

KARLHEINZ STIERLE, «IL GRANDE MARE DEL SENSO», DA ARACNE

DECADENTI INGLESI

Dai Borgia a Adriano VII, Rolfe gioca con la Storia

di LUCA SCARLINI

Le ultime due stagioni editoriali hanno visto una opportuna riproposta delle opere paradossali di Frederick Rolfe, alias Baron Corvo (1860-1913), rivelato al pubblico italiano da Longanesi negli anni sessanta, suscitando tra l'altro l'interesse di Pietro Citati e Giorgio Manganelli. Protagonista della decadenza inglese e artefice di un vasto universo narrativo contrassegnato da una continua commistione di mistico ed erotico, aveva subito fortemente la vocazione alla fede cattolica, ma per omosessualità era stato scacciato dal seminario. A Venezia, città che scelse come luogo delle sue rappresentazioni, vivendo un'esistenza oscillante tra fasto e sciagura, morì in miseria, svolgendo di fatto anche il mestiere di procacciatore di giovani gondolieri per Lord in cerca di avventura, come ricostruiscono le sue interessanti *Venice Letters*, edite nel 1974 a cura di Cecil Woolf. In queste sue missive si trova, tra osservazioni dettagliatissime sul costo delle prestazioni e improvvise accensioni mistiche (nel 1909 aveva offerto protezione al patriarca di Venezia, bersagliato da polemiche anticlericali), la dichiarazione a chiare lettere di quale sia la sua vocazione letteraria: «scrivere è un lavoro povero e mi piace solo quando riesco ad eccitare i miei lettori. Portandoli fuori da se stessi e da questo mondo, facendoli entrare nel mio e tra le cose che descrivo». A questa massima egli è rimasto fedele in tutte le sue opere; in **Adriano VII** (1904, nella classica traduzione di Aldo Camerino, Superbeat, pp. 377, € 14,90), che negli anni settanta ebbe una circolazione ampia, e in Italia venne anche portato in scena da Giorgio Albertazzi con Alberto Lionello protagonista, trionfa il tema della riforma della Chiesa. L'autore si proietta nella figura di un pontefice appassionato di fede, bellezza e *fashion*, che vuole la trasformazione moderna di una istituzione troppo legata alle proprie tradizioni, e per questo viene ucciso. La passione per le più infuocate vicende rinascimentali italiane domina nelle **Cronache di casa Borgia** (1901, traduzione di Franco Salvatorelli, Castelvocchi, pp. 336, € 18,50), che sedussero Mario Praz cui si deve prevedibilmente un notevole intervento sullo scrittore inglese. Rolfe gioca qui magistralmente con la Storia, entrando nelle pieghe di documenti rari per ricavarne la visione di un'epoca in cui lusso e sangue scorrevano inestricabilmente fusi. Sempre Castelvocchi manda ora in libreria il titolo più ambizioso, **Il desiderio e la ricerca del tutto** (scritto nel 1909 ma edito postumo per ragioni di censura nel 1934, nella versione *vinage* di Bruno Oddera, pp. 368, € 22,00). Il romanzo mette in scena una vertiginosa sequenza di maschere, narrando della relazione di dipendenza, quasi di schiavitù, della bella ragazza mascolina Ermengilda e dell'inglese Nicholas Crabbe, misantropo e in fuga dal genere umano. I due si incontrano in Calabria nel momento in cui un terremoto disastrosa le coste e stermina gli abitanti dei villaggi. Decidono, infine, di restare insieme e la ragazza, in abiti da uomo, diviene Zildo, affezionato servitore di un melanconico e umorale padrone. Dalle coste tirreniche, lo sfondo si sposta a Venezia, narrata magistralmente come palcoscenico ideale per l'epifania di fantasmi del desiderio, in cui l'autore inserisce elementi celati ma non troppo di rappresentazione dell'omosessualità come visione del mondo. La trama, cessati tutti i travestimenti, esperite tutte le più tortuose passioni, si compie nell'unione di due anime, in omaggio all'epigrafe platonica, dal *Simposio*, per cui «il desiderio e la ricerca del tutto è detto amore».

STIERLE



una metaforologia». Nel campo della sua indagine dantesca entra così, e viene analizzato in tutte le sue occorrenze, il tema della «domanda», tema poliedrico e inesauribile, segno di ansia conoscitiva ma anche di inquietudine e di temerarietà. E il tema ulissiano coinvolge, in tutte e tre le cantiche, «ingegno», «mente», «superbia». In *Purg. XI* l'ordine naturale che do-

William Blake, «Ulysses all'inferno», 1826-27, illustrazione per la «Divina Commedia», Inferno, canto XXVI

vrebbe comportare il passaggio dalla superbia punita all'umiltà liberatrice è implicito ma non è realizzato sul piano narrativo. Dante e Virgilio non esasperano un passaggio dalla superbia all'umiltà, ma incontrano anime che oscillano tra questi due poli. Se la superbia di Omberto Aldobrandesco è fondata soltanto sulla vanagloria del nome, l'«opera» di Provenzan Salvani, che per liberare dalla prigione l'amico perde l'onore esponendosi pubblicamente sul Campo di Siena come mendicante, è «superbia dialettica», che fa anche dell'umiliazione un motivo di trionfo. E come arti-

sta Dante, ben al di là di Oderisi da Gubbio che riconosce malinconicamente di essere stato superato da un altro, tende alla perfezione assoluta. Vuole la sua opera «in un luogo a sé, fra arte divina e arte umana, o, per meglio dire, fra temporalità ed eternità». Ed entra ancora in gioco il mito. «Se è vero che Dante colloca se stesso nella linea degli ingegni superbi, che va da Adamo a Ulisse a lui stesso, si può escludere che voglia sfidare l'artefice divino, proprio come Marsia osò fare con Apollo (*Par. I, 19-21*)?».

Nella terza parte del libro, *Orizzonti e metamorfosi*, troviamo un

Le esplorazioni ermeneutiche dello studioso tedesco sul tema della «domanda» fanno perno sul canto XXVI dell'«Inferno»

di MARIO MANCINI

Intorno all'opera di Dante, negli ultimi tempi, fervono come non mai edizioni, commenti e interpretazioni, quasi in vista del *rush finale*, nel 2021. Per nominare solo la *Monarchia*, sono uscite quasi in contemporanea due eccellenti edizioni: quella a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni per la Salerno e quella a cura di Diego Quaglioni per i Meridiani di Mondadori. «Una proliferazione entusiasta, generosa e incontrollabile», commentava Francesco Stella su questo giornale (lo scorso 20 luglio). Ben vengano allora anche le opere di sintesi, le interpretazioni «forti». Una di queste è senz'altro **Il grande mare del senso** *Esplorazioni «ermeneutiche» nella «Commedia» di Dante* di Karlheinz Stierle (Aracne, pp. 542, € 36,00), che ripropone in edizione italiana, a cura di Christian Rivoletti, *Das große Meer des Sinns* (München, Fink, 2007).

Il titolo riprende «lo gran mar dell'essere» di *Par. I, 113*, che rievoca l'immenso cosmo visionario che il poeta percorre nella sua opera e insieme, per la metafora del «mare», allude alla folle navigazione di Ulisse. La *Commedia* si configura come «un trapassar del segno», un'incursione inaudita nel nuovo. «Imperativo pragmatico di Ulisse - scrive Stierle - il «più oltre» diventa principio poetologico del poema dantesco». Cogliendo l'attimo sensazionale sospeso tra le divergenti esperienze del mondo che ebbero l'antichità e la cultura moderna, sorge un'opera «dove il confine si fa soglia e l'immaginazione del poeta osa per la prima volta infrangere l'interdetto di un muto «nec plus ultra» della fantasia». Significativo allora anche il confronto, condotto nel capitolo *La totalità del mondo*, con il *Tresor*, e con il *Tesoretto*, del suo maestro Brunetto Latini: «Se in Brunetto era ancora ammesso mettere in serbo la conoscenza recando testimonianza, grazie al rotondo spettro sapienziale dell'ordine inamovibile del tutto, il sapere si riduce in Dante a quel lido che adessa lo spirito rinnovando senza sosta l'azzardo di prendere il largo per solcare, sempre e ancora, il mare capriccioso del dubbio».

Certo il personaggio di Ulisse, con la sua audace sfida, ha da sempre affascinato gli interpreti. «A che cosa deve il suo peso tragico questo episodio? Credo che vi sia una spiegazione, l'unica valida, questa: Dante sentì che Ulisse, in qualche modo, era lui. Non so se lo percepì in maniera cosciente, ma poco importa». Così, senza un'ombra di esitazione, Jorge Luis Borges (in *Sietes noches*). Ma Stierle fa di Ulisse il «perno compositivo» di tutta la *Commedia*: con mirabile e tenace coerenza indaga richiami intertestuali e allusioni, dalle valenze dispersive del suo errare e del suo destino, che ne fanno, ma in modo ambivalente, un anti-Enea, fino al «ritorno» della sua oltranza nel pec-

cato di Adamo. Laddove a Enea, pur nel turbine di tutte le avversità, è concesso di approssimarsi sempre più alla meta prefissa, la fondazione della novella Troia, e con ciò al coronamento della propria missione, l'«infelix Ulixes» - così in *Eneide III, 273 e 291* - è costantemente in balia delle circostanze sfavorevoli, che si frappongono all'agognato ritorno. Dante scopre se stesso identificandosi con entrambi i personaggi e insieme distanziandosi da essi: come per Enea, il suo cammino è guidato e protetto da potenze amiche, ma il viaggio e il suo racconto nel libro è un'impresa audace e mai tentata, è «folle», come l'impresa di Ulisse. Ulisse e Adamo. La prossimità figurale che li accomuna trova esplicita menzione in *Par. XXVI*, dove il pellegrino incontra il primo uomo e questi nomina il motivo della sua cacciata dal Paradiso in un discorso che richiama, in modo inequivocabile, il «non plus ultra» delle colonne d'Ercole.

Tutte queste figure, Ulisse, Enea, Adamo, ma anche Giasone, Glauco, Nembrot..., vengono colte come una «configurazione tipologica». Stierle è stato legato strettamente al gruppo di ricerca «Poetik und Hermeneutik», che dal 1963 al 1996, animato da critici come Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Hans Blumemberg, Dieter Henrich, Jean Starobinski, Reinhart Koselleck, Walter Haug, ha condotto un prezioso dibattito teorico-filosofico sulla letteratura. Il suo discorso critico è segnato a fondo da questa esperienza, in particolare Stierle condivide con Hans Blumenberg una concezione problematica del mito, legata ai «paradigmi di

La sfida di Dante tra Enea e Ulisse

ELISABETTA RASY

di MARGHERITA GHILARDI

Educazione all'autonomia attraverso l'abbandono: due storie, due case

Ombrosa e protettiva o inospitale benché inondata di luce, modesta provvisoria disadorna, c'è spesso una casa, personaggio vero più che sfondo, dentro le storie di Elisabetta Rasy. Addirittura due, abitate da sentimenti che impregnano gli arredi come odori, sono quelle cui l'autrice affida un ruolo decisivo nel suo ultimo romanzo. Il solido palazzo romano dove Olga ragazza incontra Ettore e la sgangherata colonica della campagna senese in cui lo rivedrà dopo venticinque anni di assenza, sollecitata a raggiungerlo da una sibillina lettera di lui, sembrano anzi definire in **Non esistono cose lontane** (Mondadori, pp. 253, € 19,00) un doppio fuoco prospettico. Paesaggi speculari delle due dissimili vicende d'amore intrecciate nella trama, onirico e silenzioso il primo quanto la seconda è rumorosa e assoluta, diventano per le due protagoniste anche lo scenario di una comune educazione all'autonomia attraverso l'abbandono.

Identificano i tre diversi tempi narrativi, dall'ultimo scorcio di guerra al primo decennio del nuovo secolo, che nel testo si alternano completandosi l'uno con l'altro e la cui intermittenza accompagna, malgrado la stabile ambientazione estiva, una magica variazione del clima espressivo.

«Il precario equilibrio degli oggetti sul tavolo si trasformerà in una più ordinata composizione - i libri riposti in uno scaffale, i fogli meno accatastati - oppure tutto scivolerà verso un disordine ulteriore, verso il nulla della dimenticanza?», si chiede Rasy in uno dei saggi raccolti nel recente *Figure della malinconia* (Skira 2012) osservando la stessa natura morta che durante una visita alla Galleria Spada attira nel romanzo l'attenzione di Olga. Un'identica perplessità si direbbe attraversare tutte le sue pagine, sta nello sguardo che l'autrice ferma sulle cose e modella, oltre alla decisiva sequenza delle letture infantili di Olga, anche la complessa architettura del libro. L'influsso doloroso del passato, i danni provocati dal disamore subito

nell'infanzia, il tossico potere dei segreti famigliari, la reale impossibilità di medicare l'abbandono, le salvifiche amnesie della memoria con il ciclico riavvolgersi del tempo su stesso: i temi che innervano il mondo poetico di Elisabetta Rasy si arricchiscono in *Non esistono cose lontane* di un controcanto che assomiglia a una risposta.

Ritorno al romanzo in senso proprio dopo una ventennale oscillazione tra partitura storica e ordito autobiografico, narrazione di vistosa quanto dichiarata ispirazione musicale, il libro adotta un finale aperto ma conferma nella sequenza conclusiva, dove la paternità trova con Ettore un'inedita figura di accoglienza, l'urgenza espressiva di una struttura edificata su simmetrie e richiami. Esiste, parrebbe ora certa Rasy, l'occasione per ogni vicenda di compiersi davvero in un epilogo, esiste nei fatti un equilibrio e un ordine, un significato composto nel tempo dal ricordo. Né conta granché, anzi non conta affatto, se può sembrare che accada soltanto nelle nature morte o nei romanzi.

FINO ALL'8 NOVEMBRE, ISTANTANEE DALLA QUOTIDIANITÀ DI DENNIS HOPPER

→ HOPPER

Tre foto di Dennis Hopper: a destra, «Peter Fonda (with peacock)», 1965; in piccolo, «Andy Warhol with flower», 1963; in basso, «Robert Irwin», 1962



di ARIANNA DI GENOVA

Con l'amarissima fine del film *Easy Rider*, Dennis Hopper, regista e interprete di quella ballata per la libertà, sancì la caduta verticale dell'American Dream. D'altronde, la guerra del Vietnam era al suo apice e la cavalcata sulle moto di alcuni spiriti ribelli con capelli lunghi e giornate di vagabondaggio puro da spendere attraversando gli Stati Uniti, non poteva che confluire nella tragedia dietro l'angolo.

Anni dopo, lo stesso attore e cineasta che aveva inventato l'immaginario della New Hollywood, corteggiato la cultura hippy, le droghe, le visioni allucinate dell'lsd, predicato e praticato la sessualità senza catene, amato la musica rock, in preda a uno dei suoi innumerevoli eccessi abbandonò la consueta spericolatezza politica per affiancarsi alla dinastia repubblicana dei Bush, trasformandosi in un tipo guerrafondaio e bigotto. Il suo mito si incrinò: l'ex adolescente alternativo di *Gioventù bruciata* infranse il cuore di molti fan e, alla fine, rimase intrappolato anche lui in quella ragnatela fatale. Nel 2008, due anni prima di morire, fece atto di pentimento e si schierò con Barack Obama: era troppo tardi ormai e la sua stella radical, tutta genio e sregolatezza, si era offuscata inesorabilmente.



A riabilitare la figura di un Dennis Hopper difficilmente classificabile fra i divi *mainstream*, ci pensa ora la mostra inaugurata presso la galleria Gagosian di Roma, esponendo (fino all'8 novembre) alcune serie di fotografie che accompagnano la quotidianità - letteralmente ora dopo ora - dell'attore e artista. Una passione smisurata, un'ossessione quella per l'inquadratura e l'obiettivo da puntare sulla realtà che dovette intuire anche uno come Francis Coppola: lo scelse, infatti, per il ruolo del fotoreporter sedotto dal carisma del colonnello Kurtz in *Apocalypse Now*, personaggio a cui Hopper consegnò gran parte della sua effervescenza creativa, tendente a mimare la follia.

Scratching the Surface è la personale dedicata a quel ragazzo che già a 18 anni scattava senza sosta («sono sempre stato un fotografo nervoso») perché fino a quando non comparve la produzione di *Easy Rider* all'orizzonte (aveva 31 anni), il suo amore per la guida senza mèta, la mania di collezionare oggetti trovati casualmente in viaggio, l'adorazione per gli artisti e musicisti, il dna di «persona visuale», come gli piaceva definirsi, erano rimasti tutti impressi dentro i rullini della Nikon o delle macchine estemporanee che utilizzava. Poi, uscì allo scoperto, vagò «on the road» e, idolatrando Kerouac, condivise con molti della sua generazione l'illusione di un'America senza più frontiere, percorribile secondo le proprie geografie sentimentali e non le leggi dettate dallo star system.

Così, se quel film epocale può considerarsi un western contemporaneo dove al posto dei canyon c'è la strada asfaltata e al posto dei cavalli, rimbano le motociclette Harley Davidson Hopper, con gli alti manubri e le forcelle allungate che penetrano il mondo, si può dire che le fotografie di Hopper rispondono a quel medesimo desiderio di emancipazione e anarchico arbitrio per un'esistenza «fai-da-te». Non sono mai snapshot, come si potrebbe essere indotti a credere viste le attitudini del personaggio. Le istantanee, nella poetica hopperiana, erano bandite: piuttosto, era interessato «agli aspetti formali della fotografia, alla composizione, alle linee che creano un campo, una superficie, un muro...».



L'America perduta dietro ai suoi sogni

Attento al luogo - con un debole per i graffiti parlanti sparsi per Los Angeles - oltre che alla persona, acuto osservatore dell'atteggiamento rivelatorio, Dennis Hopper era in grado di cogliere quel famoso attimo di cui andava ragionando Cartier Bresson. È un momento psicologico, un *mood*, una sin-

tonia umana fra osservatore e osservato. Timido di partenza - almeno così si descriveva - Hopper usava la camera come uno schermo protettivo, per tenersi alla larga dalle persone. Era un originale filtro che poneva fra lui e gli altri. Ma la macchina fotografica era anche una «membrana trasparente»,

un dispositivo emozionale adatto a svuotare la mente e allertare i cinque sensi per annusare, ascoltare, toccare e vedere intorno a sé. Non ritagliava mai le foto: una volta scelta l'inquadratura giusta, sarebbe stata stampata così come era nata. Amava Duchamp e la sua idea dei readymade. E condivi-

deva la filosofica sparizione dell'autore. «L'artista del futuro sarà colui che punterà il dito davanti a sé e indicando qualcosa dirà: 'quella è arte'», proclamava il padre del dadaismo e Hopper era al suo fianco.

Vicino agli artisti pop - i bellissimi ritratti di Andy Warhol, Jasper

John, Robert Irwin, Oldenburg a una festa di matrimonio - Dennis Hopper era anche un collezionista compulsivo. Lo faceva per amicizia e per piacere: non è casuale la comparsa del suo nome nella lista dei cento collezionisti più importanti del mondo. L'ansia di documentare un'America diversa era finita anche sopra al suo divano di casa. Quel che cattura Hopper è l'*everyday* di personaggi divenuti poi leggendari, icone del cinema (Peter e Jane Fonda) o della musica (James Brown, Grateful Dead). Ci sono anche gli States dei diritti civili, delle marce di protesta, di Martin Luther King. L'immagine di Ed Roush, davanti alla vetrina di un negozio di elettrodomestici, è il manifesto culturale di una società in rapida mutazione antropologica.

Da Gagosian sono esposte, come fossero un mosaico scomposto per luoghi e cronologie, le fotografie della fine anni Sessanta e primi Settanta, quelle appartenenti alla serie *Drugstore Camera*, sviluppate nei laboratori anonimi, «non luoghi» tipici dell'America di allora. E in mostra compaiono anche alcune *vintage prints* dove

Hopper immortalava i suoi amici, i viaggi, gli oggetti che andranno a comporre le nature morte. «Non ho mai guadagnato un cent con le mie fotografie. Anzi, costavano soldi, ma mi tenevano in vita».

La prima macchina di buona qualità gliela regalò Brooke (avrà cinque mogli e quattro figli). Cominciò a portarsela ovunque, tanto da essere ripetutamente preso in giro dai conoscenti perché sembrava un perfetto turista in casa sua.

La galleria Gagosian di Roma dedica una personale alle fotografie da «drugstore» del regista e interprete di «Easy Rider»

MANCINI DA PAGINA 7

Alla fine Stierle studia la trasformazione del tempo in Dante, tra Ovidio e Proust

inatteso e affascinante confronto con *Le conte du Graal* di Chrétien de Troyes. Le *ambages* di Perceval «richiamano le sorti di Ulisse, a somiglianza del quale egli spinge la propria *quête* verso una meta impossibile, posta all'orizzonte metafisico del mondo». Il destino di Perceval è quello di intraprendere un «altro viaggio» - «Autre voie m'estuet tenir», v. 3611 - così come Vir-

gilio intima al pellegrino «a te convien tenir altro viaggio» (*Inf.* I, 91): si configura un percorso inaudito e prodigioso, una visione fantasmatica. Non sappiamo se Dante conoscesse il romanzo di Chrétien, certo il misterioso corteo della lancia sanguinante e del graal, nel castello del Re Pescatore, ha una straordinaria vicinanza, per l'alone luminoso, per l'aura straniante, con il mistico carro trionfale di *Purg.* XXIX-XXXIII.

Verso la fine del libro Stierle si concede due liberissime e ben architettate «esplorazioni». La prima è *Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto e in Cervantes*. «L'*Orlando furioso* è un'anti-commedia [...] Il rinvio a Dante è parodia, carnevalesizzazione, trasposizione del *pathos* dantesco in leggerezza ironica. Così il grande gesto avventuroso di Ulisse, manifestazione suprema del suo ingegno, si trasforma in mera passi-

ività quando Ruggiero è portato via verso ponente dall'ippogrifo. L'ippogrifo fa quello che vuole, e Ruggiero non si rende conto in alcun modo di aver «trascinato il segno».

La seconda è *La favola del mondo e il sistema delle belle arti. Ovidio, Dante, Proust*. Com'è possibile comparare le *Metamorfosi*, la *Commedia* e la *Recherche*? Queste tre opere non sono identiche che a se stesse, eppure le stringe un'affinità di fondo: la trasformazione del tempo individuale nell'eternità della durata attraverso la vocazione artistica e il compimento dell'opera. «La favola del mondo vuole che il tempo si trasformi in eternità». In Ovidio la metamorfosi - dietro ogni fenomeno sensibile si intravede la storia mitica di una metamorfosi - è quel movimento che conduce dal mondo del temporaneo e del contingente, senza alcun ricordo soggetto, al mondo eterno della ripetizio-

ne infinita e della forma. Per Dante e per Proust è decisiva la memoria. Dante, alla ricerca dell'eternità perduta, diviene poeta per trovare nell'immaginario gli equivalenti di una memoria svanita. L'intera *Commedia* è la storia di una vocazione e, al contempo, della sua realizzazione. In Proust, come in Dante, l'opera e la sua preistoria, la ricerca e il suo oggetto coincidono. Dopo lunghe peregrinazioni, dopo inattese e arcane metamorfosi, la ricerca del tempo perduto si rivela come il lavoro di un'opera da creare, quell'opera che abbiamo appunto percorso. L'opera è il luogo nel quale l'intuizione di un attimo può acquisire una forma eterna, dove l'uomo può essere «affranchi de l'ordre du temps». Con tutto il volume, con le ultime spericolate «esplorazioni» Stierle, da provetto critico-navigatore, non esita certo ad affrontare i mari più perigliosi del senso.