

## **Darriussecq, onore ai ladri di parole** – Tommaso Pincio

«Il plagio è una nozione idiota, la cui frequentazione rende idioti»: chiunque viva di letteratura, non importa in quale veste, se di critico, scrittore o semplice lettore, presto o tardi si trova a fare i conti con questa verità crudamente espressa da Marie Darriussecq nel saggio **Rapporto di polizia** (Guanda, «Biblioteca della Fenice», traduzione di Luisa Cortese, pp. 331, € 20,00). Può darsi che la verità del problema, la sua idiota natura cioè, non venga colta né presto né tardi, ma è pressoché impossibile non venire carezzati almeno una volta dal suo venticello calunnioso. A me è capitato guardando un film. Dopo poche sequenze, quando la trama muoveva ancora i primi passi, mi è sorto il sospetto che il regista avesse costruito il tutto attingendo in maniera cospicua e spudorata a un mio romanzo. Non ebbi bisogno di attendere la fine perché il sospetto si tramutasse in certezza. Giunti i titoli di coda, avevo raccolto elementi a sufficienza per fugare ogni dubbio. L'idea di protestare le mie ragioni davanti a un giudice neppure i sfiorò, e non tanto per la difficoltà di dimostrare un fatto pur evidente, quanto perché l'accusa di plagio è incompatibile con i miei principi.

**Originalità, invenzione nociva.** Ho sempre considerato l'originalità un'invenzione nociva, oltre che ipocrita. I racconti nascono da altri racconti, le parole da altre parole. Scrivere storie non è che un continuo rimasticare. Lo scrittore che teme di rubare o di essere derubato non è dunque un vero scrittore. Malgrado questa mia convinzione, volli tuttavia confidare a qualcuno il furto legittimo di cui mi sentivo vittima. Fu a questo punto che si manifestò l'idiozia di cui parla Darriussecq. Per cominciare, scelsi un giudice non esattamente immune da conflitti d'interessi: mio fratello. Inoltre, quando il giudice mi sentenziò che non ravvisava somiglianze di sorta, restai di avviso immutato. Conclusi che mio fratello non aveva prestato la dovuta attenzione ai dettagli. Ciò non mi impedì però di conservare quel minimo di lucidità necessario per sentirmi uno sciocco. Più chiaramente: mi resi conto che non mi interessava affatto appurare la verità; ciò che davvero mi premeva era altro. È convinzione di Marie Darriussecq che dietro l'accusa di attingere oltre il lecito all'opera altrui si nasconde il desiderio folle di essere derubati delle proprie parole. Questo desiderio perverso sarebbe a sua volta espressione del bisogno di sapersi letti e amati, un bisogno simile a ciò che Gatian de Clérambault definì erotomania, «l'illusione delirante di essere amati», concetto sviluppato anche da Lacan nei termini di una «paranoia di autopunizione». Darriussecq, nota per romanzi quali *Troismi* e *Tom è morto*, ha deciso di inoltrarsi in un simile ginepraio perché in più di una circostanza si è vista accusata di plagio. Ma non solo. Mentre lavorava al suo unico libro autobiografico, *Una buona madre*, fu ossessionata dall'idea che altri, dopo di lei, osassero scrivere del tema affrontato in quelle pagine: la maternità procrastinata. Ulteriore stimolo, nonché motivo di conforto, fu la scoperta che persino Paul Celan, la cui voce di poeta è ormai all'unanimità considerata unica e inimitabile, dovette subire l'onta della plagiunnia. Claire Goll, vedova del poeta Yvan, lanciò infatti ben tre campagne di diffamazione da cui Celan uscì devastato. Che lo si accusasse di avere copiato equivaleva per lui a un tentativo di eliminazione fisica. Le parole erano la sola cosa che gli restava o, perlomeno, quella che riteneva più sua: essere bollato come ladro di parole era peggio di un'infamia, significava spossessarlo della sua identità, annientarlo. Cercare di difendersi, confutare le prove portate a suo carico sarebbe stato inutile oltre che umiliante. Un esempio: Celan avrebbe copiato il frammento di verso «sangue di luna» perché in una composizione di Goll si legge: «una goccia del sangue lunare». Il buon senso imporrebbe che simili coincidenze fossero pesate senza perdere di vista l'insieme, ma l'idiozia insita nella nozione di plagio prevede invece l'esatto contrario: una spasmodica attenzione al dettaglio, non importa quanto irrilevante nell'economia dell'opera. Quasi mai perciò l'accusa di plagio risponde a criteri di ragionevolezza; è piuttosto e perlopiù «un tentativo di far impazzire l'altro».

**Plagiunnia contro Majakovskij.** È nella Russia dei primi anni della Rivoluzione che la plagiunnia comincia a essere usata sistematicamente quale efficacissimo strumento di annientamento. Caso emblematico quello di Majakovskij, che nel 1927 ebbe l'idea, non proprio brillante, di insultare un protetto di Stalin. Fu chiesto che venisse «rimesso al suo posto» e quale miglior modo della plagiunnia? Lo si accusò dunque di custodire i manoscritti del defunto Chlebnikov e di pubblicarli a poco a poco a suo nome. Tre anni dopo, nel corso di una serata letteraria, Majakovskij esclamò: «Mi si accusa di così tanti peccati, che ho o che non ho commesso, che a volte mi capita di dirmi che dovrei andare da qualche parte e restarci per un anno o due, se non altro per non ascoltare più le accuse». Ci andò davvero da qualche parte, e non per un giorno o due. Il suo sfogo precedette infatti di pochi giorni il gesto estremo che l'accumina a Celan, il suicidio. Del resto, non c'è scampo. La tesi di fondo di Darriussecq è che «due libri, quali che siano, letti in parallelo in un'ottica malevola o paranoica, potranno sempre passare per plagi l'uno dell'altro», quando invece bisognerebbe dare per scontato il «plagio per anticipazione», come lo chiama Perec alludendo al fatto che, in quanto creature appartenenti a una medesima specie e mosse pertanto da bisogni e stimoli analoghi, gli scrittori incorrono fatalmente nella sconvenienza (se mai è una sconvenienza) di proporre temi, racconti e accostamenti di parole già scritti. Se il buon senso finisce per avere la peggio è perché cozza con un'idea molto in voga, sebbene vecchissima. All'origine di tutto ci sarebbe Platone. Fu lui, affermando che l'invenzione poetica parla al «posto di coloro che hanno fatto la guerra» ossia di chi ha sofferto in prima persona, a porre le basi del sentimento diffuso in base al quale leggere narrativa è una perdita di tempo. Ai racconti d'invenzione andrebbero preferiti la vera Storia e i documenti di vita vissuta, perché, ci dice Platone, «l'imitazione non conosce nulla di essenziale sul conto di ciò che imita: la sua imitazione è uno scherzo più che un'attività seria». Accusare di plagio e lamentare una qualche forma di inautenticità sono in fondo la stessa cosa. Ne consegue che, in teoria, qualunque sforzo di immaginazione, o anche di semplice empatia, reca la macchia dell'appropriazione indebita. Calarsi nei panni del prossimo, immedesimarsi, significa in fondo appropriarsi di cose d'altri, di esperienze che non ci appartengono e pertanto, nella più indulgente delle ipotesi, dovrebbe essere stigmatizzato come un atto di usurpazione. Che nella sostanza non sia così pare evidente a tutti, ringraziando il cielo. Ciò non basta però a riscattare la nozione di plagio, a renderla estranea alla pericolosa e censoria idiozia che Marie Darriussecq ha inteso smascherare.

## **Julie Otsuka, felici naufragi** – Graziella Pulce

Dopo un passato di aspirante pittrice e scultrice, da cui si è ritratta nel segno del fallimento, Julie Otsuka, stregata da Henry James, si è dedicata alla scrittura, facendosi conoscere nel 2002 con *When the Emperor Was Divine*, centrato su un particolare momento della storia statunitense, quando dopo l'attacco di Pearl Harbor gli americani di origine giapponese residenti sulla costa atlantica furono internati nei campi di prigionia di Utah, Arkansas, Arizona, Colorado. Anche se erano i loro fioristi, i loro fruttivendoli, i loro barbieri di fiducia, per gli americani quegli uomini divennero presenze sgradite o inquietanti, da cui era bene tenersi a distanza. Qualchemese fa Julie Otsuka ha pubblicato, con il medesimo editore newyorkese Knopf, *The Buddha in the Attic*, tradotto con il titolo più esplicito di *Venivamo tutte per mare* (in uscita il 12 gennaio per Bollati Boringhieri, trad. di Silvia Pareschi, pp. 132, 13,00), affidando a queste pagine il compito di tracciare le storie delle promesse spose, giovani o addirittura bambine, che lasciarono i loro villaggi nel cuore del Giappone e si imbarcarono per l'America in cerca di una nuova vita. Erano gli anni del primo dopoguerra e i giapponesi guardavano oltreoceano come a un mondo ricco di opportunità. Nell'America delle Ford T, dei supermercati, delle fabbriche che lavoravano senza sosta, c'era bisogno di contadini, cameriere, bambinaie, stiratrici. Durante la traversata, le ragazze stipate in cuccette maleodoranti e in preda al mal di mare immaginavano un futuro dove favola al fianco dei connazionali cui erano state promesse e dei quali ammiravano giorno e notte le fotografie. Quelle fotografie – credevano – sarebbero state il passaporto per la felicità. Come in ogni storia di emigrati, anche tra le pagine di *Venivamo tutte per mare* disperazione e speranza hanno pesi equivalenti sulla strada della vita. Qui le aspettative si tingono di rosa e quei mariti belli e ricchi ritratti nelle foto rappresentano un compenso adeguato rispetto alla perdita di madri, sorelle e sicurezza del luogo natio. Come in ogni storia di emigrati, la disillusione è brutale. Nulla di quanto era stato promesso viene mantenuto. I mariti sono più vecchi, più brutti e più poveri e le donne sono destinate a fornire manodopera gratuita nei campi, nei negozi e negli opifici. L'orgoglio nipponico e la severa etichetta familiare precludono, naturalmente, l'ipotesi del ritorno. Il testo diluisce i dati storici del fenomeno e i dati psicologici delle testimonianze (in appendice una nutrita bibliografia) in una scrittura impersonale e priva di qualsiasi istanza soggettiva o sentimentale. Il «noi» che ricorre dalla prima all'ultima pagina di questo memoriale collettivo è un agglomerato che coagula verbalizzazioni multiple, anche contrastanti l'una con l'altra. «Quella notte i nostri nuovi mariti ci presero in fretta. Ci presero con calma. Ci presero dolcemente ma con decisione, e senza dire una parola... Ci presero con bramosia... Ci presero con violenza, usando i pugni quando cercavamo di resistere». La forza del «noi» sostiene la cadenza della narrazione e guida i destini diversi, eppure comuni, delle protagoniste. Com'è noto, la cultura giapponese privilegia il punto di vista collettivo, quello del dover essere in riferimento a una prospettiva sociale che rende inammissibili le istanze della pura individualità. A maggior ragione, in un contesto così estremizzato, le ragazze, lontane dalle famiglie d'origine e dalle compagne di viaggio, affidate a degli estranei con cui devono condividere dall'oggi al domani l'intimità, totalmente inesperte del mondo, possono fare affidamento soltanto su ciò che hanno portato con loro: una cultura, una dignità e un kimono. Spalle diritte e mento alto, fanno ciò che ci si aspetta da loro e non c'è tempo per recriminare o lamentarsi, meno ancora per prendere riposo, c'è solo da lavorare: cavare carote, raccogliere fragole, lavare abiti altrui, servire nelle case dei ricchi americani, cristiani che mangiano carne, dove le signore dormono fino a tardi e si fanno portare la colazione a letto. C'è anche chi, compiuto il primo salto, ne azzarda un altro e si ribella sperimentandosi su strade di malsicura novità. La lista delle storie comprende anche adulteri, vendette, prostituzione, suicidi. Il «noi» governa con ferma mano monarchica il ritmo sincopato di tutte le vicende attraversate da queste donne cedevoli e resistenti, sempre esauste e senza mai un filo di rosetto sulle labbra, donne che non parlano inglese, madri di figli che invece si sentono totalmente americani. Il libro è costruito per sottrazione e allinea solo i fatti registrati e legittimati dalla memoria collettiva. La sua struttura tematica è circolare: si apre con il viaggio per mare e si chiude con l'abbandono delle case, dei negozi e dei campi, una deportazione inaspettata che strappa le radici fatte crescere da queste famiglie in più di un ventennio. Ma sarebbe un errore limitarsi a leggere il libro come un racconto di emigrazione femminile. *Venivamo tutte per mare* è un piccolo gioiello in cui si incastonano mille storie miniaturizzate in poche righe, tutte dal profilo fiabesco: non ci sono personaggi e ogni individuo rappresenta la declinazione di un ruolo. Se leggiamo questo libro come un deposito di storie, un campionario di vicende unificate dal motivo della perdita e dell'abbandono in vista dell'ignoto, le vicende di queste donne assumono un valore naturale e paradigmatico: di esseri umani che condividono il destino delle carote o delle erbacce da estirpare. Non c'è alcun senso unificatore, nessun cielo che riscatti le delusioni e le difficoltà degli individui: il senso è leggibile solo traendolo dall'insieme, dal pulviscolo costituito da queste storie, puntiformi e minuscole particelle che viaggiano dentro un grande organismo. Dunque il libro risulta orchestrato in modo da lasciare nelle mani del lettore alcune chiavi con le quali può leggere, e perciò aprire, altre storie, sue e altrui, come se tutto fosse già accaduto e ogni volta tornasse ad accadere. Il viaggio per mare in fuga dalla povertà, la difficoltà di essere donna in un paese straniero, la sudditanza totale rispetto ai mariti o l'orgoglio di costruirsi una posizione. Impressionante il capitolo che racconta l'internamento dei giapponesi nei campi di prigionia, che per più di un dettaglio rievoca la contemporanea vicenda ebraica. Anche se i tasti vengono sfiorati con ancora maggiore levità, ciò che si intravede è sufficientemente terrificante. Costretti a partire, e a vendere tutto rapidamente in cambio di pochi dollari o di assegni scoperti, molti di questi uomini non faranno ritorno. Di case, campi e negozi si approprieranno americani scaltri che sfonderanno porte, raccoglieranno frutti che non avevano seminato e continueranno le attività commerciali che erano state degli operosi e discreti giapponesi, di cui ben presto saranno dimenticati nomi e volti. Il Buddha che continua a sorridere nel buio di una soffitta diventa il simbolo più eloquente (quello da cui viene, appunto, il titolo originale del testo) dell'orizzonte all'interno del quale incorniciare queste storie: nulla di quanto accade dovrebbe turbare troppo la mente giacché tutto fluisce, niente si ferma e niente ha più consistenza dell'immagine riflessa nell'acqua.

## **Fare i conti con l'infamia di un simbolo** – Emanuele Trevi

Franco Cordelli lo sa benissimo, e lo dice apertamente al termine di questo suo sorprendente e pungente libretto intitolato *L'ombra di Piovene* (Le Lettere, pp. 90, € 12,00). Guido Piovene è «uno scrittore che nessuno più legge – se

non qualche mio amico». Ma allora, se le cose stanno così, perché insistere, con quella che ha tutta l'aria di una predilezione che si tramuta in ossessione. Tanto per fare un esempio, Piovene piaceva anche a Goffredo Parise (che Cordelli detesta), ma non tanto da farne una malattia. La figura dello scrittore vicentino, vissuto tra il 1907 e il 1974, autore di libri memorabili come **Lettere di una novizia** e **Le stelle fredde**, è rievocata anche nell'ultimo romanzo di Cordelli, *La marea umana*. Per Cordelli, Piovene è «uno degli eroi intellettuali del XX secolo». L'ombra di Piovene è un discorso unico, ma scandito nel tempo, da gennaio 2007 a giugno 2011. Tra il penultimo e l'ultimo capitolo Cordelli ha inserito un testo abbastanza lungo di Piovene, intitolato *Contro Roma*. Dal punto di vista formale, è una bella trovata, il monologo è sospeso, si sente per un po' un'altra voce, la voce del vecchio Piovene (è praticamente un testamento), poi il monologo ricomincia e si avvia alla conclusione. La difficile e controversa arte del saggio critico ha tutto da guadagnare nel contaminarsi col monologo teatrale. È un modello molto più utile e sorprendente di quello offerto dal romanzo, dal racconto. In ogni critico c'è una specie di Prospero, il critico aspira a chiudere la scena, quando tutte le magie sono finite. Ma questo tipo di argomentazione non è roba da mediocri, bisogna saperci fare. Mentre ci parla, noi cominciamo a percepire l'interprete come un personaggio su una scena, con tutta la forza di persuasione che questo comporta. I saggi di Giacomo Debenedetti sono stati un esempio molto brillante ed efficace di questo ricorso del saggismo a espedienti di tipo teatrale, come fosse possibile recitare di fronte a un pubblico immaginario il proprio stesso atto di lettura. Cordelli è degno del paragone, però il suo tono teatrale è molto più quello del gran misantropo, che non è più disposto a tacere i fastidi per pura cortesia. Il centro del discorso tra l'altro è oltremodo grave, tutt'altro che un'ennesima e oziosa ricostruzione del canone: riguarda la vita di Piovene intesa come la vita di un colpevole, di qualcuno che ha commesso una colpa incancellabile. Questa colpa si rende visibile attraverso delle coordinate storiche, e si parla in modo legittimo di adesione al fascismo, di antisemitismo. Il più grave corpo del reato è una recensione molto positiva scritta da Piovene su un orrido libello antisemita di Telesio Interlandi. Se si consulta la voce, molto striminzita, dedicata a Piovene su wikipedia, vale a dire la più diffusa fonte enciclopedica contemporanea – la prima cosa che si guarda per informarsi –, tante cose sono omesse, ma la recensione a Interlandi c'è, come uno degli innumerevoli e ormai incomprensibili panni sporchi che si agitano sotto il naso dei posteri. Mala colpa di Piovene, in questo l'acutezza di Cordelli va lodata, non è di natura esclusivamente ideologica. A funestare la vita di Piovene rimane sempre il fantasma di Eugenio Colomi, l'amico antifascista, assassinato a Roma dai sicari della banda Koch nel maggio del 1944. Esiste tradimento peggiore del tradimento dell'amicizia? Cordelli intravede in questa vecchia e penosa storia una partita morale straordinariamente interessante – non solo dal punto di vista storico ed esistenziale, ma propriamente letterario. Il colpevole Piovene, prima che colpevole della famosa recensione razzista, è colpevole della fragilità, della corruttibilità tipiche del letterato italiano. Come tutti i letterati italiani, aspira a scrivere sui giornali, più di ogni altra cosa al mondo. Convieni soffermarsi su questo punto. È il fascismo la colpa fondamentale di questo letterato veneto di sangue aristocratico? O il fascismo è la conseguenza di un'altra faccenda, questa sì dura da redimere, una specie di istinto insopprimibile a dire ciò che gli altri si vogliono sentire dire, e scrivere quello che gli altri (i lettori, gli editori, i critici, i direttori dei giornali, i preti, i laici...) vogliono leggere? La piaga verminosa è questo patto scellerato. Cordelli lo sa fin troppo bene: questa vecchia storia del giovane Piovene è la storia di sempre, è la storia di adesso, se non fosse così non ci sarebbe da farne un'ossessione. In fin dei conti, le colpe degli altri non ci riguardano, le nostre dovrebbero essere più che sufficienti, e la cosa più sciocca è puntare il dito, forti del fatto di non essere stati lì. Ma questa materia molle e limacciata è tale da restarti appiccicata alle dita: parli di Piovene, uno che non legge più nessuno, e stai parlando di tutti, stai parlando di te. Piovene è una «parte per il tutto». Inoltre anche se la colpa in sé non vale nulla, e non è né molto originale né molto significativa, nella colpa l'individuo realizza pienamente il proprio essere uomo. Piovene ha rinunciato al privilegio morale, la sua storia politica e il suo stile letterario vanno in direzione opposta, sono un'anatomia dell'infamia, non guardano il mondo da qualche altezza di principio. Questo è il punto: non sentirsi superiore a nessuno: il contrario esatto della stragrande maggioranza degli scrittori di oggi, con la loro aria di martiri di chissà che, di resistenti a chissà che. La colpa, oltre che un grande motivo morale, è anche, nonostante tutto, il terreno dell'esperimento. «Sempre Piovene», osserva Cordelli, «è dalla parte del male; dalla parte di una sperimentazione abnorme, che lui per primo definirebbe contro natura». Ecco una perfetta sintesi di ciò che sempre dovrebbe essere un vero scrittore, e che proprio per questo fa di Piovene un «simbolo», e non, una volta tanto, una metafora. Questo dovrebbe corrispondere sempre alla critica, o diciamo pure al pensiero: tirare fuori qualcosa dal passato, perché è ancora fin troppo vivo e urgente, non è un'ulteriore conoscenza che non serve a nessuno, ma un «simbolo», appunto, l'infamia e la grandezza del singolo come specchio dell'infamia e della grandezza del tutto.

## **Roberto Longhi come lezione interiore: Attilio Bertolucci legge l'antico e il presente** – Raffaele Manica

Il magistero di Roberto Longhi ha notoriamente generato discepoli che ne hanno variamente letto la lezione. Illustri storici dell'arte, ma anche scrittori e poeti che hanno praticato lo scrivere d'arte come pratica non secondaria. Attilio Bertolucci è stato uno dei nomi più eminenti della covata portata a maturità soprattutto negli anni bolognesi di Longhi, e poi dai saggi consegnati alla palestra di «Paragone», prima che cominciassero a raccogliersi i volumi delle opere complete, dove fu possibile leggere del maestro i capitoli più antichi. C'è da dire che essere longhiano, per Bertolucci come per Bassani, fu decisamente non imitare lo stile (o gli stili) del maestro: scrittori veri, possedevano lo stile in proprio, e la lezione fu per loro interiore, concentrata nel saper leggere l'arte, rimettendola in movimento, proprio al modo in cui a un altro discepolo, Pasolini, le lezioni di Longhi sembravano essere l'invenzione del cinema o qualcosa di simile. Due volumi raccolgono adesso una bella porzione degli scritti d'arte di Bertolucci: *Lezioni d'arte* (introduzione di Gabriella Palli Baroni, Rizzoli, pp. 287, 35,00) e *La consolazione della pittura* *Scritti sull'arte* (a cura di Silvia Trasi, introduzione di Paolo Lagazzi, Aragno, pp. XVI-325, 17,00). Il primo volume, sontuosamente edito, accompagna con belle riproduzioni la ristampa degli articoli pubblicati da Bertolucci sulle contro copertine del «Gatto selvatico» tra il 1956 e il 1964, praticamente per quella che fu l'intera durata della rivista dell'Eni (il 1956 è l'anno di esordio di un'altra

creatura di Enrico Mattei, Il Giorno). Come intitola la sua ampia introduzione la Palli Baroni, ci si trova di fronte a un «Racconto di Storia dell'arte a puntate» (oltre a molto altro, dell'introduzione andrà trattenuta l'osservazione che l'arte longhiana del conoscitore si innestò in Bertolucci come su una pianta di per sé, nativamente, attratta più dalla poesia che dalla tecnica dell'arte). E questo racconto, consono all'intento divulgativo o se si vuole didattico dell'autore, intreccia suggestioni letterarie e di varia cultura ai fatti pittorici, lasciandone intuire i diversi contesti con rapidi, essenziali tratti. Il secondo volume raccoglie scritti pubblicati in varie sedi (tra le altre «La Fiera Letteraria», «L'Illustrazione italiana», «Palatina» e lo stesso «Gatto Selvatico», per gli articoli non in controcopertina) dal 1939 al 1991, tolti quelli già antologizzati da Bertolucci per i suoi libri di prosa. Sono gli articoli nei quali più Bertolucci si apre al suo tempo, visitando mostre di pittori ancora in attività: testimonianze preziose per il clima degli anni (peccato che manchino sussidi fotografici, che sarebbero stati assai utili almeno per i nomi oggi più remoti). Così, se entrambi i volumi sono di grande utilità per la ricostruzione del fervore intellettuale di Bertolucci, e se entrambi sono di lettura fruttuosa, interesserà tuttavia gli storici dell'arte novecentesca particolarmente il secondo, per il quale Lagazzi sottolinea come curiosità o committenza non davano nello scrivere di Bertolucci diverso effetto di interesse. Nell'apertura alla contemporaneità, e nei modi di questa apertura, si affianca a Bertolucci il nome di un altro longhiano suo amico bolognese, Francesco Arcangeli (all'ora della lezione del comune maestro è dedicato uno degli articoli qui raccolti). Il nome di Arcangeli è subito affacciato da Silvia Trasi, all'inizio del saggio «Pinacoteca Bertolucci» che congeda La consolazione della pittura (titolo a suo modo cecchiano). Nella parte finale di Consolazione sono alcuni articoli della distillata collaborazione di Bertolucci a Repubblica, e se ne ritrova uno del 1978 (quando, dopo decenni, l'Adone del Marino riapparve in due diverse edizioni), titolato con allusione – si crede dal responsabile della pagina – «Adone e Venere in camera da letto». Bertolucci, a proposito di due versi del canto ottavo dell'Adone, «Tutte incrostate, e qual diamante terse, v'han di fino cristallo e mura e travi», dà rapida prova di quello che era il suo «metodo» – una proustiana e parmense «intermittenza» – e vede Marino «in perfetta sintonia col parmigiano manierista Bertoia»: «Il Bertoia non ha dipinto colonne di cristallo attraverso cui amanti si baciano, o credono, perché divisi dal lucido vetro implacabilmente?». Un'intermittenza è come un oggetto che si trova e si reinventa: in Bertolucci è un affinamento della connessione, sempre presente, e che – siccome non si può che connettere – si allerta anche in chi legge, se viene in mente una pagina degli Amori (titolo mariniano) di Dossi, dove le anime si toccano ma le labbra no, separate da un cristallo (lasciamo stare, nell'occasione, i cristalli che separano dalla vita in tanti luoghi di Bassani).

## **L'estetica dell'impostore** – Gabriele Guercio

New York - La retrospettiva di Maurizio Cattelan al Guggenheim di New York (sino al 22 gennaio) presenta un insieme caotico eppure stranamente compatto. Le circa 130 opere (sculture, foto, dipinti ecc.) non sono cronologicamente disposte nei vani laterali alla grande spirale del museo bensì appese al soffitto, ad altezze diverse, grazie a un'impalcatura di cavi, corde e piattaforme sospesa nello spazio centrale circondato dalla rampa su cui i visitatori si affacciano dai vari piani. Il pubblico, salendo e scendendo la rampa, può incontrare le opere in più momenti e da più punti di vista (alto, basso, frontale ecc.). Una presentazione così sfaccettata spinge a chiedersi se le opere «reggano» in termini vuoti di installazione e ingegneria vuoti di durata nella carriera dell'artista e nel sistema dell'arte. Di certo l'impalcatura fa sì che le opere «reggano» stagliandosi e bilanciandosi nell'aria. Ma il senso della «tenuta» è specialmente visivo. Impedendo di coglierle nella loro specificità, l'impalcatura le rivela componenti di un insieme che si contrae e si dilata, mostra pieni e vuoti, sia perché dotato di mobilità interna sia perché muta la posizione di chi guarda. La visione di questo insieme è più avvincente di quella ottenuta da un montaggio filmico. Enuncia una verità da tempo nota ai conoscitori d'arte: la produzione di un autore è immaginabile come un'oeuvre o organismo vivente dove gli elementi – formali e/o tematici – valgono per sé ma anche nel dinamico intreccio con gli altri elementi. Sfruttando e reinventando l'idea di oeuvre, la retrospettiva di Cattelan vorrebbe garantire alle opere dell'artista una tenuta multiprospettiva. Nel suo disordine ordinato, la cascata di opere dal soffitto offre loro un invisibile involucro protettivo. La visione dell'insieme supera quella delle parti. Preserva le opere da indagini volte ad appurare se le loro qualità «artistiche» siano davvero distinguibili dalla retorica della pubblicità e dalle puntuali provocazioni che dagli anni novanta caratterizzano il modus operandi di Cattelan. Al Guggenheim la conquista dell'immunità delle opere va di pari passo con un processo di de-differenziazione nel quale le opere sacrificano la loro unicità per ritrovarsi assieme nello spazio circondato dalla rampa. Non a caso forse *All* è il titolo sia della retrospettiva sia di un'opera realizzata da Cattelan nel 2007: nove figure di marmo che giacciono supine a terra, anonime e indifferenziate nel loro velato essere cadaveri. Poco importa di cosa siano vittime. L'opera restituisce il senso della morte che è di tutti e rende tutti uguali. Un'analogia scoperta dell'uguaglianza connota la presentazione collettiva del Guggenheim. Il titolo della retrospettiva è interpretabile come un'allusione alla richiesta totalizzante di siffatte mostre (che pretendono di offrire una rassegna esaustiva della produzione di un artista) e al fatto che Cattelan abbia cercato di soddisfare la richiesta inventandosi una forma di presentazione che proteggesse le sue opere. Così facendo, le ha sì rese un «tutto» dimostrando la loro «tenuta», ma ne ha anche attutito le singolarità accentuandone la genericità. Sembrerebbe, cioè, che tenuta e successo dipendano non tanto dall'originalità quanto dalla flessibilità e capacità di adattamento. Al Guggenheim l'arte nasconde l'arte in un suggestivo allestimento che mira a esorcizzare il timore del fallimento – un timore che Cattelan ha reso un tema ricorrente della sua oeuvre. L'esorcismo è spinto al punto che reinvenzione e svalutazione di quanto finora realizzato dall'artista tendono a coincidere. Come spesso accade con Cattelan, l'ambivalenza è padrona. La creatività si estrinseca a patto che l'opera esibisca il sigillo dell'incertezza. Nella modernità non esistono condizioni predefinite per legittimare il lavoro creativo. Esso poggia sull'incertezza. Cattelan radicalizza questo destino di precarietà. Molte delle sue trovate «artistiche» hanno goduto di ampia risonanza mediatica ma sono così ambivalenti che viene il sospetto si tratti di un'impostura. Tuttavia il sospetto va bene. Probabilmente è previsto dall'artista che si «finge» impostore per meglio inserirsi in un sistema di riferimenti – museo, storia dell'arte, mercato, ecc. – anche con mezzi che si direbbe stravolgono quel sistema. Fingendo l'impostura, Cattelan ha gioco facile a rappresentare

sofferenze e atrocità o a inscenare una ribellione, un disadattamento. Apparendo inestricabile dalla finzione, il suo lavoro ottiene un duplice effetto. Per un verso, sminuisce ogni fiducia nella creazione di opere la cui unicità e singolarità sarebbe tale da rivoluzionare il mondo in cui emergono. Per un altro verso, conferisce all'arte intesa nella sua genericità il potere di espandersi senza limiti producendo scarti e metamorfosi comprensibili all'interno del sistema che la definisce. Di questo misto di scetticismo e sistemica sopravvivenza è una prova la massa di opere cascanti dal soffitto del Guggenheim con la sua domanda di immunità e coeva intensificazione del generico ai danni dello specifico. Le considerazioni precedenti valgono pure per il volume-catalogo *All* che accompagna la retrospettiva. Pubblicato dal Guggenheim (in Italia è tradotto per Skira) e firmato da Nancy Spector, curatrice del museo, meriterebbe la stessa attenzione qui dedicata alla mostra. Rilegato in similpelle rosso scura con sovraimpressi in oro titoli e figure (riproducenti due opere dell'artista), il libro ricorda la tipologia dei classici venduti a poco prezzo. Imita di quei volumi la simulazione del lusso, il loro rivolgersi alle classi sociali più modeste e rassegnate ai surrogati e alle repliche. Il testo di Spector sembra adeguarsi a questa atmosfera. Ricalca la popolare tradizione della monografia – narra di Cattelan giovane, suggerisce affinità tra vita e opera – anche se evolve mediante capitoli tematici che discutono dall'«estetica del fallimento» alla politica alla società dello spettacolo. Privo di gerghi specialistici, il testo armonizza ricostruzioni di eventi con commenti perspicaci e calibrati. Dichiarando che l'esegesi delle opere di Cattelan è relativa – c'è sempre la chance di trovare altri significati –, Spector mette i lettori a proprio agio, li incoraggia a sentirsi dei potenziali critici. Così come la presentazione delle opere cascanti dal soffitto le unisce de-differenziandole, il volume-catalogo propone un'identità d'autore associabile a quelle di altri autori, innumerevoli e indifferenziati, cui sono stati dedicati analoghi libri in similpelle. In entrambi i casi l'inatteso e l'irriverente sposano l'impersonale e l'indifferenziato. Coltivando l'ambivalenza, fingendo l'impostura, Cattelan risponde all'imperativo di «marcare una distinzione». L'imperativo, secondo Niklas Luhmann, è chiave per il mantenimento del sistema moderno dell'arte. Permette alle opere di dispiegare il paradosso dell'arte che, passando di distinzione in distinzione, è libera di fare quel che vuole a patto di produrre connettività autoreferenziale. *All*, il libro e la mostra, sono emblematici di questa libertà irrealizzabile senza l'assunzione di un «tutto» che può significare l'oeuvre di un artista e il sistema dell'arte, come pure lo stato delle cose e la genericità della morte. Da qualche tempo i media riportano che Cattelan avrebbe smesso di produrre opere. Dopo *All*, la decisione suona come un'ennesima distinzione: una morte o sacrificio che è finale solo e precisamente perché al servizio di una connettività senza fine e senza vie di uscita.