

Russia: sventata esportazione illegale di icone verso l'Italia

I doganieri russi hanno sventato ieri notte un tentativo di esportare illegalmente dal paese verso l'Italia otto preziose icone (pitture su legno, tipiche delle chiese russe). Lo scrive l'agenzia Itar Tass. Il valore delle icone era di 198mila rubli. I mass media moscoviti parlano di frequente del traffico di icone dalla Russia verso i paesi occidentali.

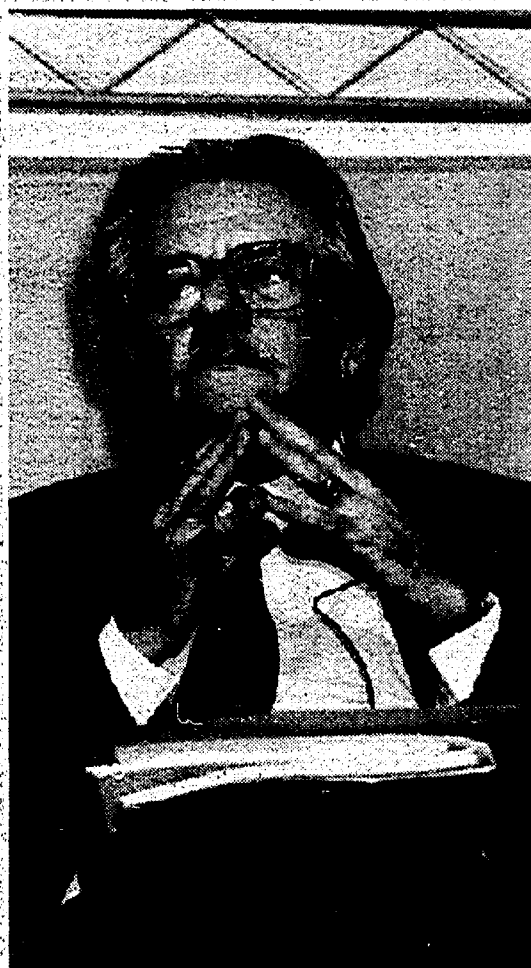
Israele, ancora litigi per i Rotoli del Mar Morto

Il professor Elisha Kimron che in 11 anni di assiduo lavoro ha decifrato 130 delle 150 righe che compongono il testo dei «rotoli del Mar Morto», ha chiesto un indennizzo di 250mila dollari a Hershel Shanks, direttore della Biblical Archeological Review, una rivista statunitense che l'anno scorso pubblicò il testo integrale del documento senza l'autorizzazione di Kimron. Il processo è in corso a Gerusalemme.

L'INTERVISTA

ALBERTO ASOR ROSA

Docente di Letteratura italiana



Qui a fianco, Alberto Asor Rosa. Al centro: una stampa raffigurante Boccaccio a cui è dedicato un saggio del volume dell'Einaudi

C'è una rivoluzione in corso nell'ambito dell'analisi letteraria: ve ne siete accorti? Quasi sicuramente no. E la colpa non è vostra, perché magari l'analisi letteraria non vi interessa. O perché - se vi interessa - non avete colto segnali particolarmente significativi: sui giornali non avete trovato traccia di alcunché. Del resto, l'analisi letteraria non si fa sui giornali ma preferibilmente sui libri. E noi, appunto, d'un libro stiamo parlando: il primo volume delle «Opere» della Letteratura italiana della casa editrice Einaudi (pagg. LVI + 1184, L.140.000), con il quale prende avvio la seconda e definitiva fase di sviluppo del monumentale lavoro diretto da Alberto Asor Rosa.

In tempi generalmente tanto confusi da vivere e tanto confusi da capire, che cosa si può essere di rivoluzionario? In campo letterario, rivoluzionario può essere porre le basi teoriche e pratiche per il superamento, d'un colpo, di almeno tre scuole critiche decennali: quella idealistica, quella storiografica e quella semiologica. Non è poco, ed è proprio ciò che fa questo volume, fin dalle primissime pagine con un saggio di Asor Rosa che introduce i criteri di analisi. Criteri fissi: come a costruire una griglia «critica» attraverso la quale far passare tutta la letteratura italiana di qualunque epoca. Il sogno di ogni studioso che si rispetti. E i criteri, qui, ruotano intorno alla definizione di due termini del discorso: «opera» e «classicità». «Opera» e «non opera», per cominciare, come a superare l'enunciato fondante della semiologia. Eppoi «opera» che riflette e racchiude in sé idea poetica, contesto sociale e lavoro letterario. Per definire «opera», Asor Rosa nel suo saggio iniziale propone tre punti di verifica: «Non è indifferente, in primo luogo, che si tratti di un termine il cui significato è garantito da un uso lungo, autorevole, consolidato e pressoché uniforme nel tempo», è scritto. Poi: «In secondo luogo, è importante che esso richiami - rispetto alla nozione un po' impersonale di "testitura", connessa alla parola testo - un elemento creativo, febbrile, strettamente collegato con l'operosità, con il "lavoro" dell'uomo». E, per concludere: «In terzo luogo, perché ci sia un'«opera letteraria», c'è bisogno da parte del suo autore di un'intenzione esplicita, di un disegno cosciente, del dichiarato proposito di realiz-

zare un organismo rispondente a un disegno e a un'architettura d'insieme». Quindi, per riassumere: «Ciò che conta nella storia letteraria sono, alla fine, le "opere" (ridefinite come le protagoniste assolutamente privilegiate del discorso critico e storico-letterario è la medesima cosa che assumere un punto di vista corretto nei loro confronti. Come dire: addio all'analisi delle poetiche, cavallo di battaglia di qualche generazione di critici letterari. E i classici? Dice ancora Asor Rosa: «Sono "opere" di particolare valore o, come io preferisco dire, dotate di un livello molto elevato di identità». Ossia: «il "classico" rappresenta oggettivamente un modo d'essere della cultura occidentale, a cui fa da perno anche il tipico rapporto fra cultura alta e bassa, fra ideali umanistici intesi in senso lato e ideali umanistici commisurati concretamente alle identità e ai valori di una classe determinata».

Sulla base di questi criteri, il lavoro diretto da Asor Rosa per Einaudi prevede l'uscita di quattro volumi: «Dalle Origini al Cinquecento», «Dal Cinquecento all'Ottocento», «L'Ottocento e il Novecento» e infine il «Dizionario delle Opere». Il primo volume, appena giunto in libreria, si compone di saggi firmati da vari autori (da Roberto Antonelli a Franca Angelini, da Maria Corti a Roberto Mercuri fino, allo stesso Asor Rosa), e, centrati ognuno su un'opera, passano per Dante, Petrarca e Boccaccio, si va dal *Cantico* di Frate Sole di san Francesco fino alla *Moscheta* di Ruzante. Dell'impostazione di questo enorme lavoro, delle polemiche che fino ad ora non ha suscitato e degli altrimenti scandalistici fremiti di buona parte della critica letteraria di questo paese in quest'epoca, abbiamo parlato con Alberto Asor Rosa.

Partiamo dalla griglia di valori critici cui lei fa riferimento fin nell'introduzione e che ritorna, a volte a volte sempre sulla base di canoni fissi, in ognuno dei saggi specificamente dedicati alle opere. Questa serie di enunciati sembrano presupporre l'approdo definitivo di un lungo lavoro svolto in precedenza.

Naturalmente, siamo partiti da un'esigenza di ricomposizione con la Letteratura Italiana Einaudi: certi principi di lavoro erano contemplati già

Il primo volume delle «Opere» della «Letteratura Italiana» Einaudi segna una rivoluzione nel campo dell'analisi letteraria. E il suo curatore ipotizza una rilettura dei capolavori del passato usando nuovi strumenti

«Torniamo ai classici»

È appena giunto in libreria «Dalle origini al Cinquecento», primo volume delle Opere della Letteratura Italiana, monumentale lavoro diretto da Alberto Asor Rosa e pubblicato dalla casa editrice Einaudi. Nel libro vengono poste le basi per il superamento, d'un colpo, delle scuole critiche che hanno

dominato il nostro secolo: quella storiografica, quella idealistica, quella semiologica. Asor Rosa racconta l'esigenza di ridefinire il rapporto tra lettore e letteratura che è all'origine di questa «rivoluzione», spiega le nozioni di «opera» e «classicità» e parla della mancanza di una nuova letteratura.

nella prima parte del nostro lavoro. Ma qui, direi finalmente, abbiamo potuto estendere le nostre teorie all'analisi dell'opera letteraria in senso stretto.

Una prima precisazione: non può sembrare un controsenso affermare una nuova disciplina analitica in un momento in cui il «nuovo», in ogni settore, pare di là da venire?

Il nostro lavoro muove da una vera e propria esigenza militante: in un momento di totale caduta delle categorie interpretative, c'è la necessità di ridefinire il rapporto lettore-letteratura. A questa ridefinizione abbiamo sempre puntato, e per raggiungerla abbiamo identificato due «categorie-chiave»: «opera» e «classicità». Ma è ovvio che esse andavano rivisitate completamente.

Appunto: rivisitate in quale ottica?

Non ho mai pensato che nell'ambito dell'analisi letteraria fosse possibile fare tabula rasa del passato, delle acquisizioni maturate in decenni di studi. Pure, noi volevamo andare oltre la semplice formalizzazione di intuizioni critiche del passato: oggi più che mai c'è bisogno di innovazione e trasgressione, benché tutta la letteratura sia sempre stata la continua formalizzazione di spinte che altrimenti sarebbero rimaste vaghe e confuse.

Tutto ruota intorno ai valori «opera» e «classicità»: non pensa che il pubblico sia distratto, rispetto a questi valori, in specie rispetto al riconoscimento della «classicità»?

Lo penso, naturalmente: non è un timore ma una certezza. Ma questa certezza non può far altro che spingerci con più forza nella direzione intrapresa. Tutto, nella nostra società, muove nella direzione della fretta, dell'analisi superficiale; e proprio per questo c'è bisogno di gesti forti, di trasgressioni, di innovazioni.

Veniamo al merito, allora. L'analisi letteraria di questo secolo ha raggiunto notevoli risultati nella spinta prima dello storicismo e poi della semiologia...

Non lo nego. Dico solo che lo storicismo ha finito per atomizzarsi su una sorta di sociologismo esasperato, finendo quasi per negare la specificità dell'opera. Di contro, la semiologia ha toccato l'eccesso opposto: l'allargamento smisurato della nozione di «testo»

(qualunque messaggio è un testo composto di segni) ha messo in secondo piano l'analisi letteraria in senso stretto. Ora, io credo ci sia bisogno di ancorare la storia e l'analisi testuale all'interno dell'opera.

Eppure lei nel suo saggio introduttivo parla di «un elemento creativo, febbrile, strettamente collegato con l'operosità, con il "lavoro" dell'uomo».

Esattamente: non si può evitare di considerare la creazione dell'opera come il frutto di un travaglio creativo concreto. Non possiamo non prendere in considerazione il vero e proprio «laboratorio» nel quale agisce l'autore. In sostanza, non è più lecito suddividere le analisi specifiche della letteratura in vari aspetti: da un lato il rapporto con la società, dall'altra l'ideologia, dall'altra ancora la sperimentazione dei segni. L'opera letteraria, io ripeto, va considerata nella sua rappresentatività e complessità: è in essa - non intorno a essa - che vanno affrontati indistintamente tutti gli strumenti analitici.

Il suo è un proposito notevole: superare un secolo di analisi letteraria consolidata. Di più: in un momento in cui le «grandi idee», il dove sopravvivere, godono pessima salute.

Non ho mai smesso di credere nelle idee forti in ogni campo; compreso quello dell'analisi letteraria. Mi tendo, conto che oggi c'è una tendenza generale a dare meno peso ai disegni globali. La nostra trasgressione è tutta qui: credere fermamente nelle ipotesi che escono dalla banalità poetica del caso per caso. E, del resto, il nostro non è un disegno estrinseco, calato dall'alto, ma colto all'interno dell'oggetto stesso della nostra analisi: le opere letterarie.

La sua definizione di «classicità» dà per scontata l'esistenza di una vera e propria «italianità» della letteratura. È di moda, oggi, mettere in dubbio l'esistenza di questo carattere...

Di italiano, in Italia non so quante cose ci siano, ma sicuramente fra queste c'è la letteratura. Certo, all'interno di un carattere unico esistono storie e geografie differenti; ci sono varie italianità, per intenderci. Però le diversità regionali si muovono dentro un universo di forme e modelli profondamente intrecciati. Forme e modelli tutti italiani, ossia tutti caratteristici di un universo antropologico profondamente connesso.

Come mai ha suscitato così poco clamore questo lavoro che pure presenta tali e tante innovazioni rispetto alla norma dell'analisi letteraria?

Di questi tempi, fa notizia solo ciò che può suscitare scandalo. Molti, per esempio, hanno polemizzato riguardo ai criteri che stanno alla base del *Dizionario della Letteratura italiana del Novecento* che ho curato sempre per Einaudi. Ma in quel caso, lo scandalo poteva essere insisto tanto nel nostro lavoro quanto nella eventuale formulazione di rievocazioni: chi c'è, chi manca, quanto spazio è destinato a l'uno, quante opere sono citate di un altro. Un criterio compilativo, in quanto tale, si presta a ogni sorta di critiche. Nel caso del primo volume delle Opere siamo di fronte a un'altra questione: non entrano in gioco criteri compilativi, ma veri e propri fondamenti analitici. Diciamo così: il lavoro per le Opere rappresenta una corazzata difficile da attaccare, mentre il *Dizionario della Letteratura italiana del Novecento* rappresenta un pover'uomo che va in giro per la giungla contornato da mosche e zanzare.

D'accordo. Però nelle Opere la sua definizione di «classicità» entra anche nel merito della letteratura contemporanea. Non può essere considerata casuale la scelta della «classicità» come criterio di definizione della letteratura.

Infatti non lo è. Noi ipotizziamo una rilettura del classico in mancanza di una nuova letteratura...

...e sulla mancanza di una nuova letteratura convergono i pareri di tanti...

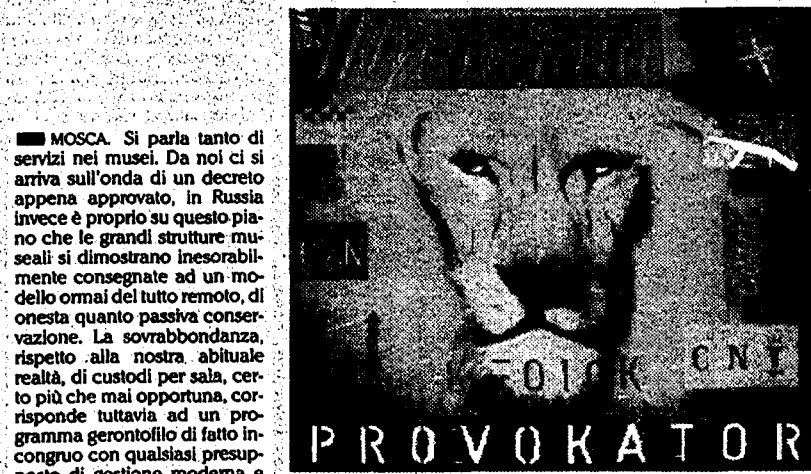
Io non dico che sia finita la letteratura, intendiamoci. Io dico che essa oggi è fatta di monadi disperse, ognuna delle quali può occuparsi solo della risoluzione dei propri problemi di rapporto con il mondo. Manca un disegno unificante: ecco il problema, ecco perché è importante tornare ai classici.

«Tornare ai classici» con un nuovo sistema di analisi: è un po' come ripartire da zero.

Sì, bisogna ricominciare da capo. Bisogna adoperare nuovi strumenti e porsi nuove mete. Mi pare non si possa negare il fatto che tutti, ormai, abbiamo di fronte una macchina anchilosata da rimettere in movimento.



NICOLA FANO



«Trotsky provocatore» (1988), un'opera di Gha Abramisvili

Mosca. Si parla tanto di servizi nei musei. Da noi ci si arriva sull'onda di un decreto appena approvato, in Russia invece è proprio su questo piano che le grandi strutture museali si dimostrano inesorabilmente consegnate ad un modello ormai del tutto remoto, di onesta quanto passiva conservazione. La sovrabbondanza, rispetto alla nostra abituale realtà, di custodi per sala, certo più che mai opportuna, corrisponde tuttavia ad un programma gerontofilo di fatto incongruo con qualsiasi presupposto di gestione moderna e dinamica. E lo stesso problema di una capacità organizzativa di offerta al grande pubblico di opere d'arte è, il più delle volte, sostanzialmente inesistente. Per non parlare poi dei sistemi di sicurezza. Certo è che ancora oggi chi vuole toccare con mano la grande avanguardia storica russa e sovietica rischierebbe del tutto invano recintarsi ai propri interessi nell'ordinamento vigente della nuova sede della *Tret'jakovskaja* Galleria a Mosca, o del *Russkij Muzej* a San Pietroburgo. Né risulterebbe facile avere accesso o essere aiutati a «leggere» i capolavori d'arte occidentale contemporanea (Monet, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso, ecc.) tanto nel

Museo Puskin, nella capitale, come all'Ermitage, nella splendida ex-capitale baltica. Sul piano del riconoscimento ufficiale le conseguenze della «perestrojka» sono avvertibili sicuramente fin nella caduta di certi vetri annessi, che non in nuove iniziative di ordinamento museale. Come dire quindi che anche la nuova arte sovietica e russa, per decenni non ufficialmente riconosciuta (più che realmente clandestina), e da alcuni anni emergente come la più rappresentativa, è tuttora più apprezzabile fuori dalle pubbliche raccolte che, quando pur ne possiedono i documenti, continuano

a relegarli nei depositi. Ad esempio, mi è capitato nei giorni scorsi di vedere l'importante, articolatissima collezione nella sede moscovita della *Kolodzei Art Foundation* di Cincinnati, Istituzione mirata ad agevolare in vario modo il lavoro degli artisti russi. Tale collezione è una di quelle iniziative, moscia inizialmente da Tanja Kolodzei, che pur in disagevolissime condizioni svolgono da anni funzione vicaria rispetto al progettato museo della nuova arte russa. Eppure la vita artistica russa rimane sempre assai vivace, come del resto si è potuto av-

La nuova arte sovietica e russa si può ammirare nelle collezioni private di Mosca. Mentre le raccolte pubbliche soffrono ancora della mancanza di capacità organizzativa

E i musei chiedono Perestrojka

Sovrabbondanza di custodi, mancanza di sistemi di sicurezza efficaci, capacità organizzativa inesistente, offerta al pubblico scarsa. Sono gli antichi mali di cui ancora soffrono i musei dell'ex Unione Sovietica. La «perestrojka» ha avuto come effetto solo la caduta di antichi vetri. Ma l'arte russa è

ancora fruibile soprattutto nelle esposizioni delle collezioni private. Eppure la vita artistica in questo paese è sempre assai vivace. La cosiddetta «Nuova arte sovietica» ormai attraverso quasi mezzo secolo, coinvolgendo ben tre generazioni di artisti, alcuni dei quali sono noti anche in Italia.

ne russo nella Biennale veneziana di quest'anno, e infine da *Mosca... a Mosca*, tenutasi a Villa Capolietto e nella Galleria d'arte moderna a Bologna nella seconda metà dello scorso anno.

Una generazione quest'ultima la cui problematica è stata aperta dal lavoro di Orlov, Prigor, Komare e Melamid (con la loro *esose art del 1972*), i Gerlovini, nati ancora negli anni Quaranta, ma costituita in particolare dal lavoro dei più giovani (nati nei Cinquanta e Sessanta), Filippov, Rojter, Litchevskij, Volkov, Zacharov, Abramisvili, Albert, Bogdalov, Cachal, Jachnin, Mironenko, Zvezdostov, Karpov, Borisov, per citarne solo alcuni, più significativi. Lavorano prevalentemente in spazi di recupero, edifici abbandonati, occupati e riutilizzati. Come quell'edificio in Ulica Habarovskaja, a Mosca, dove ho incontrato Bogdalov, Litchevskij e numerosi altri, in una situazione di lavoro assai pittoresca che richiama subito il clima del vecchio «La Ruche» parigino (do-

ve avevano studio, fra gli altri, Soutine, Chagall), ma è anche emblematica di una solidarietà professionale da parte di personaggi che non fruiscono certo degli assi spettrali agli appartenenti alla discolta «Unione degli artisti» negli anni della fortuna culturale e politica del cosiddetto realismo socialista.

E il realismo, spenti gli empi celebrativi propriamente politici, resta comunque un modo di rappresentazione narrativa pittorica, del resto ben connesso ad una forte tradizione tardorococcesca russa (Repin, Serov, Surikov, ecc.). Ma lo spettro delle ricerche aperte dalle proposizioni d'avanguardia rimane assai ampio, come già negli anni Sessanta e Settanta, allora fra figurazione espressionista o fantastica o introspectiva o di dialogo «pop», e non-figurazione aperta sia a recuperi strutturali geometrici, sia a suggestioni informali. Ciò che orienta maggiormente gli interessi dell'ultima generazione appare tuttavia un liberissimo impiego di passag-

gi di concettualizzazione, pur entro un'accentuata pratica non soltanto dell'immagine, quanto anche dell'oggetto e della stessa pittura. Il presupposto in un tale particolarissimo postconcettualismo è rappresentato da spesso ironiche interrogazioni sia sul senso e il destino del fare arte, e quindi dell'essere artista, sia sull'evidenza di un sofferito e insieme liberatorio smarrimento, e di una sostanziale precarietà, nella caduta di tutti gli ideali ideologici d'un tempo e nell'incalzare dei nuovi ideali concettuali, che caratterizzano l'attuale disessata realtà sociale russa. Una contingenza drammatica che le opere degli esponenti dell'ultima generazione, già nella seconda metà degli anni Ottanta, hanno prefigurato ed efficacemente espresso in vivide inquietanti immagini. Fondando dunque le ragioni di un atteggiamento di sostanziale resistenza su proprie motivazioni, alla ricerca dei nessi con una specifica tradizione, meGnera o popolare, rispetto ai modelli del mercato artistico occidentale.

ENRICO CRISPOLTI

vertire anche in Italia attraverso recenti iniziative espositive private o pubbliche, fra Milano, Roma, Prato, Napoli e Bologna. In effetti quella che, nella grande rassegna che (assieme a Gabriella Moncada) ne tentai nel 1977 a Venezia, sotto l'egida della Biennale, fu detta la «nuova arte sovietica», aggiungendovi gli svolgimenti più recenti, postsovietici, ha ormai di fatto lo spessore di quasi mezzo secolo, passando praticamente attraverso l'attività di almeno tre generazioni artistiche. Della prima in particolare fanno parte personaggi quali Yankilevskij, Kabakov, Nemuchin, Koulikov (che dal

1976 è attivo in Italia e che in questi giorni espone al Puskin i suoi ultimi dipinti), Sooster, Infante Arana, Nusberg (protagonisti questi due ultimi del gruppo cinetista «Vizenie»), e Steinberg: artisti che operavano su posizioni assai diverse, dai secondi anni Cinquanta ed esordio Sessanta, fra figurazione, informale, e astrazione strutturale, e alcuni dei quali, peraltro salienti, mi fu possibile inserire dialetticamente in un «contesto» d'avanguardia «occidentale» nella terza delle grandi rassegne internazionali «*Alternatie attuali*», che si svolse nel Castello spagnolo

di L'Aquila, già nel lontano 1965. La seconda generazione conta numerosi personaggi nuovi presi in considerazione, accanto ai precedenti, appunto nella grande rassegna veneziana del 1977: quali in particolare i vari Cuiikov, Bulatov, Vasil'ev, Celkov, Solkov, Zacharov-Ross (di cui il *Russkij Muzej* inaugura in questi giorni una antologica). La terza infine è rivelata in Italia dalle mostre *Mosca: terza Roma*, a Roma e a Celle (Pistoia) nel 1989, e *Artisti russi contemporanei* al Museo Pecci a Prato nel 1990, dallo stesso padiglio-