

Alla donna  
recca grazia  
il silenzio

ex libris

microbi

Sofocle

## DA GOETHE A ULISSE, CIUCCIO VUOL DIRE NOSTALGIA

Manuela Trinci

D a Ciccio Bello a Nuvoletta anche le bambole e i bambolotti testimoniano la funzione consolatoria del ciuccio. Ma la tenacità e la beatitudine con la quale i piccoli si aggrappano alla tettarella di gomma, rendendola quasi sensuale, fanno pensare che ben altre ricordanze risuonino nella loro mente. Succhiare il seno della mamma e sentire il fluire del latte in bocca sono sensazioni straordinariamente piacevoli, tanto che il bambino si ingegna a procurarsene di nuovo, indipendentemente dal latte e dalla persona che lo allatta. Il ciuccio in tal senso risulta uno strumento perfetto, divenendo ripetizione e riflesso dell'indimenticato incontro. «Col ciuccio non si scherza» apostrofa Michele la zia che per gioco aveva nascosto uno dei suoi sette ciucci, celati in una scatola di latta. Lorenzo quando trovò sotto il cuscino una lettera dello gnomo del bosco che lo invitava a lasciare il ciucciottino, appallottolando il foglietto, aggiunse: «lo gnomo è invecchiato!». Una separazione non facile, neppure per i più grandicelli: nulla è perduto e tutto può ritornare, pare infatti assicurare il ciuccio ai suoi incantati adepti. È l'incantamento della nostalgia che si rifugia di preferenza nel regno delle cose che non sono più. La rinuncia al ciuccio o al biberon rappresenta una tappa importante nel normale percorso verso l'indipendenza. Il bambino si mette in bocca il ciuccio e contemporaneamente ama allontanarlo e osservarlo. Controlla poi il pieno e il vuoto in bocca sino a che, piano piano, il ciuccio diventa un oggetto distinto da lui, capace di evocare simbolicamente un tempo e uno spazio perduti. Un modo, quindi, per diventare capace di fronteggiare una perdita senza perdere completamente ciò che (in un certo senso) è perduto. Mai insaporire allora il prezioso ciuccio col peperoncino o colorarlo di nero perché diventa brutto e cattivo oppure dire che è stato beccato da una gallina. I bambini sono consapevoli che prima o poi dovranno lasciarlo e

una volta passato anche il tempo dell'omertà fuggiasca nella borsa della mamma, in molti, proprio come Caterina, lo consegneranno magari alle maestre della Materna a segnalare una crescita avvenuta. Ma i momenti di rimpianto torneranno, inevitabilmente. Nella si consolava col ciuccio della bambola e Clara lo prendeva in prestito, sottraendolo al fratellino. Inopportuno sarebbe tuttavia convincerli che la nostalgia non è ragionevole, visto che dall'incontro con questa passa la stessa formazione dell'eroe - sosteneva Goethe nel *Wilhelm Meister*. E allora, come se non Ulisse - eroe per eccellenza dell'esilio e della nostalgia - avrebbe potuto chiamarsi quel porcellino che, al primo palpito d'amore, seppellì sotto la sabbia l'adorato biberon, mentre il nonno faceva altrettanto con la sua pipa? Un'interessante quanto visibile analogia! (M. Daufresne, «Il mio biberon, la tua pipa», Arka).



**l'Unità**  
ONLINE  
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora  
www.unita.it

# orizzonti

idee | libri | dibattito

**l'Unità**  
ONLINE  
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora  
www.unita.it

## poesia

### CAMILLO SBARBARO POETA DEI DUE MONDI ADESSO LO SCOPRE IL BRASILE

GINA LAGORIO

È di questi giorni il pronunciamento dei critici e dei poeti intorno alla questione sollevata nel *Corriere della Sera* da Giovanni Raboni sulle antologie di poesia e la discriminazione - necessaria ma sempre imperfetta - tra poeti massimi e minori. Come a convalidare la provocazione di Raboni con l'esperienza concreta del tempo che passa e modella lettori e critici, due libri sono arrivati sul mio tavolo a ripropormi Sbarbaro al quale, nella biografia critica *Sbarbaro controcorrente* del '73, poi ampliata nell'81, avevo dato il polemico attributo di «minore del 900», fin dall'introduzione prendendo le distanze dal coro in perpetuo unanime osanna al pur grande Montale.

I due libri sono *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, uscito da Marsilio e *Dialectica*, una corposa rivista edita in Brasile da Marcos de Farias Costa, con un «dossier» dedicato a Sbarbaro da Paulo Malta, che ne traduce sette poesie con testo a fronte e le correda di bibliografia e iconografia.

Mi sarebbe piaciuto tanto commentare questi ennesimi documenti della fortuna del poeta ligure con il suo editore ed erede Vanni Scheiwiller, ma poiché i fati sono stati avversi con lui mancato da poco più di un anno, e con chi ha della letteratura un'idea - o un ideale? - dissonante con lo stato delle cose, darò qui soltanto resoconto dei due testi.

Polato, cui già si deve una monografia di Sbarbaro, spiega le ragioni della presente ristampa di *Pianissimo*, dopo la pubblicazione di tutto Sbarbaro del 1985 curata da Vanni Scheiwiller e da me, con un ragionevole dubbio: «Se la conoscenza della sua opera abbia oltrepassato i confini del ristretto pubblico di studiosi e amatori». Giusta, amorosa domanda che anch'io mi ero posta nel '73 e ho seguito a posteriori: quando un poeta diventa una voce del tuo mondo, è naturale comunicare per amore l'oggetto del tuo amore, o per dirla con Raboni, «Gira e rigira, anche in poesia non sono i movimenti ma le esperienze singole a contare, a valere, a produrre risultati e conseguenze».

*Pianissimo*, del 1914, è storicamente un punto fermo, il primo, della poesia novecentesca, accanto ai maggiori testi europei, e basti ricordare di Eliot il *Prufrock* del '17 e *The Waste Land* del '22, l'anno in cui esce *Ulysses* di Joyce, mentre gli *Ossi di seppia* di Montale sono del '25. In Italia, accanto a opere dei già famosi D'Annunzio, Pirandello, Moretti, Boine, escono nello stesso 1914 *Canti orfici* di Dino Campana e *Le lettere* di Renato Serra.

Come un radar miracoloso il giovane Sbarbaro captò per primo la tempesta storica e psicologica che un intero continente avrebbe sviluppato per mezzo secolo. E quella sua assoluta disperata negazione è espressa con una tale purezza da rendere ancora condivisibile il giudizio dato da Boine (su *La Riviera ligure* nello stesso 1914), «una di quelle poesie su cui i letterati non sanno né possono dissertare a lungo, ma di cui si ricorderanno gli

uomini nella vita loro per i millenni». I letterati, gli uomini: questo è il punto. Grande Sbarbaro e grande Boine!

Mentre la letteratura tessava le sue elaborazioni, le trame storiche e i nodi interpretativi, Sbarbaro che aveva giudicato «vulcanica» e «ditirambica» quella lode (in una lettera a me del marzo 1960) visse in quasi totale isolamento e tuttavia, ininterrottamente, da quel lontano 1914, per lui si è ripetuto lo stesso fenomeno: un lettore nuovo, vergine, sente con immediata adesione la forza catturante della poesia di *Pianissimo*. Quelle sillabe così dimesse hanno conservato intatta la loro capacità di dire, quel linguaggio musicale arriva dentro domestico come una menia che ci sia rimasta in cuore dall'infanzia e anche semanticamente niente risuona obsoleto. La voce di Sbarbaro esprime qualcosa che il tempo non muta, così come non muta il dolore nell'umano destino.

Per la sua ristampa Lorenzo Polato ha scelto l'edizione vociana del '14. Nell'introduzione, nel Commento e nella Bibliografia dà conto dei testi e della loro storia soffermandosi sulle varie tappe, dall'edizione data da Sbarbaro a Neri Pozza nel '54 dopo una revisione che viene definita qui «risciacquatura», sino a quella consegnata poco prima di morire dal poeta al suo editore come definitiva, edizione «ne varietur», e che è *L'opera in versi e in prosa* uscita per i tipi di Garzanti nel 1985.

La presente ristampa ha il merito perciò di offrire a un più largo pubblico la possibilità di accedere al *Pianissimo* originale del '14 considerata a ragione l'edizione «princeps», come si conviene ad un classico.

Un classico italiano su cui si è esercitata l'acribia e la passione dei giovani brasiliani della rivista *Dialectica*: anche per loro il modello si è ripetuto e, per quello che posso giudicare di una lingua straniera, proprio per la stessa eterna ragione: il poeta italiano è qualcuno nel quale un giovane brasiliano di oggi riflette la sua malinconia esistenziale cui sa solo contrapporre nella trita ovvietà della vita la forza salvifica della parola.

Mi scrive Marcos de Farias Costa, che mi piace immaginare come uno Scheiwiller di Macéio (che porta a mano la sua produzione a Recife, a Rio de Janeiro, e a San Paolo nella Libreria italiana!): non abbiamo ricevuto mai nessun aiuto statale per il nostro lavoro e per questo numero abbiamo lottato con le difficoltà economiche quasi tre anni, ma per una «vida digna e dignificante» l'impegno spirituale è il solo che conta. Il neoliberalismo in Brasile «è una farsa». E afferma, concludendo con perentoria e quanto giovane baldanza: «A utopia è a chave do futuro». Credo che a Sbarbaro piacerebbe sentire il suo fraterno saluto alla «magra dagli occhi lustrati» risuonare nella lingua di Camões e di Pessoa, così: «Tu és a minha irm» risuonare nella lingua di Camorella di quest'ora) e anche «Pai, ainda que não fosses o meu» (Padre, se anche tu non fossi il mio).

# Arte Povera contro Pop Art

Enrico Palandri

La mostra allestita alla Tate Modern in collaborazione con il Walker Art Center dedicata all'Arte Povera (*Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*) è l'occasione migliore per approfondire un discorso sulla cultura italiana negli anni '60 e '70. La passione politica, i lutti, le interminabili vicende giuridiche hanno inghiottito per gli italiani la realtà straordinariamente ricca, originale di quel periodo in un alterarsi di disattenzioni e opinioni troppo motivate ideologicamente per descriverlo adeguatamente. Un allestimento importante nella Tate Modern, che nel 2000 è stata il museo d'arte più visitato nel mondo, rimette in prospettiva tutta l'epoca. Gli inglesi hanno studiato approfonditamente quest'epoca, soprattutto in ambito storico (Paul Ginsborg) ma con diverse aperture che abbiamo segnalato regolarmente su queste pagine negli ultimi anni; da *Italian Cultural Studies* (Oxford University Press, 1996 a cura di David Forgacs e Robert Lumley, che firma anche un saggio nel catalogo di *Arte Povera*) *Culture and Conflict in Postwar Italy* (Baransky e Lumley, Macmillan 1990) o *State of Emergency* (Lumley, Verso, 1990, quest'ultimo tradotto anche in italiano).

Le recensioni dei giornali inglesi a *Arte Povera* sono state molto positive e le sensazioni forti, le riflessioni suscitate da questa mostra ci mettono ancora una volta di fronte a un problema individuato in un altro bel libro di Klemens Gruber del 1989, *Die Zerstreute Avantgarde*, tradotto un paio di anni fa in italiano (*L'avanguardia inaudita*, Costa & Nolan, 1999). In Italia riaffiorano tra gli anni '60 e '70 i problemi che sono stati al centro del costruttivismo russo e delle avanguardie storiche (futuristi, dadaisti, cubisti) all'inizio del secolo. Il terzo capitolo di una storia delle avanguardie è probabilmente Londra all'inizio del 2000. I curatori della mostra londinese sottolineano infatti che questa non è semplicemente una retrospettiva, ma un tentativo di «storia del presente». Nella straordinaria diffusione e influenza che l'arte contemporanea negli ultimi anni ha nella società britannica, tanto che si è arrivati a paragonare l'arte visiva dell'inizio del millennio al Rock degli anni '60, il gruppo italiano di Arte Povera occupa senza dubbio un ruolo centrale. Ad Alighiero Boetti, presente con una sala anche in questa mostra, venne per questa ragione dedicata l'anno scorso un'ampia retrospettiva alla Whitechapel, una delle principali gallerie londinesi. Non che ci sia disattenzione in Italia per questo artista: l'Archivio Boetti sta per pubblicare il primo volume del catalogo ragionato (dal 64 al 77) e lui è certamente uno degli artisti a cui ci si riferisce per comprendere quest'epoca. Assieme a lui

Calzolari, Merz, Kounellis e gli altri, al di là delle influenze dirette e personali, segnano con nettezza un confine, la linea di separazione da un'avanguardia caratterizzata da problemi linguistici e di codice espressivo (dai futuristi a Fontana); sono loro i primi ad affermare un territorio nuovo per l'arte da cui vengono fuori oggi Rachel Whiteread, Tracy Emin, Damien Hurst. Un mondo che si rivela dunque più influente e duraturo di quanto non sia accaduto con la Pop Art americana. Nel costituirsi della sensibilità postmoderna Arte Povera introduce per le arti visive una interrogazione sulla natura, i materiali, la tecnica, l'ideologia. Nello stesso momento in cui appare questa nuova prospettiva esuberante dalla pittura, scultura, diventa un gesto che esce dall'opera. Mentre gli Stati Uniti reagiscono alla grande diffusione degli oggetti di consumo del dopoguerra con la Pop Art, l'Europa avvia con questi artisti una ricerca che è profondamente diversa; bisogna qui as-



Sotto «Cartone ondulato» (1966) di Alighiero Boetti. A sinistra Jannis Kounellis e sopra Andy Warhol (a sinistra) e Joseph Beuys



traduzione di Enrico Filippini, centrato sulla crisi dell'aura che circonda l'opera d'arte una volta che ne diviene possibile la riproduzione meccanica, è alla base di tutto il pop. L'industria discografica, quella delle immagini, il passaggio cinema-televisione sono tutte leggibili nella prospettiva indicata nel libro di Walter Benjamin (che bibliofilo e collezionista da una parte e volentierosamente marxista dall'altra coglie perfettamente quali saranno le conseguenze della frattura che oppone unicità e riproducibilità).

Quarant'anni dopo, la sensazione suscitata dai muri di pietra o dai sacchi di iuta di Kounellis, dalle costruzioni di carta di Boetti, è di un'arte eminentemente anti pop. Una direzione contraria. Non verso una nostalgia per il mondo preindustriale, al contrario di ricerca. Ricerca della consistenza, oggi, dei materiali usati, che siano naturali (il metro cubo di terra, gli innumerevoli lavori con gli alberi e la natura) o che siano materiali degradati dall'uso industriale. Insomma una ricerca dell'irriproducibile. Ricerca quindi dell'unicità dell'esperienza (per cui la performance diventerà un momento principe e porta questo gruppo in un'area quasi contigua al teatro. Sarebbe anzi interessante esplorare le contiguità che in Italia si ebbero tra questi artisti e le esperienze del Living Theatre, di Grotowski, di Barba da cui nascerà un teatro, come quello di Settimo torinese, che almeno ai suoi inizi faceva grandissimo uso degli spazi e di una visione pittorico architettonica della scena). Questa non è una semplice nostalgia del materiale preindustriale, anzi, diventa un'offensiva anche nei materiali inflazionati dalla produzione industriale (per esempio nei Neon di Merz), un tentativo di strappare le cose del mondo dalla loro infinita riproducibilità.

Altro motivo che a me pare interessantissimo, contiguo a questo, è la critica della tecnica. Su un solco che spunta dal bosco in cui era stato interrotto, sembra di riconoscere il saggio sull'epocalità dell'arte di Heidegger. Questa generazione si trova di nuovo (come è accaduto a tutte le avanguardie) di fronte al seguente problema: l'elaborazione di qualunque espressione si trova sempre a confondere i contenuti con la forma. Se nella prospettiva filosofica romantico-idealista di Hegel la forma non è altro che un contenuto che appare, il manifestarsi di un interno, in un processo infinito che porta quindi nel mondo sempre nuovi contenuti e trova nuove forme, la riproducibilità industriale degli oggetti permette all'impresa (quindi anche quella del mercato dell'arte) di appropriarsi delle forme, delle tecniche, di strapparle al processo vivo di elaborazione.

La risposta delle avanguardie del primo novecento era stata la trasgressione dei codici espressivi. Arte Povera segna un altro punto importante; a prima vista è l'ennesima trasgressione, ma in realtà è, al contrario, l'impegno nella direzione opposta, quello del rifiuto delle tecniche. Conta di nuovo qualcosa di più profondo: due oggetti qualunque, messi uno di fronte all'altro, possono suscitare più idee, più pensiero di un quadro perfettamente eseguito. Il quadro rischia di diventare una cartolina, decorando e coprendo l'assenza di pensiero, quello che invece conta sono le idee che portavano a quel quadro, il formarsi delle idee, il cogliere il mondo e se stessi prima che la formalizzazione consegnata tutto alla produzione in serie. Anche per questo fa uno strano effetto, alla fine della mostra, vedere il banchetto in cui vengono vendute magliette di *Arte Povera*, quaderni con la copertina elaborata da un designer sui materiali usati dagli artisti torinesi.

La Tate è gratuita grazie ad un intelligente merchandising (la mostra però costa e parecchio, 10 sterline). Vedere lo sforzo di irriproducibilità di questi artisti riprodotto in serie nel merchandising della Tate pone una questione seria: è fallita la direzione indicata da questi artisti? Al contrario: sottrarre le cose e se stessi alla serialità per inventare la propria irriproducibilità è diventata la sostanza stessa dell'alterità radicale dell'arte rispetto al consumismo.

## Con Merz, Boetti e Kounellis ritorna alla Tate Gallery la risposta europea al filone inaugurato da Warhol

solutamente includere Joseph Beuys che individualmente è tra i più intuitivi, geniali personaggi di questa indagine, con una magnifica vena biografica, ricca di poesia e immagini, che ne fa anche oggi uno dei più ammirati e godibili artisti della sua generazione. Se quindi Andy Warhol o Lichtenstein lavo-

rano sull'inflazione dell'immagine, la sua infinita riproducibilità, in questo gruppo di italiani si manifesta chiaramente una volontà di esplorare al contrario la concretezza, l'irriproducibilità, anche di ciò che è comune e diffuso. Il saggio di Benjamin sull'epoca d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, che in Italia uscì nel 1966 nella