

9

novae

indice

02. *segnali di vita dal disastro*, francesco muzzioli, PERCHE' PARLARE ANCORA DI MARX

05. *visioni*, sandro sproccati, A DIO IL LINGUAGGIO

08. *nuovissima enciclopedia*, marcello carlino, APERTO/A [CHIUSO/A]

12. *ieri, oggi e domani*, giovanni la torre, VERDI VS WAGNER

16. *fotorama*, massimiliano borelli, #2

19. *qui Parigi*, isabel violante, UN'ALTRA ARTE MAGICA

22. *open space*, sandro sproccati, INTERVISTA A FLAVIO DE MARCO

27. hanno collaborato

foto copertina: barbara castaldo, GREEN (2014).

9 NOVAE | n. 003 | gennaio 2015

SUPPLEMENTO CULTURA di Criticaliberalepuntoit – n. 015 quindicinale online.

È scaricabile da www.criticaliberale.it

Direzione: Michele Fianco

Dir. responsabile: Enzo Marzo

Direzione e redazione: via delle Carrozze, 19 - 00187 Roma

Contatti: Tel: 06.679.60.11 | E-mail: 9@criticaliberale.it | Www: www.criticaliberale.it | Facebook: www.facebook.com/9novae

segnali di vita dal disastro

PERCHE' PARLARE ANCORA DI MARX

francesco muzzioli

Si moltiplicano i contributi marxiani: l'ultimo arriva dalla Spagna ad opera di Juan Carlos Rodríguez e riguarda non solo la storicità della letteratura, ma – più in generale – l'inconscio ideologico in cui siamo immersi.

Il pensiero di Marx, sempre più vivo soprattutto nella riflessione teorica, ormai libero com'è da ortodossie catafratte, non più da prendere-o-lasciare come una fede assoluta, si dimostra tuttora produttivo per chi è alla ricerca di una alternativa nella omologazione attuale. E circolano contributi importanti, in particolare da quelle zone della critica letteraria che si allargano alle questioni generali. Ricordo la recente pubblicazione di Fredric Jameson di un commento al primo volume del *Capitale* (*Representing Capital*, 2011); mentre Terry Eagleton si è dato a confutare, con la consueta verve ironica, tutti i principali luoghi comuni sul marxismo in *Perché Marx aveva ragione* (2011; uscito, questo, anche in italiano); cui si devono aggiungere i contributi di Alain Badiou e di Slavoj Žižek che tornano a pronunciare, contro ogni tabù, *l'ipotesi comunista*. Evidentemente le contraddizioni del presente (madornali soprattutto in Europa) fanno guardare con molta attenzione al grande modello marxiano di una *analisi critica* del capitalismo.

Un approfondimento e aggiornamento molto interessante viene dalla Spagna – donde già era venuto, per altro, un apporto "creativo" davvero scintillante con il metaromanzo parodico di Juan Goytisolo, *La saga de los Marx* (si trova in italiano tradotto da Cargo col titolo, non proprio preciso, di *Karl Marx Show*). Dalla Spagna arriva ora il libro di Juan Carlos Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo* (2013). Rodríguez è un critico

letterario di lungo corso con vari libri importanti (come *La norma letteraria*, o *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*), ma proprio la ricerca della "radicale storicità" dei testi lo ha portato a considerare il fondamento sociale-politico di ogni attività umana nell'orizzonte di ciascuna epoca. Questo viene a incentrarsi sulla cosiddetta "matrice ideologica" che riguarda essenzialmente la definizione dell'identità. Il nostro comportamento, secondo Rodríguez comincia con l'identificazione dell'"io sono" e tale processo *nativo* è legato all'impostazione della società che vive su grandi distinzioni (padrone/schiavo, signore/servo): con il capitalismo e la società borghese, compare il "soggetto libero" che apparentemente abbatte la distinzione e però la reintroduce perché – come ha mostrato proprio Marx – c'è un soggetto che vende e uno che compra (entrambi liberamente?) la forza lavoro. Servendosi dell'esempio marxista, e in particolare della rilettura del *Manifesto del Partito Comunista*, viene rimesso al centro il problema dello sfruttamento come punto decisivo: finché ci sarà sfruttamento sulla terra il marxismo (basato sulla "libertà senza sfruttamento") non potrà dirsi passato di attualità. Con una precisazione importante: che lo sfruttamento dal tempo di Marx si è – non dico perfezionato – ma di certo esplicitato: lo sfruttamento della forza lavoro è ormai chiaro che diventa lo sfruttamento della "vita intera", che coinvolge non solo il fisico ma anche il mentale; e l'ideologia non è più soltanto una concezione e una visione del mondo, ma è l'aria che respiriamo, è – dice Rodríguez – la "nostra pelle", ovvero il nostro *inconscio ideologico* (Marx e Freud alleati, dunque).

Di che parliamo quando parliamo di marxismo? Parliamo della ricerca *critica* più faticosa che ci sia per riuscire a capire dove ci portano i ganci emotivi, gli investimenti, quando leggiamo un libro così come quando indossiamo un abito (l'autore ha al suo attivo anche un finissimo attraversamento del mondo della moda e della "fabbrica del desiderio"). Rodríguez proviene dalla scuola di Althusser, cui è dedicato un capitolo del libro; ma, mentre per Althusser erano in primo piano gli "apparati ideologici di stato", le istituzioni pubbliche che si poteva pensare di trasformare strutturalmente, ora invece l'ideologia è un nemico sottile che s'insinua nelle pretese identitarie, nelle solidificazioni dell'"io sono". La

critica ideologica, perciò, deve prendere lezione dal lavoro capillare e intralinguistico della critica letteraria e ciò spiega perché la letteratura spunti un po' dappertutto, nel libro, come esempio e campo di verifica, perfino nelle rarefazioni della poesia che, proprio perché incentrata sempre più sul "privato", diventa un campo sensibile della "critica dell'io", di resistenza e d'intervento, puntata alla "costruzione di un'altra visione del reale e di nuove forme di soggettivazione".

Ciò spiega la presenza di un capitolo dedicato interamente a Bertolt Brecht, un esempio di impegno "straniato" e un esempio magistrale di "dialettica asimmetrica" nella centrale analisi dei *Dialoghi di profughi* (questa parte era già uscita tradotta in italiano presso l'editore Lithos, con il titolo *Brecht e il potere della letteratura*).

Senza alcun trionfalismo e prospettivismo teleologico, ma con la consapevolezza di "scavare tra le rovine", pure il pensiero di Marx viene richiamato in servizio e si vede come possa proprio lui *inverare* le indicazioni dei suoi pretesi sotterratori, da Heidegger a Foucault, ai quali manca sempre qualcosa, esattamente quel rimando alla radice materiale. Certo, cercare un'alternativa all'esistente significa sostenere un'utopia ("un mondo altro, la libertà di tutti"), nel momento in cui si riconosce il fallimento dell'esperimento comunista novecentesco, perché, dal punto di vista della libertà senza sfruttamento, "le relazioni sociali comuniste non sono mai esistite". L'alternativa va reinventata, senza garanzie. A un certo punto del suo libro, Rodríguez cita il racconto di Hemingway, *Le nevi del Kilimangiaro*, dove in alta montagna viene ritrovato il corpo di un leopardo congelato: ecco, qui è il punto, rivolto a tutti: se non scongeliamo quel leopardo che è il marxismo, se non se ne recupera lo spirito fondamentale, se non lo si adegua con un'attenta discussione, "lo sfruttamento continuerà imperturbabile il suo cammino".



visioni

A DIO IL LINGUAGGIO

sandro sproccati

Considerazioni iniziali e provvisorie su «Adieu au Langage» di Jean-Luc Godard, ultimo film dell'ottanta-quattrenne "enfant terrible" del cinema francese: per una puntualizzazione sulle possibilità espressive dell'arte dopo la caduta dell'illusione narrativa e ai fini di una critica delle forme di riproduzione ideologica del mondo spacciate per conoscenza del medesimo.

L'ennesimo "addio al linguaggio" che Jean-Luc Godard ha voluto proclamare con il suo piú recente film – uscito negli Stati Uniti il 29 ottobre 2014 e in Italia (solo in pochissime città) da qualche settimana – è probabilmente da intendere come il sunto e la conferma di quanto il lavoro del sempre giovane regista rivoluzionario francese ci ha insegnato in quarantacinque anni di vita, a partire da quel *À bout de souffle* (1959) che diede il via a un "respiro di invenzione" che non è mai venuto meno. E, fino all'ultimo respiro, si dovrà ribadire che il cinema di Godard si sviluppa facendo leva sulla necessità di un continuo ripensamento di se stesso, ossia su una riflessione profonda intorno alla speciale "produzione autoriale" che è il suo cinema in rapporto a ciò che l'autore è nel suo formarsi, se si forma – come il suo cinema stesso ci attesta – per mezzo di una cleptomaniaca fagocitazione di altri autori ed opere, non solo cinematografiche (letterarie, pittoriche, teatrali, musicali). Un ripensamento decisamente "critico", nel senso piú alto e politico della parola, che trae vigore ed efficacia da acutissime modalità di incessante rielaborazione linguistica, grazie alle quali il testo – rigettando la fallace pretesa di una *originalità* ideologicamente romantica e ritenuta impossibile – macina e rimugina, scompone e riassume e incessantemente ripropone materiali recuperati dall'immaginario collettivo e

dai luoghi di comune sentimento di cui il cinema rappresenta (nella sua storia, breve ma intensa) il deposito ideale.

Mettendo a frutto in questo modo il principio del *montaggio*, che è la prerogativa originaria e per molti sensi "esclusiva" del mezzo cinematografico, vale a dire montando frammenti propri e altrui, delocalizzati dai testi originari o anche elaborati appositamente per interagire con quelli, ma sempre spostati in una sorta di "altrove" rispetto a una possibile successione logica, Godard riesce tuttavia a inserire forti componenti di lettura personale, di pensiero attivo e di vistosa coerenza stilistica (una coerenza che trasforma lo stile in contributo critico potente) tra le pieghe dell'ammasso di ridefinizioni, interpretazioni, riflessioni, aggiunte e commenti che si sovrappongono alla vasta congerie dei materiali montati.

L'addio al linguaggio è dunque per l'evangelista apocrifo della *Nouvelle Vague* il segno dichiarato di una sostanziale e profonda critica a quella "fiducia nel linguaggio" che l'età contemporanea può produrre solo come falsificazione ideologica: laddove per linguaggio essa intenda la possibilità di descrivere o narrare il mondo e le gesta degli umani che lo popolano, ovvero ove presuma che tutto ciò sia (ancora) narrabile. Non a caso l'ovvia, ma non per questo meno significativa, decifrazione della parola "addio" in "a dio" – che è esplicitata tra i titoli di testa della pellicola godardiana (*à dieu le langage!*) – rimanda direttamente a una condizione di pertinenza soprannaturale e dunque drasticamente illusoria (per un ateo, almeno) delle facoltà del linguaggio come rappresentazione logica e coerente di una possibile verità. Il che poi sembra potersi tradurre nell'assunto (di sconfitta, ma anche di positiva acquisizione di coscienza del limite che si fa occasione operativa) di Ludwig Wittgenstein: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.» [*Tractatus logico-philosophicus*, 7].

Diciamo allora che il problema che Godard ci (ri)propone è quello degli spazi di sopravvivenza dell'arte come rappresentazione, dell'arte come conoscenza dell'oggetto-mondo; e il contributo che viene dal regista è tanto più significativo (e perfino coraggiosamente fiducioso) se si accetta la tesi primaria che l'arte non può e non deve

assumere carattere consolatorio. La vita stessa diventa vivibile solo se il caos che la domina – la sua irriducibilità a un pensiero logico abilitato a riconoscere in essa cause necessarie ed effetti conseguenti – è accolto come la condizione da cui l'arte muove, e di cui si nutre, per propiziare scintille di senso (senso estetico, innanzi tutto: ossia emozione pura) nel lungo percorso della perdita del senso che affligge lo sviluppo (o l'inviluppo) della cultura umana in generale. E c'è qui – nell'accettazione del fallimento di qualsiasi costruzione filosofica che pretenda di donare significato all'esistenza – qualcosa che riattualizza l'istanza di pensiero critico e negativo delle avanguardie artistiche novecentesche, che per Godard ancora additano a un luogo di salvezza (foss'anche utopistico) dinnanzi alla catastrofe incombente; e c'è ovviamente, sotto traccia ma in piena azione, l'idea benjaminiana di *allegoria*, come spostamento continuo dell'agire linguistico: dal piano della diretta narrazione a una sfera assai più complessa di produzione del senso, per la quale il *dire* è sempre *dire-altro*, e per cui l'opera di linguaggio (l'opera d'arte) agisce non sull'oggetto di cui sembra parlare, ma su un contesto più ampio che è fatto di allusioni ad altro "detto", ad altre presupposizioni (illusorie), ad altre pretese di linguaggio (fallite); e in base alla quale, infine, il linguaggio parla sempre e soltanto di linguaggio: poiché – così facendo – dichiara che la vita stessa (il mondo stesso che viene significato) è nient'altro che quello che ancora Wittgenstein chiamava "un gioco linguistico".

Ma prendere coscienza del gioco linguistico (o dei giochi linguistici) da cui è dominato il soggetto pensante (parlante, e perciò pensante) significa porre la sola base davvero solida da cui può muovere una critica efficace dell'esistente, poiché è il solo modo di propiziare uno *svelamento* necessario del falso di cui siamo circondati. E se da un lato ciò è quanto consente di riconoscere – in sede di critica estetica – la mistificazione posta in atto dall'arte di consumo, di consolazione e di intrattenimento, dall'altro ciò si pone come la sola possibile ragion d'essere (il solo grande scopo) di un'arte degna di essere praticata. Secondo Godard.



nuovissima enciclopedia

APERTO/A [CHIUSO/A]

marcello carlino

continua con 'aperto', dopo 'acronimi', questa nuovissima enciclopedia che vuol essere lo scacco, lo svelamento di termini, modi e correnti culturali e la proposta di altri da qualsiasi (p)arte essi provengano.

Uno scrittore tra i più acuti del Novecento italiano amava di amore speciale l'etimologia. Ne sapeva, infatti, i commerci scapricciati lungo tutto il terziario della lingua, e la pratica allegra di alberghi del libero scambio, e i talenti per i giochi illusionistici da ottimo fingitore. Ne assecondava e ne sperimentava, perciò, l'impulso alla ideazione e alla costruzione secondo surrealtà, proseguendo in forme deliberate e oggettive quel "che" di abnorme che irriducibilmente vi alligna, quella geniale involontaria sregolatezza che vi può essere fomite di strabilianti associazioni, di straordinarie aperture. Ne riconosceva insomma i diritti patafisici, quali sono caratteristici di una scienza delle soluzioni tutt'affatto immaginarie; e s'industriava ad applicarli narrando narrando sul filo dell'intelligenza della scrittura .

Si dica dunque che aperto delimita un campo detto dagli addetti di etimologia incerta, dandosi per certa solo la sua discendenza dal latino aperio, a monte del quale sarebbe impervio, anzi impossibile andare. Si dica pure, però, che nessuno avrebbe titolo per metterci becco quando l'aperio qualcuno azzardasse a presentarlo associato, per qualche suo tratto, all'apeiron così translitterato dal greco: quell'apeiron che vanta, come è noto, quarti di nobiltà filosofica. Stando per ora all'apeiron, la negazione, assicurategli dal prefisso privativo riassunto in un'alfa, si porta a fronte – e gli muta aspetto e gli cambia

corso – dell’insieme concettuale distinto dal lessema peirar, che significa limite, confine, ma si usa anche, per traslato, nel significato di compimento, attuazione. Senza contare che peirao ha una sua spiccata consistenza materica, alla materia appunto rinviando mentre si fa portavoce di una prova ma concreta, di una conoscenza che avviene per esperienza diretta (nasce da tale parto il perito), tanto che alla bisogna finisce per prestarsi ad un’avventura sessuale – declinata al maschile in una società già allora maschilista – e così in alcune occorrenze penetra, materia dentro la materia.

Dunque, gli apporti patafisici della scienza etimologica, lasciati transitare in proprietà transitiva, invitano a concludere che aperto, magari originandosi dal greco e derivando dal greco la a privativa, ha la possibilità di rendersi illimitato, in-finito; ha la possibilità, o corre il rischio, di rendersi senza confini quale una terra di nessuno e nel frattempo di riuscire inconcluso, inattuato, non provato, immateriale. Metafisico, insomma? Non l’etimologia, la storia stavolta ci fa edotti che la metafisica è strumento utilissimo nelle mani del potere. E davvero la storia, in questo caso, non sbaglia.

La lezione è bell’e pronta. Buona cosa essere aperti; e del resto sopra si è asserito che vantaggi consistenti per l’esercizio dell’intelligenza, tornando all’etimologia, si debbono alle stesse straordinarie aperture di percorsi associativi di libera penetrazione e di libero scambio nei linguaggi. E però è cosa cattiva essere aperti, se l’apertura è eterodiretta o spinta fino all’illimitato, all’im-provabile, all’immateriale, all’apeiron sconfinato, dove sappiamo che sguazza la peggior metafisica.

E il peggior potere, per recare un esempio piccolo piccolo, appare sovraordinato all’open space in cui la burocrazia degli uffici per il cittadino o le banche trovano sempre più spesso casa, giusta la nuova moda architettonica: quella burocrazia e quelle banche che per contro vessano e che invece escludono, che tormentano al modo di una pressa operante senza tregua né pietà e che sono santuari chiusi, anzi inespugnabili, refrattari a quella

trasparenza che invece dispensano all'utente-cliente, ma simulacro e niente altro che simulacro, così che si senta in famiglia, che abbassi le sue difese, che si presti docile ad una logica di dominio. Questa sì reale e fruttuosamente garantita dalla clausola fideiussoria della simulazione, della finzione. La finzione di un'apertura, esibita nelle forme di una persuasione occulta, che nasconde appunto l'illimitatezza del potere.

E forse non è tutto chiuso, rinserrato dentro uno spazio la cui praticabilità è ispirata al lavoro, ad esso ideologicamente funzionale, l'aperto dei loft che non sembra alzare argini innanzi al principio di realtà e a quello di prestazione, e invece misura sul loro metro la domiciliazione del cittadino e la scansione di tutti i suoi tempi?

Odora di metafisica la stessa illimitatezza della rete, la cui pervietà è tutt'altro che libera da meccanismi di condizionamento, da processi di regolazione e da pratiche selettive di esproprio; mentre si rende utile strumento di convalida di una siffatta pervietà, che è illusoria e menzognera, la scrittura infinitamente aperta: la scrittura aperta per collettivo esercizio poliautoriale sopra una bozza virtuale a deposito informatico. Più in generale è stringente come una morsa, ed è altresì escludente, eppure millanta di aver abolito legacci e confini, la condizione globalizzata dell'open space col quale si dice coincida oggi l'universo mondo: la sua apertura senza limiti, o contrappesi, è realmente l'analogo di una chiusura ferrea che porta all'estremo la sperequazione sociale e la dismissione dei diritti fondamentali del cittadino.

Ma è tempo di uscire dai massimi sistemi e di venircene al particolare, che i suoi confini li ha chiari. E qui la lezione è ancor più bell'e pronta. Bell'e pronta è la morale. Bando all'illimitatezza delle interpretazioni che travalicano bellamente i limiti del testo e ne cancellano ogni pronuncia, convalidando l'apeiron di un metafisico differimento che sconfina in una immateriale evanescenza; bando all'apertura sregolata della scrittura che qualche teoria affrettata, anni or sono, contrapponeva al testo facendone al dunque inerte terra di nessuno; bando all'opera aperta quando la si accasi fra gli automatismi incontrollati

di uno sbrigliamento del linguaggio e quando non si tenga in conto che la surrealistica scrittura à porte battante implica che porte si aprano per chiudersi, e viceversa, a ritmo serrato; bando alla irresponsabilità di un atto testuale la cui potenziale deriva poliautoriale comporti un trabocco nello spazio indistinto e disorganico della onnitestualità e della funzionalità in "equivoco"; bando alla ripulsa della democrazia testuale, che come ogni democrazia ha necessità di regolamenti, di limiti, di contrappesi, di antimetafisiche concretezze.

Aperto e chiuso nella scrittura letteraria debbono stare in tiro dialettico, come stanno nel discorso dell'allegoria. Ma di questo, semmai, in una prossima occasione, perché la misura adesso si conviene che è proprio colma. A tutto c'è un limite.



ieri oggi e domani

VERDI VS WAGNER

giovanni la torre

senza voler rispolverare il sempiterno dualismo Italia-Germania, un'attenta analisi del melodramma del XIX secolo attraverso le discontinuità estetiche, le scelte artistiche, a volte le polemiche tra due grandi figure.

Il caso ha fatto sì che i due giganti del melodramma ottocentesco, nascessero lo stesso anno: 1813. Il tedesco a Lipsia, l'italiano a Roncole di Busseto (Parma).

L'atmosfera in cui è cresciuto Wagner era molto più stimolante di quella in cui è cresciuto Verdi. Non solo Lipsia, dove era nato, era già allora una città molto viva, ma anche Dresda, dove la famiglia poi si trasferì, era una città molto attiva dal punto di vista culturale e artistico. Il luogo natio di Verdi era invece un piccolo villaggio senza pretese.

I primi anni di dedizione all'arte furono per entrambi, come spesso capita, molto difficili. Verdi addirittura fu bocciato alla prima prova di ammissione al Conservatorio di Milano.

Dopo la fase iniziale difficile (nel caso di Verdi anche per alcune disgrazie famigliari) i due grandi compositori divennero i protagonisti del melodramma ottocentesco europeo a partire dagli anni 1842-43. Con il tempo nacquero due tifoserie, anche se i due protagonisti non hanno mai fatto nulla per alimentarle e aizzarle. Il melodramma verdiano si inserisce nel solco della forma "all'italiana", Wagner invece apportò delle riforme rivoluzionarie.

Come è noto il melodramma viene "inventato" dagli italiani a partire dal 1600 ad opera dell'Accademia dei Bardi di Firenze, che raccoglieva appassionati di musica e di teatro appartenenti all'aristocrazia fiorentina. La prima sistemazione formale avviene nel settecento a opera di un letterato, Pietro Metastasio. Questi, oltre ad aver dato dignità letteraria ai libretti, stabilì che le scene fossero composte da "recitativo" e "aria". Attraverso

il primo si dipanava l'azione, e qui la musica era ridotta al minimo, con la seconda si aveva la manifestazione del sentimento, la riflessione sull'accaduto, e qui la musica si elevava o in direzione lirica, o in direzione descrittiva del sentimento o della situazione.

Questo modo di fare il melodramma viene definito a "forma chiusa", proprio perché ogni scena è come un cerchio che si chiude (con l'aria). Ad esso si attenevano anche i compositori stranieri, ivi compresi quelli dotati di forte personalità e genio, come Handel e Mozart. La lingua dei libretti era l'italiano, perché solo essa dava dignità artistica.

Wagner superò la "forma chiusa" e introdusse il principio della "melodia infinita" (forma aperta): tutta l'opera doveva essere un canto continuo, senza distinzione tra recitativo e aria. Inoltre introdusse l'uso frequente del *leitmotiv*, cioè un tema musicale legato a un personaggio, a una situazione, a un sentimento, di modo che il suo emergere dall'orchestra, se mai variato a seconda della situazione, doveva far pensare a quel personaggio, a quella situazione, a quel sentimento.

Wagner apportò anche altre riforme più di tipo pratico, come lo spegnimento delle luci in sala durante lo spettacolo, il volgere le spalle al pubblico del direttore per poter vedere il palcoscenico e dettare i tempi anche ai cantanti, inoltre l'orchestra era infossata nel "golfo mistico", in modo da non distrarre il pubblico dalla scena.

Se vogliamo, queste riforme contenevano anche una implicita polemica anti italiana. Infatti l'affermarsi della forma chiusa aveva portato al divismo dei cantanti (con le arie) e al passaggio in secondo ordine del dramma. I cantanti erano diventati i despoti di ogni rappresentazione e ad essi si piegavano i direttori e gli stessi compositori. Tutto questo, che comunque venne ridimensionato da Verdi, veniva considerato blasfemo dai tedeschi.

Oltre a queste differenziazioni, furono profondamente diversi i modi di far musica dei due geni, nonché le rispettive poetiche. La musica di Verdi era fortemente radicata nella tonalità, cioè quel principio che dà la percezione di senso compiuto a una frase musicale. Quella di Wagner invece avvia quel processo di decomposizione che porterà poi alla musica atonale del Novecento. L'approdo sulla tonica viene da Wagner spostata sempre

più in avanti, al fine di creare tensione drammatica nell'ascoltatore (e spettatore) e "catturarlo" completamente per fargli vivere intensamente il dramma.

L'oggetto dei rispettivi melodrammi differisce molto e riflette, si potrebbe dire, le differenze esistenti tra lo spirito latino e quello tedesco, in particolare tra il Romanticismo delle due aree culturali.

In Verdi le storie, anche se ambientate in epoche precedenti, riflettono sempre sentimenti concreti, drammi e conflitti così come sono riscontrabili nella vita reale. I libretti che si sceglie, e la musica che compone, danno l'idea di un autore che resta sempre con i piedi per terra e i cui valori sono sempre ben distinguibili in positivi e negativi, in un senso molto tradizionale e socialmente sempre accettabili.

In Wagner, invece, i drammi e la musica rinviano a situazioni ideali. I conflitti, i drammi umani vengono esposti e illustrati attraverso metafore e allegorie. I libretti, che Wagner si scriveva da solo, trovavano ispirazione, infatti, o nella mitologia germanica o nella letteratura medievale tedesca, con riferimento sempre a personaggi mitici. Questo, tra l'altro, attirò la feroce critica del secondo Nietzsche (il primo era stato un fervente wagneriano), il quale spiegava la poetica wagneriana con il rifiuto di confrontarsi con la tragicità della vita, allontanando così la sua opera dall'ideale della tragedia greca.

I valori wagneriani sono meno definiti e non sempre socialmente e universalmente "accettabili". Nell'*Anello del Nibelungo* l'adulterio e l'incesto fanno nascere l'eroe Sigfrido. Alla fine della parabola artistica di Wagner l'eroe diventa Parsifal, cioè colui che fa della rinuncia ai valori terreni e all'azione l'essenza della propria vita. In questo fu molto influenzato dalla lettura di Schopenhauer.

Verdi era, dal punto di vista artistico, soltanto un musicista. Wagner invece era un artista più poliedrico, oltre che un saggista. Nel suo saggio *Opera e Dramma*, delinea i principi cui si atterrà nella sua attività artistica. L'artistica, secondo Wagner, deve tendere a creare l'"opera totale", cioè l'opera nella quale si realizzano tutte le forme artistiche: poesia, teatro, arti figurative e, soprattutto, la musica la quale è l'unica arte che, grazie alla sua astrattezza,

consente di esprimere anche l'inesprimibile. L'opera artistica che consente di realizzare la fusione e il concorso di tutte le arti è il melodramma.

Dal punto di vista politico Verdi partecipò al Risorgimento con la sua musica e gli ideali che esprimeva (sui muri si poteva leggere la scritta "W Verdi" come acronimo di "W Vittorio Emanuele Re D'Italia"). Fu eletto nel parlamento dello stato unitario, ma poi abbandonò ogni attività politica perché si riteneva non adatto a quel mondo. Wagner partecipò attivamente ai moti del '49 a fianco di Bakunin, circostanza che lo costrinse poi all'esilio in Svizzera per sfuggire all'arresto; e il fallimento di quei moti hanno contribuito a quella svolta che lo portarono a passare dall'eroe Sigfrido a Parsifal.

Sul piano umano, Verdi era un uomo sobrio, "tutto di un pezzo", legato a solidi valori tradizionali. In Italia veniva considerato quello che suol definirsi un' "autorità morale". Wagner era un megalomane, amava il lusso anche quando non se lo poteva permettere, al punto di essere costretto a cambiare spesso città di residenza per sfuggire ai creditori. A volte era fanfarone e spesso dava l'impressione di essere un erotomane.

Wagner muore a Venezia nel 1883, Verdi gli sopravvisse fino al gennaio 1901. Come si diceva all'inizio, tra le due tifoserie sono sempre esistite polemiche, che si trascinano ancora oggi, ma i due non hanno fatto nulla per giustificarle. Verdi, per esempio, nella sua ultima opera (Falstaff) quasi rende omaggio al suo rivale, avendo adottato il principio della "forma aperta" inaugurata dal tedesco. Molte volte i difensori dell'una e dell'altra parte danno l'impressione di mirare ad altro. Ci pare questo il caso di Stravinsky, il quale ebbe a dire un volta che tutto l'*Anello* non vale la sola aria la *Donna è Mobile* di Verdi. Si tratta di un'evidente esagerazione che molto probabilmente nasconde un'intima avversione verso il romanticismo tedesco. Come deve nascondere qualcos'altro l'accusa che viene da certi wagneriani rivolta alla musica dell'italiano di non essere altro che *Zum pa pa*.

Verdi e Wagner sono stati due geni assoluti che hanno espresso tramite la musica e il teatro i drammi dell'uomo in modo, per fortuna, diverso.



fotorama

#2

massimiliano borelli

leggere da vicino luoghi disparati, ripresi dall'obiettivo automatico di Google. Fotogrammi che si aprono come enigmistici diorami in movimento, fotografie offerte a una fisiognomica dello spazio.



C'è come una colata di sabbia bagnata continua, quasi uniforme, con lievi avvallamenti come affondati per una leggera pressione dell'aria. La superficie presenta delle piccole macchie circolari, riunite in scie, che da sinistra a destra si addensano e naufragano in una grana più asciutta della terra. Sciame di ciottoli, sassi si sono raccolti qua e là, nelle sottili trincee della colata. Probabilmente sono diretti, con un moto minimo, non percepibile, ma presente, verso quelli che li hanno preceduti da ormai molto tempo e che hanno gradualmente formato quel dirupo che si vede sulla sinistra, dove la colata di sabbia è completamente ricoperta da una miriade di massi, più grossi, qui, poiché non devono preoccuparsi di passare inosservati. Dalla parte opposta soggiornano sassi meno ostili, che hanno deciso di concedersi a delle piccole spore che si sono via via inverdite, e hanno creato un manto morbido su quelle pietre dure. Piccole vene di materia più dispotica e meno socievole striano la morbida collina, e guardano con spirito di stizzita e nostalgica bramosia il costone di fianco, che a sua volta, però, osserva con sospetto e una certa preoccupazione l'avanzare del verde, lì nel mezzo, sull'orlo discendente. Tuttavia il fenomeno meno trascurabile, e verso cui tutti i sassi, in questo momento, sono rivolti, è la soffocata esplosione che deve aver avuto luogo da qualche parte sotto il suolo, a qualche metro di profondità, e che ha fatto emergere quella conica nube bianca, adagiata come un tornado stanco sul dirupo. La nube sta salendo gonfiandosi, cercando di aderire a quelle altre nubi maggiori che la sovrastano, e che hanno ormai coperto quasi del tutto il cielo. Ma certo questa congettura potrebbe essere completamente sbagliata, e potrebbero essere invece le nubi maggiori che stanno tentando una maestosa impresa, quella di costringersi nello spazio piccolissimo dell'impronta di un sasso che si è appena spostato di tre millimetri, là sotto, all'estrema punta del tornado sdraiato. In effetti quel rosso che tinge le nubi maggiori in alto potrebbe stare a significare un particolare sforzo della densità gassosa, un aggrumarsi delle molecole volto a dare l'abbrivio alla discesa addensante. Ma quale lo scopo di questa enorme impresa? Difficile dirlo, ma forse il programma delle nubi maggiori è proprio quello che più si teme, ovvero precipitare nella materia solida per sollevarla con una carica inaudita e dissolverla nell'aria: sostituire il peso con l'assenza, la



durezza con il vapore. Una possibile trasformazione dello stato delle cose di cui i piccoli ciottoli in lenta marcia non sospettano nulla, ma della quale forse ha appena preso coscienza un esserino che, a strizzar gli occhi, si trova nell'esatto centro: una figura esile, una scheggia bruna ficcata nella sabbia, di cui però non si può tacere, anche considerando l'ombra che si allunga dietro di essa. Quell'esserino sta lì rivolto verso il cono, indeciso, paralizzato. Vorrebbe probabilmente raggiungere quelle che sembrano altre figurine come lui, allineate sotto il costone, apparentemente indifferenti, ma quel bianco gassoso lo blocca in un'indecisione assoluta, che non concede slanci d'impulso né tantomeno azioni ponderate. Non è dato sapere se qualcosa lo smuoverà da lì, o se invece aspetterà che la sabbia sotto i suoi piedi cominci a sciogliersi e disfarsi in una nebbiolina trasparente e impalpabile, che piano risalirà i suoi stessi contorni per assorbirli in una pallida, fantasmatica e sorda coltre di niente.



qui Parigi

UN'ALTRA ARTE MAGICA

isabel violante

consigli immediati per chi andasse in Francia ora: Haiti, deux siècles de création artistique, Paris, Grand Palais, fino al 15 febbraio; Breton, la maison de verre, Cahors, Musée Henri Martin, fino al 1° febbraio.

Per tre mesi una vasta navata del Grand Palais di Parigi è occupata da quasi duecento opere che obbligano ad astrarsi dalle categorie del pensiero occidentale per un viaggio che non è solo geografico. Senza un vero filo conduttore cronologico scopriamo una cinquantina di artisti di Haiti, del presente e del passato, memori dell'indipendenza conquistata nel 1804, testimoni del terremoto del 2010, ritrattisti di scene quotidiane linde e ingenuie (Sénèque Obin) o di vicissitudini politiche grottesche e animalesche (Jasmin Joseph, Fritzner Lamour), evocatori di paradisi perduti (Wilson Bigaud) e di mitologie tenebrose (Hector Hyppolite), rottamatori di bidoni fattisi scultori...

L'isola di Haiti, spagnola subito dopo lo sbarco di Colombo e poi francese, fu la prima colonia a conquistare la propria indipendenza. Alla fine del Settecento poche migliaia di latifondisti bianchi 'possedevano' mezzo milione di schiavi africani che lavoravano nelle piantagioni di canna da zucchero; l'eco della Rivoluzione Francese, l'abolizione (temporanea) della schiavitù, il desiderio d'indipendenza, suscitarono l'insurrezione che portò alla difficile proclamazione di uno stato libero, tuttavia fragile e povero. Le sorti altalenanti di Haiti, tra dittature che si susseguono e catastrofi naturali, tormentano gli artisti che rivendicano la missione di documentare l'identità della giovane nazione e di ricordarne la storia taciuta: innanzitutto si proclamano 'artisti', firmano i propri lavori, per *brut* o *naïf* che possano sembrare, creano sculture quando agli schiavi era proibita questa

pratica pericolosamente affine alla produzione di feticci.

L'arte di Haiti ci racconta un immenso desiderio di libertà e una favolosa permanenza della memoria. Memoria africana: simulando l'adesione alla religione cattolica, gli schiavi conservavano il culto a una delle 401 divinità *voodoo* dietro ogni santo occidentale. E questo sincretismo anima i pannelli luccicanti ed ipnotizzanti di Myrlande Constant. Memoria degli antenati: Dubréus Lhérisson, che si serve di veri crani nelle sue vere sculture, non compie una profanazione, ma un omaggio. Memoria della storia: la serie di ritratti di presidenti haitiani di Edouard Goldamn, ripresa alla fine del XX secolo da Gervais Emmanuel Ducasse, dispiega profili, uniformi, regole, a disegnare un costante desiderio di democrazia.

Viene spontaneo ripensare alla formula "arte magica" percorrendo la grande navata del Grand Palais: la mutuo da Breton e non è un caso. Il fondatore del Surrealismo, che ha trascorso gli anni della guerra in esilio in Messico, viene ad Haiti nel 1945; sull'isola scopre una cultura viva, non solo nativa, etimologicamente *naïve*, cioè ingenua, ma anche sapiente, evoluta, che fa dialogare tecniche miste e ispirazioni meticce. Breton sta allora vagliando la permanenza di una magia nelle arti presenti e passate, sta lentamente scrivendo *L'art magique* che pubblicherà nel 1957; gli scrittori di Haiti si riconoscono in un "realismo meraviglioso": il nesso è evidente.

Sarà un caso che la magia ci circonda? Un piccolo museo del sud della Francia presenta attualmente una preziosissima mostra: i curatori hanno parzialmente ricomposto la casa trasparente, la "maison de verre" (che ci ricorda la *casina di cristallo* del precursore Palazzeschi) di André Breton, hanno disposto in varie sale parte della sua collezione proteiforme e proliferante, fatta di capolavori e opere minori di maestri occidentali (una foto di Man Ray, un quadretto De Chirico), sotto lo sguardo tutelare di feticci, gingilli e portafortuna d'ogni luogo. Lo studio di Breton, compresa la disordinata scrivania, è stato tutto donato alla biblioteca *Jacques Doucet*, e una parete della collezione viene regolarmente esposta al Centre Georges Pompidou, ma mai il visitatore contemporaneo

era stato ammesso nel labirinto del desiderio, della mania, della magia che guidava lo scrittore collezionista.

Il senso del magico di Breton non è esoterico; forse un po' *poseur*, lo scrittore usa la magia come strumento critico da contrapporre alle categorie illuministe e positiviste della razionalità e dello storicismo. Discendente ideale di Novalis, di Gauguin, del *Doganiere* Rousseau, Breton apre a un'ammirazione senza sentimenti di colpa post-colonialisti (che rischiano di diventare nostalgie *a rovescio*) nei riguardi delle arti primitive, delle arti lontane, delle arti cui non siamo stati educati. Visitare lo studio di Breton, anche on line (<http://www.andrebretton.fr/series/175>), 'aiuta' tra l'altro ad intraprendere un viaggio immaginario a Haiti.



open space

INTERVISTA A FLAVIO DE MARCO

sandro sproccati

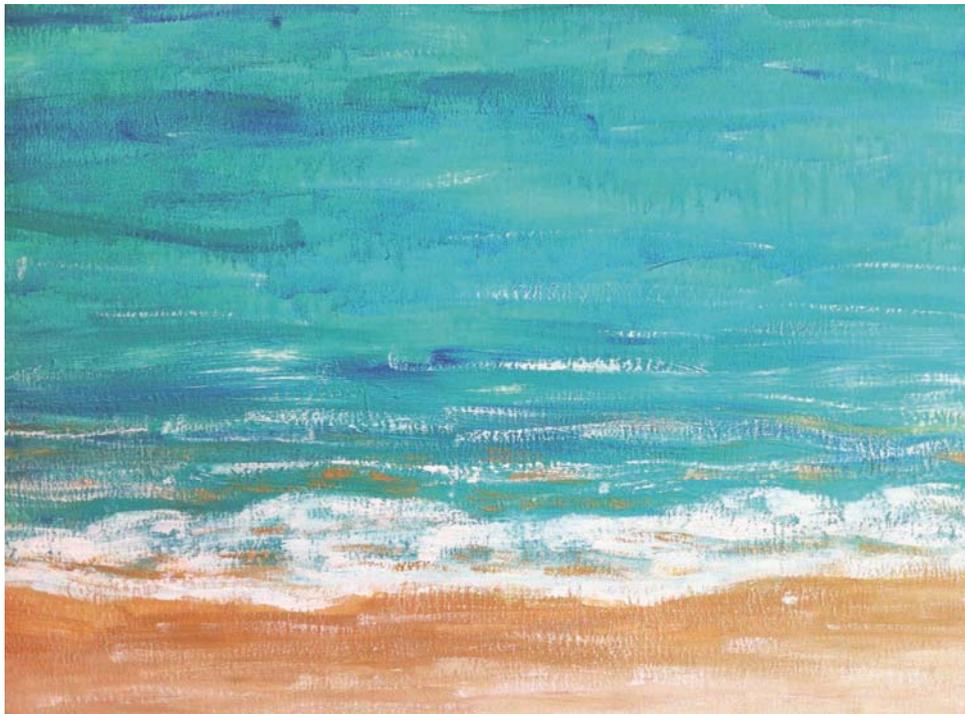
Abbiamo intervistato Flavio de Marco per esplorare insieme a lui certe prerogative della sua pittura in relazione al progetto intitolato Stella, dei cui esiti espressivi testimonia la grande mostra tenutasi di recente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nel ciclo di Stella, che è un vasto complesso di quadri su tela, acquerelli, disegni, schizzi e appunti, De Marco ha dipinto i paesaggi di un'utopistica isola tecnologica (e pitagorica, in figura di stella) che una multinazionale si accingerebbe a realizzare per soddisfare i desideri più ambiziosi di "turismo totale" dei ricchi della terra. Per poterlo fare, il paesaggista ha dovuto crearsi il proprio modello (mentale) desumendolo da un immaginario costruito sulla "storia delle immagini"; ovvero ha deciso che Stella tale immaginario usi e metta in opera nella finzione della propria avanzatissima tecnologia. Poiché per Flavio l'isola futuribile è già di per sé una rappresentazione visiva, la quale oltre tutto non fa che riciclare rappresentazioni visive esistenti, il ciclo di paesaggi con cui il pittore va a rappresentarla deve farsi dimostrazione che la realtà – per la pittura – esiste solo nell'immagine che di essa le immagini ci offrono, sopra tutto in questo nostro odierno mondo che è ormai costituito solo di immagini e di desideri indotti a mezzo delle immagini.

In definitiva, per comprendere meglio la questione, abbiamo formulato a De Marco quattro precise domande ottenendo da lui quattro chiare risposte.

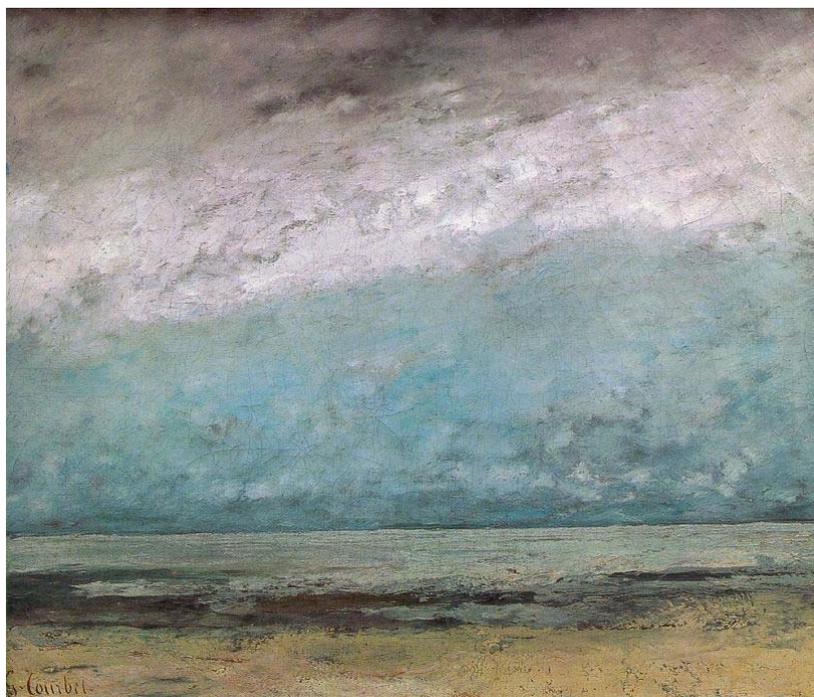
. Sproccati:



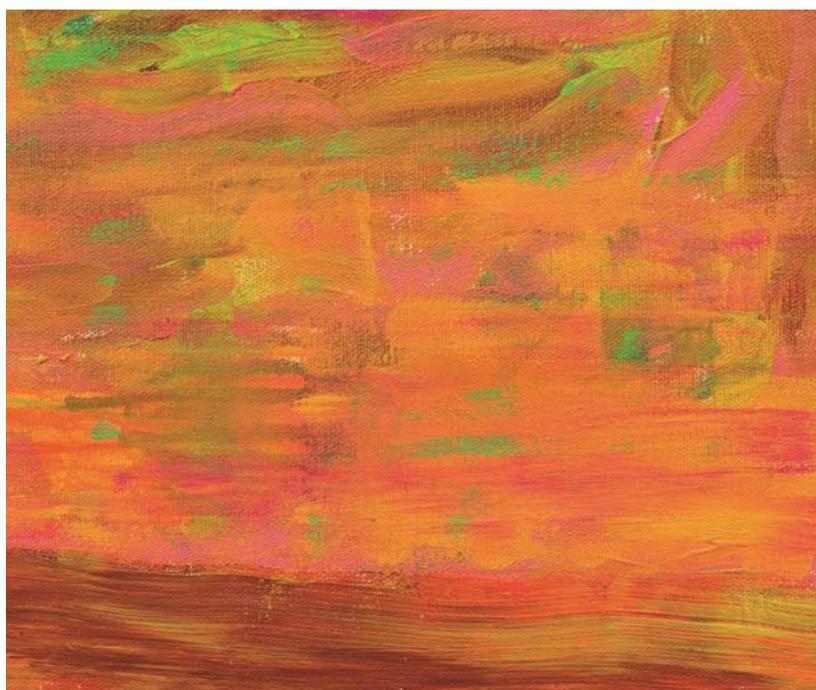
. De Marco:



. Sproccati:



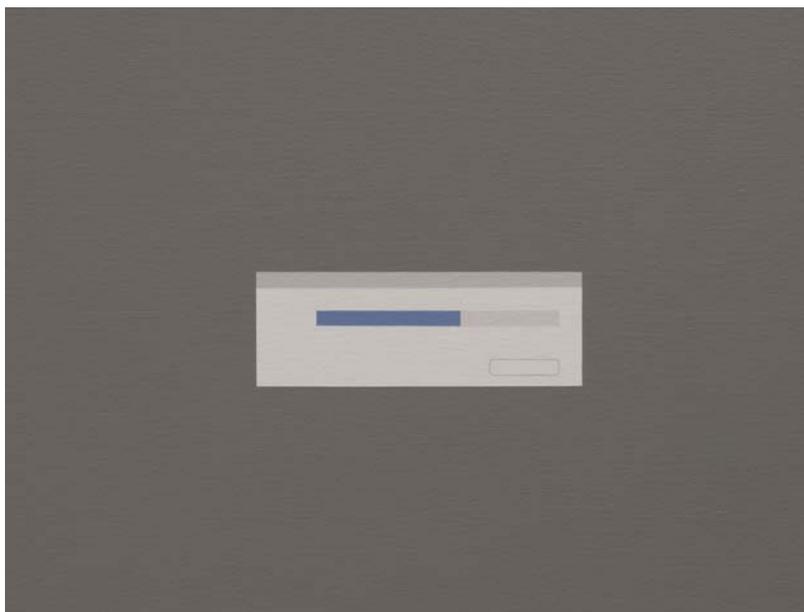
. De Marco:



. Sproccati:



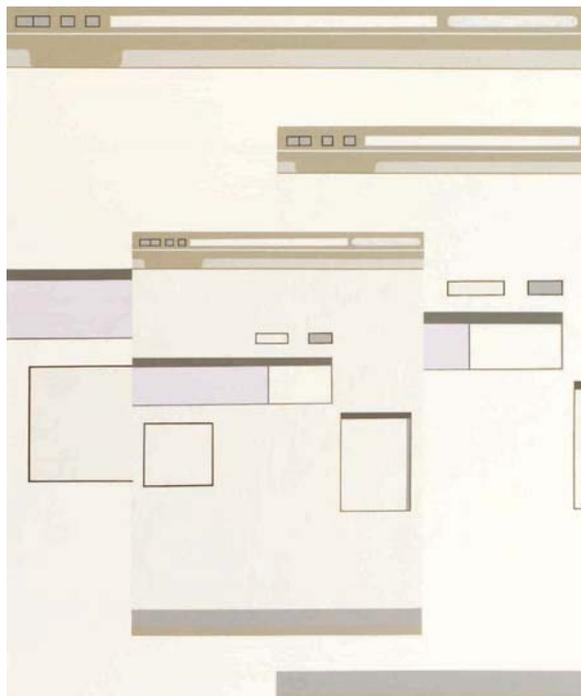
. De Marco:



. Sproccati:



. De Marco:



hanno collaborato

in questo numero:

massimiliano borelli, dottore di ricerca in Italianistica all'Università di Siena, ha pubblicato *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta* (Mucchi, 2013) e *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli* (Aracne, 2009). Ha curato *La mia arte sei tu. Lettere d'amore alla sua Musa di Luigi Pirandello* (L'orma editore, 2013) e, con Francesco Muzzioli, *Planetario. Scritti giornalistici 1951-1969 di Gianni Toti* (Ediesse, 2008). Attualmente lavora in ambito editoriale, collaborando con varie realtà tra cui L'orma editore.

marcello carlino, ha insegnato alla Sapienza, Università di Roma. Nei corsi che ha tenuto e nelle opere che ha scritto si è occupato particolarmente di teoria della letteratura, di sperimentalismo, di avanguardie; da anni conduce ricerche sulle connessioni intersemiotiche attive nel testo letterario. Tra gli ultimi suoi libri: *Poetica* e *Gli scrittori italiani e la pittura*, del 2011.

barbara castaldo, (Laurea, Università La Sapienza di Roma; M.A., Columbia University; Ph.D., New York University) si è specializzata in letteratura italiana contemporanea con una tesi di dottorato su Pier Paolo Pasolini (Premio Pasolini 2009). Ha pubblicato articoli di critica letteraria e di diritto e letteratura. Insegna corsi di letteratura e cultura italiana presso diverse università americane a Roma. In questo numero di *9 novae*, in veste di fotografa.

flavio de marco, è nato a Lecce nel 1975. Vive e opera prevalentemente a Berlino.

giovanni la torre, già Direttore Generale di istituzioni finanziarie appartenenti a importanti gruppi bancari e assicurativi. Attualmente svolge attività di consulente di direzione. Nel campo della ricerca economica e politica ha collaborato con la Fondazione Di Vittorio e oggi collabora con la Fondazione Critica Liberale, di cui è Segretario Generale. Ha pubblicato *L'economia in dieci conversazioni* (2006), *Conversazioni sull'economia contemporanea* (2009), *Il grande bluff. Il caso Tremonti* (2009), *La Comoda Menzogna. Il dibattito sulla crisi globale* (2011). In questo numero di *9 novae*, in veste di musicologo.

francesco muzzioli, insegna Critica letteraria all'Università "Sapienza" di Roma. Ha iniziato il suo lavoro negli anni Settanta, puntando soprattutto l'attenzione sulle posizioni di avanguardia, di sperimentalismo e di scrittura alternativa, discutendole sulla scorta di una "teoria materialistica" della letteratura. Come critico ha pubblicato numerosi studi, nonché lavori teorici comprendenti quadri complessivi. Recente contributo è il libro sul *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura* (Odradek).

sandro sproccati, (Ferrara, 1954) insegna Semiotica dell'Arte e Storia del Cinema all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra i suoi libri: *Prose per l'arte odierna* (Ravenna 1989); *La concreta utopia, 1905-1930* (Bologna 1994); *Monet, la vita e l'opera* (Milano 2000); *Per una logica della pittura* (Bologna 2006); *Critica della rappresentazione* (Arezzo 2009). Ha pubblicato inoltre quattro raccolte di testi poetici e diversi saggi di teoria dell'arte e della letteratura sulle riviste "Il Verri", "Testuale", "Altri Termini", "Rivista di Estetica", "Corposcritto", "Hortus Musicus", "Carte di cinema", "Rifrazioni".

isabel violante, Lisbona 1969, vive a Parigi dove insegna Lingua e cultura italiane e Management culturale all'università Panthéon-Sorbonne. Studiosa di scritti d'artisti e specialista delle avanguardie storiche, ha recentemente curato la riedizione della rivista di Apollinaire *Les Soirées de Paris* e un'antologia di scritti di Ardengo Soffici, *Commerce avec*

Apollinaire. E' anche traduttrice di poesia italiana (Michelangelo, Sanguineti) e portoghese (Pessoa), e ha pubblicato un saggio in francese su Ungaretti traduttore, «*Une œuvre originale de poésie*», *Giuseppe Ungaretti traducteur*.

nei numeri precedenti:

andrea annessi mecci, giorgio biferali, massimiliano borelli, giancarlo caracuzzo, marcello carlino, giorgia catapano, roberta durante, michele fianco, dino ignani, canio loguercio, elio mazzacane, francesco muzzioli, sandro sproccati, lamberto tassinari, isabel violante, federica zammarchi.