

La mia bellezza
non l'ho scelta io,
ma così com'è,
me la diede il cielo
per sua grazia,
senza che io la chiedessi,
né la scegliessi.
Io non merito rimproveri
per la mia bellezza.

Miguel de Cervantes
«Don Chisciotte»

BUSH LAVORA PER PUTIN (MA NON LO SA)

Bruno Bongiovanni

V i è, e va affrontata, una domanda che si è fatta pressante a partire dal '700. Perché le guerre? Quali ne sono le cause? Varie sono state le risposte. E vari sono stati gli antidoti proposti. Già nel saggio n.8 del *Federalist* (1787), ad esempio, Alexander Hamilton caldeggiava la soluzione federalistica in nome della pace e al fine di evitare alle ex-colonie americane il destino europeo della rivalità interegemonica. La guerra è evidentemente prodotta dalla tentazione di creare situazioni asimmetriche tra i soggetti politici. Benjamin Constant fornisce invece, in *De l'esprit de conquête* (1814), uno scenario tutto incentrato sulle forme di governo. La politica di potenza, cioè, non può che essere il risultato di un regime dispotico. La tirannide pervasiva di Napoleone, assorbendo e militarizzando il retroterra popolare e rivoluzionario, conduce all'aggressività in politica estera e trasforma - come avrebbe poi scritto il giovane Marx - «la rivoluzione permanente in guerra permanente». L'antidoto è, per Constant, il

regime rappresentativo-moderato e liberale-censitario. Leopold von Ranke, a sua volta, in *Die grossen Mächte* (Le grandi potenze, 1833), prende di petto la questione dopo che si è fatto riudire quel che Heine ha definito il «canto del gallo francese». Vale a dire dopo il riapparire, nel 1830, della rivoluzione che riconsegna un pericoloso dinamismo allo spazio francese. L'ordine fondato sul *balance of powers*, così faticosamente costruito a Vienna, è dunque per Ranke il prodotto concreto dell'autonomia e dello sviluppo politico-culturale dell'area tedesca. Anche in questo caso, ma a nome della conservatrice Santa Alleanza, la guerra è un *vulnus* inferto all'equilibrio. L'antidoto è il rafforzamento della Prussia. Dalla politica si passa poi all'economia. L'economista liberale inglese Hobson, con *Imperialism* (1902), è il primo a legare bellicismo e colonialismo alle crisi di un capitalismo anomico. Inesistente in Marx, la teoria dell'imperialismo, a partire dal primo '900, entra, sino a dominarlo, nel dibattito socialdemocratico.



Grandi protagonisti ne sono Hilferding, Kautsky, Luxemburg, Bucharin e Lenin. Per i quali l'imperialismo si trasforma in una fase storica dello sviluppo capitalistico. Secondo l'economista Schumpeter l'imperialismo è invece una forma di atavismo e un «antieconomico» residuo precapitalistico. Per questi l'antidoto è un capitalismo libero dagli arcaici lacci dell'Antico Regime, laddove per i socialdemocratici è la democrazia compiuta e la socializzazione dei mezzi di produzione. Qual è la causa della guerra che gli Usa paiono intenzionati a effettuare? Il terrorismo, certo. Per Sergio Romano anche una sorta di «fondamentalismo democratico». Per molti, ovviamente, il petrolio e la congiuntura economica. Non trascuriamo però il vecchio Ranke e l'assenza attuale di equilibrio. Gli Usa sono ora pericolosamente attratti dal vuoto che hanno di fronte. C'è un antidoto? Non ancora. Ma da più di un anno, senza saperlo, Bush sta lavorando per Putin.

Passioni uniti si vince

Per il lavoro. Per la pace.
Per la giustizia

Un film di opposizione

Dal 13 febbraio
in edicola con l'Unità
a € 4,10 in più

Jona che visse nella balena

un film di R. FAENZA

in edicola
con l'Unità
a € 5,00 in più

orizzonti

idee | libri | dibattito

Renato Barilli

LA MOSTRA

Parmigianino, lo sguardo infinito



Particolare de «La schiava turca» dipinto dal Parmigianino tra il 1532-1534

A cinquecento anni
dalla nascita
tutti i Parmigianino
tornano a «casa»
L'omaggio di Parma
a Francesco Mazzola,
principe del Manierismo

Parma dedica, per i cinque secoli dalla nascita, una mostra giusta e doverosa al suo figlio più illustre, Francesco Mazzola (1503-1540), detto il Parmigianino con un diminutivo confacente alla bellezza e alla grazia di cui l'artista, a detta dei contemporanei, era naturale portatore. A condurre l'impresa è stata la Soprintendente ai beni storici e artistici del capoluogo parmense Lucia Fornari Schianchi in stretto accordo con la direttrice del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Sylvia Ferino Pagden, che in seguito riceverà la mostra, e intanto vi ha inviato un buon numero di capolavori. La rassegna è ubicata nel corpo enorme del Palazzo Farnese, familiarmente detto la Pilotta, dove si snoda in punta di piedi adattandosi ai percorsi museali soliti, andando a occupare angoli riposti, secondo un itinerario un po' labirintico ma suggestivo come una «caccia al tesoro».

Per dire l'importanza del Parmigianino, e del Manierismo di cui egli è stato esponente di spicco, conviene indugiare in qualche precisazione preliminare, allontanando quel concetto inflazionato e inconcludente di Rinascimento con cui in genere si prende le mosse. Bisogna dire che in Italia, tra Firenze e Roma, si sostituisce agli inizi del Cinquecento una linea straordinariamente avanzata, lungo l'asse dato da Leonardo e Raffaello, rispetto a cui già lo stesso Michelangelo si poneva come motivo di disturbo; mentre vi aderivano pienamente due adepti dell'ultima ora, allargando anche il quadro geografico, Tiziano a Venezia, e Antonio Allegri, detto il Correggio dal luogo di nascita, ma già in sostanza un Parmigiano a pieno titolo. Merito di questi autori è l'aver stabilito i canoni di un naturalismo integrale, che poi verrà adottato da tutto l'Occidente, fino all'Impressionismo, divenendone vanto e tratto precipuo. Lo aveva lucidamente compreso il Vasari, che parlava in proposito di una «maniera moderna», ben scorgendo che in tante altre terre, anche d'Italia, questo mirabile stilnovo non era stato raggiunto. All'estero si dovrà attendere l'arrivo di Rubens e Rembrandt e Velázquez, per trovare qualcosa di simile, e da noi toccherà ai Carracci e al Caravaggio riprendere quel discorso. Contro un simile prorompente e scandaloso naturalismo raffaelliano ci fu la rivolta di un gruppetto di figli o fratelli minori, tra cui splendidamente si pone appunto il Parmigianino: assieme ad altre pochissime altre presenze che la mostra offre in una sorta di corte d'onore, quali il Pontormo, il Rosso Fiorentino, il Beccafumi, Giulio Romano, Perin del Vaga. Ma in questa eletta schiera al nostro artista spettò davvero un ruolo di punta, come dice il suo famoso *Autoritratto allo specchio*, uno dei pre-

smo, divenendone vanto e tratto precipuo. Lo aveva lucidamente compreso il Vasari, che parlava in proposito di una «maniera moderna», ben scorgendo che in tante altre terre, anche d'Italia, questo mirabile stilnovo non era stato raggiunto. All'estero si dovrà attendere l'arrivo di Rubens e Rembrandt e Velázquez, per trovare qualcosa di simile, e da noi toccherà ai Carracci e al Caravaggio riprendere quel discorso. Contro un simile prorompente e scandaloso naturalismo raffaelliano ci fu la rivolta di un gruppetto di figli o fratelli minori, tra cui splendidamente si pone appunto il Parmigianino: assieme ad altre pochissime altre presenze che la mostra offre in una sorta di corte d'onore, quali il Pontormo, il Rosso Fiorentino, il Beccafumi, Giulio Romano, Perin del Vaga. Ma in questa eletta schiera al nostro artista spettò davvero un ruolo di punta, come dice il suo famoso *Autoritratto allo specchio*, uno dei pre-

stiti favolosi giunti da Vienna: un tondo di neanche trenta centimetri di diametro, in cui l'artista giovanissimo, poco più che ventenne, si rappresenta su uno specchio ricurvo; e sta qui la grande novità, il rifiuto di uno specchio riflettente piano, imbrigliato nella tradizionale griglia di rette euclidee, ad angolo retto tra loro, che di lì a poco sarebbero state riprese dalle coordinate cartesiane, così da farne un canone necessario per la fisica e la matematica e l'arte di tutto l'Occidente «moderno», nel corso di due o tre secoli. Il Parmigianino invece prova a chiedersi: che cosa accadrebbe se la superficie specchiante fosse curva? Ne verrebbero quelle tipiche deformazioni (ingrossamento di alcune parti, rimpicciolimento di altre, scoordinamento dell'altezza rispetto

alla larghezza, eccetera), che dunque non corrispondono a un ghiribizzo sofistico, a chissà quale diavoleria stilistica, bensì all'assunzione di un diverso sistema di postulati. Siccome noi

contemporanei siamo caratterizzati dall'adozione di una scienza e tecnologia fondate sulle onde elettromagnetiche, anche noi abbiamo dovuto infrangere quegli specchi piani, e con loro la prospettiva a piramide capovolta, per adottare invece uno spazio flesso; e dunque, ci ritroviamo benissimo a contatto con quelle proiezioni deformanti proposte dal Parmigianino e dagli altri Manieristi. Si spiega insomma quel vincolo di simpatia che ci porta a prediligere le soluzioni manieriste, per ragioni di profonda corrispondenza interna.

Del resto, anche prima dell'*Autoritratto allo specchio*, nel primissimo dei suoi dipinti, che giunge alla mostra dalla vicinia località di Bardi e rappresenta una *Madonna in trono tra Santi*, il Parmigianino aveva espresso con forza e genialità que-

le sue opzioni dissonanti rispetto a tutti i canoni della modernità: infatti la Madonna se ne sta su un rocchio di colonna, il quale minaccia di entrare in rotazione vorticosamente, condizionando a quel suo moto tutto lo spazio circostante e imprimendogli una curvatura fatale. Inevitabile che i corpi, sottoposti a quelle torsioni, al filtro di quegli specchi concavi o convessi, si allungino, si stirino in tutti i sensi, come risulta dai dipinti di una sezione centrale, relativi all'epoca «bolognese», quando il giovane artista se ne fugge da Roma, travolto dal Sacco del '27, e prima di riportarsi in patria sosta nella città petroniana sviluppandovi i suoi misteriosi balletti di braccia e gambe allungate, di figure allampanate e smunte, oppure prese da un moto rabbioso di rotazione cosmica che le centrifuga, le dinamizza all'estremo.

**Parmigianino
e il manierismo
europeo**
Parma
Galleria Nazionale
Fino al 15 maggio

Beppe Sebaste

Icona delle celebrazioni parmensi, il ritratto della giovane donna col turbante è anche oggetto di una rivisitazione

Con gli occhi della «Schiava turca»

Mentre a Parigi si festeggia il cinquecentenario della *Gioconda*, paradigma dell'icona contemporanea (nel senso della Pop Art), a Parma le celebrazioni dei cinquecento anni dalla nascita del Parmigianino rendono icona un altro celebre ritratto, quello della giovane donna soprannominata (per via del copricapo), *Schiava turca*. Il suo enigmatico, strabico sguardo ammicca da ogni vetrina e ogni gazzetta, surclassando un'altra immagine cara agli abitanti della piccola ex capitale, la «Duchessa di Parma». In tempi di Bossi-Fini e di crociate contro (sempre loro) musulmani e nuovi «turchi», è forse una rivincita simbolica. Ma un ritratto non è che pittura, e questo vale soprattutto per il Parmigianino. Parafrasando il grande J. L. Borges, se Leonardo ha preso molto da Marcel Duchamp (che le disegnò i baffi), e anche da Andy Warhol, tutti e tre devono qualcosa all'elegante, enigmatica pittura del Parmigianino. Pittore che più di altri del Manierismo europeo (arte bistrattata almeno quanto quella barocca) ha sfidato i canoni della somiglianza e osato essere libero al punto di mettere in discussione la pittura e il suo soggetto analizzando entrambi, oggi possiamo dire il Parmigianino artista «concettuale», iniziatore di un'estetica in pittura, ovvero autonomia dall'obbligo di catalogazione del visibile. Di lui narrò il Vasari, il cui giudizio parziale alimentò lacune, svalutazioni e omissioni durate lungo nella storia e nella didattica dell'arte. Parmigianino fu per lui pittore «stolto» e «selvatico», «malinconico e strano», salvo descriverne, nell'*Autoritratto allo specchio*, il

volto «piuttosto d'angelo che d'uomo». Ma bizzarra e strana, ancora nel Novecento, apparve tutta la pittura del Parmigianino, vuoi per un richiamo alla presunta magia di certi suoi elementi ermetici, vuoi per l'aspetto concettuale, e comunque «oculto», delle sue invenzioni pittoriche, di cui intimorirono l'ambiguità, il gioco con la carne e il volto, l'eroticismo, e quindi per estensione l'eresia (Parmigianino, ricordiamolo, fu condannato dalla Controriforma un po' per tutte queste ragioni; e chissà se è per questo che Galileo, che abjurò se stesso, ne parlava così male). Siamo nell'epoca in cui genio e sregolatezza cominciano a essere associati, per diventare presto *cliché*, quando l'artista, ormai disorganico come il poeta a ogni istituzione protettiva, si scopre solo e individuo, e la testimonianza del suo nuovo status (si pensi ai diari di Pontormo) si confonde con la scoperta delle patologie psichiche. Nel secolo di Cervantes e di Shakespeare, ma anche degli *Eroici furori* di Giordano Bruno - dell'enunciazione dell'infinito, ferita narcisistica che vanifica ogni rinascimentale centro e apre la via alla metafora barocca - gli eroi del nuovo sentire pagarono dubbi e invenzioni con una patente di stravaganza, che è un altro modo per dire la follia e la deriva. È necessario sottolineare quanto quell'epoca ci sia vicina? Per questo, accanto all'esposizione ufficiale,



Parmigianino
«Autoritratto
allo specchio»
(1524)

segnaliamo un'iniziativa che il corso serale del Liceo artistico di Parma (una specie di riserva indiana dell'educazione degli adulti nell'ambito della scuola superiore), ha tribuito con umile devozione al Parmigianino. È un omaggio alla *Schiava turca* in cinquanta

variazioni, realizzate con tecniche e materiali diversi, *d'après* Parmigianino. Cinquanta repliche all'appello del volto-ritratto della «giovane donna che guarda il Parmigianino», cinquanta rivisitazioni che riattualizzano il mistero del ritratto che diventa volto, e vice-

versa.

Non per scioglierne l'enigma, ma per prolungarlo, dando forma a un autoritratto collettivo: inverno 2003, scuola serale, testimonianza di un entusiasmo della (nella) pittura. La cosa più straordinaria del lavoro (coordinato dagli artisti-insegnanti Mauro

variato, e viceversa. Non per scioglierne l'enigma, ma per prolungarlo, dando forma a un autoritratto collettivo: inverno 2003, scuola serale, testimonianza di un entusiasmo della (nella) pittura. La cosa più straordinaria del lavoro (coordinato dagli artisti-insegnanti Mauro

Marchini e Gabriele Ferrari) è il riesame, attraverso il ritratto del ritratto, di buona parte dell'arte moderna, articolato intorno a due domande cruciali: quale sia il soggetto del ritratto (risposta: la pittura e niente altro, che emerge ed eccede ogni «faccia»); che cosa sia guardare un ritratto, dal momento che è sempre il ritratto - il suo sguardo - a guardarci e «riguardarci» all'infinito. Nel suo guardare, immune da ogni tentazione di cattura fisiognomica, lo sguardo del ritratto non vede propriamente nulla, vede il nulla. Per questo è pittura, senso non prospettico di infinito. Ecco il risvolto pedagogico del lavoro. Se sostituiamo l'etica all'ottica, se sostituiamo l'accoglienza e l'ascolto al dominio dell'occhio che si inoltra, quel punto di fuga in fondo alla tela che inaugura la «prospettiva» all'epoca della conquista della Terra, si rovescia in altro, in alterità: l'origine invisibile dello sguardo dell'altro su di me, su di noi. L'infinito è l'altro, all'infinito, come Manierismo e Barocco non cesseranno di evocare. Da allora, è di quell'invisibile che il pittore è guardiano. E nelle cinquanta variazioni della *Schiava turca* prodotte dagli studenti del Liceo «P. Toschi» di Parma, il volto e gli occhi della giovane donna sono dappertutto, anche e soprattutto là dove non si vedono. Nate per celebrare il Parmigianino, queste opere sono una buona definizione operativa dell'attualità del «manierismo»: arte come gioco e conoscenza, come libertà, sogno, ricerca. Cioè maniera, immaginazione, erranza, pittura come felicità della mente. Se Parmigianino evoca una nostalgia, è quella di una libertà creativa che, se lui la pagò a caro prezzo, ci dà una ragione in più per onorarla.