

Spettacolo Cultura



Lucio Villari ha raccolto in un libro i suoi saggi sul secolo dei lumi. Ecco come quello scarto fra Settecento illuministico e religione fu essenziale per la formazione del pensiero moderno

Quando Dio abdicò

Non vi è dubbio che dire Settecento significhi dire illuminismo. Un movimento culturale che si identifica pienamente con un'epoca. E non vi è dubbio che Kant avesse sostanzialmente ragione quando, in un celebre scritto, definì l'illuminismo «uscita dell'uomo dalla sua minorità» e non in senso generico, ma precipuamente, dalla «più dannosa» delle minorità, quella che si verifica «nelle cose di religione». Radicalità e coerenza di sviluppo, nell'illuminismo — quindi — che approdano nel materialismo critico di Diderot per il quale la fede non era che un principio «chimérico» per niente esistente «in natura».

Dalla segnalazione convinta e ben fondata di questo scarto fra Settecento illuministico e religione, come di uno scarto essenziale alla formazione del pensiero moderno, Lucio Villari ha preso le mosse per introdurre una serie di saggi e articoli raccolti in un volume (*Settecento adieu: cultura e politica nell'Europa dei lumi*, Milano, Bompiani, pp. 187, lire 15.000) che ha come capo e coda due «medaglioni» su Richelieu e Metterich (sul primo costruttore dell'assolutismo, cioè, e sul campione della ragione legittimista e autoritaria). Ma il centro, anche come ispirazione culturale — almeno così ci sembra — è la figura di Denis Diderot, l'eroe della conoscenza critica che «espropriò la morale dalla religione», dando al problema etico una «soluzione materialistica» con un metodo basato sulla convinzione che le idee non siano separabili dal fare. Metodo visibile — spiega felicemente Villari — a chi «legge» le bellissime incisioni in folio dell'*Enciclopedia*, dove cultura e società sono descritte con disegni: cioè, con segni determinati che «alludono al lavoro di mano», ad esempio, che la mano inventa e trasforma e alla «naturalità della intelligenza creativa».

Certo Diderot percorse le linee estreme del movimento, i suoi occhi non furono quelli di Voltaire, ad esempio. Nostro contemporaneo — così lo considera il Villari — egli ci interroga

su problemi che sono ancora nostri, «smontando» i fondamenti del potere e le illusioni delle idealità assolute: Libertà astratta da conquistare, Proprietà da garantire ad ogni costo, Storia come progresso ideale. Non per caso all'abate Galliani Diderot poteva rivolgere questa inquietante domanda: «Vi possono essere dei diritti sacri quando si tratta di affari pubblici, di utilità generale?», e si riferiva, anche questo non per caso, ai «diritti sacri della proprietà».

Nella «scienza» di Diderot nulla è predisposto: è il caso che fa sprigionare la concatenazione e l'attività intellettuale non prescrive finalizzazione alcuna. La necessità, se mai, è il frutto «di tante causalità non finalizzate». («Si deve esigere da me che io cerchi la verità, non che la trovi»: così parla il Diderot citato dal Villari).

Se questo è il centro forte della raccolta del Villari, i punti di intersezione sono conseguenti. Citiamo: Il Defoe nel 1704 (una sorta di Angelo Costa del 1948) per il quale non occorre leggi per dar lavoro ai poveri, ma «leggi per costringere i poveri a lavorare»; il Montesquieu delle *Lettere Persiane*, aggressivo e repubblicano, rappresentatore e narratore di «cose reali» e «anonimo» Rousseau, parente unico di Diderot, non «archetipo di Totalitarismo», ma ricercatore della «società civile» che impartisce una lezione sullo Stato come «unica forza capace di garantire la libertà», dove libertà non è idea apodittica, ma «preminenza del pubblico sul privato».

E poi i «principi illuminati», il «riformismo» — «momento alto della ricerca di una fuoriuscita, relativamente pacifica, dal feudalesimo» — con i suoi eroi, sovrani, ministri e teorici: Quesnay, Necker, Calonne, Maria Teresa d'Austria, Bernardo Tanucci, i Borbone di Napoli che hanno lasciato una «eleganza e un'intelligenza di vita e di pensiero ancora oggi ineguagliabili». E, infine, le donne, le «più facili vittime» di quei modelli sociali, politici e religiosi contro cui fu accanita la battaglia dell'illuminismo liberatorio: Madam de Maintenon, vedova del poeta Scarron, moglie morganatica del Re Sole che, nonostante gli splendori di corte, confessava: «Ho avuto freddo tutta la vita»; Sofia Guglielmina, margravia di Bareith, dalle cui memorie,

«insidiose e esagerate», piene di salassi e sangue, sembra cominciare la fine dell'*Antico Regime*; la marchesa di Defland, amica di Voltaire, che non credeva nella tolleranza («i persecutati — scriveva con disincanto — la predicheranno sempre, ma se cessassero di esserlo, non la eserciterebbero»), madame de Châtelet, matematica, morta per aver voluto un figlio, che in un suo trattato spiegava che «quattro grandi motivi fanno la felicità di una donna: la libertà dai pregiudizi, stare bene in salute, avere inclinazioni e passioni, essere capaci di illusioni». E qui che si tocca con mano la robustezza della convinzione che non si darà libertà per l'uomo finché quest'altra «metà della storia» non sarà essa stessa liberata.

A completare il quadro il «no grosso» della rivoluzione francese. Lo storico sottolinea il paradosso di un movimento culturale, l'illuminismo che rifiutava la rivoluzione sociale, ma senza i cui scritti la parola libertà non sarebbe mai stata incandescentemente accostata, nell'Ottantanove, alla parola uguaglianza.

E poi i problemi della moderna storiografia. Si rievoca così lo sguardo conservatore di François Furet, alliefo novello, ma non nuovo, della continuità fra antico regime e rivoluzione, e si percorre il profilo difficile dell'«indulgente» Danton, sotto lo stimolo del film di Wajda.

Quasi a chiudere emergono — obiettive — le difficoltà di contatto di fronte a un Robespierre con il quale ritorna, tramite Rousseau e Diderot, la Virtù come «soggezione d'interesse privato all'interesse pubblico». Robespierre, secondo il Villari, si era assunto un compito politico troppo superiore alle forze sociali da cui dipendeva. Da qui il suo errore: quello di credere che «fosse sufficiente la razionalità», che la forza di idee giuste bastasse per riordinare e regolare la realtà sociale della Francia. Un errore che lascia a noi un interrogativo «aperto come una ferita della storia».

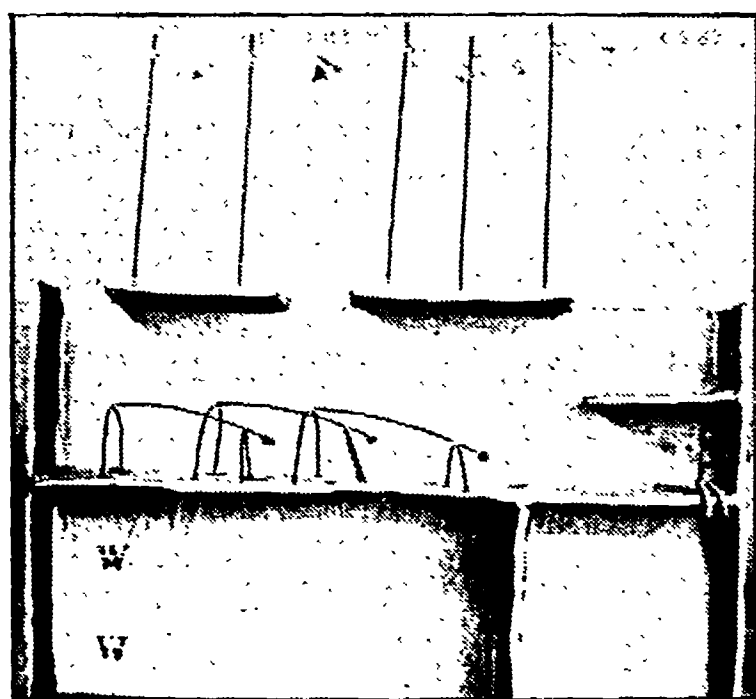
Gianfranco Berardi



Danton e, in alto, Diderot

Esposte a Venezia le opere di Fausto Melotti: mille modi e linguaggi per dire l'essenziale

E dalle sculture nacque la musica



notturna, in un'epoca (i «ruggenti» anni 20) in cui tra Harlem e Manhattan ci si divertiva sul serio. La sua libertà, i suoi sarcasmi fulminanti, il suo gusto per gli uomini «usa e getta» furono troppo persino per la Hollywood-Babilonia dell'epoca. E, soprattutto, Louise riuscì a comunicare questa libertà dallo schermo, in modo inequivocabile. Nessuno, a Hollywood, la capì meglio di Howard Hawks, che in *Capitan Barabù* (1928) le fece interpretare un'artista da circo di cui si innamorano due uomini. Louise fu così la prima donna mascolina e devastatrice di Hawks, lontana progenitrice della Katharine Hepburn di Susanna o, se ci passate il paradosso, del Cary Grant «travestito di ero uno sposo di guerra». Ma ancora più fulminea fu la sua apparizione in *Begars of Life*, dove recitava vestita da ragazzaccio del bassifondi. Pochi anni dopo Marlene sarebbe comparsa vestita di frac e cilindro in *Marocco*...

«Voglio fare delle cose alla

Nostro servizio
VENEZIA — Nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, tra i dipinti dei grandi del passato — Tiziano, Giorgione, Giambellino — sono esposte in questi giorni le opere di Fausto Melotti, disegni e sculture, alcune rappresentative delle tappe fondamentali della sua lunga carriera, altre a testimonianza del lavoro degli ultimissimi anni, sempre prodigiosamente vivo e fresco.

Poeta, ingegnere, musicista, scultore, ancora oggi Melotti sfugge ad ogni definizione rigida: è comunemente ritenuto un astrattista, ma questo termine si addice solo ad una parte della sua opera, in particolare alle sculture ispirate all'amata musica, i Terzi, i Contrappinti, in cui prevale la ricerca dell'armonia nel rapporto tra forme e linee, l'alternarsi rigoroso di vuoti e pieni, in una serie di variazioni che — come l'artista ama sottolineare — non sono infinite, ma limitate nel numero. Ma molte altre opere, non certo minori per valore artistico, mantengono un rapporto vivo con il mondo dell'immagine: non è astratta un'opera come *La pioggia*, dove le figure umane — filiformi, essenziali, ma pur sempre figure — si prendono ad abbracciare ed a farsi abbracciare dal fascio di linee che rappresenta la pioggia. La presenza della natura è frequente nelle sculture di Melotti, che sia l'azzurro cielo notturno con un'altissima falce luna, l'irrompere della pioggia e del vento come voci di vita nel silenzio dell'universo.

In molti casi, poi, è il nome stesso di sculture che va stretto all'artista di Revereto: molte sue creazioni vivono della freschezza del colore, della grazia sinuosa della linea e se spesso si proiettano arditamente e leggere nello spazio, non di rado si dispongono su lievi fondali di garza colorata o di terracotta dipinta a formare scene, momenti di una rappresentazione teatrale senza fine.

Fausto Melotti è stato spesso accostato a Mirò ed a Calder, ma sono paragoni che non gli si addicono; il suo è un discorso più complesso e intellettuale, un tentativo di arrivare all'essenza, ad un significato profondo, all'evento, e che è possibile cogliere intuitivamente quasi prima della percezione fisica. Si pensi, per esempio, al *Circo* del 1965, in cui non vi è nulla di oggettivo, nulla che faccia pensare a quelli festosi di Calder. Il circo di Melotti è un circo di fantasmi, e gli altri corpi celesti si presentano alla ribalta in inesorabile e misteriosa successione.

Più interessante è invece l'accostamento all'amico Fontana, con cui, nei mitici anni Trenta, conobbe studiando l'accomune ricerca di forme d'arte che partecipino di vari linguaggi — pittura, scultura, architettura — e la concezione assolutamente non monumentale della scultura; ma, mentre molte opere di Fontana si muovono e quasi guizzano nello spazio, quelle di Melotti hanno in sé solo la tensione, la potenzialità del movimento e cercano soprattutto di collocarsi nello spazio con il maggior slancio possibile verso l'alto, con la maggior leggerezza possibile, ma senza nessuna precarietà.

Il mistero di Melotti è sempre in un classico equilibrio, e gli altri corpi celesti si presentano alla ribalta in inesorabile e misteriosa successione.

Più interessante è invece l'accostamento all'amico Fontana, con cui, nei mitici anni Trenta, conobbe studiando l'accomune ricerca di forme d'arte che partecipino di vari linguaggi — pittura, scultura, architettura — e la concezione assolutamente non monumentale della scultura; ma, mentre molte opere di Fontana si muovono e quasi guizzano nello spazio, quelle di Melotti hanno in sé solo la tensione, la potenzialità del movimento e cercano soprattutto di collocarsi nello spazio con il maggior slancio possibile verso l'alto, con la maggior leggerezza possibile, ma senza nessuna precarietà.

Senza dubbio, però, l'artista a cui Melotti è più vicino è Paul Klee: in entrambi il rigore, la severa geometria si fondono miracolosamente con la fantasia, la fiaba, la magia. Per entrambi si è parlato spesso di ironia, ma è una parola pesante, inadatta ad indicare il più intimo sorriso che in queste opere si sposa con la malinconia.

La mostra, che è stata promossa dalla Sovrintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia e curata da Giovanni Carandente, resterà aperta fino al 15 settembre. Il catalogo è dell'editrice Electa.

Marina De Stasio

È morta Louise Brooks, la diva più enigmatica e «scandalosa» del cinema muto. Incarnò il mito femminile negli anni 20: fu una grande attrice o solo una creatura sconvolgente?

Louise, la «prima» donna

La frangetta all'altezza delle sopracciglia, i lisci capelli neri che ricadevano come una virgola nel bianco delle guance, Louise Brooks ha attraversato la storia del cinema come la più splendente meteorite della settima arte. Pochissimi hanno visto i suoi film, nessuno può dire di sapere veramente tutto di lei. Louise Brooks è una fotografia (naturalmente in bianco e nero), un ricordo di cose non viste, una scarica elettrica nella memoria. Ora che è morta per una crisi cardiaca, nella sua casa di Rochester (stato di New York), il mistero non si dissipa. Anzi. Louise Brooks è stata — lo si può affermare senza tema di smentita — la più grande diva «el cinema muto insieme a Greta Garbo. Ma, a differenza della Garbo, resta la diva più sconosciuta, più enigmatica, forse più scandalosa.

Come accade ai veri miti, Louise Brooks è addirittura difficile da situare nel tempo e nello spazio. I testi sacri la dicono nata nel 1900, ma nei suoi scritti autobiografici *Lulu a Hollywood* (pubblicati nell'82) la data dichiarata è il 1906 (doveva avere, quindi, 79 anni). Era un'attrice americana (nata a Cherryvale, nei pressi di Wichita, Kansas), passata alla storia per un film tedesco, a differenza delle europee Garbo e Dietrich che furono consegnate alla leggenda da Hollywood. Della sua famiglia non si sa nulla. In una storica intervista a *Photoplay* del 1926 (a vent'anni) raccontava:

«Nella nostra famiglia ognuno doveva arrangiarsi da solo. Mio padre e mia madre si sono separati quando io ero ancora bambina. Non sanno niente del mio successo... E comunque mio padre pensa che io sia qualcosa di terribile. Ma più tardi, nelle giocate memorie, parla di loro come una coppia-modello, il padre medico, la madre musicista e scrittrice che la spinse alla carriera di ballerina.



Louise Brooks in «The Canary murder case» e, in alto, «Valentina» di Crepax



«Nella nostra famiglia ognuno doveva arrangiarsi da solo. Mio padre e mia madre si sono separati quando io ero ancora bambina. Non sanno niente del mio successo... E comunque mio padre pensa che io sia qualcosa di terribile. Ma più tardi, nelle giocate memorie, parla di loro come una coppia-modello, il padre medico, la madre musicista e scrittrice che la spinse alla carriera di ballerina.

ry Cohn la relegò tra le ballerine di fila di *Amanti di domani*, dopo averle inutilmente chiesto di diventare la sua amante. Il suo ultimo film fu un western, *Caravaca e spara* (1938), a fianco di un giovanotto di nome John Wayne che un anno dopo sarebbe divenuto un divo in *Ombre rosse*; per Louise, invece, fu l'ultimo atto. Come attrice.

La donna sopravvisse, libera e coriacea. Nel 1946 avrebbe potuto incontrarla nei grandi magazzini Saks sulla Quinta, di cui Louise Cohn fu la lavorante come commessa. Scrisse e bruciò una rovente autobiografia, poi, nell'82, consegnò alle stampe le suddette memorie che sono tra i libri più pungenti, ironici e preziosi mai scritti su Hollywood.

Mito di un solo film, Louise Brooks era già morta per il pubblico quasi cinquant'anni fa, ma la sua immagine è nella galleria degli immortali. In Italia ha contribuito alla memoria anche un fumetto celeberrimo, la *Valentina* di Guido Crepax che è chiaramente modellata sulla sua figura. Ma lei aveva una vita, in realtà, sono lontane mille miglia dalle scritte anche dolorose, ma sempre inquisitive, di Louise Cohn. Costellò la sua vita spericolata. Forse non era una grande attrice. Forse aveva ragione Lotte Eisner, che sempre le ha attribuito un'«interiorità alla quale ella è estranea». Ma sicuramente fu la donna più vera e più forte che Hollywood tentò inutilmente di sfruttare.

Per noi resta immortale nella risposta all'intervista a *Photoplay* che ciococamente le sussurra «sei tu stessa». Allora non avrà niente da dire. Brava Louise. Basta la tua vita, che c'è da aggiungere?

Alberto Crespi