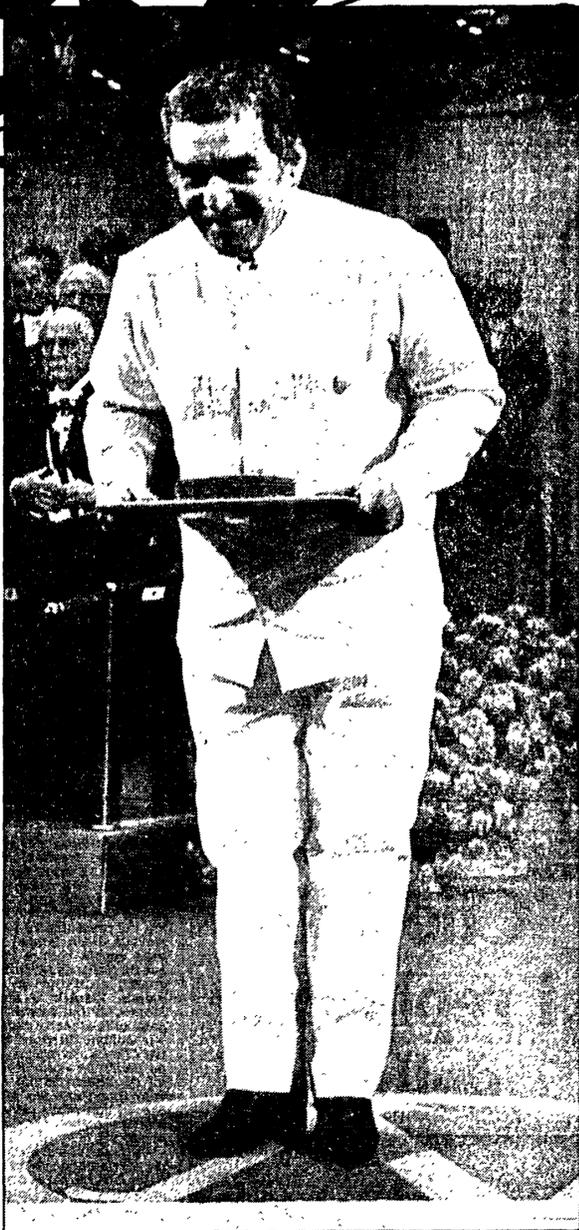


# Spettacoli



Qui a sinistra Gabriel García Márquez in atteggiamento quasi orientale mentre ritira il premio Nobel a Stoccolma nel 1982

**P**ER IL SUO ITER creativo di romanziere, per la sua capacità di favoleggiare, per la sua presa di posizioni politiche che lo vede al centro di discorsi polemiche e per il meritato premio Nobel dell'82, in molti attendevamo con curiosità l'ultimo romanzo di Gabriel García Márquez, pubblicato in Colombia lo scorso anno e in questi giorni apparso in Italia, *L'amore ai tempi del colera* (Mondadori, pagg. 370, lire 22.000).

Trattandosi di García Márquez esiste — e già sta succedendo — la possibilità di cadere nella trappola di emettere precipitosi giudizi che vanno da un estremo all'altro e che, come constatiamo, il più delle volte mancano di rigore: quasi tutti si limitano a parlare del contesto a scapito del testo che, invece, è ciò che abbiamo fra le mani, visto che parliamo di un'opera di García Márquez che è prima scritta e poi uomo politico.

Il libro racconta la storia sentimentale di un amante ripudiato, Florentino Ariza, che nel corso della sua lunga vita, dal furioso incendio giovanile fino alle braci crepuscolari della vecchiaia, ha mantenuto una fedeltà incrollabile verso l'antica fidanzata, Fermina Daza, la quale nel frattempo si è sposata con Juvenal Urbino, un prestante medico dell'alta società di una città del Caribe. Dopo cinquant'anni, sette mesi undici giorni e relative notti (in cui ci sono susseguiti un'infinita quantità di idilli, che fanno del libro una specie di inventario passionale) e nella decrepitezza della vecchiaia, Florentino e Fermina scoprono l'amore in un esotico viaggio lungo il Rio Magdalena.

Usando la stessa tecnica dell'anticipazione, impiegata dall'autore, ci accostiamo al testo con un certo scetticismo, come amava chiamarlo il suo amico Vargas Llosa, e salutiamo semplicemente il «mestierante»: lo scrittore di talento che è sempre stato, ma che in questa occasione si è limitato a costruire un pastiche (che ha analogia fonica con kitsch), che evoca uno di quegli insopportabili quadri di Renoir, dipinti con mestiere, ma leziosi e superficiali se confrontati con quelli dei suoi contemporanei. A questo punto, o uno di quegli interminabili e noiosi feuilletons spagnoli del secolo scorso. Per evitare il rischio di cadere in comparazioni del tutto soggettive, vediamo l'insieme della sua opera.

Inevitabile la parabola della qualità letteraria di García Márquez che, in crescendo da *La siesta después del martes* (1947) e passando per quel capolavoro che è *Cent'anni di solitudine* (1955), raggiunge il suo apice nella fortunata saga americana di *Cent'anni di solitudine* (1967) e il momento di maturità e pienezza con *L'autunno del patriarca* (1975). Da qui in avanti si annuncia il salto nel nulla. In *Cronaca di una morte annunciata* (1981) prevale l'intelligenza sul palpitante creativo, e ora *L'amore...* riconferma la fase discendente. Si è perso il pazzo che scriveva sghignazzando (come ce lo descrivevano gli amici) e si è imposto il cervello intelligente che sa scrivere, che si racconta di un mondo ma che è incapace di crearlo. Gli è scappato di mano un universo, gli è sfuggito il mito, ed ora ci consegna un romanzo tipo «lacrime Santiago di Cuba», in cui la memoria del passato non ridime il futuro, come in qualsiasi romanzo-zetzo rosa.

*L'amore...* non è nulla più di un romanzo nostalgico scritto dall'autunno macondiano, un monumento fantasmagorico ad un mondo anchilosato e decadente, invaso dal cinismo più che dall'umorismo, ma questo sì, pannello di un mondo romantico e a buon mercato e dell'erudizione di cui fanno sfoggio i turisti di viaggi organizzati. *L'amore...* è un monumento alla decrepitezza in cui García Márquez, in modo brillante, parla delle stesse guerre civili, degli stessi galeoni, degli stessi colonnelli dello stesso diluvio, degli stessi liberali e conservatori, degli stessi amori frenetici, dello stesso vorticare di foglie gialle, della stessa perdita della memoria (che configura l'universo macondiano), ma senza le vibrazioni sorprendenti e repentine del suo mondo romanzesco. Vi è una specie di soporifero nel quale la magia del telegrafo, i giochi pirotecnici, l'aspirazio-

**Nel nuovo libro «L'amore ai tempi del colera» lo scrittore non riesce a coprire con la prosa ricercata un'operazione che è di puro mestiere**

## Márquez, 50 anni di feuilleton

ne dello spirito santo, il primo viaggio in pallone e l'invenzione dell'aeroplano (per citare qualche esempio), rimpiazza la scoperta del ghiaccio e della calamita, l'arrivo del primo treno, l'ascesa di Remedios la bella, la bolgia del circo. Al sortilegio epico si sovrappone un catalogo di pagliacci lugubri, di maschere goyesche, un museo dell'amore (ma di cera) e la falsa concezione romantica che l'amore è un viaggio verso la morte.

In più occasioni abbiamo sostenuto che García Márquez raffigura la versione contemporanea del giullare popolare medievale in quanto tramite fra testo scritto e tradizione letteraria orale e magica, in cui noi latinoamericani ci identifichiamo, e in quanto uno degli scrittori che abbiano meglio assimilato la tradizione del barocco spagnolo. Riguardo alla prima affermazione mettiamo in evidenza come García Márquez faccia un esalto: inizia a svolgere il ruolo di giullare di corte quan-

do cerca di recuperare, attraverso il testo, uno spaccato di società (quello della torbida aristocrazia caribica) che vive di reminiscenze e anela a rassomigliare e a copiare gretamente i modelli europei. Per ciò che riguarda la seconda, il cupido gongorino è diventato cieco, non ha ali ma sesso e invece di frecce d'amore lancia dardi di insidia e frustrazione.

Nell'*Amore...* non funziona, come in altri romanzi, l'iperbole e l'artificio barocco; né i cataclismi, né l'alchimia, né i cacciatori solitari e, ancor meno, le evocazioni dei popolari boleros o le vibrazioni simiche che scuotono i personaggi. Notiamo invece una indigestione logorica e per di più hollywoodiana, monumentale come un kolossal di Cecil B. de Mille, con tanto di lieto fine, ma decadente, in cui ogni frammento della narrazione si ripete fino alla noia. Persino il triangolo di ricambio aristocratico, il povero ma poeta e la bella paesana ma arrivista) che tenta di es-

sero lezioso, si tinge di perverso, perché col suo grande mestiere García Márquez lo camuffa tra pianti, viaggi, lettere insospettite ed eventi imprevedibili. Gli sono sfuggiti eroi ed eroine: sono diventati di cartapesta, hanno acquisito un sapore di vecchie figurine da album infantile di una fine secolo, che lo scrittore imbeve di esotismo e fantasia, in un romanzo scritto proprio come le lettere di Florentino Ariza, con «volontà lirica» e con «modernismo audace», come se quella fine secolo non fosse stata segnata dall'angoscia esistenziale e dall'esperienza di vuoto interiore.

E si nota, nello stesso tempo, una nota di autobiografismo e di compiaciuto sdoppiamento nei personaggi: Florentino Ariza, il declamatore di poesia sentimentale, il povero innamorato che trova scampo alla sua solitudine in quella casa di «lucciole che vendono amori di emergenza» si completa con Juvenal Urbino, il raffinato e assediato marito, il promotore di opere pie, il

medico di fama educato in Francia. I due, che fanno tutt'uno, convergono in un'unica donna, di origini oscure, che da giovane aveva studiato nel collegio «dove le ragazze perbene imparavano, da due secoli, l'arte e il mestiere di essere mogli diligenti e sottomesse», «dea incoronata» dai passi di carbiato e occhi a mandorla, che diventa ad opera di García Márquez l'archetipo della matriarca di provincia.

L'insieme sfocia in un'esaltazione sfumata di quello spaccato di società che accettabile che tutto cambi nel mondo: tranne se stessa, che ancora confonde amore con sesso, sesso con erotismo, per trasformarsi in un monumento al maschilismo più obsoleto. Da buon macho caribe, colloca sul piedistallo la sua matriarca, si limita a contemplarla, la sogna, la «idealizza con l'alchimia della poesia», e così, mentre lei rinchiusa vive la frustrazione, lui passa di tetto in tetto, per piacere la sua sete d'amore.

Altra cosa è che García Márquez ci costringa a vederlo come un esteta: la sua prosa è ricercata, preziosa e agile, come al solito; tanto lirica e retorica quanto le lettere di Florentino Ariza; attraversata da immagini poetiche e metafore riuscite ma vuote. Una prosa costruita con tanto di linguaggio popolare e con frasi che non hanno valore «per il loro significato, ma per il loro potere incantatorio». *L'amore...* è un libro eccezionalmente ben scritto, nel quale tuttavia gli episodi si accumulano, nel quale si usano le stesse formule temporali, gli stessi schemi strutturali, le stesse risorse rimaneggiate in quarant'anni di mestiere, ma che, una volta conclusa la lettura, lascia quell'amara sensazione di vuoto, di sesso vissuto senza amore, di amore senza erotismo, di storia senza storia e diventa una specie di ricettacolo gerontologico della decrepitezza, della tristezza, del fatalismo e patetismo di una vita nella quale noi non ci identifichiamo, come era accaduto con la sua opera precedente.

Se García Márquez si è proposto di scrivere un romanzo di evasione, o meglio, proporre l'evasione attraverso il romanzo, certamente non ci è riuscito, visto che non possiamo svuotare la proposta di un modello differente da quello della realtà reale trapiantato in modo crudo in quella della finzione. È un libro che tutto sommato diverte per la grazia della sua prosa e l'incomparabile capacità di prestigiatore nel raccontare storie a cui il romanziere colombiano ci ha abituati.

È opportuno lasciare comunque aperta un'altra possibilità: che *L'amore ai tempi del colera* sia stato scritto come «un'ampia meditazione sulla vita, basata sulle idee ed esperienze nei rapporti fra uomo e donna»; con la sicurezza di chi scrive come si scrivono «i romanzi d'appendice dei giornali»; con la «testardaggine di un anziano di cemento»; per uno scrittore che come Florentino Ariza, nel suo amore patetico, passa il suo tempo «diclandando versi d'amore contro il vento». Insomma, un romanzo scritto da chi ricorda sempre che la buona riuscita di un matrimonio non dipende dalla felicità ma dalla stabilità, da chi, in fondo, non riesce a soddisfare «l'insaziabile necessità d'amore», ma che è cosciente della esigenza di creare una «illusione svuata, capace di infondergli il coraggio necessario per gettare nella spazzatura i pregiudizi di una classe, che in origine non era la sua, ma che aveva finito per esserlo».

La pittura su tavola era connessa a un contesto ancora artigianale della prassi artistica, quando non erano ancora chiare le distinzioni tra categorie quali artista/scultore, pittore/decavatore. Essa presupponesse un lavoro di équipe all'interno di una bottega polivalente, con una figura dominante — il maestro pittore — coadiuvata però da altri addetti alla scelta, al taglio, all'assemblaggio, alla levigazione e alla preparazione delle tavole, da intagliatori a cui competeva la confezione delle sontuose cornici, da decoratori dediti a dorare le grandi carpenterie lignee. A differenza della pittura su tela, rigorosamente bidimensionale, nella pittura su tavola si sfruttava la materialità del supporto ad esempio con le incisioni decorative (punchature) delle

aureole dei santi, o tramite l'inserimento di elementi lignei in rilievo; rialzi per inclinare le teste verso il riguardante, o attributi dei santi, come nei dipinti di Crivelli. Chi, durante la visita a un museo in cui siano conservate grandi tavole dipinte, non ha provato il desiderio di sbirciare il retro dei supporti, per ammirare, oltre alla pittura, anche la qualità delle tavole, magari incorrendo nel disappunto del sorvegliante, messi in allarme da questa insolita quanto innocente curiosità? Le tavole hanno una caratteristica tridimensionale, scultorea, che va peraltro allorché sono appoggiate a contatto con una parete; ma i Crocifissi lignei del Duecento e del Trecento erano appesi, nelle chiese, in modo che fosse visibile anche il retro: lo dimostra un affresco di Sant'Orsola, ora all'Accademia, di cui uno studio recente (François Bardou, *La peinture narrative de Carpiac dans le cycle de Ste-Ursule, «Mémoires de l'Institut Veneto de Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXXIX, fasc. IV, 1985*) ha dimostrato le sottili implicazioni politiche legate al ritorno di Caterina Cornaro, reginotta di Cipro, una figura allora ancora nota soprattutto in rapporto con il dialogo degli Asolani del Bembo. È probabile che il trionfo della tela si legasse a motivi pratici, di trasportabilità e leggerezza, e che, in origine, si adottasse per apparati decorativi mobili, da usare in modo analogo alle cortine intessute: pensiamo ai Trionfi di Cesare di Mantegna, le nove grandi tele scampate al recente incendio della villa reale inglese di Hampton Court, con cui si decoravano grandi palchi all'aperto, in occasione di feste o spettacoli gonfalonari ecclesiastici con figure di santi e episodi biblici, portati in processione nel corso delle cerimonie. Le grandi tavole, invece, dopo essere state trasportate dallo studio del pittore sino alla loro sede definitiva, talora con grande clamore pubblico (ad esempio a Siena, nel 1311, allorché la Maestà di Duccio fu trasiata sino all'altar maggiore del Duomo), erano intese come inamovibili.

Fabio Rodríguez Amaya



**In una mostra a Genova visibile per la prima volta il retro delle tavole: così si scopre che l'opera d'arte ha due volti**

## Tutti i rovesci della pittura

Ci pare che nessuno abbia mai studiato storicamente e in modo approfondito il rapporto tra pittura su tavola e quella su tela, tra il XV e il XVI secolo, svoltosi, in Italia, anzitutto in area nord-orientale, tra Mantova e Venezia. Mantegna, contravvenendo a una tradizione secolare, fu tra i primi a far uso sistematico della tela; a Venezia, nei cicli pittorici tardo-quattrocenteschi per il Palazzo Ducale o per le varie scuole della città, tele colossali cominciarono addirittura a fare le veci degli affreschi murari, ad esempio nel ciclo di Carpiac con le Storie di Sant'Orsola, ora all'Accademia, di cui uno studio recente (François Bardou, *La peinture narrative de Carpiac dans le cycle de Ste-Ursule, «Mémoires de l'Institut Veneto de Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXXIX, fasc. IV, 1985*) ha dimostrato le sottili implicazioni politiche legate al ritorno di Caterina Cornaro, reginotta di Cipro, una figura allora ancora nota soprattutto in rapporto con il dialogo degli Asolani del Bembo.

È probabile che il trionfo della tela si legasse a motivi pratici, di trasportabilità e leggerezza, e che, in origine, si adottasse per apparati decorativi mobili, da usare in modo analogo alle cortine intessute: pensiamo ai Trionfi di Cesare di Mantegna, le nove grandi tele scampate al recente incendio della villa reale inglese di Hampton Court, con cui si decoravano grandi palchi all'aperto, in occasione di feste o spettacoli gonfalonari ecclesiastici con figure di santi e episodi biblici, portati in processione nel corso delle cerimonie. Le grandi tavole, invece, dopo essere state trasportate dallo studio del pittore sino alla loro sede definitiva, talora con grande clamore pubblico (ad esempio a Siena, nel 1311, allorché la Maestà di Duccio fu trasiata sino all'altar maggiore del Duomo), erano intese come inamovibili.

La pittura su tavola era connessa a un contesto ancora artigianale della prassi artistica, quando non erano ancora chiare le distinzioni tra categorie quali artista/scultore, pittore/decavatore. Essa presupponesse un lavoro di équipe all'interno di una bottega polivalente, con una figura dominante — il maestro pittore — coadiuvata però da altri addetti alla scelta, al taglio, all'assemblaggio, alla levigazione e alla preparazione delle tavole, da intagliatori a cui competeva la confezione delle sontuose cornici, da decoratori dediti a dorare le grandi carpenterie lignee. A differenza della pittura su tela, rigorosamente bidimensionale, nella pittura su tavola si sfruttava la materialità del supporto ad esempio con le incisioni decorative (punchature) delle

aureole dei santi, o tramite l'inserimento di elementi lignei in rilievo; rialzi per inclinare le teste verso il riguardante, o attributi dei santi, come nei dipinti di Crivelli.

Chi, durante la visita a un museo in cui siano conservate grandi tavole dipinte, non ha provato il desiderio di sbirciare il retro dei supporti, per ammirare, oltre alla pittura, anche la qualità delle tavole, magari incorrendo nel disappunto del sorvegliante, messi in allarme da questa insolita quanto innocente curiosità? Le tavole hanno una caratteristica tridimensionale, scultorea, che va peraltro allorché sono appoggiate a contatto con una parete; ma i Crocifissi lignei del Duecento e del Trecento erano appesi, nelle chiese, in modo che fosse visibile anche il retro: lo dimostra un affresco di Sant'Orsola, ora all'Accademia, di cui uno studio recente (François Bardou, *La peinture narrative de Carpiac dans le cycle de Ste-Ursule, «Mémoires de l'Institut Veneto de Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXXIX, fasc. IV, 1985*) ha dimostrato le sottili implicazioni politiche legate al ritorno di Caterina Cornaro, reginotta di Cipro, una figura allora ancora nota soprattutto in rapporto con il dialogo degli Asolani del Bembo.

È probabile che il trionfo della tela si legasse a motivi pratici, di trasportabilità e leggerezza, e che, in origine, si adottasse per apparati decorativi mobili, da usare in modo analogo alle cortine intessute: pensiamo ai Trionfi di Cesare di Mantegna, le nove grandi tele scampate al recente incendio della villa reale inglese di Hampton Court, con cui si decoravano grandi palchi all'aperto, in occasione di feste o spettacoli gonfalonari ecclesiastici con figure di santi e episodi biblici, portati in processione nel corso delle cerimonie. Le grandi tavole, invece, dopo essere state trasportate dallo studio del pittore sino alla loro sede definitiva, talora con grande clamore pubblico (ad esempio a Siena, nel 1311, allorché la Maestà di Duccio fu trasiata sino all'altar maggiore del Duomo), erano intese come inamovibili.

La pittura su tavola era connessa a un contesto ancora artigianale della prassi artistica, quando non erano ancora chiare le distinzioni tra categorie quali artista/scultore, pittore/decavatore. Essa presupponesse un lavoro di équipe all'interno di una bottega polivalente, con una figura dominante — il maestro pittore — coadiuvata però da altri addetti alla scelta, al taglio, all'assemblaggio, alla levigazione e alla preparazione delle tavole, da intagliatori a cui competeva la confezione delle sontuose cornici, da decoratori dediti a dorare le grandi carpenterie lignee. A differenza della pittura su tela, rigorosamente bidimensionale, nella pittura su tavola si sfruttava la materialità del supporto ad esempio con le incisioni decorative (punchature) delle

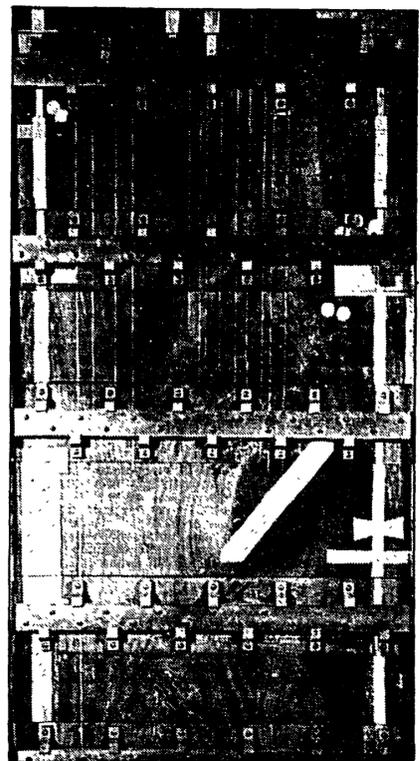
### E Godard fa un film su Lourdes

PARIGI — Jean-Luc Godard non si smentisce. Sono ancora fresche le polemiche su «Je vous salue Marie», e il regista ginevrino ha annunciato che il suo prossimo film si intitolerà «Le miracule» e sarà — come ha detto lo stesso Godard — una satira sui pellegrinaggi a Lourdes. Di nuovo un argomento religioso, quindi, dopo il film sulla Madonna che ha provocato anche una dura critica del Papa. Nel frattempo, Godard ha iniziato le riprese di «Soft Center», tratto da un romanzo di James Hadley Chase.

### Cannes '86 Con Ferretti e Zeffirelli

ROMA — «I love you» di Marco Ferreri e «Otello» di Franco Zeffirelli sono i due film che rappresenteranno l'Italia in concorso al prossimo festival cinematografico di Cannes, in programma dall'8 al 19 maggio. La rosa dei film esaminati dai selezionatori del festival francese comprendeva anche altri titoli: «La venexiana» di Bolognini, «Speriamo che sia femmina» di Monicelli (già uscito nelle sale), «Diavolo in corpo» di Bellocchio (uscirà a fine aprile) e «Il camorrista» di Tornatore.

A sinistra, la «Crocifissione» di Ludovico Brea. Sotto, il retro della preziosa pala



ma del pittore, inscritta in una fascia alla base della porzione centrale. Ma poiché tali restauri avevano comportato anche la manutenzione dei supporti e la preparazione di nuove parchettature, è nata l'idea di dedicare per la prima volta una rassegna alle tavole lignee, serbando i dipinti entro incastellature di tubi Dalmine e disponendoli nelle sale in modo che lo spettatore possa girarvi attorno e leggerne anche il retro, con l'aiuto delle chiare didascalie esplicative redatte da Laura Edmann dell'Istituto per la Ricerca sul Legno di Firenze. In questo modo l'attenzione dello spettatore è indirizzata al contenuto sulla crosta pittorica e sulla carpenteria: disincagliati dalle scorie di un estremo idealistico attento soltanto ai valori «poetici», ma alla base materiale degli stessi, i dipinti sono presentati come documenti fisici e stratificati in un sistema di supporti moderni, in cui la pittura svolge evidentemente un ruolo predominante, ma senza essere disgiunta dalla qualità, dalla forma e dalla parchettatura del supporto.

Il visitatore può così leggere, sul retro del polittico di Filippino Lippi, spedito all'inizio del Cinquecento dal pittore fiorentino al Lomellini di Genova, per essere posto nella cappella di famiglia a San Teodoro, la prova manoscritta dell'invio, di pugno del Lippi e dello spediente: «Pace di Firenze. Ad primo di febbraio MCCCCCIII, può ammirare le tavole prive di parchettature perché in buono stato, rilevando la prassi del fiamminghi di ricorrendo alla lega di quercia di rovere, di contro a quella più variabile degli Italiani (le loro tavole sono di gattice, pioppo, noce, ecc.), meno attenti alle caratteristiche proprie di ciascun legno. Può poi distinguere tra le parchettature più antiche, rigide, a griglia orizzontale o

diagonale, o con traverse di supporto inamovibili, oggi ritenute dannose in quanto serrano la tavola impedendone i naturali movimenti di dilatazione e contrazione, e le parchettature scorrevoli più moderne, di legno o alluminio, che accompagnano i movimenti dei supporti, impedendo loro d'incurvarsi; e si stupirà dell'ingegnoso sistema di allarme adottato nelle tavole dell'Europa Orientale, con una traversa inserita entro una scanalatura a una sola uscita, che cade allorché il dipinto s'incurva, segnalando l'imbarcamiento in atto.

Soprattutto crediamo che, di fronte alla possibilità di girare attorno alle formidabili incastellature lignee delle pale di maggiori dimensioni, quali la stupefacente annunciazione di Jan Provost, capolavoro del museo genovese, o la Madonna dell'Uva di Gérard David, o il polittico di Filippino Lippi, o ancora, i dipinti di Mantegna, P. Aertsen, L. Brea, J. Van Scorel, Sacchi, il visitatore di questa rassegna si renderà conto che l'attuale allestimento, lungi dal proporre una mera rassegna di restauri e tanto meno un gioco intellettuale di arte concettuale alla Paolini, configura un sistema nuovo, più attuale, più completo di esporre le tavole lignee. Certo, con i dipinti disposti a schermo entro la sala anziché allineati lungo le pareti, i problemi di custodia si aggravano: difficilmente un simile allestimento potrà diffondersi nei musei italiani. Ma sarebbe interessante se, almeno temporaneamente, Brera, gli Uffizi, o Capodimonte, e altre pinacoteche, seguendo l'esempio genovese, proponessero le loro opere su tavola per diritto e per rovescio, proponendo al pubblico un modo nuovo di guardare i dipinti, anche i più celebri.

Nello Forti Grazzini

**Peter Giotz**  
**La socialdemocrazia tedesca a una svolta**  
**Nuova idea-forza per la sinistra in Europa**

I problemi più attuali che si pongono oggi alla sinistra nella Germania federale e, più in generale, in Europa. Una analisi originale, ricca di proposte concrete, di un esponente di primo piano della socialdemocrazia tedesca.

"Politica e società"  
Lire 10.000

**Editori Riuniti**