

# LU

## ORIZZONTI

**I TACCUINI** dello scrittore goriziano, morto suicida con un colpo di revolver nel 1910. Aveva 23 anni. Una parabola fulminea e un'unica «vera» opera: la tesi di laurea in filosofia. Eppure, il giovane Carlo aveva capito molto, quasi tutto, del secolo nuovo

■ di **Folco Portinari**

# Il volo breve di Michelstaedter

# V

iviamo ormai nella civiltà dell'oblio. Siamo inconsciamente sbarcati, come Odisseo, sulla costa dei Lotofagi. Dai sessantenni in giù, chi ricorda la prima metà del Novecento artistico-letterario, che fu tanto ricca di proposte innovative, di stimoli intellettuali rivoluzionari? Chi ricorda il Mussolini socialista massimalista, chi ricorda il «Rex» se non Fellini e a modo suo, metaforico, chi fu Boine, cosa la *Voce*, la *Ronda*, *Solaria*, e Cecchi o Marinetti, se non per gli addetti ai lavori (e non tutti)? Chi ricorda infine Carlo Michelstaedter, morto suicida a 23 anni nel 1910, che solo per questo fatto dovrebbe eccitare l'interesse e la curiosità giovanile?

Qualcuno può ribattermi che la bibliografia della critica su Michelstaedter è ampia (?), anche con interventi recenti, che Adelphi ne ha intrapreso l'edizione di tutte (poche *pour cause*) le opere, che l'editore Aragno ne ha pubblicato taccuini e appunti sotto il titolo *Sfugge la vita*, con l'impegnatissima cura filologica di Angela Micheli. È vero, però l'orto frequentato resta specialistico. È altresì vero che ci troviamo di fronte a uno scrittore «difficile», di ardua lettura come di ardua concettualità, e questo va messo in conto assieme a una certa marginalità storico-geografica che lo ha tenuto ai confini.

In questa breve nota parlerò dei taccuini (tutto Michelstaedter è inedito e pubblicato solo dopo la morte). Per chi voglia saperne di più rimando invece alla inevitabile e magistrale monografia del 1967 di Marco Cerruti, presente come postfazione pure di *Sfugge la vita*. Ma la prima considerazione è che è pressoché impossibile sottrarsi alle induzioni biografiche, un po' come per tutti i giuliani o triestini di quella generazione e delle successive: essere cioè nato a Gorizia nel 1883 (lo stesso anno di Saba), in una zona di confine etnico carica di tensioni, l'appartenere a un'agiata famiglia borghese ebrea (la madre morirà ad Auschwitz), essere cittadino dell'impero asburgico, l'aver studiato matematica a Vienna e filosofia a Firenze, fors'anche l'essere bello e sportivo.

Su cosa si fonda la sua fama? Su un unico lavoro organico, la tesi di laurea in filosofia, dal titolo pieno di sollecitazioni nell'apparente alternativa proposta, *La persuasione e la retorica*, che sono i termini imposti dalla cultura moderna postnietzschiana o pre-esistenzialista, dove la sospensione, l'enigma e lo scacco si insinuano in ogni spazio disponibile allo svolgimento filosofico. Sotto l'ala però di Platone e Aristotele e di una diffusa conoscenza della cultura greca classica. «So che io voglio e non ho cosa io voglia» è un incipit poetico che ci introduce in un terreno disagevole anche dal punto di vista della complessità di lettura (perché difficile è la realtà in sé), in cui si confrontano l'autenticità e l'inautenticità, dalla diversità alla fine congiunti, identificati nel nulla del non autentico. È l'angoscioso scacco. Un procedere inquieto nel secolo nuovo, come inquieti sono gli altri percorsi, finché il 17 ottobre 1910 «si uccise con un colpo di revolver che gli oltrepassò le tempie, questo era lunedì alle due dopo-



Edvard Munch «Anzianità»



pranzo», come scrisse l'amico Nino Paternolli. In un'esistenza generalmente dominata dalla contraddizione: la contraddizione tra pulsioni e speculazione e verifica, tra anelito e scacco, egli la risolse con la morte, si come concetto bensì come atto. Tiro giù un saggio del 1922 di Giacomo Debenedetti comparso su *Primo tempo* e leggo: «La posizione staccata che egli prende in riguardo al mondo delle forme e delle apparenze più sensibili, gli dà una vegegnanza complessa e tentacolare del rapporto tra i fenomeni che salgono alla superficie e gli strati più profondi della coscienza; dove un flutto vitale travolge nel suo decorso torbido e primordiale gli elementi del dolore cosmico». Filosofo, allora? Rimango perplesso, di fronte al suo «filosofare» che non persegue un «sistema»,

**In anni di oblio è bene riandare a quelle prime decadi del '900 in cui, in arte come in politica, la parola d'ordine era «sperimentare»**

perplesso di fronte a una personalità che direi polisemica, che invia segni non univoci ma che al termine del percorso trovano un gesto e in quello loro denominatore comune. Che non è concettuale o speculativo. È stilistico, cioè poetico. So che la mia è una lettura faziosa, da letterato, ma credo che sia improbabile sfuggirvi tanto si impone. Anche con questi frammenti e taccuini che ci offrono materiale ulteriore per decifrare un'opera di mole contenuta. E ci vedo subito le stigmatizzate territoriali, le medesime con le quali dovettero fare i calcoli Saba e pure Slataper, i problemi linguistici che diventano in lui presto totali. Così, come Slataper, anche Michelstaedter va a fare un bagno in Arno, a Firenze, quella della *Voce* e lì, volendolo catalogare, finiremmo per collocarlo. Per ragione di stile; e i problemi territoriali che Saba spiatella abbastanza esplicitamente sono nella sostanza i medesimi, e nella linea genealogica italiana troviamo Carducci piuttosto di Pascoli, un Carducci riconosciuto come grande prosatore (e penso a una recensione entusiasta del *Piacere* dannunziano pubblicata in appendice dal Cerruti a suo tempo, o dove si parla dell'estetica eroica del superuomo Stelio Effrena del *Fuoco*, senza per questo ritrovare d'Annunzio nelle poesie, che sono l'altro momento della sua lezione di stile, forse la più resistente)... Vociamo come certo Papini, come Rebora, come Campana, ma un vociamo asburgico come Slataper. I santi protettori sono individuabili nella tradizione nordica moderna, Schopenhauer e Nietzsche (per saltare ai classici greci) e Ibsen (quello che stimola Slataper) e Rilke e la Neue

Sachlichkeit e la Secessione. Ciò significa che l'opera letteraria di Michelstaedter va integrata per complementarità con quella pittorica, della quale il volume dei taccuini ci dà una bella documentazione (perché adesso e qui ricordo il pittore Victor Hugo?).

Cosa mi colpisce nella qualità della poesia? Innanzitutto l'intonazione alta, lo slancio, proprio, «in maggiore» sorretto dalla prosodia, dal predominio dell'endecasillabo e da una lingua del «sublime». Eppure spigoloso, aspro lo stile, come si conviene a un discorso che verte e s'arrivava attorno al tema della morte. Allora mi riguardo Munch, non tanto quello dei quadri, ma il Munch delle xilografie, quando il grido perenne esplose ed è silenzioso al tempo stesso: è il medesimo slancio che si espande, sfidando enfasi e sentimentalità, dalla più alta lirica romantica tedesca, da Novalis e da Holderlin in giù. Ed è lo stesso che regola lo stile aspro e spigoloso della *Persuasione e la retorica*, lo stesso che si ritrova in questi «taccuini e appunti».

**Fu vicino alla «Voce» Ma da asburgico, come Slataper. La sua condizione di cittadino di frontiera forgiò il suo pensiero e il suo stile**

### EX LIBRIS

*Un'opera d'arte ha un autore, eppure, quando è perfetta, ha qualcosa di essenzialmente anonimo*

Simone Weil

### LUNEDÌ AL SOLE

BEPPE SEBASTE

## Da Fiumicino a van Gogh

Alcune recenti esperienze mi riattualizzano domande forse senza risposta: che cosa muove la gente, e che cosa vede? A parte le «vasche» nelle strade commerciali del centro o le file di giovani in macchina su e giù per viale Trastevere le sere del week-end, destinati a passarle così, quelle sere, in automobile, penso all'ingorgo in cui sono stato incastrato oltre un'ora domenica a Fiumicino, che non è una località turistica ma un porto e un mercato del pesce, e dove volevo mangiare ed oziare, ma sono stato preso nel vortice di chi entrava o usciva da alcuni enormi centri commerciali. È il fenomeno sociale delle aggregazioni intorno alla merce, delle vite che si mostrano «private» solo se si è consumatori o aspiranti tali, del legame coi propri simili, e dell'impiego del tempo «libero», nei parcheggi degli ipermercati. (La strada per il mare in cui ho deviato era invece assolutamente sgombra, così come la spiaggia in cui ho oziato dopo). Mi interrogo anche sul successo di pubblico di quegli «eventi» che ogni città persegue organizzando «grandi mostre», equivalente nel consumo dell'arte di quelle grandi opere diffuse in edicola, e su cui Mario Lavagetto (*Eutanasia della critica*, Einaudi) sollevava seri dubbi quanto all'effettiva crescita della lettura e della frequentazione di libri che la loro vendita induce. Le persone che fanno la coda per visitare una mostra o un museo, che esperienze hanno da raccontare? Escludendo che abbiano (che abbiamo) una preparazione e un'educazione allo sguardo tali da passare con disinvoltura dal Parmigianino a Lucio Fontana, che cosa vede la gente (che cosa vediamo) quando guarda una mostra di Fontana, di Parmigianino, di Van Gogh e Gauguin (insieme a Brescia)? Sono diverse dagli ipermercati? Non sto giudicando, ma dichiarando un interesse per il bagaglio eventuale di storie che la gente porta, muto, con sé, per la ricchezza invisibile che la loro fatica dovrebbe presupporre. Altra cosa è il populismo tra l'enciclopedico e il televisivo di chi questi eventi li produce. Mercoledì sono andato all'inaugurazione della mostra «Burri. Gli artisti e la materia 1945-2004» alle Scuderie del Quirinale. La folla di persone invitate che avevano ore di tempo per fare una fila da mensa universitaria mi dissuase, non essendo previsto un ingresso riservato per la stampa. Per un po' sono rimasto a guardare la gente, ostinata tra le automobili saettanti, e gli uomini in blu, efficienti come bodyguard nel sorvegliare le transenne. Poi sono tornato a casa.

## IL LUTTO L'addio all'artista che ha segnato Baltimora come Milano e Düsseldorf con opere che non volevano essere «monumenti» Francesco Somaini, lo scultore che sognava di ridare l'anima alle città

■ di **Enrico Crispolti**

Scultore di razza, nel senso di un'istintiva vocazione alla costruzione plastica come oggi è raro sia incontrarne sia anche soltanto immaginarne, la lezione maggiore che ci viene dall'opera di Francesco Somaini, scomparso sabato 19 a Como (era nato a Lomazzo, fra Milano e Como, nel 1926) è certamente l'intuizione di un attuale destino urbano attivo della scultura. Formulata con grande chiarezza e con coraggio utopico, teoricamente quanto progettualmente, più di trent'anni fa nel libro *Urgenza nella città* (Mazzotta, Milano, 1972), composto assieme e tuttora un riferimento per l'identità e l'ampiezza problematica di un intervento di portata ambientale della scultura. «Urgenza», sosteneva Somaini, giacché di fronte alla perdita di memoria, di identità e persino di punti di riferimento, incontro e socializza-

zione, tipica della metropoli contemporanea (allarmato testimone del destino del nuovo centro direzionale milanese di Porta Garibaldi; benché il punto limite lo riconoscesse nelle metropoli nordamericane) riteneva che ad una scultura disposta al confronto ambientale spettasse il ruolo di un risarcimento urbano simbolico, memoriale ed emotivo di grandi archetipi del vissuto (nascita, sesso, morte...). E considerava ormai urgente un tale intervento per contrapporsi a quello che molti sociologi (Mitscherlich, Lefebvre...) avevano allora indicato come una condizione di alienazione urbana. Un'esigenza, di risemantizzazione ambientale urbana, percepita



del resto anche dagli architetti post-decostruttivi negli anni Novanta-Duemila, da Rogers a Gehry. Della inadeguatezza di incidenza ambientale del «monumento» Somaini si era reso conto realizzandone in alcune città nordamericane (Baltimora, Atlanta, Rochester), nel corso degli anni Sessanta, risolti secondo il desiderio dei committenti in riproposizioni a scala urbana di sue sculture informali. Si trattava invece di proporre interventi che attivamente incidessero sulla conformazione ambientale, trasformandola, mettendovi sollecitazioni emotive e coscienti nuove. Un'esperienza progettuale importante era stata nel 1962-63 la sua partecipazione con Lu-

cio Fontana e l'architetto Ico Parisi alla progettazione architettonico-plastica per i due gradi del concorso per il Monumento alla Resistenza, a Cuneo. Come lo erano stati i progetti elaborati nel 1980 per la strada pedonale sopraelevata della Gustav Gründgens Platz di Düsseldorf, e già anzi quello con l'architetto Luigi Caccia Dominioni, a Milano, per il parco in Via 23 Marzo, nel 1965-67, contenente il dinamico Monumento ai Marinai d'Italia, unica componente realizzata. In realtà se quest'esperienza ambientale ne ha segnato da protagonista il culmine d'intensità problematica (accanto, in Italia, a Pietro Cascella, Giò Pomodoro, Mauro Staccioli, ma in una prospettiva che altrimenti va da Friedrich Kiesler, a Mathias Goeritz, almeno a Jean Dubuffet), la vicenda creativa di Somaini è stata molto lunga, dai secondi anni Quaranta a questo primo lustro del 2000. Originalmente transitando in anni formativi da una cultura di

sintesi postcubista (concorrendovi anche la lezione di plasticità del suo maestro nell'Accademia di Brera, a Milano, Marino Marini), nei centrali anni Quaranta, ad esperienze non-figurative già di impianto dinamico, all'inizio dei Cinquanta, da metà di questi ai primi Sessanta il suo plasticismo, di forte intensità organica dinamica (in movenze di eco boccioniana) si è affermato fra le proposizioni più originali della nuova scultura informale europea (fra la Biennale di Venezia del 1956 e del 1960 e quella di San Paolo del Brasile del 1959). Tuttavia la maturità del suo immaginario plastico si è pienamente realizzata soprattutto nei secondi Sessanta e nei Settanta con un'accentuazione al limite della evidenza figurativa del suo istintivo organicismo, fattosi allora, da allusione tellurico-cosmica, invece presenza o traccia corporea. Come nella consistenza iconica dei suoi progetti d'intervento ambientale urbano nei fotomontaggi proposti anche nella Biennale veneziana del 1978. Con Somaini perdiamo un protagonista della più autentica e creativa storia del nostro secondo Novecento.

Martedì dalle ore 12 si svolgerà la camera ardente all'Accademia di Brera