

LA MOSTRA. Al Musée d'Orsay «L'origine del mondo», quadro «scandaloso» di Courbet



«Le bagnanti» e in alto «L'origine del mondo» di Gustave Courbet

Storia di un nudo famoso e maledetto nascosto da Lacan

Da oggi a Parigi esposta al pubblico «Le origini del mondo» di Courbet, opera commissionata all'artista francese nel 1866 da Khalil Bey, all'epoca ambasciatore turco a Parigi. Un dipinto «clandestino», finito in possesso di Jacques Lacan, grande psicoanalista francese. E un'immagine maledetta, oggetto di sequestro l'anno scorso, quando fu riprodotta sulla copertina di un libro.

alzata si intravedono i seni della donna, ma nient'altro, non le gambe, non il volto della modella, che si suppone fosse Jo Alferman, la «Bella irlandese», Musa e amante di Whistler. La stessa ai cui capelli Courbet dedica attenzione quasi morbosa in altri celebri suoi quadri, tanto da far dire ai critici che «si può quasi toccarli, sentirne il profumo mentre scivolano tra le dita». È un quadro di quelli che parlano non solo agli occhi ma anche all'odorato, al gusto, agli altri sensi, non solo al cervello ma anche all'incoscio. Turba. Provoca. Commuove.

Adorazione e ripulsa

Può suscitare desiderio, adorazione, o anche repulsione, disgusto. Si può leggere filosoficamente o anche misticamente. Può essere considerato un manifesto femminista o, al contrario, porno-foto antelitterario. A partire dall'ambiguità del titolo, che può evocare gli impulsi sessuali come movente di fondo della storia umana o l'origine stessa della vita, l'amore come il mistero della nascita, con quella prospettiva che ricorda il modo in cui il ventre materno si presenta al ginecologo o al padre del nascituro in reparto maternità. C'è chi ne ha parlato come del massimo esempio di nudità nell'arte mondiale, a metà tra l'epoca in cui il sesso femminile veniva in qualche modo coperto o stilizzato senza pettina e quella in cui, ormai nel nostro secolo, sarebbe diventata

accettabile, ma sarebbe stata stilizzata al di sopra del realismo, come in Picasso o Modigliani. L'unico paragone contemporaneo di intensità espressiva possono essere i nudi di Lucien Freud, non per niente nipote di Sigmund. Trame che si tratta di nudi maschili, non femminili.

Khalil-Bey era stato il primo a mettergli il velo, nascondendo agli sguardi. Lo mostrava solo ad alcuni ospiti d'eccezione. Ecco come racconta la visita al suo studio nel 1878 Maximilien Du Camp, l'amico intimo e compagno di viaggio di Flaubert: «Nel cabinet de toilette si notava un piccolo quadro nascosto da un velo verde. Quando scostò il velo, restammo stupefatti nello scorgere una donna nuda, vista di fronte, straordinariamente commossa e convulsa, dipinta in modo rimarchevole... riprodotta... con amore» come direbbero gli italiani, esempio definitivo di realismo. Anche il pasteur letterario dell'autore di «Madame Bovary» e de «L'educazione sentimentale» si dice scosso dalla scoperta: «Non c'è che una parola con cui si può definire la gente capace di questo tipo di porcherie, degne di illustrare le opere del Marchese de Sade, ma questa parola non posso pronunciarla dinanzi al lettore, perché è usata solo in salumeria», aggiunge.

L'ex ambasciatore ottomano non ebbe però il tempo di godersi a lungo. Quando la sua collezione venne messa in vendita nel 1868, il

quadro fu acquistato dall'antiquario La Nardie, poi riacquistato dalla galleria Bernheim-Jeune, che la esibiva celata dietro un grande paesaggio innocevole. Sparì poi a Budapest quando fu comprato dal barone de Hanany. Per ricomparire a Parigi solo nel 1955, passato in proprietà a Lacan. Ma anche questo filosofo, che pure è uno dei massimi interpreti intellettuali della sessualità nella nostra epoca, abituato a denudare e sviscerare l'anima sul suo letto da psicoanalista, non osava esporlo alla vista di tutti. Per coprirlo si era fatto dipingere apposta un pannello dal cognato, il pittore surrealista André Masson, che faceva scorrere solo per pochissimi visitatori selezionati.

Bizz della polizia

Alla grande retrospettiva di Courbet al Grand Palais di Parigi nel 1977, mancava. Ancora l'anno scorso in provincia, a Clermont Ferrand e a Besançon, c'era stato un blitz della polizia nelle librerie perché venisse ritirato dalle vetrine un romanzo di Jacques Henric, «Adorations perpetuelles», di cui la tela illustrava la copertina. Si era dovuto aspettare il 1989 perché figurasse al centro di una mostra dedicata a Courbet al Museo di Brooklyn. Ora ha trovato la sua collocazione, protetto da un vetro e da un guardiano appostato in permanenza. Cui bisognerebbe chiedere di prendere nota delle reazioni del pubblico.

TRADUZIONI. La Bibbia di Eri De Luca

Dio e i Profeti senza filtro greco

VALERIO MAGRELLI

Il principe Raimondo di Sangro era nato a Napoli nel 1710. Mentre Giambattista Vico gli dedicò un sonetto, Antonio Genovesi, suo caro amico, ne parlò come di un erudito. «Potrebbe passare per uno dei perfetti filosofi», aggiungeva, «se non avesse il difetto di aver forte fantasia, per cui è portato qualche volta a credere cose poco verosimili. Queste cose avevano a che fare con la magia, l'alchimia, l'occultismo. Frutto estremo e aberrante di tali studi fu la Cappella Sansevero, dove il principe poté dar pieno sfogo ai propri sogni».

Qui, il tripudio di simboli, marmi policromi e statue, culmina in un terribile esperimento medico. Scendendo nella cripta, appaiono difanti i corpi di due servitori ridotti ad un reticolo di arterie e vene argentate. Il principe sostenne d'aver somministrato la sostanza pietrificata a morte già avvenuta, ma i sospetti rimasero. E oggi contempliamo quelle povere membra come le tracce di una Pompei endogena; calchi di un'eruzione che passò per il sangue, per poi trasformare i corpi in un intrico di poveri merletti scintillanti.

Cosa ha a che fare ciò con Giona/Iona che Eri De Luca ha appena pubblicato da Feltrinelli (10 mila lire, 89 pagine)? Tenterò di spiegarlo a partire da un altro volume che lo stesso De Luca ha edito, sempre da Feltrinelli, lo scorso anno con il titolo Edoardo/Nomi. La posta in gioco è alta, e le polemiche non si sono fatte attendere, visto che il traduttore ha presentato i due libri della Bibbia ricorrendo a un criterio di appassionatezza, violenza vicinaria all'originale. Lo dimostrano le note che introducono i lavori. In esse, dopo essersi scagliato contro la mediazione operata dalla cultura greca nei riguardi dell'universo biblico, De Luca dichiara che la propria traduzione cercherà di ricalcare alla lettera la frase ebraica «in dentro l'ordine di precedenza stabilito nel verso». Se la Scrittura crepta di senso», disposti al suo ascolto significherà rimuovere la suppelletta di Ateni sin da quel nome greco, Bibbia, che altera l'ebraico Mikra ossia «Lingua sacra».

La radicalità, la provocatorietà di tale atteggiamento, risultano evidenti. «La traduzione di questo piccolo libro», leggiamo nella prefazione a Giona/Iona, «è estremista per ostinazione di essere obbediente all'ebraico, madrelingua della nostra storia sacra. Prova a carico è la traduzione interlineare aggiunta in appendice. Parola italiana sotto parola ebraica: si può controllare l'applicazione di un intento che cerca coincidenza e simmetria letterale».

Così facendo, De Luca si riallaccia ad una tradizione secolare. Già Goethe prevedeva l'alternativa tra una traduzione decisa a condurre il lettore verso il testo (ponendolo nella necessità di lottare per giungere alla sua comprensione) e una studiata invece per portare il testo verso il lettore (sciogliendone le difficoltà e adattandolo alla lingua d'arrivo). Analoga opposizione venne delineata da Friedrich Schlegelmacher nella sua traduzione di Platone: «O il traduttore lascia lo scrittore il più possibile in pace, e muove il lettore verso di lui; oppure lascia il più possibile in pace il lettore, e muove lo scrittore verso quest'ultimo».

Ebbene, Schlegelmacher optò decisamente per la prima via, propugnando la realizzazione di una deliberata e inventata estraneità della lingua d'arrivo. A suo parere, la versione finale avrebbe dovuto recare impresse su di sé le tracce della fatica. Qualcosa di simile avverrà anche con Wilhelm von Humboldt, la cui traduzione di Eschilo venne tacciata di oscurità e incomprendibilità. Derisi e critici, questi tentativi dischiudono fondamentali interrogativi sul significato ultimo del tradurre. Ciò aiuta a afferrare meglio la «scalata» di De Luca, il quale, pur affrontando la traduzione della Bibbia «in solitario», aderisce alla scuola di chi «non lascia in pace il lettore».

Per dirla con un termine più attuale, siamo nell'ambito delle traduzioni «text oriented». Non si creda però che tale formula attenui l'ottranzismo dei due volumi feltrinelliani: basti pensare a certe azzardate analisi sul valore numerico delle lettere. Anche al di là di una valutazione specificamente linguistica, resta comunque da apprezzare sin d'ora l'eterodossa ricchezza del commento e la scabra bellezza della resa italiana.

Ma eccoci tornati al Sansevero. Come in quegli antichissimi esperimenti, De Luca si concentra sulla materia a scapito della funzione. A lui non interessa la circolazione del discorso, ma la sua qualità minerale, non la parola, bensì la lettera, non tanto il flusso, quanto la cristallizzazione. Fedeltà alla sostanza: per questo la sua pagina ricorda l'immobile, magnetico fogliame di capillari cui vennero ridotti i servitori del principe napoletano, dove il sangue ha ormai assorbito la silenziosa fissità della pietra.

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE

CHIEDI UNO SCONTRO

PARIGI. A partire da oggi sarà possibile al pubblico ammirare nella Sala Courbet del Musée d'Orsay un quadro che era rimasto velato, in clandestinità più o meno vigilata. Un quadro celebre, di cui si è scritto e si è parlato moltissimo, al punto da farne una delle opere più illustri della storia della pittura moderna. Ma che sinora si è visto pochissimo. Al Museo è arrivato quasi per caso. In seguito ad una complessa lite che contrapponeva il fisco agli eredi del suo ultimo proprietario, il più grande psicoanalista francese del secolo, l'allievo di Freud Jacques Lacan. Il contenzioso si è risolto appunto con la cessione al ministero delle finanze, a liquidazione delle imposte dovute, del dipinto.

Il titolo «L'origine del mondo» è di dimensioni abbastanza ridotte: 46 centimetri in altezza e 55 in lunghezza. Non è firmato. Era stato commissionato al genio del realismo ottocentesco, Courbet nel 1866 da Khalil-Bey, l'ambasciatore a Parigi dell'impero turco, poi stabilitosi lì a godere dell'immensa fortuna paterna, soddisfare la passione per il gioco d'azzardo e la mania di collezionare quadri. La sua era una collezione tematica, concentrata sui nudi femminili, un vero e proprio harem privato su tela di inestimabile valore. Era stato sempre lui a comprare le famose «Bagnanti» di Courbet, poi gli aveva commissionato «Le Dormienti» tenacemente assopite nelle braccia e nelle gambe l'una dell'altra, e infine il ciou, questa «Origine del mondo».

URBANISTICA. Un convegno internazionale alla Facoltà romana di Architettura

«Demolite, demolite, e la città vivrà!»

ANDREA PINCHERA

Demolire o «sottrarre»? Questo dilemma quasi amletico si è proposto negli ultimi due giorni alla Facoltà di architettura di Roma. Era di scena, infatti, un convegno internazionale che si proponeva di riaffermare la demolizione come strumento urbanistico. A pochi giorni dall'inizio, però, il convegno cambia titolo per divenire il progetto della sottrazione. E non a tutti è piaciuto il nuovo termine. Chi lo ritiene un eufemismo, chi una marcia indietro, chi ironizza. Antonio Terranova, docente di progettazione architettonica e organizzatore del convegno, difende la bontà della scelta, che ha soprattutto un'origine tattica: «Il termine "sottrazione"», spiega, «ci permette di parlare di demolizione senza complessi, liberandola dalla memoria della violenza degli sventramenti fascisti o dall'immediatezza dell'edilizia immobiliare». «La sottrazione», sostiene ancora Terranova, «può essere uno strumento di inqualificazione urbana. Un risarcimento, se si demoliscono le «brutture» create dall'architettura moderna, e una opportunità, quando consente di allargare gli spazi, di costruire l'aperto, di intervenire comunque all'interno di città che non possiamo considerare ferme nella loro immagine attuale».

L'opposizione sottrarre/demolire ha attraversato tutti i numerosi interventi. Se la questione nominale di architettura di Roma, era di scena, infatti, un convegno internazionale che si proponeva di riaffermare la demolizione come strumento urbanistico. A pochi giorni dall'inizio, però, il convegno cambia titolo per divenire il progetto della sottrazione. E non a tutti è piaciuto il nuovo termine. Chi lo ritiene un eufemismo, chi una marcia indietro, chi ironizza. Antonio Terranova, docente di progettazione architettonica e organizzatore del convegno, difende la bontà della scelta, che ha soprattutto un'origine tattica: «Il termine "sottrazione"», spiega, «ci permette di parlare di demolizione senza complessi, liberandola dalla memoria della violenza degli sventramenti fascisti o dall'immediatezza dell'edilizia immobiliare». «La sottrazione», sostiene ancora Terranova, «può essere uno strumento di inqualificazione urbana. Un risarcimento, se si demoliscono le «brutture» create dall'architettura moderna, e una opportunità, quando consente di allargare gli spazi, di costruire l'aperto, di intervenire comunque all'interno di città che non possiamo considerare ferme nella loro immagine attuale».

«Per alcuni, la demolizione è l'unico strumento "politically correct" per riportare ordine nel caos delle nostre città», dice Ciorra. Uno di questi è Bruno Gabrielli, presidente dell'Ancea (Associazione nazionale dei centri storico-artistici, altra promotrice del convegno). Già nel 1989, a Palermo, Gabrielli proponeva di affrontare lo sciasco urbano

degli anni Cinquanta e Sessanta con «la demolizione dei più nefasti episodi di speculazione edilizia che hanno reso illeggibile l'identità storica dei nostri ambienti territoriali». A Roma ha ribadito le sue posizioni, ricorrendo al classico esempio delle villette - abusive e non - che deturpano la Valle dei Templi di Agrigento, oggetto, qualche settimana fa, di un intervento «demolitorio» addirittura del presidente Scalfaro. «Per altri, la demolizione è un processo opposto, un "materiale" e una "tecnica" progettuali, un nuovo strato figurativo ed espressivo che si aggiunge e si sovrappone alla città e all'architettura esistenti», sostiene Ciorra. Una pratica che può avere effetti tanto interessanti quanto controversi. Dal Forum Les Halles all'Opéra Bastille di Parigi, dai Docks di Londra al recupero dei quartieri dei minatori nella Ruhr in Germania, molti progetti sono fondati sulla demolizione di parti di città o di aree produttive dismesse. «Ciò permette di costruire gli spazi urbani contemporanei. La Villette di Parigi, per esempio: non è un parco, né un giardino, forse un parco urbano oppure una città della musica o della scienza. Quello che è certo è che conserva tracce diverse, mescola vecchio e nuovo, e questa molteplicità è proprio contempo-

ra», sostiene Terranova, che sogna interventi simili in Italia, per esempio sui «raggelanti muraglioni» del Lungotevere della capitale. Demolire o sottrarre. Abbattere per recuperare o per costruire il nuovo. Quali che siano i termini della questione - che spesso nascondono, ovviamente, reali alternative - forse una soluzione è nel recupero dell'equilibrio tra conservazione e sviluppo che ha caratterizzato gran parte della storia urbanistica europea. E quanto ha detto Françoise Choay, storica della città moderna, che ha citato la teoria della memoria di Freud: la coesistenza dei successivi strati urbani paragonata al sovrapporsi dei ricordi. «Se ricordare è un modo per evitare la perdita di noi stessi, l'afflusso contemporaneo di tutte le parti del passato diventa una disfunzione. La dimenticanza e la rimozione, infatti, sono necessari alla creazione», sostiene Choay. Così è per la città: «Se la conservazione è un modo per evitare la distruzione, diventa sterile e pericolosa se praticata in maniera ossessiva. Va bene salvaguardare il tessuto urbanistico preindustriale, che non siamo in grado di ricostituire, ma non possiamo proteggere tutto ciò che non funziona, che non serve, a cominciare dalla cattiva edilizia sociale».

Advertisement for 'L'Unità - iniziative editoriali' with a subscription form. The form includes fields for name, address, city, and phone number, and a table for specifying the number of copies of various issues. Below the form, there are instructions on how to use the coupon, including the address 'SO.D.I.F. Spa VIA GARIBOLDI, 150/152 20054 NOVA MILANESE (MI)' and a note about postage costs.