

Presentato a Londra un presunto Raffaello

Il proprietario è un fornaio, l'esperto è un medico legale, il quadro è un presunto Raffaello. Una tela di 90 cm raffigurante una Madonna con bambino è stata presentata ieri

a Londra con la protezione di guardie armate. Secondo il proprietario Lester Winword, sarebbe un'opera di Raffaello ma finora a sostenere la sua tesi è soltanto Henry Bland, ex medico legale ed esperto d'arte a tempo perso. Il quadro, acquistato dieci anni fa per 360 sterline (circa 800 mila lire), sarebbe stato un regalo del Vaticano al Re. Finora nessun esperto lo ha confermato, i più benevoli concedono che possa trattarsi del lavoro fatto nel '700 da un imitatore

CULTURA

Le recenti polemiche in margine all'Expo di Siviglia hanno fatto tornare di grande attualità la corrida, rito antichissimo e altamente simbolico. Nelle lotte fra uomini e animali, la necessità di assoggettare la natura. Una vera e propria cerimonia che ha radici salde anche in Italia

L'ultima strategia del toro

ALFONSO M. DI NOLA

La controversia fra zoofili e tradizionalisti, fra difensori della vita animale ed eredi della «nobile arte» dell'animalicidio condensata nelle raffinate coreografie della fiesta nazionale, si riacende intorno alla serie di imponenti corride programmate per l'esposizione di Siviglia, occasione favorevole per riprendere la fila di un discorso antropologico su questo arcaico costume alla ricerca di significati e di sensi che possano aiutare a comprendere come folle deliranti assistano ad una barbarica liturgia del sangue e della sofferenza. Ci si impiglia, così, nella rete di tesi giustificative di polemiaci ripudi, di esaltazioni inconsulte, di note cordate che, quasi sempre fuori della ragione, e annublate da toni emotivi, riempiono da almeno un secolo la letteratura degli etnologi spagnoli, gli interventi dei moralisti, le ricostruzioni fantasiose dei romanzieri.

A volerla scarnificare di tutte le superfetazioni, la corrida è l'ultimo residuo ludico e competitivo, erede ed esaltante di antichissimi comportamenti mediterranei che assunsero, anche sul piano mitico, particolari scelte di fronte al toro selvatico (*bos primigenius*) e si rappresentarono in modelli rituali nel fondamentale momento della storia europea che fu la domesticazione del toro e la sua utilizzazione, come animali domestici, alla condizione di bue e, posteriormente, di *bos arator*, il bue agiato dal quale dipesero le sorti economiche ed agricole degli uomini.

Il toro, carico di violenza primordiale, passa attraverso i segni di una simbolizzazione complessa che riflette, in generale, una potenza ambigua. Così per le popolazioni preistoriche sembra essere stato, soprattutto un importante preda di caccia che veniva proiziata, con un congelato nella straordinaria serie di pitture rupestri di molti centri europei, soprattutto in Spagna nella celebre grotta di Altamira, scoperta nel 1868, nella quale abitarono dell'età glaciale braccarono sulle pareti la vicenda di caccia contro tori e bisonti, o come nelle grotte di Lascaux, dominate dalla figura di un toro di oltre cinque metri di lunghezza.

Sembra che la prima domesticazione del *bos primigenius* sia avvenuta in Tessaglia circa 8000 anni fa e che essa sia restata alla base di giochi magici e cerimoniali di carattere propiziatorio. Proprio in Tessaglia, paese greco, appare la *thaurokatapsi*, diffusa poi in Asia Minore, cerimonia che consisteva non nell'uccidere il toro, ma nell'inseguirlo a cavallo per catturarlo balzandogli sulla groppa. Gli stessi tratti ha in Egitto il rito di cattura del bue divino *Api* che veniva allevato in un tempio di libera moltiplicazione dei bovini selvatici. A Creta la vivissima memoria del minotauro e del toro sacro si associa a un gioco-rito che si svolgeva all'interno dei palazzi e non comportava l'uccisione dell'animale.

In tutte queste tradizioni il toro e la lotta contro di esso si caricano di molte valenze simboliche. Il toro, da un lato, è la bestia selvatica per eccellenza, impetuosa, temibile, che l'astuzia e la forza dell'uomo piegano, quasi a simboleggiare una vittoria dell'intelligenza e della cultura sulla natura brutta. Da un altro lato l'animale, soprattutto nelle cerimonie di sacrificio e nell'effusione del sangue, esprime e trasmette al gruppo un'energia fecondante di carattere pronunziatamente sessuale. Il termine greco indicatore, l'orizzonte virile, detto *phallos*, ha la stessa radice del termine antico *phallos* e del termine antico *phallos* e dell'attuale inglese *bull*, indicante il toro non addomesticato.

Questi tratti qualificanti tornano nella corrida spagnola e portoghese. Non tanto in quella delle grandi città, nelle quali la barbare dell'uccisione si è, in qualche modo, celata dietro la severa etichetta di un gioco di abilità e di cavalleria fissato per la prima volta, con minuzioso rigore, da Francisco Romero di Ronda, nel tempio di Malaga, durante il XVIII secolo sempre più raffinato da ulteriori interventi. La vagona del sangue profuso, i nascosti segni sacrali, la solidarietà del rito con la sessualità fallica, sotto vari aspetti, restano nelle corride libere dei villaggi, dei *pueblos secundarios*, dove il visitatore, nei mesi della calata estiva, si scontra nello squallor



«Ante de la pica» (incisione su linoleum del 1959), una delle più celebri opere di Pablo Picasso dedicate alla corrida

re delle barreras, i recinti delle arene, scolanti e spesso cadenti, vuoti per mesi, perché le imprese di allevamento e i pesanti interessi economici circolanti intorno ad esse hanno trasferito le corride in America centrale e meridionale.

In un suo studio molto attento Alvarez de Miranda (*Ritos y juegos del toro*, Madrid, 1962) ha inteso rintracciare la genesi magica del rito proprio nei paesi minori, dove esso fra l'altro sembra associarsi alla provocazione della fertilità del suolo e all'abbondanza dei raccolti, in un continuo mescolamento con i culti locali dei santi e delle madonne. Fino al secolo XVIII vi era una corrida di San Marco, coincidente con i rituali cattolici di

benedizione delle semine, ma, per individuare alcuni esempi probanti, nella montagna di Leon, nella regione Cabrera Baja, i giovani scapoli si riuniscono in una danza, si accendono in una lotta selvaggia per disputarsi le ragazze, travestendosi da tori concornia e pelli giovanotte e ragazze, infine, congiunti in coppie, marciano attraverso il villaggio. In Estremadura, due giorni prima delle nozze il fidanzato e i suoi amici prelevano dal matatoio un toro legandolo per le corna con una corda. Corrono per il paese, colpendolo, fino alla casa della sposa, dove il toro è ucciso, dopo essere stato trafitto con due banderillas corride nuziale testimoniate fino al secolo scorso. In Catalo-

gna vi sono immagini della Vergine che hanno un toro ai loro piedi e cui le donne chiedono fecondità, figure di simonismo cattolico non distante da quella Madonna del Toro, venerata a Vico Equense, presso Sorrento, cavalcante la bestia. Del resto tale connessione fra vigore sessuale del toro, santità cattolica e fecondità femminile appare anche in altri centri italiani, a Poppi, nel Casentino, dove il beato Torello, proprio per il suo nome zoologico, concede figli alle donne sterili, a Ururi, paese albanese del Molise, dove la corsa srenata dei buoi in onore di san Leo determina una forte tensione fisica ed emozionale, cui soggiacciono elementi sessuali

In Spagna la fiesta è all'origine, nel periodo medioevale soltanto un torneo di nobili cattolici e musulmani, giocato in una sfida a cavallo. Raggiunge l'apogeo con Giovanni II ed entra nella curva di una progressiva decadenza con l'avvento dei Borboni. Filippo V la sottrasse definitivamente al privilegio della nobiltà, e da allora, lentamente consolidandosi nei vari paesi, divenne dominio del popolo, delle folle che ulano per i torreadores e conoscono minutamente i nomi semplici segreti, la sottile cerimonia dei movimenti degli *eschadas* e delle *cappe* gli schemi ormai rigidi dello spettacolo. Restano, qui e lì, segni di quella arcaica lotta, scomposta, non piegata alla liturgia,

in alcune città e villaggi, dove il combattimento avviene fuori delle arene e si svolge fra l'intera folla e le bestie impazzite e inferocite lungo vicoli e strade, come a Pamplona in pieno luglio in occasione della festa di san Firmino.

Misurarsi con tori selvatici appare a Roma in tempi molto antichi, prima ancora che i Vicere introdussero la corrida a Napoli e in Sicilia e prima che il duca Valentino, sotto il pontificato dei Borgia (che ebbero il toro come emblema nel loro blasone), trasformasse in arena per i suoi tori piazza San Pietro. Negli statuti dei giochi di carnevale, dal XII al XIV secolo, il Testaccio, in occasione di un combattimento che, presente il Papa, si svolge uccidendo un toro, un gallo e un orso. Posteriormente i vari quartieri romani portavano, in una sontuosa processione, al Testaccio ton e vacche destinati ad essere precipitati dall'alto della collina all'interno di un carrello, prede affidate al furore della folla. Un quadro di Pinelli ricorda un uso analogo di corrida, posteriore per epoca, tenuto nella zona di Piazza del Popolo. Anche l'attuale Piazza Augusto Imperatore, e più propriamente la parte superiore del mausoleo, fu adattata ad arena. Il costume durò fino al principio del secolo scorso e se ne perse definitivamente traccia con la fine del potere temporale.

All'occhio demistificatore dell'antropologo, la corrida, glorificata dai poeti, nobilitata da una lunga tradizione letteraria e pittorica, si spoglia dei suoi molti orpelli e diviene una drammatica reversione della storia culturale, un ritorno verso le oscure età preistoriche. La sfida al bovino selvatico non è più giustificata dalla esigenza della dominazione dell'animale per assicurarsi la coltivazione dei cereali. L'animale che i millenni hanno fatto mansuetito compagno delle fatiche campestri viene fatto recedere al suo stato selvatico, mentre l'uomo civile si trasforma in un selvatico distruttore che aristocratico o plebeo, folleggia alla vista del sangue e si piega agli istinti più brutali e incontrollati di fronte all'animale che l'umana ferocia travestita della cortesia cavalleresca e delle devozioni cattoliche, disidera morto sull'arena

Da oggi all'Ermitage una mostra sull'arte orafa e gli zar

Memoria e nobiltà. La Russia ritrova gli ori di Cartier

Cartier vola in Russia. Da oggi fino al 20 giugno l'Ermitage di San Pietroburgo ospita la retrospettiva «L'Art de Cartier». Oltre duecento preziosi d'epoca e 48 disegni ricostruiscono i rapporti tra il gioielliere parigino e la Russia degli zar. La corte di Nicola II, come fonte di ispirazione Diaghilev e i balletti russi alla base dell'Art Decò. Ma per Cartier, l'Est è un mercato senza prospettive.

GIANLUCA LO VETRO

SAN PIETROBURGO. Se nel 1881 Cartier accolse nel suo negozio parigino un gruppo di aristocratici russi fuorisciti in seguito all'assassinio dello zar Alessandro II, dal oggi l'Ermitage di San Pietroburgo ospita «L'Art de Cartier» mostra di 216 gioielli d'epoca e 48 disegni provenienti dagli archivi dell'oreficena francese. La retrospettiva ricostruisce fra l'altro quei centoundici anni di rapporti tra la gioielleria parigina e il paese del grande freddo, mettendo in luce come la cultura e le atmosfere della corte degli zar abbiano influenzato profondamente la produzione di Cartier. L'asse Parigi-San Pietroburgo parte dal 1881, quando per l'appunto Cartier offre rifugio a un drappello di fuonusciti russi che si trasformano ben presto in clienti. Nel negozio di Parigi gli esuli acquistano preziosi da inviare in patria ad amici e parenti. Così, la zanna Marina Fedorevna scopre Cartier.

Ne rimane talmente affascinata che nel 1907, quando il gioielliere sbarca a San Pietroburgo per esporre la sua produzione nei saloni del Grand Hotel d'Europe, gli procura un palazzo in affitto al 28 di Quai de la Cur, per la somma di 450 rubli al mese. E come se non bastasse, la moglie del granduca Vladimir fa consegnare a mano dai suoi attendenti 562 lettere che raccomandano Cartier ai nomi più prestigiosi dell'aristocrazia. Forte del brevetto imperiale riconosciuto dallo Zar Nicola II, il gioielliere si accaparra in breve il mercato locale, divenendo addirittura fornitore ufficiale della corte.

In Russia, tuttavia, oltre ad onori e glorie, Cartier doveva trovare numerose fonti di ispirazione. Prima, fra tutte, l'arte con la quale Fabergé sovrapponeva ai suoi fastosi di smalti in 144 sfumature differenti, sulle famose uova di Pasqua create per la corte degli zar. Trovando questo stile «rabescato» e smaltato, infine al gusto Luigi XVI che imperversa nella Francia prima Novecento, Cartier lo importa nel suo paese, attivando una rete di scambi tra Parigi e i laboratori di San Pietroburgo. L'orefice perfeziona la tecnica della smaltatura, al punto che nel 1912, il consiglio municipale di Parigi, dovendo offrire un omaggio allo zar Nicola II, sceglie un uovo di Cartier custodito dal 1951 al Metropolitan Museum di New York. Ma non è tutto. Perché dal mondo russo, dall'atmosfera che si respirava in casa del collezionista d'arte Ivan Moorozov e dall'estetica onentalista che dilagava alla corte degli zar, Cartier aveva ancora molto da attingere. Ammichito da tutti questi fermenti, suggestionato dai balletti russi di Diaghilev rappresentati a Parigi e ispirato dalle scene colorate e orientaleggianti di Leon Bakst per Sherazade, il gioielliere negli anni Dieci lancia forme aerometriche e tinte pure. Questo stile entrò negli annali della storia dell'arte con la denominazione di Art Decò, molto più tardi, dopo il 1925 quando lo scoppio del conflitto mondiale aveva già interrotto bruscamente i rapporti tra Cartier e la Russia che ora si rannodano con la mostra all'Hermitage. «Da più di un anno lavoriamo al progetto di questa esposizione», dice Franco Coligni, vicepresidente della Cartier International - inizialmente, la mostra doveva essere ambientata a Mosca. Ma nessuna compagnia era disposta ad assicurarla, dato il clima di instabilità politica. Inoltre la macchinosa burocrazia sovietica ha creato non pochi intralci. Solo grazie all'impegno dei responsabili dell'Ermitage e del sindaco di San Pietroburgo siamo riusciti a realizzare questo evento». Quasi superfluo chiedere la copertura assicurativa dei pezzi in mostra. «È top secret - taglia corto Coligni - comunque, in caso di furto la polizza coprirebbe solo una parte del valore economico del materiale, per non parlare di quello storico».

Tanti rischi e tutte queste fatiche organizzative lasciano dunque supporre che «L'Art de Cartier» sia l'ultima premessa culturale di una futura strategia commerciale orientata a Est. Coligni, però, smentisce. «In quel mercato non abbiamo prospettive. Basti pensare che l'ultima cliente sovietica di Cartier è stata la Gorbaciov durante il suo viaggio in Europa ha comprato da noi un paio di orecchini. E modestissimi».

Polemica nel corso della presentazione romana del nuovo libro di Luce Irigaray, che lancia un ponte all'altro sesso

Ma la differenza femminile è come la Grazia?

Polemica all'affollata presentazione romana del nuovo libro di Luce Irigaray. Tra Miriam Mafai, storica «nemica» del pensiero della differenza. «È come la grazia, se ti tocca bene, sennò pazienza». E Rossana Rossanda: «Cara Miriam hai paura del femminile come infernotà». Mentre la filosofa francese propone una «trasparenza orizzontale» nei rapporti tra uomini e donne.

ANNA MARIA CRISPINO

ROMA. «Siamo in crisi, tutti e tutte, perché abbiamo perso ogni progetto possibile di un futuro immaginabile. Ma non sono qui per piangere. Sono qui per fare alcune proposte come filosofa e come donna». Così ha esordito Luce Irigaray nella sala «stracolina» della «Stampa Ester» a Roma lunedì scorso. Un incontro aperto, misto così l'ha voluto la pensatrice francese che da almeno un decennio rappresenta per il movimento delle donne italiano un punto di riferimento teorico ma anche un'interlocutrice reale in carne ed ossa.

Una frequentazione con l'Italia, quella di Luce Irigaray, che si è intensificata a partire dall'incontro con le donne dell'allora Pci che seguì la tragedia di Chernobyl. E lei stessa a ricordarlo, quasi a voler sottolineare la qualità tutta «politica» della sua presenza in Italia. Anche l'incontro a Roma, dopo Torino e Bologna, era organizzato per presentare il suo ultimo libro, *Io tu noi. Per una cultura della differenza* edito in Italia da Bollati Boringhieri, ma è stata la stessa autrice a scegliere le sue interlocutrici e i suoi interlocutori: le giornaliste dell'Unità Franca Chiaro-

monte e Maria Serena Palieri, Rossana Rossanda e Stefano Petrucciari de *Il manifesto*, Miriam Mafai de *La Repubblica*, Bia Sarasini di *Noi Donne* e Chiara Valentini de *l'Espresso*. Giornaliste ad alto profilo di politica dunque, e con posizioni assai diversificate rispetto al pensiero della differenza sessuale.

È ancora vivo il ricordo dello scontro durissimo di posizioni che provocò un articolo di Miriam Mafai pubblicato un paio di anni fa su *Micromega* ma altrettanto lo sono le ragioni che hanno diviso le stesse donne fuori e dentro il Pci nei due anni di transizione che hanno portato alla nascita del Pds. «Non c'ero due anni fa», ricorda Luce Irigaray «non ho potuto rispondere. Questa è un'occasione per riaprire la riflessione». E Miriam Mafai non si è certo fatta pregare: «Io mi colloco del tutto al di fuori della cultura della differenza sessuale. E anche il tuo ultimo libro. Mi conferma che questo

pensiero è come la grazia se ti tocca bene, se non pazienza». Irigaray non fa una grinza e risponde: «Mafai la pensa come Simone de Beauvoir. Ma non basta analizzare l'oppressione, bisogna affermare che i generi sono due e che devono stare nella società con valore equivalente». Troppo poco per Rossana Rossanda. «Tu Miriam non ti rassegni perché hai paura che accetti la differenza sia una regressione, che ti porti ad uno stadio del femminile come intenzioni. A questo ti ribelli? Il pericolo c'è specie nella pratica della "femminilità". Che sarà mai? Rossanda racconta come Mafai deve ricordare bene come il "femminile" anche nel Pci significava potersi occupare di donne, bambini e servizi ma non, ad esempio, poter dire la propria sulla politica estera. Ma il pensiero della differenza sessuale porta alcune novità dimenticate. Rossanda, qualcosa che gli uomini non hanno nella testa poiché la loro costru-

zione di sé si basa su un'idea di virilità che comprende la proprietà del corpo femminile e della sua intenzionalità. Rossanda dunque accetta il pensiero della differenza sessuale? Lo fa accogliendo la proposta «intersoggettiva» di Luce Irigaray e afferma: «Il principio per ricomporre un discorso è la differenza. E il discorso non può che partire da due punti primo, che non si ha vero rapporto se non si è proprietà di se stessi, secondo, che c'è irriducibilità tra i due sessi».

Quello dell'irriducibilità diventa la chiave del discorso che si snoda nella sala e che in qualche modo ricolloca i contrasti e le convergenze. Contrasti tra Irigaray e le esponenti più autorevoli del pensiero della differenza sessuale in Italia che la grande stampa, interessata, questa volta, a parlarne ma solo per interpretarlo come una sconfessione da parte di Irigaray del separatismo femminista. Interpretazione superficiale sia del pensiero di Irigaray che delle altre posi-

zioni. Contrasti teorici e questioni di pratica politica che Chiara Valentini cerca di rimettere in campo dove va posto l'accento sulla costruzione del soggetto femminile oppure sul rapporto tra i sessi? Irigaray rifiuta ogni polemica. «Io vado per il mio cammino, ho una vita soltanto e non intendo spendere le energie, limitate, che ho, in conflitti». La sua tesi è che il maschile e il femminile sono reciprocamente irriducibili, ci deve essere uno spazio tra i due sessi, una sorta di «nulla» da reinventare continuamente un terreno che non va colmato perché, altrimenti al posto del dialogo si installa il conflitto e si ingenera il potere.

La preoccupazione di Irigaray è quella di dare una risposta alla volontà e al desiderio dei ragazzi e delle ragazze di «essere insieme nella differenza». La sua proposta è quella di una «trasparenza orizzontale», il modo di rapportarsi tra uomini e donne

che non ne riduca la reciproca irriducibilità. Ma come si mettono insieme i piani del pensiero della intersoggettività e quello, ancora necessario nella costruzione dell'identità sessuale delle donne? Insiste Bia Sarasini. Vanno necessariamente insieme, non c'è contraddizione, afferma Irigaray. «Bisogna modificare il diritto. Quando per fare una carezza occorrerà chiedere il permesso, avremo modificato i diritti che regolano i rapporti tra i sessi». La differenza dunque non si dà in separazione: «Il mondo è due, bisogna trovare modi per convivere nella città con regole, con civiltà». Ma come? «Le donne stiano insieme tra loro», conclude Irigaray ma che siano capaci di fare un gesto in più: aprire una dialettica con l'altro sesso.

Ci accentiamo di poco di fronte all'enormità della crisi che abbiamo davanti: protesta Rossanda. No, cominciamo da quello che ci è più prossimo: per arrivare al più grande e al più lontano ribatte Irigaray.



Un'immagine della filosofa Luce Irigaray