giunto in questi giorni in libreria. Si tratta di una raccolta di saggi dello storico dell'arte inglese John Shearman, scritti tra il 1961 e il 1980, di prevalente argomento raffaelloso, raccolti e tradotti da Alessandro Nova per le edizioni del Saggiatore e pubblicati col titolo «Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio» (pp. 254, tavv. 71, L. 35.000). Libro importante, anzitutto perché colma una grave lacuna del panorama saggistico italiano. Degli studi di John Shearman, docente per oltre vent'anni presso il prestigioso Courtauld Institute di Londra e ora direttore dell'Institute for Advanced Study di Princeton, uno dei maggiori esperti di Raffaello e del Rinascimento italiano, non esistevano sino a traduzioni italiane. Chi ha potuto leggere in edizione originale inglese i due più importanti testi pubblicati da Shearman, «Mannerism» (1967) e «Raphael's Cartoons» (1972) conosce il valore delle ricerche di questo studioso, la cui metodologia potremmo riassumere, riducendola all'osso, nei due seguenti punti: 1) rismannare criticamente ciò che negli studi storico-artistici — terminologie, dati, ipotesi — viene accettato dagli studiosi per pigra consuetudine; quanto cioè, nato come un'erronea ipotesi di lavoro si è trasformata poi in una realtà storica da tutta accettata e si frappono, come un relitto privo di senso, all'avanzamento ulteriore degli studi; 2) l'analisi di un'opera d'arte del passato, oggi inevitabilmente legata dal contesto storico e ambientale originario, e — riguardo ai suoi fruitori — dalle condizioni percettive (psicologiche, culturali) degli originali destinatari, va attuata ricostruendo il primitivo «habitat» fisico dell'opera (la configurazione della cappella, o della sala a cui era destinata), il suo significato originario e simbolico, il suo concreto sfondo storico così, nel libro dedicato ai cartoni di Raffaello per gli affreschi «Atti degli Apostoli», ne veniva discussa l'icono-



Raffaello: «Disegno per una strage degli innocenti» (particolare); in alto «Le muse Tala, Clio ed Euterpe» (particolare del Palazzo Vaticano, stanze di Raffaello)

«Le opere d'arte, dalla pittura all'architettura, sono state finora interpretate in modo sbagliato»: è la tesi di Shearman, Foscarini e Tafuri che in due libri scoprono nuove verità con il metodo microstorico

Raffaello venne a Roma in incognito?

grafia in base alla ricostruzione dell'originaria destinazione della Cappella Sistina, e ai programmi politici e religiosi connessi alla figura del committente, Papa Leone X. Anche se non hanno posto, nei suoi scritti, esplicite polemiche metodologiche, di fatto Shearman reagisce alle concezioni più schematiche dell'«iconografia», della sociologia dell'arte, alle limitazioni dell'attribuzionismo, grazie a un metodo elastico fondato su una pluralità di approcci interpretativi (ipotesi, ipotesi, ipotesi). Non introduce l'antologia dei fatti artistici, convergenti alla risoluzione dei problemi storici proposti. Tranne rari casi in cui la ricerca ne approccia sulla base d'innopugnabili pezzi d'apporto documentario, lo storico deve procedere per ipotesi, ipotesi, ipotesi, afferma Shearman, si rivelano «vere», cioè dotate di un'alta percentuale di plausibilità, soltanto se confermate da una convergenza d'indagini diversificate, sociologiche, sociologiche senza mai perdere di vista i dati stilistici e la filologia.

A queste premesse si adeguano i sette saggi di «Funzione e illusione». Giunse Raffaello a Roma per la prima volta nel 1508, come si era sempre detto? Non è possibile, dimostra Shearman in uno dei saggi più stimolanti dell'antologia, se il Sanzio, prima di quella data, aveva copiato dal vivo l'interno e l'esterno del Pantheon, in un disegno ancora esistente. Sono corrette le interpretazioni iconografiche correnti delle Stanze affrescate da Raffaello in Vaticano? No — risponde in un altro dei saggi — poiché una larga documentazione documentaria dimostra che la funzione di quelle sale era diversa da quella tradizionalmente loro assegnata: quella che oggi chiamiamo Stanza della Segnatura (ovvero del tribunale papale) era in origine la biblioteca privata di Giulio II e Raffaello ne affrescò le pareti scegliendo temi pittorici adatti a tale funzione. Possiamo considerare Pontormo un «astratto» pittore manierista? No, risponde Shearman; semmai per certi aspetti un «proto-barocco», come dimostra la ricostruzione dell'originaria configurazione della Cappella Capponi in Santa Felicità a Firenze, il cui programma decorativo mirava a un coinvolgimento emotivo dello spettatore entro uno spazio unitario, teatralmente illusorio, con la coordinazione delle differenti parti della de-

corazione (pala d'altare, interno della cupola, pennacchi della volta, strutture architettoniche), secondo un sistema che, prima del Pontormo, era stato tentato da Raffaello nella Cappella Chigi in S. Maria del Popolo a Roma.

Per la puntuale ricostruzione dei programmi decorativi, confrontati poi con le opere effettivamente eseguite, per la concezione dialettica e dinamica di fatti artistici, la proposta di Shearman coincide, almeno in parte, con la tendenza abbandonata dall'«iconografia» dei fatti artistici: a un tipo di ricerca, cioè, che verifici, per così dire «sul campo», le ipotesi proposte dalla storia del tempo lunghi, tramite l'esame di un episodio concreto, affrontato con ottica interdisciplinare, con la massima «aderenza» all'effettivo svolgersi dei fatti.

Peraltro, anche un metodo «microstorico» pone seri problemi allo studioso che non intende abbandonare l'idea della ricostruzione storica come una ricerca di categorie (concetti, spiegazioni, generalizzazioni) che inquadrino una realtà storica altrimenti atomizzata sino all'inconoscibilità. È uno dei problemi posti da una ricerca microstorica recentemente svolta da Antonio Foscarini e Manfredi Tafuri, edita dalla collana, appunto, delle «microstorie» della Einaudi col titolo «L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500» (pp. 218, tavv. 104, L. 35.000). Lo studio s'inscrive su una concreta e circoscritta emergenza architettonica, una famosa chiesa veneziana del Rinascimento edificata da Jacopo Sansovino, la cui eresia fu al centro di una intricata vicenda in cui la pratica edilizia e urbanistica, le teorie estetiche neoplatoniche, le lotte per il potere delle «robuste» patrizie veneziane si combinano inestricabilmente. Si tratta, anche in questo caso, di una vicenda parzialmente intuibila da una considerazione della chiesa di San Francesco della Vigna quale oggi ci appare.

Fino a che punto — si chiedono Foscarini e Tafuri nell'introduzione del libro — l'analisi ravvicinata e policentrica proposta dalla presente ricerca — si può situare rispetto a costruzioni di «lunga durata»? Si dovranno prendere in esame non oggetti singoli, ma composti «contesti» in cui la molteplicità dei soggetti coinvolti, la lunga durata dell'opera allarghino la base della ri-

cerca; l'oggetto artistico andrà interrogato come un «testo» che debba rispondere dei ruoli (materiali e ideologici) assegnatigli all'atto della nascita e nelle fasi successive; il piano della ricerca (artistica, sociale, ecc.) non dovranno meritoriamente sovrapporsi, ma, attivamente allacciati, interagire tra loro.

Shearman e Foscarini-Tafuri di fatto si pongono obiettivi diversi, giacché il fine della ricerca, per il primo, risiede in una maggior comprensione del linguaggio e dello stile dell'«opera d'arte»; per i secondi nella ricostruzione del contesto sociale che ne ha determinato la genesi. Ma è chiaro che per un certo tratto, i due tipi di ricerca corrono paralleli ed entrambi adottano una metodologia elastica, basata su una pluralità di approcci all'«opera d'arte». E non solo; ma pare che e tutti questi studi puntino a una ricostruzione dinamica di un oggetto artistico (o contestuale) proponendosi (implicitamente o esplicitamente) fini analoghi e analoghi «avversari». Quanto agli avversari, mi riferisco non tanto alla polemica, ormai «digerita» dopo gli articoli di Enrico Castelnuovo apparsi su «Paragone» nel 1976 e 1977, contro una concezione meccanicistica della sociologia dell'arte del passato (l'«astratta» sovrapposizione di struttura e sovrastruttura di arte e società), quanto alla stanchezza nei confronti del metodo iconologico che da più parti si veniva manifestando negli ultimi anni: una stanchezza che, assieme ai casi più plateali, storici, soggettivi, d'«iconologia selvaggia», sembra coinvolgere ormai, più in generale, tutta una gloriosa vicenda di studi tedeschi, inglesi e americani. L'iconologo non deve considerare — non sempre il deve considerare — un programma decorativo come un episo. statico, preventivamente pianificato e poi pianamente messo in atto, ma come un fattore dialettico che ha coinvolto forze diverse, magari contrastanti, non sempre coerenti o coerentemente conclusi in tutte le sue parti. L'«opera d'arte» è il frutto di poetiche, programmi, desideri, ma anche di mutamenti di programma, compromessi, adattamenti. Il grande artista si rivela anche in una situazione precaria, quando riesce a restituire una parvenza di unità e coerenza a un programma disatteso.

Nello Forti Grazzini