



La statua di Minerva al Museo nazionale archeologico di Atene

Intervista a Jean-Pierre Vernant sul nuovo volume da lui curato

La polis greca: tutti con lo Stato Pericle contro Bossi

MARIO AJELLO

Per limitare le nascite, Aristotele avrebbe preferito l'aborto. Ad Atene e nelle altre città greche si ricorreva invece al metodo dell'«esposizione». Consisteva innanzitutto nel rinchiudere il neonato in un vaso di coccia. Lo sventurato veniva poi abbandonato dai genitori in aperta campagna, dove di solito moriva di fame o liviva sotto i denti delle fiere. Il bambino vittima di questo crudele trattamento, però, poteva anche essere raccolto da qualche passante, che aveva l'abilità di trattarlo da libero o da schiavo. Si preferiva in genere la seconda soluzione. Se poi il lattante era di bell'aspetto, non aveva scampo: veniva subito evirato e avviato alla carriera di eunuco.

Lo racconta Giuseppe Cambiano in un volume appena uscito per i tipi di Laterza. S'intitola *L'uomo greco* e raccoglie una serie di ritratti, tracciati da Luciano Canfora, Claude Mossé, Mario Vegetti e altri studiosi sia italiani che stranieri. Si va dal guerriero all'individuo impegnato nella vita pubblica della polis, dal religioso al mercante, dallo spettatore all'adolescente che segue un percorso obbligato di prove e tappe per diventare adulto.

L'uscita del libro - presentato ieri sera all'École française di Roma da Riccardo Di Donato, Diego Lauro e Giuseppe Nenci - è stata l'occasione per incontrare uno dei maggiori conoscitori della Grecia antica. Si tratta dello storico Jean-Pierre Vernant, professore onorario al Collège de France, il quale ha curato e scritto l'introduzione per *L'uomo greco*.

Fino a che punto si può parlare di un unico modello di «uomo greco»? Dall'età arcaica a quella di Omero, dai tempi di Aristotele ai fasti ateniesi del V secolo la società e gli individui cambiano notevolmente...

Anche tra uomini di diverse zone, tra un cittadino di Sparta e un suo contemporaneo che vive nelle colonie joniche o in Asia Minore, esistono delle differenze enormi. Ognuno pensa a suo modo, ha un atteggiamento nei confronti della ricchezza, della guerra, delle istituzioni che un abitante di un'altra città stenta il più delle volte a comprendere. Ci sono però dei tratti comuni, e c'è soprattutto la possibilità, per gli storici d'oggi, di costruire un modello generale di uomo greco al quale fare riferimento. Bisogna prima capire come funzionava la società antica, e poi chiedersi a che tipo di uomo rispondevano quelle forme di vita sociale. E quanto abbiamo tentato di fare nel libro appena pubblicato.

E che genere di personaggio emerge dalla vostra ricerca? Viene fuori un individuo molto diverso da me, da lei e

da tutti i nostri contemporanei. Faccio un solo esempio: la religione. Tra l'umano e il divino non esiste quella radicale frattura che separa per noi il mondo terreno dall'aldilà. Certo, per i greci gli Dei sono onnipotenti e immortali, ma per il resto hanno attributi umani. C'è poi un'altra considerazione da fare. I nostri contemporanei, parlo ovviamente di chi ha una forte coscienza religiosa, aspirano al regno dei cieli. Gli abitanti della Grecia classica no. Essi cercavano soltanto di creare qualcosa di armonioso, giusto e buono in terra, nella vita sociale.

È per questo che nella cultura occidentale i greci sono sempre stati un mito, un esempio di perfezione cui ispirarsi?

I motivi sono vari. Il popolo di cui stiamo parlando è stato il primo a scegliere di pensare la politica, a considerare la collettività come un oggetto di studio. Questo sforzo di analisi mirava a migliorare la vita della polis, a garantire la libertà del singolo e dell'intera popolazione. Ecco un punto essenziale: la libertà. Essa presupponeva però la schiavitù, l'esclusione dei diritti di un'ampia fascia di persone. Nell'Atene democratica, infatti, convivono due società complementari: una di liberi, l'altra di schiavi.

Come si diventava cittadino nel senso pieno del termine?

In molti modi. Prendiamo il caso di Creta. Qui il rapporto omosessuale tra un ragazzo e un amante più anziano rappresentava una tappa fondamentale dell'educazione. Un grande spazio veniva dato inoltre alla musica, al teatro, alla pittura. Fin dall'infanzia, come ha notato Charles Segal in una parte del libro, i greci sono un popolo di spettatori.

Che affinità ci sono tra questo tipo di cittadino e l'uomo dei diritti nato all'indomani del 1789? Saint-Just e altri leader della Rivoluzione francese si richiamavano di continuo agli ateniesi del V secolo...

E sbagliavano. La moderna democrazia presuppone che tutti gli individui abbiano dei diritti: l'uomo, la donna, i bambini, i lavoratori. L'insieme dei diritti universali e particolari definisce il ruolo del cittadino nella società. Per i greci tutto ciò non esiste. Per loro, la democrazia è libertà e la libertà significa non dipendere da nessuno, impedire che una persona o un gruppo organizzato decidano da soli. Il problema non è la separazione dei poteri, ma il controllo del funzionamento del potere, la partecipazione alla guida politica della città e dello stato. Quest'ultimo, oggi, rappresenta il più delle volte un'entità superiore e magari nemica. In Grecia non era così: i cittadini si identificavano in pieno con le istituzioni della polis.

Estate
ecologica su Raitre con «Nella vecchia fattoria»
condotto da Giorgio Celli
e coprodotto con National Geographic e Paneikon

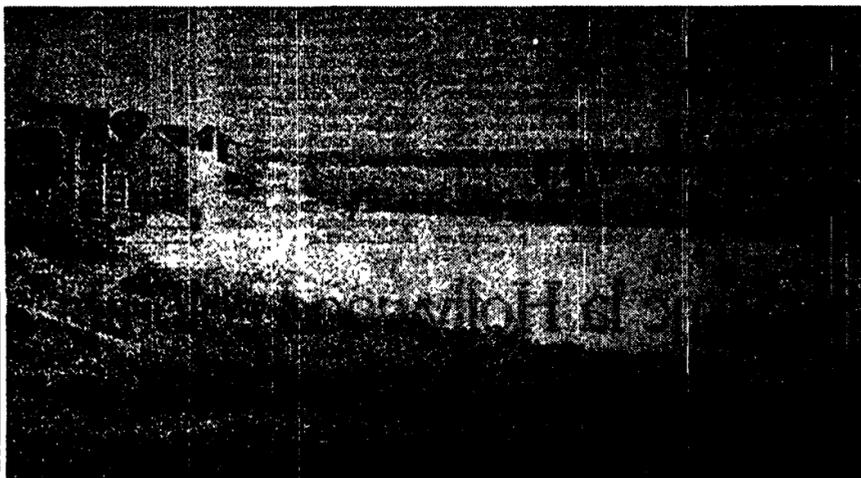
Spettacolo
e cultura per «Roma capitale» all'esame del Pds
Si alla città della musica
e un sistema integrato per il cinema a Cinecittà

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Georges Seurat il grande eretico

ROSANNA ALBERTINI



PARIGI. La punta grassa della matita lasciava immagini granulose. Emergono dal buio faticosamente. Nessun viso, nessun corpo che si presenti nitido. Luce e ombra in contrasto lasciano prevalere la materia nera minerale che avvolge di luce le figure come se non volesse disturbare; le prende di spalle, di profilo, a testa reclinata. Georges Seurat disegnava, disegnava come un pazzo. Quando usava il pennello, il nero veniva bandito, la luce scomposta e analizzata per punti innumerevoli. Il contrasto evidente, anche fra pitture e disegni, doveva generare un'armonia sola, quella di un artista che pretendeva di coniugare con la pittura i sogni della scienza. Attingeva alla psico-fisiologia della sua epoca. Il trattato *Sulla legge del contrasto simultaneo dei colori* di Chevreul e *La teoria scientifica dei colori* di Ogden Rod.

Seurat è morto a 31 anni nel 1891, stroncato dalla difterite insieme al figlio nato da poco. La Francia ci ha messo un secolo, per non dimenticarlo. Ha lasciato partire tutte le sue opere più importanti per l'America, o l'Olanda, con la massima indifferenza. Anche le porte del Louvre rimasero

chiuse. La mostra celebrativa che gli viene dedicata adesso al Grand Palais fino al 12 agosto, grazie alla collaborazione fra il parigino Museo di Orsay e il Metropolitan Museum of Art di New York, non è affatto completa. «Une Baignade», «Une dimanche à la Grande Jatte», «Poseuses», «Chahut» sono rimaste escluse per fragilità, si dice, o per gelosie dei proprietari. Ma basterebbero «Cirque», «Parade de Cirque», «Jeune femme se Poudrant» e i paesaggi di Port-en-Bassin per giustificare una corsa a Parigi, a conoscere Seurat.

Lo si è detto post, o neo-impressionista, perché il vero punto fermo della rivoluzione nella pittura francese dell'Ottocento sembrava segnato dall'impressionismo, e chi non partecipava alle danze della borghesia in ascesa doveva essere bandito, come un eretico pronto a sostenere che la terra è piatta. Ci fu comunque una amicizia solidissima fra Seurat e Camille Pissarro. È rimasta una fotografia: Seurat a 20 anni. Era solitario, silenzioso, molto bello il primo che abbia fissato le immagini del suo tempo staccandolo dall'ordine naturale degli eventi e dalla trama accidentale delle emo-

Nel centenario dell'artista una bella mostra a Parigi La Francia lo riscopre dopo averlo quasi cancellato

zioni e dei sentimenti. Compare, nella sua pittura, il sogno di un'armonia ideale, di una compostezza che ha bisogno di rigore scientifico. Le sue immagini, per il nostro sguardo contemporaneo, non si limitano a rompere con il naturalismo; anticipano la grafica dei punti di luce che emergono dal buio del tubo catodico: «pixels», al posto dei suoi infiniti puntigliamenti, alla ricerca di un colore che avrebbe preso corpo soltanto sulla retina. La materia del quadro fornisce le condizioni di un viola che, a distanza, esiste per noi, mentre sulla tela è rosso con blu senza nessun impasto. Lo stesso divisionismo che stacca una dall'altra le tracce di colore separate le figure, dominando la logica compositiva di Seurat che non è diversa, non suoni betiamma, dalla logica del mon-



Due quadri di Seurat, a fianco «Il circo» del 1891, al centro «Vista di La Crotty» del 1889

taglio elettronico contemporaneo. Almeno come elaborazione artificiale del brulichio inarrestabile della materia luminosa, che ferma nelle immagini il tempo di apparizione della luce.

Seurat offriva al suo mondo paesaggi lontani dalla sensibilità dell'epoca: scenari marini della domenica, spopolati, una autonomia ragion d'essere della natura e dei gruppi di case sulla riva che, per giustificarsi, non ha bisogno della presenza umana. Vive di un silenzio luminoso simile al chiarore dell'alba, quando la luce richiama gli occhi alla realtà, in un attimo che si concentra e si stringe insieme alla pupilla, mentre, lentamente, viene messa a fuoco la ripresa di contatto con le forme delle cose. Il vedere, in quell'istante, è pura sensazione fisica, ancora

libera dall'intrusione dei sentimenti: il molo, l'acqua, le barche, la costa, gli strati di nuvole si alzano a poco a poco lungo linee orizzontali semplificate: ammassi di puntini disgiunti, frenati dalla cornice. Seurat curava il contorno esattamente quanto il contenuto di ogni quadro. Dipingeva una finta cornice direttamente sulla tela o espandeva le pennellate sul legno piatto della vera cornice. Nei casi in cui la cornice autentica è sopravvissuta alla smania di bordi dorati dei collezionisti, l'effetto è stupendo, modernissimo: fa pensare a un bisogno di grande schermo, al patimento per i limiti spaziali della visione.

Le forme di Seurat sono decise, compatte, ma i contorni definiti unicamente dalle due realtà, chiara e scura, che si affacciano l'una sull'altra. La grafica, nei disegni su carta, rifiuta la rigidità delle linee, è materia che si addensa attorno ai corpi, ombreggia la pelle, sfalda i lineamenti. Si è costretti a indovinare l'espressione dall'angolo del collo, dall'ombra che pesa su una spalla, o bloccando lo sguardo sulla macchia nera di un nodo di stoffa. La testa del padre di Seurat si intravede appena, poco più che un'ombra verso il piatto. Una bottiglia nerissima nasconde il polso e alza il collo sottile verso l'angolo di inclinazione della testa. L'uomo è un busto chiuso e pesante, con il petto svuotato dalla luce. La madre che cuce è più lieve. Il figlio le rischiarerà la fronte e le mani con un senso di pace punteggiato che manca nelle

ombreggiate sul padre, piene di tormento. La gente da poco si rinchioda nell'ombra, nessuna dignità se non sofferza. Seurat non esalta la sua gente neppure nei momenti di svago. «Parade de Cirque»: i becchi a gas rischiarano un piccolo coro di solitudini. A sinistra cresce un albero sottile, insensato per un intimo alla Zola invaso «dal chiarore crudo del gas, sulla nudità slavata della sala che la decorazione magra sulle Impere trasforma nel peristilio di un tempio di lesionisti. L'effetto è stupendo, modernissimo: fa pensare a un bisogno di grande schermo, al patimento per i limiti spaziali della visione.

Tomiamo alla composizione-montaggio: Seurat disegnava ogni parte dei grandi quadri separatamente, in un atteggiamento preciso, fossero scimmie, cani, donne sole, coppie, o alberi. A parte preparava lo sfondo dipinto, per esempio il prato della «Grande Jatte», che è un'isola della Senna dove la piccola borghesia di Parigi passava la domenica al sole. Lo ridisegnava in bianco e nero con un cagnolino e nient'altro. Alla fine, a volte dopo una settantina di disegni, «incrosta» (si usi il termine televisivo) con estrema libertà le figure nel paesaggio, e pazienza se restavano incongruenze di proporzione. «Un teatro di stasue», si commeteva un secolo fa, con un certo disprezzo. Mentre Seurat avanzava l'idea di una dinamica di altro tipo: la fissità delle figure, bloccate in un gesto solo istantaneo da usare a posteriori, entra in un gioco compositivo di variabili e ripetizioni (come un pezzo della «Grande Jatte» reinserito nel quadro delle «Poseuses») che non era solo un modo di citare. Si trattava già di una scrittura contaminata dalla natura temporale, oltre che spaziale, degli elementi figurativi. Metafisica, se si vuole, nella semplice e letterale azione che viene dopo le rappresentazioni naturalistiche. Immagini, disgregate e senza peso, ridiventata materia di pensiero.

Da poco uscito un libro di poesie di Mario Socrate. La ricerca dei significati negati dal postmoderno

L'allegoria del quotidiano contro il degrado

FRANCESCO MUZZIOLI

L'allegoria, questo antico modo di significare che «dice altro» da ciò che rappresenta, appare oggi (dopo un lungo periodo di condanna da parte dell'estetica romantica e idealista) sempre più centrale nella teoria e nella pratica della ricerca letteraria. Sulla scorta delle fondamentali indicazioni di Benjamin, si è visto che, nell'epoca moderna, l'allegoria rivela dinamicità e complessità molto maggiori di quanto fossero far credere i suoi detrattori: non più limitata al procedimento tradizionale della personificazione (per cui un'entità astratta compare nelle vesti di personaggio), l'allegoria moderna carica di significato tutti gli oggetti, anche quelli che - appartenendo al versante «umile» dell'esperienza quotidiana - apparirebbero a prima vista privi di senso. Strappando gli oggetti alla continuità dell'apparenza e spostandoli (stranlandoli) rispetto alla percezione immediata, il «dire altro» dell'allegoria diventa una forma di critica per immagini, fondamentale per l'artista moderno che non voglia arrendersi all'apologia dell'esistente.

Il titolo *Allegorie quotidiane*, che Mario Socrate ha dato alla sua ultima raccolta di poesie, è chiaramente programmatico di una simile allegorizzazione del quotidiano. Per essere investiti dal significato, i momenti dell'esistenza debbono essere sottratti alla connessione casuale con cui essi si presentano nel mondo della vita, e presi isolatamente nella loro «sieria» di frammenti («Qui siamo sempre al frammento») e di rovine (dove, scrive Socrate in sede di *Prologo*, non abita più il sacro»). Così focalizzati e messi a nudo, e soprattutto in quel tempo interrotto che è l'ora notturna sospesa tra insonia e sogno, gli attimi dell'esistenza abbandonano qualsiasi illusione anodetica per diventare elementi di una «costruzione» che il rimarginare dell'allegorista viene facendo sui loro possibili significati.

Perché l'allegoria di Socrate pone il significato come una questione. Mentre il postmoderno oggi in voga accoglie l'allegoria ma a patto che rimandi a un «puro vuoto» o a una totale insensatezza; qui, invece il significato continua a fare problema, e a profilarsi al

termine di un percorso dialetticamente combattuto. Sarà utile un esempio: nel brano intitolato *Camicia*, l'occasione è data da un'immagine comunissima e accessibile a chiunque, quella di una camicia stesa ad asciugare. In un primo tempo l'indumento, che è appeso evidentemente per le maniche, suggerisce la posa di uno che si arrende, le mani alzate («Camicia, smaniosa anima, tesa sull'aria della terrazza/così suppone in quell'atto si resa»). Subito dopo, però, in considerazione del filo cui la camicia resta appesa malgrado il vento, il senso dell'immagine viene trasformato: «e invece è un suo filo fedele, e/rannodato, che s'aggrappa». Si verifica un repentino ribaltamento da un gesto di abbandono nella sconfitta a un gesto di resistenza irriducibile: la seconda «lettura» dell'oggetto quotidiano si sovrappone alla prima, e si afferma in una ineliminabile «contraddizione» con essa, formando una l'ordine e l'altra la trama del testo allegorico.

Quindi il senso esemplare, che pure questa poesia non smette di ricercare, è qualcosa di discutibile e precario, non

«definitivo» e mosso da un'intrinseca spinta a riparare daccapo. Il lavoro è un «lavoro in corso»: «Mal, mal, mal che fili-ro/Ogni parola che scrivo/rimette in causa quanto ne so. Altrettanto il soggetto, la voce poetante, è anatomizzato dall'autocritica. Non poteva essere diversamente, dato che la poesia di Socrate punta sull'essere «comune» degli oggetti quotidiani, a partire dal presupposto che il senso allegorico può sprigionarsi essenzialmente dal marginale, dal degradato, dal residuo individuale e sociale (da quanto c'è, nella storia, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, diceva Benjamin). Ciò comporta che la sostenibilità poetica accetti di abbassarsi verso il livello prosaico del lessico «parlato», con una forte escursione semantica (come nel caso: «Le distanze clamorose di clackson»), e un attalenare di registri.

Certo, Socrate sembra adottare una versificazione piuttosto tradizionale (frequenti il sonetto, l'endecasillabo, la rima). E tuttavia, con imprevisi sobbalzi, l'impalcatura ritmica si lascia attraversare da improvvise deroghe cadute, da

riempimenti dissonanti. O, ancora, il procedimento consueto è scavato con la lama dell'ironia, come accade spesso nell'uso della rima: ne è un esempio estremo il ricorso alla rima «pogliotta», in almeno due casi; uno dove «libitum» rima con «Wimbleton», e un altro in cui si accoppiano «scade» e «Shéhérazade». Nella rima poliglotta, è evidente, la somiglianza del suono viene «stranata» dalla distanza inugustica dei termini messi in corrispondenza; e ciò vale a sottolineare la forzatura convenzionale della ripetizione.

Ma questi aspetti tecnici prendono tutto il loro peso solo se li consideriamo in connessione, appunto, con la contraddittorietà e frammentazione dell'allegoria. La «dialettica allegorica» propria del moderno, Socrate la sviluppa da par suo, con una tensione tanto maggiore quanto più viene concentrata nella misura breve. Socrate riconduce la brevità al «fatto corto», alludendo, con un giuoco di autoironia, alla sua età anagrafica; ma è vero, invece, che, proprio dai confini stretti di componimenti spesso trattenuti nello spazio di una sola pagina, prende impulso la «lunga gittata» di una

poesia vitale e sempre mobile, animata da scarti produttivi tra immaginazione e criticità, tra sensibilità e intelletto. Una poesia che non rinuncia a schierarsi.

«Scrivo nel gran declino, /dove mi trovo e vado,/per contenere qualche parola/all'ufficiale degrado», dice

Socrate in una delle frequenti dichiarazioni di poetica che costituiscono questa raccolta. L'allegoria, dunque, come forma di lotta al «degrado» della cultura ufficiale; e, inoltre, come alternativa all'inquinamento della poesia puramente sentimentale o puramente manicheistica.

COMITATO PROMOTORE DEL REFERENDUM
DEL 9-10 GIUGNO
APPELLO UNITARIO DI DONNE PER IL SI
CONFERENZA STAMPA
Roma - Casa della Cultura
(Largo Arenula, 26)
Giovedì 6 giugno 1991 - ore 11,30

Si svolgerà giovedì 6 giugno 1991 alle ore 11,30, presso la Casa della Cultura (Largo Arenula, 26) una Conferenza stampa di donne, di vari partiti e associazioni, per lanciare un appello unitario in favore del SI al referendum del 9 e 10 giugno.

All'incontro con la stampa parteciperanno: Ada Becchi Collida, parlamentare Sinistra indipendente; Isa Ferraguti, parlamentare Pds; Maria Pia Garavaglia, parlamentare Dc; Natalia Ginzburg, parlamentare Sinistra indipendente; Lucia Fronza Crepaz, parlamentare Dc; Maria Lia Gramaglia, parlamentare Sinistra indipendente; Licia Lentini, attrice; Carla Mazzucca, Pri; Patrizia Pastore, presidente Fuci; Federica Rossi Gasparini, presidente Federacsalinge; Patrizia Raineri, Acli; Livia Turco, responsabile Area «Politiche femminili» del Pds.