

Allarme

rientrato in Rai per «I misteri della giungla nera»
«Congelato» il blocco
del pretore, domenica in onda la seconda puntata

L'inchiesta

sul teatro italiano fa tappa in Emilia Romagna
Una realtà fiorente, con tre stabili
e decine di sale. Ma con un pubblico poco «fedele»

Vedi retro

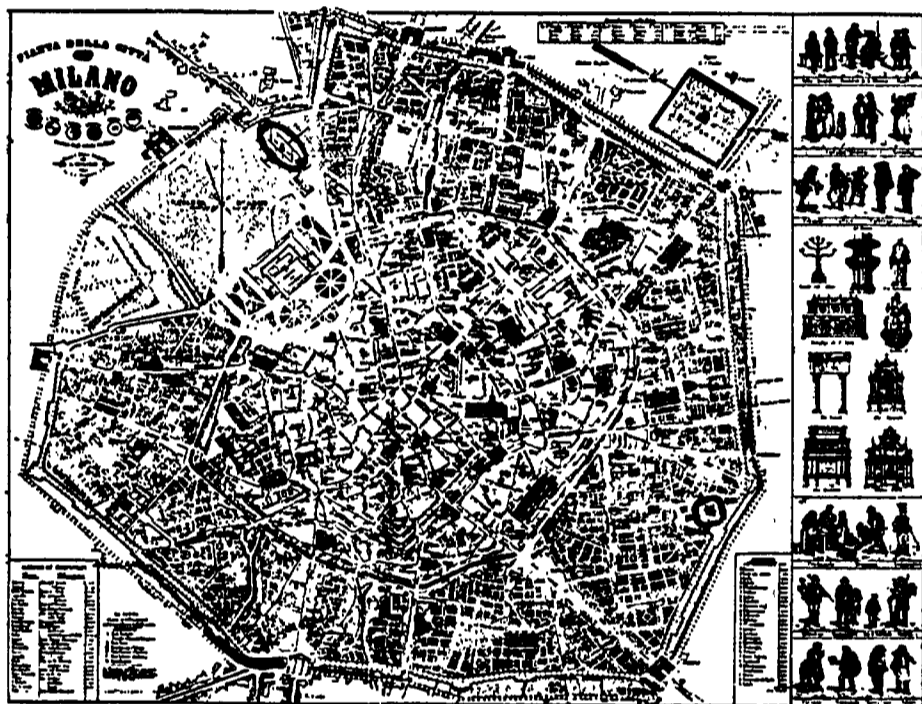
CULTURA e SPETTACOLI



In mostra a Milano una straordinaria summa della cultura figurativa padana tra il XVII e il XVIII secolo: centinaia di dipinti, sculture, intagli lignei, mobili, costumi. Insomma un'affascinante sarabanda di opere

Barocco e rococò firmato dai lombardi

NELLO FORTI GRAZZINI



Una pianta di Milano settecentesca e, in alto a sinistra, un ritratto di V. Ghisaldi detto Fra Galgario

MILANO. Tanto più attesa in quanto varie volte preannunciata e immancabilmente posticipata, si è aperta la mostra grandiosa del Settecento lombardo, straordinaria summa della cultura figurativa padana scaturita tra l'ultimo quarto del XVII secolo e i primi tre quarti del secolo XVIII.

Il plauso per il brillante espositivo sul piano istituzionale, al Comune di Milano va il merito di aver tenuto duro, per anni, su un progetto così ampio e ambizioso; sul piano finanziario, si segnala la Cariplo, sponsor della manifestazione. Ma il merito maggiore di questo Settecento lombardo è di chi ha delineato il progetto, ha scelto le opere, ha svolto gli studi di ponderosi che stanno a monte della mostra e ha infine curato e redatto il ponderoso catalogo edito da Electa. E per una volta andrà sottolineata anche la sobria efficacia dell'allestimento, finalizzato all'agevole fruizione delle opere esposte, ma che almeno nella Sala delle Carriatidi, dove sono esposte le maggiori pale di tema sacro, non esclude una spettacolare invenzione scenografica.

Esauriti così i complimenti, entriamo nel merito della mostra. Il lungo percorso espositivo offre al visitatore centinaia di dipinti e disegni appartenenti a decine di autori diversi, presenta sculture, intagli lignei, mobili, costumi del Settecento, ceramiche e oreficerie, libri, stampe, modellini e riproduzioni architettoniche, ricordi degli «apparecchi effimeri», insomma una sarabanda di cose e opere che solo a enumerarle si riempirebbero pagine e pagine del giornale. Tanta abbondanza di tecniche diverse, tanta varietà di opere esposte sono d'altra parte necessarie per dimostrare l'intima complementarità delle espressioni artistiche settecentesche; è noto che i ritmi spezzati e capricciosi dei mobili e degli intagli riprendono, in piccolo, le piante e la ritmica ondulata dei marcapiani e degli ornati dei palazzi e delle chiese, e che questi ultimi costituiscono, d'altra parte, la cornice più consona per le tele e gli affreschi settecenteschi. Un medesimo principio formale unisce dunque tutte le manifestazioni artistiche del XVIII secolo, in Lombardia, come nel resto d'Italia e d'Europa.

Ma poi, cosa ne sa lo spettatore comune dell'arte in Lombardia alla fine del '600 e nel

corso del '700? Il Settecento è quello dei veneti: di Piazzetta, del Tiepolo, del Canaletto. E in Lombardia? Alcuni nomi-chiave sono conosciuti dal grande pubblico e da questi tengono banco i «pittori della realtà», per lo meno il celebre ritrattista bergamasco Fra Galgario e il pittore dai «pilocchi», il grande Giacomo Ceruti attivo a Brescia, a Piacenza, a Milano (ricordiamo la grande mostra dedicata a lui a Brescia nel 1987); ma il filone della realtà rappresenta soltanto un aspetto, sia pure fondamentale, del Settecento lombardo, e d'altra parte la stessa formula «realistica» non esaurisce né l'attività del Ghisaldi né quella multiforme e dialettica del Ceruti. L'attuale mostra costituisce dunque un viaggio entro un terreno poco noto, introduce artisti sconosciuti al più e un'infinità di opere mai viste, prestate da chiese e musei, da collezioni private, da depositi di musei. Il tema della mostra non era mai stato affrontato, come qui, in una visione d'insieme eppure per niente superficiale o prevedibile.

Quali sono dunque le caratteristiche del tardo barocco e del rococò in Lombardia? Per rispondere occorre tenere conto di diversi fattori; anzitutto si deve distinguere tra i veri e propri artisti lombardi e quelli che venivano da fuori, chiamati dagli aristocratici e dagli ordini religiosi. A Milano, ad esempio, lavorò Giambattista Tiepolo, che vi lasciò sommici di affreschi (nei palazzi degli Archinto, dei Dugnani, dei Clerici) e accanto a lui operarono altri «foresti», sia in area bergamasca-bresciana (i veneti Balestra, Celesti, Pittoni, Dizziani, i bolognesi Giuseppe Maria Crespi e Francesco Monti), che nel Milanese; questi apporti esterni si saldavano all'operosità degli artisti locali, che ne venivano influenzati ma che poi perseguivano proprie architetture stilistiche. Occorre poi distinguere tra le aree geografiche di cui si compone l'odierna Lombardia che allora erano sottoposte a diversi destini politici. A Milano, sottoposta al potere austriaco, collegata con l'area dei Laghi, col Novarese, col Pavese, una forte schiera di artisti locali conteneva ai «foresti» i grandi commissioni di tema sacro e sacro: Mantova invece, dove rifluisce l'astro solitario del Bazzani, era chiusa in se stessa, impermeabile agli apporti esterni; Bergamo e Brescia, sottoposte a Venezia, ebbero

tradizione e... dava risposte particolarmente sobrie, poco sperimentali e normalizzate. La lombardità risiede dunque nella fedeltà a una tradizione locale, in una moderazione rispetto alle sigle più vive in senso fantastico, capriccioso, smaterializzato del tardo-barocco e del rococò, in una sobrietà, in una attenzione alle cose che faceva tutt'uno con la mentalità lombarda anche in altri campi, da quello economico a quello religioso. Osserviamo, ad esempio, una splendida tela esposta alla mostra, l'«Autoritratto con la famiglia» del milanese Carlo Innocenzo Carloni (1686-1775), forse il pittore cui arrese il massimo successo internazionale nelle corti di mezza Europa (fu attivo a Vienna, a Praga, in Germania). Una volta rilevati, nella tela, i magistrali accordi cromatici degli azzurri, del rosa, degli arancioni, dei rossi, siamo colpiti dai volti immediati, diretti, sinceri, del pittore, della moglie e dei bambini. Il ritratto è trasparente e sovrano, come se fosse stato dipinto da un artista che non pensava ai bell'è, alla manità impomatata dell'aristo-

crazia europea, ma piuttosto alla circolazione sanguigna attivata dal freddo della stanza in cui la famiglia è in posa; e malgrado il fusto di una colonna illustrata sulla destra allude a una fastosità classicheggiante, emerge dall'oscurità un ripieno polveroso su cui si accatastano libricci bisunti, stracci usati, un vasetto sporco. Emergono dunque, nel quadro del Carloni, un fondo realistico, popolare, quotidiano, che lo accosta da un lato al ptochico dipinto da Giacomo Ceruti, di cui la mostra espone taluni sommi esemplari, e accostandogli, nei migliori brani di un altro grandissimo pittore «della realtà» attivo tra Bergamo e Brescia, Antonio Cifrondi (1656-1730), dall'altro alle umanissime indagini psicologiche proposte nei ritratti di Fra Galgario. Certo, non tutta l'arte lombarda è altrettanto «diretta», ma questo fondo di terragna empiria, questo attaccamento agli uomini, alle cose, alla realtà, è un tratto che traspare sovrannamente dai quadri esposti alla mostra milanese. Trionfa natu-



Una stampa raffigurante Aristotele: al grande filosofo è dedicato un saggio di Eric Weil

In libreria un importante saggio di Eric Weil dedicato al «meno costruttivista» tra i grandi filosofi

L'antropologia, «figlia» di Aristotele

CRISTIANA PULCINELLI

Il termine «antropologia» si incontra una sola volta nell'opera di Aristotele, tuttavia sembra che sia possibile parlare di un antropologia aristotelica. Anzi, a ben vedere, ciò che distingue il pensiero del Filosofo da quello del suo maestro, Platone, è proprio la comparsa di una «filosofia dell'uomo». Così afferma Eric Weil, filosofo, autore di una *Logique de la philosophie*, e di numerose ricerche di storia della filosofia, morto nel 1977. Di lui esce ora un testo dal titolo *Aristotele*, edito da Angelo Guerini nella collana «Concordanze», diretta da Livio Sichirolli e Alberto Burgio.

Il libro dedica un'intera sezione, la prima, all'antropologia. Di seguito troviamo un capitolo sulla logica ed uno sulla metafisica. In questo modo Weil analizza l'intero sistema della filosofia aristotelica. In effetti l'interesse dell'autore, come sottolinea Sichirolli nella postilla, è di «mirare all'unità sistematica di un pensiero e di un pensatore, all'unità di problema, pensiero e storia». Ecco che la ricerca dell'unità di pensiero e storia si manifesta nel tentativo di comprendere attraverso la storia ciò che ci sembra incomprensibile dell'antropologia di Aristotele: «L'uomo è cambiato», scrive Weil - e, con lui, la scienza che egli ha di sé, l'antropologia. La città è scomparsa, l'aristocrazia non ha più senso dopo l'avvento del cristianesimo, i signori non hanno più una funzione da quando non esiste più una classe guerriera. Forse la questione di sapere se uno degli avversari ha ragione non si pone. Solo il vivente ha ragione, e noi siamo i viventi». Oppure nel tentativo di spiegare l'incomprensione incontrata dalla funzione della dialettica: «Ad Atene tutti discutono, (le regole della dialettica, ndr.) sono un insieme di consigli tecnici per il conseguimento della vittoria e di leggi che se non fossero osservate, non consentirebbero la soluzione di nessun problema: è un insieme molto sorprendente per il lettore moderno, il quale ha dimenticato che questa discussione ha luogo tra uomini reali e prende quindi l'aspetto di lotta senza violenza fisica».

Sichirolli sottolinea un concetto che è alla base di tutta l'analisi di Weil: con la sola eccezione di Kant, Aristotele è il meno costruttivista dei filosofi. Il filosofo non deve costruire la realtà, ma comprenderla, o meglio comprendere le tante realtà (storiche, fisiche, umane, istituzionali). «Tali realtà, sensibili ed individuate, esistono da sempre, sono quello che sono, e di esse non c'è scienza». Al contrario di quanto crede Platone, che cioè la realtà sia il mondo delle idee, secondo Aristotele l'unica realtà è quella sensibile, l'individuo, quegli oggetti composti di forma e materia. Il problema, allora è quello di fornire stabilità alla scienza.

Qual è dunque il contenuto dell'antropologia? Il suo oggetto è l'uomo, naturalmente. Ora, l'etica, la politica, la retorica, la psicologia si occupano dell'uomo. E in esse si può rintracciare una filosofia dell'uomo, necessaria al sistema aristotelico tanto quanto la filosofia della natura. Al contrario di Platone, infatti, per il quale filosofia e antropologia erano esattamente la stessa cosa poiché l'uomo era al centro della filosofia, Aristotele vede nel Mondo l'oggetto per eccellenza, e la filosofia delle cose umane diventa indispensabile (accanto alla filosofia della natura) poiché l'uomo fa parte del cosmo. Weil, attraverso un'analisi accurata dell'etica e della politica, giunge alla conclusione che per Aristotele il valore dell'uomo «risiede interamente nella perfezione di quella facoltà propriamente umana che è la ragione. Grazie ad essa egli è intermediario tra l'animale e gli dei, tra la pura sensibilità, il puro desiderio, e l'intelletto puro che non pensa che se stesso, dall'altra». Il fine dell'uomo è perciò duplice: «si realizzerà e sarà felice in questo mondo grazie alle virtù civili, indispensabili per conservare la sua dimensione animale; si completerà nella sua componente divina mediante la contemplazione del divino, non soltanto imitando Dio, bensì partecipando della sua azione». L'antropologia è quindi presentata come l'unità di natura e cultura. Insomma, è un'analisi accurata quella che Weil compie degli scritti aristotelici, avendo sempre presente la possibile costruzione di un'unità di pensiero ed epoca: «Non si comprende Aristotele», scrive Weil - se non si comprende il suo tempo. Tuttavia, una difficoltà è data dal fatto che noi comprendiamo l'epoca di Aristotele attraverso Aristotele».



«Il sonno ricorre ai poteri del papavero», incisione del XVI secolo

Quell'introvabile chiave della malinconia

In libreria una nuova edizione del classico testo di Starobinski sul «male di vivere» dalle origini al 1900. Teorie e terapie per un «mistero» ancora irrisolto

ANTONELLA MARRONE

Mandragola e eliboro, vlagi e purghe, docce fredde, teatri e musica. Ogni mezzo è buono per arginare quell'inferno, nerasta marea chiamata malinconia. Ogni mezzo è stato, cioè, buono, come dimostra Jean Starobinski, l'eclettico medico letterato ginevrino, in *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900* (riedito in questi giorni dalla Guerini e Associati, L. 22.000), testo ormai classico

cate all'umor nero, allo spleen: la storia della letteratura si riempie di malinconici, di depressi, di solitari. Ma è anche vero (ed è la tesi che Starobinski dimostra ampiamente) che la malinconia non è uno stato immutabile, ma, al contrario, cambia con la storia, con il passaggio dei secoli. Così, legati da un solido filo comune, Amleto, Werther, Faust, Vladimir e Estragone, attraversano, ognuno a suo modo, il «male di vivere», riflettono le ansie della propria epoca, esprimono le contraddizioni di un'esistenza inquieta. Che cosa può la medicina di fronte al malinconico quando la malinconia, superando i confini di un impalpabile stato d'animo, diventa «malattia»? «Gli psichiatri del 1900 hanno acconsentito a riconoscere che la guarigione non è che per una piccola parte opera del medico: essa è l'atto arbitrario e misterioso con il quale l'organismo, a proprio modo, risponde agli aiuti che gli sono offerti. Può darsi che, nella malinconia, il corpo non sia in grado di rispondere... La medicina si rassegna a questa umiltà: non delinea più una tecnica scientifica, controllabile, per liberare l'organismo dal suo stato di inibizione e modificare quella smorta cenestesi che costituisce lo sfondo della coscienza depressiva». Queste le conclusioni di Starobinski per l'alba del XX secolo. Ma nell'antichità, ad esempio, l'uomo in stato di ansia e di depressione non si rivolgeva al medico. Ricorreva ai culti misterici oppure al filosofo: «Se esiste, nell'antichità, una psicoterapia degli stati depressivi, la si troverà negli scritti dei filosofi, sotto forma di esortazioni morali e di «consolazioni». Che

cosa sono le lettere e i trattati morali di Seneca, se non consolazioni psicologiche, che rispondono all'interrogazione estremamente pressante di un amico inquieto? Con il passare del tempo le teorie si accavallano, si sovrappongono, si respingono. L'eremita lavoratore del Medioevo, lascerà il posto, nell'epoca moderna, al viaggiatore, al vagabondo; l'antica teoria «morale» (per cui i sintomi malinconici erano il risultato di un'aggressione patita dal cervello da parte di un umore che aveva origine in altro luogo e quindi l'espressione di un conflitto tra l'organo cerebrale e una sostanza estranea) verrà sostituita dal primato del sistema nervoso: il disturbo, allora, interesserà un solo organo nelle sue diverse parti, una sorta di «delirio esclusivo» che comprenderà fenomeni nervosi, intellettuali e affettivi.

Nel secolo d'oro della malinconia, il Rinascimento, una terapia in particolare prende corpo: la musica. Lo *spiritus* dell'uomo (in sintonia con quello del mondo) deve attingere dalle riserve comiche per superare il temperamento malinconico (e la sua profonda ambiguità da cui possono derivare, nella stessa misura, genio e malattia). Tra queste «riserve» c'è l'armonia musicale, gli inni cantati da Orfeo e dai *prisci theologoi*. Il malinconico coincide con l'artista, con il musicista, la musica diventa un'operazione interiore con la quale l'uomo malinconico si sforza di placare e di equilibrare la propria natura tormentata. E in qualche modo, un'operazione riflessiva e narcisistica... La musica, dunque, è salutare e lo è doppiamente se viene praticata dal malato. Non così convinti si dimostrarono gli psichiatri positivisti della fine del XIX secolo che rinunciarono definitivamente alle ambizioni magiche del Rinascimento e si rassegnarono a non sapere nulla del meccanismo che regola l'azione delle eccitazioni sonore sui sentimenti e le passioni.