

Italia smemorata: ha dimenticato gli «ultimi»

MONICA LUONGO

L'Italia spazzata via dall'Italia, il più forte che mangia il più debole. Così vanno la vita e la storia, solo che quando si tratta di singoli individui, di donne e di uomini, il boccone da inghiottire si fa più amaro. Gli «Ultimi» di cui racconta Flavia Amabile nel libro che porta appunto questo nome (Gamberetti editrice, pagine 122, lire 28.000), sono stati dimenticati da eventi più grandi di loro: guerre, catastrofi naturali, cemento e industrializzazione. Eppure hanno resistito a tutto e raccontano a chi scrive le storie di una vita che è specchio di mondi e culture caduti nell'oblio del-

la storia, dei mezzi di comunicazione, della velocità delle nostre vite quotidiane. La giornalista de «La Stampa» ha girato per un anno in cerca di storie vere, ambientate in punti introvabili della carta geografica italiana, per riportare nove storie essenziali, scarse nella narrazione che preferisce il discorso indiretto, ma dense di umanità e anche di dolore. Dalla Valle d'Aosta alla Sicilia, uomini e donne ormai anziani, raccontano le loro vite e la storia di un'Italia «che scappa» - così recita il sottotitolo del libro -. E allora si parte da quel Paul di Cerlogne di Cerlogne, un paese che si risolve tutto nella sua pic-

cola piazza, che ogni mattina doveva portarsi sulle spalle il sacco di legna che serviva a riscaldare la sua classe, dove si imparavano l'italiano, il francese e il «patois», vista la vicinanza con il confine francese e la mescolanza di culture e identità che arricchisce gli abitanti di confine. La scuola lo faceva dormire perché molti erano i chilometri da percorrere per arrivarci. Poi la guerra e quella chiamata alle armi nel profondo sud, che assomigliava a un continente, tanto era grande il senso di estraneità. E ancora i fascisti, che arrestarono tutti gli uomini di Cerlogne, a caccia di partigiani. Paul si salvò fuggendo:

le case erano distrutte ma lui volle rimanere lì, mentre tutti gli altri abitanti erano emigrati a valle. Ancora oggi, quando accoglie i turisti, chiede loro: «Preferisce parlare francese, patois o italiano?».

All'estremo est c'è la Valcellina, dimenticata anche se a mezz'ora d'auto dalla lussuosa Cortina. A Etro, ogni primavera, le donne si mettevano in marcia verso l'Austria, per vendere le stoviglie di legno fabbricate durante l'inverno. Si tornava d'estate, a raccogliere il fieno; si partoriva da sole, in casa, e i neonati morivano. Quando nel 1963 Tonina si trovava alla stazione di Bolzano per andare

a trovare i figli che avevano scelto la città, la frana del Vajont cancellò tutto: case, parenti, cose. Due storie per raccontarle tutte, come quelle dei pastori abruzzesi, o degli ultimi costruttori di muri a secco in Sicilia. E ancora, il cartaiò di Amalfi, il selciarolo laziale. Figure del passato che tenacemente mantengono attraverso la memoria i giorni del presente: la scelta di non abbandonare la propria terra, anche se morta, oppure povera da non poter più giocare a nessuno, mostra coraggio, ostinazione. Storie che andrebbero insegnate sui banchi di scuola, patrimonio comune di tanta caparbia diversità.

Cultura @

SOCIETÀ

SPETTACOLI

LA MOSTRA ■ ALLA NATIONAL GALLERY DI LONDRA
65 AUTORITRATTI DELL'ARTISTA

Rembrandt il «replicante» del Seicento

DALL'INVIATO
ALBERTO CRESPI

LONDRA Cominciamo da due dati (uno assolutamente ovvio per gli esperti d'arte, entrambi comunque illuminanti) contenuti nel saggio di Ernst van de Wetering che apre il catalogo della mostra «Rembrandt by Himself», in corso fino al 5 settembre alla National Gallery di Londra. Il primo: l'Olanda del XVII secolo aveva circa 3 milioni di abitanti, e le stime degli storici dell'arte affermano che almeno 50.000 di loro, nel corso di tre generazioni, si fecero fare il ritratto. Il secondo: Rembrandt era il nome proprio del pittore, che di cognome si chiamava Van Rijn. Quest'ultimo è un fatto assodato per gli storici, ma magari ignoto al pubblico, com'era ignoto al vostro cronista nel momento in cui ha messo piede nell'ala della National dove tutti gli autoritratti del signor Van Rijn vi attendono. Sì, «vi attendono», come fossero persone. Dapoi di tre secoli.

Gli autoritratti di Rembrandt Van Rijn schedati nel catalogo sono 86 e la mostra della National ne assembla una sessantina. Da profani quali siamo, possiamo arrischiare ad affermare che è una delle mostre più potenti ed inquietanti che abbiamo mai visto. Se ci andate armati della bibliografia sull'argomento (Camus, Simmel, Rella: tutti citati da Marco Vozza nell'articolo qui accanto) la vivrete come un'immersione nell'Io, la più ubriacante testimonianza sulla rappresentazione di sé che l'arte possa regalarvi: perché sono davvero pochi i pittori che si sono auto-dipinti con la costanza, e la maestria, dell'olandese. Se ci andate, più banalmente, da cittadini della modernità, abituati all'influenza dei media nella vostra vita e alle mille sollecitazioni alle quali il vostro Io è sottoposto (la fitness, la chirurgia plastica, il piercing, la moda, le molteplici arti dell'apparire) vi troverete faccia a faccia con vostro padre. Sì, Rembrandt è per molti versi l'inventore - almeno, uno degli inventori - della modernità. A cominciare dalla scelta di firmarsi col nome: che per lui era probabilmente un modo di collegarsi ai classici (pensate solo alla triade Leonardo-Raffaello-Michelangelo, e all'assoluta caducità dei loro

cognomi), ma che per noi sembra un anticipo della riconoscibilità imposta oggi dai media. Rembrandt come Mina, come Elvis, come Madonna, come Ronaldo, tutti nomi senza (o quasi) cognome? E perché no?

La prima cosa che vi colpisce entrando nelle sale della National, dove gli autoritratti sono assemblati per temi, in 5 sale, è la dimensione di alcuni di loro. Accanto ai quadri, ci sono moltissime incisioni grandi letteralmente come una foto-tessera, e raggruppate per mostrare i vari stadi di lavorazione (spesso Rembrandt eseguiva la prima versione e poi affidava i ritocchi agli allievi). I pannelli esplicativi ci spiegano che Rembrandt le realizzava per due motivi: per «provare» le espressioni facciali che poi avrebbe riutilizzate in opere più impegnative; e per venderle. A quanto pare, i suoi autoritratti andavano via come il pane.

Altro paragone irriverente ma «moderno»: erano, queste incisioni, le «figurine» dell'epoca? L'unica cosa certa è che il volto del signor Van Rijn doveva essere popolare, nella Amsterdam della prima metà del Seicento, un po' come quello del signor Van Basten nella seconda metà del Novecento. Ogni epoca ha le sue star.

In parole povere, ciò che colpisce di questa mostra è la doppia natura di questa labirintica galleria di autoscatti: da un lato l'autonaturali anche feroce (e tirate pure in ballo Freud, forse Rembrandt ha inventato anche la psicoanalisi); dall'altro un devastante narcisismo che nasce non dalla convinzione di esser «bello» (ché bello, Rembrandt, non era, né si dipingeva come tale) ma dalla probabile coscienza di essere un genio e, come tale, un uomo di successo. Se ci pensate, quest'ultimo aspetto è il più moderno di tutti. Fa di Rembrandt un artista dell'epoca dei media: forse il primo, se si considera - ad esempio - che gli storici della letteratura fanno partire tale epoca dall'inglese Daniel Defoe, primo scrittore-giornalista della

storia. E Defoe nasce nel 1660, aveva solo 9 anni quando Rembrandt morì.

In realtà, l'uso della propria faccia come quella di un personaggio ci spinge all'ultimo salto mortale: il paragone fra Rembrandt e i grandi registi-attori che hanno usato il proprio corpo per raccontare le proprie storie. Rembrandt come Chaplin, come Welles, come Keaton? Di nuovo, perché no? A proposito, un film su Rembrandt è stato fatto: lo girò l'olandese Bert



LA CRITICA

Quei volti divisi tra dolore e vanità

MARCO VOZZA

In alto a sinistra «Autoritratto con occhi grandi», 1630, a destra particolare di «Autoritratto con berretto e collo alzato», 1659. Sotto «Autoritratto con Saskia», 1636, e «Autoritratto con naso largo», 1628



Haanstra nel 1956, montando tutti i suoi ritratti in dissolvenza incrociata. Al centro dello schermo c'erano sempre gli occhi, e intorno a loro le fattezze cambiavano, dal primo autoritratto del 1626 (a vent'anni) all'ultimo, dipinto poco prima di morire. La mostra della National è come la scomposizione in immagini fisse di questo film. Se capitate in zona, andateci assolutamente: 7 sterline di ingresso, rispetto ai prezzi di Londra, non sono tante (e comunque il resto della National, da Giotto a Cézanne, è gratis).



terreno elettivo di quest'analisi il tema dell'autoritratto.

La mostra londinese è la prima esossizione godibile al di là di spinose questioni attributive sollevate dal «Rembrandt Research Project» culminata nel quesito newyorchese: «Rembrandt/Not Rembrandt?». Sono riersi così i grandi problemi interpretativi relativi agli autoritratti, su cui tutti i maggiori studiosi (da Wright, a Tümpel, da Chapman a Bonafoux) si sono confrontati: si tratta di una protratta autoanalisi, di esercizi di fisiognomica, di esibizione di vanità, di un'autobiografia del

dolore o della registrazione dell'incessante metamorfosi dell'io?

Talvolta Rembrandt si rappresenta crapulone e gaudente, oppure in foggie regali ostentando catene d'oro e pellicce, rivaleggia con Raffaello e Tiziano alla ricerca della nobiltà della postura, ma se osserviamo lo splendido «Autoritratto con bastone» ci rendiamo subito conto di come dietro la vanità dell'artista di grande talento si annidi la «vanitas» dell'individuo consapevole della caducità dell'esistenza e della transitorietà delle forme, ripiegato - come ha scritto Rella - in un «mutismo senza ritorno» e attonito al cospetto del nulla. Nella lettura magistrale di Simmel, Rembrandt esprime «la più profonda comprensione del significato della morte», abbandonando l'immagine delle Parche per la quale la morte è mero decesso, l'istante del trapasso in cui viene reciso il filo della vita: fin dall'inizio la morte è «dentro» la vita, determinandone il tono e la conformazione.

Se si osservano in particolare gli autoritratti, «si ha l'impressione che la morte sia l'evolversi incessante di questa fluente totalità di vita, così come un fiume, sfociando nel mare, non viene dominato da un altro elemento, ma segue solo il suo corso naturale, che esiste da sempre». Le figure di Rembrandt hanno un aspetto umbratile, sfumato, sono come intrise di morte, soggiogate da un ineluttabile «destino di caducità»: ma il carattere palpabile della morte si avverte maggiormente perché l'oggetto rappresentato è l'individuo, la sua irripetibile singolarità.

Sull'interpretazione di Rembrandt grava forse il paradigma tragico di Van Gogh, il quale affermava che bisogna essere morti cento volte per dipingere come Rembrandt: mostrando un'ideale affinità interpretativa con Simmel e Van Gogh, Jean Genet ha colto il segreto di Rembrandt nella trasfigurazione estetica della temporalità, in quella sua predilezione per i volti segnati dall'età, corrosi dal tempo, quasi decrepiti, ormai prossimi alla decomposizione, all'esiziale consumazione. Tutte le sue figure appaiono vulnerabili, portano i segni di quella ferita profonda, immedicabile, che è l'esistenza stessa;

negli ultimi autoritratti il compiacimento narcisistico cede il posto all'inquietudine e allo spaesamento.

Dopo aver riconsiderato questa stupefacente galleria di autoritratti, si potrebbe mettere in questione questa pur convincente interpretazione tragica provando a domandare: il quadro testamentario è quello del 1669 conservato alla National Gallery (che Kokoschka considerava il simbolo miracoloso della capacità di ritrarsi come puro nulla) o piuttosto quello di Colonia in cui Rembrandt assume l'aspetto beffardo di Democrito e di Zeus, il mitico inventore della pittura?

Qui si vorrebbe proporre l'idea che gli autoritratti di Rembrandt siano il prototipo del Sé multiplo, di un'identità angante, sottoposta alla mutevolezza ambientale e psicologica, capace di indossare differenti maschere, che vengono deposte prima dell'identificazione univoca, caratteristica propria di un individuo che - come avrebbe detto Nietzsche - alberga in sé non un'anima immortale ma molteplici anime mortali: ciò che resta dell'identità è proprio la consapevolezza della propria vocazione metamorfica, dell'impossibilità di reperire un punto di consistenza definitivo, assoluto e inconsueto, che non sia quello senza appello della morte. Di qui il valore emblematico dell'autoritratto in cui il pittore si ritrae come un Democrito ridente, piuttosto che come un Eracito piangente: il riso esprime la sovrantità di chi ha compreso l'insensatezza del vivere, la polverizzazione del suo significato, la lacerazione e la contraddizione dell'esperienza, quella per cui il Rembrandt che brinda all'amplesso con Saskia è lo stesso che ne elabora poi il lutto ritraendola da defunta. Dunque, se vogliamo continuare ad attribuire a Rembrandt una dimensione tragica, dobbiamo evocare non tanto la malinconica registrazione dell'erosione del tempo e il conseguente approssimarsi della morte quanto piuttosto la beffarda consapevolezza dell'assurdità del nostro destino, del carattere derisorio dell'umana tragedia e insieme la fiducia nel valore dell'arte come redenzione dal tempo profano dell'inquietudine.

