

Riconoscimenti Il poeta Titos Patrikios riceve la medaglia dell'Ordine d'Onore greco

di Ida Bozzi

Proprio su «la Lettura» #422, ancora in edicola per tutta la settimana, il poeta si racconta in un'ampia intervista alla docente Donatella Puliga: gigante della poesia greca contemporanea, Titos Patrikios (Atene, 1928), ha ricevuto ieri l'onorificenza di Comandante dell'Ordine d'Onore greco dal presidente della repubblica ellenica Prokopios Pavlopoulos. Il prestigioso riconoscimento gli è stato assegnato, come

illustra il discorso ufficiale di Pavlopoulos, in quanto «riconoscimento del suo valore quale autentico rappresentante della letteratura greca moderna, capace di guidare le nostre lettere ben oltre i confini, per farle brillare urbi et orbi, cosa per cui sono nate». Figlio di attori, attivo nella Resistenza contro i nazisti, poi in esilio durante il regime dei Colonnelli, Patrikios è autore di numerose raccolte poetiche, tra cui



Titos Patrikios

La resistenza dei fatti (Crocetti, 2007) e La cosa e altre poesie (Crocetti, 2009); per la sua opera ha già ottenuto nel 1994 un altro importante riconoscimento greco, il Grande premio di letteratura, e in Italia è stato nominato cavaliere della Repubblica da Carlo Azeglio Ciampi nel 2004. Oltre a Patrikios, il presidente greco ha premiato anche il critico Kostas Georgousopoulos.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Elzeviro I pensieri di Rigoni (Elliot)

ESPLORARE LA FRAGILITÀ DELLA VITA

di Paola Capriolo

«In generale io credo che nella storia del pensiero si possano individuare due genealogie e due tradizioni: una è quella dei filosofi, l'altra è quella dei saggi». Così scrive Mario Andrea Rigoni in uno dei testi che compongono il suo libro più recente, *Fondi di cassetto* (Elliot edizioni, pagine 108, €13). La definizione di «saggio», il cui pensiero nasce dall'esperienza e tocca «le verità permanenti dell'uomo e della vita», in contrapposizione al filosofo costruttore di sistemi, è qui riferita a Emil Cioran, l'incontro con il quale viene rievocato in alcune vivide pagine; ma potrebbe applicarsi altrettanto bene allo stesso Rigoni, soprattutto alla sua produzione aforistica, che ritroviamo in alcune parti di questo volume.

Elegante understatement del titolo non deve trarre in inganno: tra i «fondi di cassetto» il lettore può scoprire infatti vere e proprie gemme di esattezza espressiva e intellettuale, un'interrogazione condotta per squarci, eppure serrata, di morte e vita, male e bene, e di quell'immenso enigma che è la bellezza, la quale forse non salverà il mondo, come voleva Fedor Dostoevskij, «ma è la sola obiezione alla sua nullità e il solo valore religioso della sua esistenza».

Nulla di più eterogeneo di questo libro, in apparenza: alle penetranti osservazioni metafisiche e alle annotazioni «di costume» (Rigoni sembra aver studiato con profitto alla scuola dei grandi moralisti francesi), si aggiungono una sezione sulla Grecia, nella quale mi sembra centrale il confronto con Platone, e un'altra di «impressioni giapponesi», dove il diario di viaggio diventa meditazione sulle differenze spirituali tra Oriente e Occidente e sulla fascinazione del «vuoto» taoista, così sottilmente diverso dal Nulla di Giacomo Leopardi, del quale lo stesso Rigoni è tra i maggiori studiosi a livello internazionale; e poi, appunto, il ricordo commosso di due amici, Emil Cioran e Enzo Turolo; e una parte finale, «Vintage», dove l'aforisma si trasforma in poesia. Ma forse non è un caso che proprio in questo eclettismo di superficie si esprima nel modo più compiuto la personalità dell'autore: la sua asistematica «saggezza», la sua sconfinata curiosità intellettuale, il suo senso incommensurabile dello stile come strumento principe per inseguire quella che altri, non lui, definirebbero pretenziosamente «la verità».

Lo sguardo di Rigoni è impietoso, ma al tempo stesso abitato da una pietà profonda di cui lui stesso sembra voler fare avvertito il lettore. «Non bisogna confondere la cattiveria intellettuale con la cattiveria morale: i doveri del pensiero non sono i doveri della vita»; e altrove, un fulmineo confronto tra il marchese de Sade e Leopardi, i quali, partendo da un presupposto simile, «l'empia criminalità della natura», ne traggono conclusioni opposte: da un lato la legittimazione della crudeltà, dall'altro la necessità della solidarietà umana. La differenza tra i due, commenta Rigoni, «non stava tanto nella logica quanto nel cuore»; e proprio nel «cuore» sta a mio avviso l'abissale differenza tra queste pagine e il nichilismo compiaciuto di altri autori. Sta in un'attenzione quasi umile verso la vita, tanto rigorosamente posta sotto accusa come idolo metafisico quanto amata nella sua fragilità, rispettata nelle sue minime manifestazioni: «Occorrerebbe che nell'astratta rete concettuale lanciata dall'aforisma cadesse non solo un'idea, ma anche un uccello, un ragno o una farfalla... Una farfalla è caduta, in questo libro; e credo che il lettore attento possa avvertire, pagina dopo pagina, il battito delicato e tenace delle sue ali.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Talento

● *Natalia Goncharova. Una donna e le avanguardie, tra Gauguin, Matisse e Picasso a cura di Matthew Gale, Natalia Sidlina, Ludovica Sebergoni, di Firenze, Palazzo Strozzi, fino al 12 gennaio, catalogo Marsilio*

● *Kandinskij, Goncharova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa, a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri, Alessia Cavallo, di Firenze, Palazzo Strozzi, fino al 26 gennaio, catalogo Skira*



● *Natalia Goncharova (sopra, in uno scatto del 1912, conservato alla Galleria Statale Tretyakov di Mosca), si forma alla Scuola di Mosca nel 1881 nel governatorato di Tula, nella Russia centrale, da una famiglia della piccola nobiltà. Trasferitasi a Mosca, si forma alla Scuola di Mosca, si forma alla Scuola di Mosca per poi trasferirsi a Parigi (non tornerà più in patria) dove muore nel 1962*

Due mostre Le opere dell'artista a Palazzo Strozzi di Firenze e alle Gallerie d'Italia di Vicenza

La Russia santa e contadina di Natalia Goncharova



Colore

A sinistra: Natalia Goncharova, *Lovaggio della biancheria*, 1910, in esposizione a Firenze, Palazzo Strozzi. Sopra: in mostra alle Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari di Vicenza, *Sant'Andrea*. Schizzo per un costume per il balletto *Liturgia*, 1914-1915

di Arturo Carlo Quintavalle

A Firenze il confronto fra due autoritratti di Natalia Goncharova, quello — con gli giugli (1907-1908) — e quello — in abito d'epoca (1907-1908 circa) — è significativo. Sono esposti, con altre 130 opere, in *Natalia Goncharova*, fino al 12 gennaio a Palazzo Strozzi. Nel primo autoritratto una stesura pittorica densa, cézanniana ma senza dimenticare Gauguin; dietro sono appoggiati al muro quadri con figure, paesaggi, forse nature morte. Nel secondo dipinto la stesura è ancora postimpressionista ma, dietro, i quadri con paesaggi diventano come carte da parati, e l'abito, da solo, vuol dire recupero delle tradizioni della antica Russia, vuol dire mondo contadino e identità di un popolo. Su questi temi alle Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari di Vicenza l'artista russa dialoga con i suoi «collegi-conazionali» nella mostra *Kandinskij, Goncharova, Chagall*.

La storia di Natalia Goncharova, nata nel governatorato di Tula, in Russia, nel 1881, iniziata alla pittura a Mosca dal 1901, iscritta dal 1904 al 1909 alla Scuola di pittura, è nel segno della ricerca delle proprie radici e di quelle di un intero popolo. Certo, il compagno di una vita, Michail Larionov le fa un ritratto nel 1915 pensato come un collage picassiano postcubista, ma la pittrice voleva andare oltre le avanguardie occidentali, oltre i Cézanne, i Picasso che vedeva a Mosca nella collezione Morozov, semmai le interessavano i grandi dipinti di Gauguin, con un modulato recupero del primitivo, e le stesure piatte, fiorite di figure

come appiattite, di Henri Matisse conosciuto ben prima de *La danza e Musica*, dal 1911 nella collezione Shchukin a Mosca. E proprio dal pittore francese muovono sia il ritmo compositivo di *La raccolta delle mele* (1909), sia la scrittura pittorica di *Contadina del governatorato di Tula* (1910) attenta al recupero dei modi e della identità dei costumi popolari. Certo la pittrice continua il dialogo con le avanguardie, evidente in due dipinti del 1913, *Ciclista e Aeroplano su treno*, dove il movimento, la compenetrazione delle forme sottolineano il dialogo coi futuristi e poi con Marinetti, a Mosca nel 1914, un dialogo che anche l'amico Vladimir Majakovskij propone in poesie come in *Da una via all'altra* (1913): «Attra- verso/ i cavalli di ferro/ dalle finestre delle case in fuga/ sono saltati giù i primi cubi. Cigni dei colli dei campanili, / curvatevi nei capri dei

filii». E ancora in *Il grande inferno della città* (1913): «Le finestre schiantarono il grande inferno della città/ in piccoli inferni poppanti con le luci./ Diavoli rossicci, le automobili s'impennavano, / facendo esplodere le trombe proprio sotto l'orecchio». Per il poeta la città è una macchina dove un tram, un'automobile scardinano lo sguardo col movimento. Ormai la Goncharova ha maturato una visione diversa della funzione dell'artista nella cultura russa e sceglie due strade, quella del recupero della cultura popolare, e quella del dialogo con la civiltà delle icone che proprio allora alcuni grandi collezionisti, come Pavel Tretyakov, avevano iniziato a raccogliere e ad esporre. *Vecchio con sette stelle* (1910) oppure *San Giorgio vittorioso* (1914) sono il segno della programmatica ripresa del linguaggio astratto, simbolico delle icone; la nuo-

va ricerca diventa polemica violenta nella serie *Immagini mistiche della guerra* (1914) dove angeli come aeroplani distruggono la città mentre altri angeli, ad ali spiegate, stanno sospesi su una distesa di cadaveri. Goncharova e Larionov vivono l'entusiasmo della rivoluzione nel 1917 e sono a fianco di Wasilij Kandinskij nella organizzazione dei musei della civiltà contadina. Poi, progressivamente, gli interessi si spostano in occidente, al seguito di Diaghilev coi Ballets Russes prima in Spagna nel 1916 e poi in Italia nel 1917, e infine a Parigi dove la Goncharova e Diaghilev si stabiliranno. Progressivamente la memoria delle tradizioni popolari russe si trasforma in memoria di mondi perduti: così nei figurini per *Le cog d'or* (1937) l'imperatrice è una zarina evocata da antichi mosaici e le stanno a fianco contadine in abiti popolari; e, ancora, nella scena finale de *L'uccello di fuoco* (1954) la città russa diventa una sognata parete di chiese e di campanili a bulbo. Certo in *Mistero Buffo* (1918) l'amico Majakovskij sognava così la rivoluzione: «Noi architetti del globo, / decoratori di pianeti, noi taumaturghi di portenti, / leggeremo i raggi in mazzi di scope, / per spazzare con l'elettricità, le nubi dai cieli, / di stelle lastricheremo sulla terra le strade, / nei fiumi dei mondi verseremo il miele». Ma nella Russia di Stalin il mondo intero delle avanguardie era finito e Majakovskij si era ucciso nel 1930. Eppure i due artisti, vissuti per decenni e morti in Francia, Goncharova nel 1962 e Larionov nel 1964, destineranno alla Russia le loro opere, il loro archivio, la loro memoria.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Qui a fianco: Natalia Goncharova (1881-1962), *Autoritratto con giugli gialli*, 1907-1908, olio su tela, Mosca, Galleria Statale Tretyakov. Natalia Goncharova è la prima artista donna della modernità alla quale Palazzo Strozzi dedica una mostra. Fu pittrice, costumista, illustratrice, grafica, scenografa, stilista, attrice

