Diario

La storia senza conformismi invocata da Luciano

GABRIELLA MECUCCI

«La storia ha pudore» - scriveva Borges - nel senso che nasconde le sue date fondamentali, vela le sue svolte, tiene segreti i suoi umori. A volte abbiamo l'impressione di cogliere la storia in flagrante. Cade, ad esempio, un muro e si solleva un'ondata emotiva. I media proclamano che si tratta di un avvenimento storico e noi abbiamo l'impressione di aver vissuto la storia «mentre si faceva». Niente di più falso: noi abbiamo semplicemente assistito all'ufficializzazione di un processo. Il processo, però, si era già compiuto: tutto era già accaduto, magari anche da tempo. Eravamo noi, i nostri giornalisti, i nostri commentatori, i nostri storici, che non avevamo capito quando e come un mondo si era svuotato, si era lentamente sfarinato continuando ad esistere solo come simulacro.

Ecco, la storia non si fa così: non si fa, cioè, accorgendosi dei fenomeni quando ormai sono ufficiali. E non si fa, tantomeno, aderendo e propagandando le mode culturali. La sottile critica è contenuta in un testo di Luciano. Lo scrittore e sofista greco, nato in Siria e vissuto ad Atene viene di nuovo ripresentato dalle edizioni Osanna. Il piccolo, prezioso libro porta il titolo «Come si fa la storia» ed è prefatto da Giovanni Mariotti.

La penna ironica di Luciano viene sollecitata a scrivere perchè nel periodo che va dal 161 al 165 dopo Cristo la Grecia fu inondata da un gran numero di libri dedicati alle vittorie di Lucio Vero contro i Parti. Una vera e propria «moda culturale» - diremmo oggi - «un'infatuazione filoromana» di cui non restò più traccia. Una sagra di banalità e di conformismo che irritò l'irriverente Luciano, tanto da farlo decidere di metter mano ad un pamphlet pieno di sarcasmi nei confronti di tanti improvvisati maîtres à penser.

Ridicolizzare con acume e finezza è operazione che riesce bene al sofista greco. Più difficile è spiegare - come recita il titolo - «Come si fa la storia». Al brulichio di letterati, memorialisti e pseudo storici, Luciano contrappone lo studioso vero, pacato, sobrio e «virile». Il modello a cui fa riferimento è quello di Tucidide. Lo storico è un intellettuale raffinato che scopre «il farsi della storia» quando non si manifesta. Quando passa sotto la crosta senza romperla e si rende dunque invisibile agli occhi dei più. Per riuscire a cogliere questi processo occorre avere grandi capacità di analisi politica e, una volta afferrato il bandolo o i bandoli della matassa, è indispensabile dipanarla con la verve del grande columnist.

Ma - e questa è l'altra faccia della medaglia - Tucidide è un grande storico che ricostruisce la storia dei palazzi e dei campi di battaglia. Non c'è dubbio che questi sono elementi fondamentali, ma non sono tutto. Il dibattito storiografico d'oggi mette in discussione proprio questo modello che - secondo molti specialisti - lascia fuori dalla narrazione progetti e soggetti molto importanti. Dove finisce infatti la storia degli uomini e delle donne? dei loro modi di vivere? quella che gli «annalisti» chiamano la storia materiale? E chi ci racconta la storia delle minoranze? la storia dei vinti? Tucidide e Luciano non sanno darci risposte.

Cultur@

SOCIETÀ · SCIENZA · SPETTACOLI

LE NOVELLE PER IMMAGINI

I volumi contengono cataloghi dei manoscritti e delle opere figurative
Una tradizione che comincia nel Trecento per approdare nel Novecento al cinema

Il Decamerone illustrato da Boccaccio

Una preziosa edizione curata da Vittore Branca

GIULIO FERRONI

Se il raccontare è un dato costitutivo dell'esperienza umana, modo essenziale di istituire rapporti con la realtà (fino al punto che molte prospettive teoriche contemporanee tendono a sottolineare il carattere «narrativo» di tutte le scienze umane e perfino di quelle che assumono sembianze più «tecniche», come l'economia), nella narrativa dei secoli passati il rapporto tra parola e immagine è stato sempre problematico, diverso comunque da quello a cui siamo abituati oggi, quando la narrazione fa prima di tutto affidamento sulle immagini in movimento, sulla resa mimetica del cinema e della televisione.

Pur nella proliferazione delle scritture, nell'angosciosa moltiplicazione attuale dei libri di narrativa, è evidente che al nostro tempo la più diffusa esperienza della narrazione è affidata alle svariate forme del racconto cinematografico, dal film più complesso ed impegnativo, allo spot e al clip più pedestre ed evanescente; si diffonde sempre più la nozione che il raccontare sia strettamente legato al «far vedere», che una «storia», ogni storia possibile, sia tale in quanto legata ad uno sviluppo di immagini.

E ciò spinge a non trascurare certe forme di narrazione non verbale presenti già nella cultura più antica, e in primo luogo i racconti per immagini svolti in molteplici opere e cicli figurativi di tipo sacro e profano; e mostra quanto fossero «fuori tempo» certe teorie di matrice strutturalistica, che tendevano a chiudere la narrativa entro il rilievo assoluto delle proprie strutture, entro l'artificio di una testualità «pura», autosufficiente, rigidamente formalizzata, estranea ad ogni rapporto con l'evidenza fisica e «iconica» del mondo esterno.

Guardando retrospettivamente alla narrativa più antica, precedente all'invasione delle nuove tecniche dell'immagine, appare comunque già evidente che ogni narratore, ben lontano dal porsi come un combinatore di strutture precostituite, pensa prima di tutto delle immagini, vede, già al momento di progettare un racconto, personaggi e ambienti attraverso uno sguardo interno: la parola narrata si svolge attraverso la rappresentazione di un mondo possibile, in una indiretta mimesi di figure e di gesti. Anche il lettore «vede» i personaggi e i luoghi, ne traccia dentro di sé delle immagini, che possono naturalmente essere diverse da quelle che «vedeva» l'autore e diverse da lettore a lettore: salvo poi il fatto che ci sono stati lettori che hanno trasferito quelle immagini interne in schizzi, disegni, figure, immagini fisiche, maschere e costumi teatrali, opere d'arte. La narrativa verbale ha fornito così «soggetti» di tutti i tipi agli artisti, oltre a trasmettersi spesso in libri appositamente illustrati; e non sono mancati i casi di opere legate fin dalla loro prima pubblicazione a particolari illustrazioni. E il culmine di questo processo è stato dato dal trasferimento in immagini che il cinema ha fatto nel proprio linguaggio dei personaggi e delle immagini della narrativa di tutti i tempi (al punto che spesso non sappiamo sottrarci dall'identificare i volti di celeberrimi personaggi letterari con quelli degli attori che li hanno impersonati nei film più memorabili che abbiamo visto).

Assolutamente esemplare e da molti punti di vista «fondante» è il caso del grande narratore che è all'origine della tradizione della narrativa occidentale moderna, il nostro Giovanni Boccaccio: sia il Decameron che altre sue opere «minori», volgari e latine, hanno avuto fin dall'origine uno stretto rapporto con la figurazione, hanno suscitato molteplici traduzioni in immagine, prolungatesi fino al Novecento.

L'importanza e il fascino di questa esperienza vengono esaltati in una particolarissima iniziativa editoriale della Einaudi (Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento, a cura di Vittore Branca, vol. I Saggi generali con una prospettiva dal barocco ad oggi, pp.261; vol.II Opere d'arte d'origine italiana, pp.383; vol.III Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca, pp.366, Giulio Einaudi, Torino 1999. L. 900.000 (1200 copie numerate): tre eleganti volumi colmi di splendide immagini, curati da Vittore Branca, a coronamento della sua lunghissima assidua attività di studioso «a tutto campo» del Boccaccio, di massima autorità filologica e critica in proposito.

Volumi che contengono, con le fittissime illustrazioni, i cataloghi dei manoscritti illustrati e delle opere figurative ispirate al Boccaccio in diverse aree geografiche tra Trecento e Cinquecento e una ricca serie di saggi dovuti a specialisti dei diversi settori, non senza escursioni oltre quell'area cronologica, tra cui un suggestivo panorama fino al Novecento (che giunge al Decameron di Pasolini), dovuto ad Andreina Griseri. Il saggio introduttivo di Vittore Branca, «Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento» offre una sintesi sui problemi di metodo, sull'orizzonte storico e sulle tappe fondamentali dei tre volumi: e mostra subito come una dimensione figurativa fosse già presente nei manoscritti curati dallo stesso Boccaccio, e in primo luogo nel codice autografo Hamilton 90 di Berlino (su cui lo stesso Branca ha costituito il testo per la sua edizione del Decameron), dove l'autore stesso disegnò tredici figurette in inchiostro bruno e acquarellato, raffiguranti altrettanti personaggi. Scenette più complesse e articolate sono invece quelle dei sedici disegni a penna in inchiostro bruno (dedicate perlopiù alle novelle iniziali di ogni giornata, rappresentate spesso in più fasi) del manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi It.482, trascritto intorno al settimo decennio del Trecento dal copista Giovanni d'Agnolo Capponi (in una redazione che Branca ritiene anteriore a quella definitiva rappresentata dal codice Hamilton): il saggio di Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto e lo stesso Branca suggeriscono così l'ipotesi (che al lettore profano non sembra comunque totalmente convincente) che questi disegni siano stati direttamente ispirati dal Boccaccio o addirittura tracciati da lui stesso.

A questi due esemplari del Decameron comunque così legati all'autore, alla possibilità di collocarsi, attraverso le loro figure, nella stessa evidenza visiva in cui egli poté inscriverle, succede un vastissimo repertorio di immagini, di gesti e colori, che, a partire da autografi di altre opere del Boccaccio e prolungandosi nei tre secoli considerati da questi volumi in manoscritti, stampe, tavole, pitture su tondi e deschi da parto, cassoni nuziali e spalliere (non senza trascurare i prolungamenti successivi) mostra il vario atteggiarsi di questo processo di visualizzazione, la cui vivacità è originata per Branca proprio dalla «forte convergenza parola-immagine, affermazione-gestualità, narrazione-figurazione», che anima già tutta l'opera di Boccaccio, la stessa dinamica del suo narrare.

Ed è veramente affascinante «guardare» queste immagini, specie avendo in mente ogni volta le singole novelle (e sarebbe stato utile alla fine, a tal proposito, un indice dei luoghi boccacceschi illustrati).

Le immagini e gli studi che ad esse sono dedicati invitano peraltro a riflettere su tante questioni di grande rilievo teorico (come quella dello svolgersi di certe illustrazioni da metafore interne ai testi o come quella dei modi in cui certi testi siano stati fraintesi in modo significativo dai loro illustratori) e su tanti schemi figurativi di tipo più generale (come il tema della «nuda» dormiente) che, come qui si mostra, sembrano si siano diffusi proprio a partire da illustrazioni di novelle del Boccaccio.

Illustrazioni della «Peste» e della «Novella di ser Ciappelletto» (Codice Capponi), legate al Boccaccio

LA MOSTRA

Il vortice artistico di Elisa Montessori

LETIZIA PAOLOZZI

Una mostra, una personale, un'esposizione, non rappresenta soltanto un contenitore per opere. È, anzitutto, come osserva Luciano Fabro nel suo bel libro sulle lezioni e conferenze 1981-1997 «Arte torna arte» (Einaudi), una festa che si fa all'arte. Nel caso di Elisa Montessori la festa si tiene da martedì alla galleria romana Il Segno. Una festa che ha per filo conduttore l'acqua. Immagine liquida, elemento di continuità-discontinuità nei suoi riflessi, increspature, movimenti «nel senso del vortice», spiega questa signora dalla faccia rotonda, gli occhi sorridenti, vestita sempre con dei kimoni dalle larghe maniche.

Il vortice è una spirale, continua Montessori. Un segno bivalente, capace di scendere, inabissarsi, tuffarsi e poi risalire, tornare alla superficie. E il segno ha da sempre affrontato una tematica, fossero i ritmi suscitati dalla creazione poetica, fossero le emozioni della musica, gli oggetti reinterpretati. Sempre, cioé da quando Elisa Montessori dipinge. Mezzo secolo all'incirca. Ma no, lei preferisce dire che disegna. «Da piccola mi sono accorta di saper disegnare. Vai a scuola e scopri di avere facilità in una cosa. Perciò ti rendi conto che quella cosa ti piace molto». Da quel momento è capace di «indagare» un paio di babbucce, uno stelo, un fiore secco. Sguardo diverso da quello che abbiamo noi che artisti non siamo. Noi non indaghiamo. Più banalmente, conosciamo un paio di babbucce e le «facciamo» come le abbiamo conservate nella memoria.

La ragazza che da Reggio Emilia veniva a vivere a Roma nella casa del nonno, Meuccio Ruini (aveva presieduto la Commissione dei 75 che elaborò la Costituzione), possiede uno sguardo indagatore. Non segue modelli e nemmeno si colloca o di qua o di là, tra i pittori dell'astrazione o tra quelli figurativi, nella netta divisione del dopoguerra. Comincia dunque un lavoro dal quale, fin da subito, è espunto il segno naturalistico. Canoni imprescindibili, la precisione e l'ordine. A quel punto, per la giovane laureata con Lionello Venturi, che ha vinto una borsa di studio a Parigi, arriva, in controtendenza con le scelte di emancipazione femminile, «il grande episodio della mia vita». Incontra un ingegnere elettronico cinese: niente Parigi. Si sposa con il brillante dirigente dell'Olivetti. Respira l'aria frizzante della Milano anni Cinquanta, in una casa disegnata da Sottsass. E la sua matrice orientale? Non glielo trasmette il marito cinese. O perlomeno «lui mi ha fatto fare delle scelte ma sono io a essere stata scelta da lui».

Alla morte del marito per un incidente di macchina, Elisa scende di nuovo a Roma, con le bambine piccolissime. Continua a disegnare perché «per tracciare un segno, basta mettere il foglio sulle ginocchie mentre per dipingere occorre uno spazio, uno studio».

Aspirazione alla woolfiana «stanza tutta per sé», in un tempo in cui non erano frequenti le scrittrici, le pittrici, le scultrici, le musiciste, insomma le artiste. «Inizialmente essere una donna mi ha sia ostacolata sia privilegiata. Alle prime mostre c'era curiosità ma non ero accettata». Addirittura, alcuni quadri - per non rivelare il nome femminile - li firmò con una E puntata. Dopo, più tardi, compare il vero ostacolo: Montessori produce ma in modo solitario, «marginale». Tante mostre eppure «non sono entrata in un circuito favorevole». Risultati minimi, senza confronto con gli allori maschili. «Certo, oggi la situazione è diversa ma alla donna viene assegnato costantemente il numero due. Il primo posto no, impossibile». Situazione diversa, certo. Ed è cambiato il tipo di committenza. Quella «privata non esiste più. L'invito alla Biennale non passa attraverso le gallerie che una volta funzionavano da filtro ma attraverso tre o quattro multinazionali» delle gallerie. E della critica. Invece, la committenza pubblica «è interessante. Perché impone dei limiti. E poi, sto a mio agio nelle commissioni che giudicano le opere. Perché non ho nulla della persona invidiosa, gelosa, che pensa: io non ce la farei; non sarei capace». Conta immettere degli stimoli, sviluppare delle esperienze. Vivere e chiedere molto, moltissimo al corpo giacché con il corpo si crea impegnandolo «in una sorta di atletica. In fondo, il mio segno è l'azione del mio corpo».

Un segno di artista. Ma oggi si può vivere da artista? «Non si può; è una situazione troppo trasgressiva, fuori dalle regole. Lo so che i giovani adesso dicono: ci provo ancora per due anni, poi, se non riesco, smetto. Al contrario, secondo me la vicenda dell'arte la vivi disperatamente, esageratamente». Elisa Montessori si era risposata «ecco l'altro amore» con l'architetto Costantino Dardi. Nino morirà anche lui in un incidente di macchina. Lei, l'artista, ha deciso di portare avanti «la vicenda dell'arte fino alla morte».