

cordo. Le domande che mi pongo sono altre. Come hanno inteso la filosofia e la sua storia gli storici della filosofia? (i grandi, i classici, intendo). In quale rapporto sta con la « storia » questa galleria di filosofi presentati attraverso i loro interpreti? (il sottotitolo è rigorosamente rispettato). Quindi, alla fine, che cosa è la storiografia filosofica; cioè, esiste un problema filosofico della storia della filosofia? Domande a mio modesto avviso retoriche alle quali le nostre *Questioni* non rispondono e forse non vogliono rispondere. Eppure risposte ci sono da sempre, da quando si fa filosofia, fin dal primo libro della *Metafisica* di Aristotele, fin da quando, da una parte, il filosofo si interroga sul senso del suo operare nel mondo (quindi nella e per la storia); dall'altra, a partire dai primi dossografi (da Teofrasto a Diogene Laerzio) fino ai ferratissimi storici della filosofia ottocenteschi, si cerca di restituire alla storia quel pensiero filosofico che trova nelle vicende degli uomini la sua genesi anche se si presenta di volta in volta come un sistema universale, cioè uno, vero, assoluto, totale. Questa

dimensione del problema è stata lasciata da parte e non si è voluto dedicare nemmeno un capitolo alla storiografia filosofica in se stessa. Esaltando gli autori e il dibattito invero un po' astratto autori-interpreti, sono caduti anche quei momenti « istituzionali » comuni a più autori, a un'epoca: per es. la scienza e la sua organizzazione dopo Aristotele, la relazione filosofia-storia-economia fra Sette e Ottocento, per non citare che due casi macroscopici.

Il curatore mi dirà che questa immagine della filosofia che si apre alle più diverse interpretazioni e in esse diventa più vera, è il suo modo di vedere e intendere la filosofia e la sua storia. Lo so, una posizione rispettabilissima. Ma io, col vecchio Hegel, torno a chiedere: partiti dai più elementari bisogni dell'uomo, innalzatici alla riflessione e al sistema filosofico, in che modo possiamo ritornare ad agire sulla vita degli uomini? L'uomo, il filosofo, il mondo, nelle loro tensioni e mediazioni infinite, questo è l'oggetto e il compito, credo, della storiografia filosofica.

LIVIO SCHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Hans Arp

la voce dell'arpista del Novecento

Devo confessare, a chi mi legge, che io non amo rinfacciare la sera sbattendole sul viso le persiane, mentre teneramente o anche tempestosamente s'affaccia a prender possesso del mondo intorno a noi, anzi amo veder scendere la notte sorso a sorso, quando, sul paesaggio cancellato, isolati qua e là nello spazio, si accendono i lumi che attraverso i vetri acquistano un irraggiamento stellare, scomponendo distanti e gelidi la loro solitudine. Sotto, l'acqua d'Arno fluttua di lunghi riflessi che mostrano il veloce sostituirsi di quanto sembra rimanere a portata del nostro sguardo: l'acqua va, e va veloce, fluttua sotto la luce come il pelo d'un gatto acca-

rezzato sulla schiena; ma i riflessi sembrano mirare a noi, darci l'importanza e il coraggio di essere qualcosa, il centro almeno di una ruota, fissa e insieme palpitante, di raggi: indica il nostro luogo, il luogo del nostro essere.

Voi che leggete direte: perché questa confessione? Non deve parlarci di Arp? Il fatto è che vi sto già parlando di Arp. Così come starei parlando di Arp se vi parlassi dei giardini giapponesi della meditazione e della concentrazione spirituale, dei celebri giardini dei monasteri zen di Kyoto, per esempio del giardino di Daisen-in o del « giardino di pietra » di Ryōan-ji, in cui il monaco in meditazione è aiutato al raccoglimento, cioè a fare il vuoto, dallo spazio vergine, dal grande rettangolo di sabbia bianca accuratamente sarchiata in fitti solchi rettili-

nei che si fanno circolari intorno ai cinque cerchi erbosi da cui emergono, in ognuno, tre rocce accostate in modo casuale. Tali rocce hanno il compito che hanno i segni nella pittura *sumi* all'inchiostro di China monocromo su seta o carta bianca: rivelano il vuoto che non vuol dire né assenza né il nulla. Poiché « solo attraverso la forma si può concepire il Vuoto » e « dove non c'è forma, non c'è Vuoto », queste forme primordiali e asimmetriche, che non si possono accogliere in uno sguardo solo, hanno in sé quello che è stato detto il loro « discorso silenzioso ». Will Petersen ha scritto del giardino di Ryoan-ji: « Il giardino esiste in noi: quel che vediamo in questo recinto rettangolare, è quello che noi siamo ».

Ebbene, di Hans Arp, scultore, pittore e poeta, nato a Strasburgo nel 1887 e morto a Parigi nel 1966, si può dire che ha perfettamente intuito questa concezione del Vuoto da cui tutto nasce: la forma ha appunto questo compito, di evocare il Vuoto genetico. Le « forme » di questo scultore mi rievocano, oltre quelle dei « giardini di pietra » di Kyoto e della loro casualità scintillante nella misura, le pietre che affondate nell'erba costituiscono un sentiero, il cui compito è proprio quello di portarci altrove: l'uomo del Novecento può metaforicamente camminarvi sopra proprio per ottenere questo effetto di « straniamento » che è il primo segno attivo di quel Vuoto da cui tutto nasce. Il fatto è che la forma pura di Arp indica la linea sinuosa e insinuante, costruttiva, del Vuoto, che in essa è strettamente confuso, ma anche chiaramente delimitato a fini struttivi. Quello che si chiama il *biomorfismo* di Arp ha appunto il compito di implicare in un tutto unico e insieme di rimandare all'infinito, a un infinito sinuoso e insinuante come il Vuoto zen, il significato dell'opera, che s'immedesima col movimento stesso originario dell'uomo mentre sembra destarsi da un lungo sonno, in un segno in cui la mente e la mano paiono colludere. Là invero la mano pensa, mentre la mente agisce. O è anche come, dopo un acquazzone, vedere le pozze scintillanti, non sai se d'acqua o di felicità, sulla terra.

Arp ha percorso e oltrepassato tutti i momenti dell'avanguardia storica del nostro secolo, contribuendo intimamente al loro movimento interiore

ma non restando implicato in alcuno. Nato, come s'è detto, il 16 settembre 1887 a Strasburgo, in un'Alsazia ancora germanica, da un padre originario di Schleswig-Holstein, egli si trova a parlare tedesco a scuola, francese a casa e alsaziano per la strada: plurilingue, Arp lo sarà per tutta la vita, una vita intesa a sentire nella lingua comunicativa nella sua accezione storica soprattutto quel grado di *nonsense* che essa contiene non appena si voglia superare l'accezione storica del mezzo comunicativo, intendendone soprattutto il carattere centrale e originario, quel fuoco espressivo che fa della lingua che l'uomo usa la disperante constatazione che l'uomo non è un uccello, e che il suo canto deve piegarsi a chiedere qualcosa, dall'amore al cibo, o a dare qualcosa, dal cibo all'amore, mai a sentirsi liberato dal canto, anche se forse il canto nasce proprio da questo sacrificio. Ma Arp ha sentito le vibrazioni dell'arpa che le linee parallele delle corde vocali, e vorrei dire formali, se appena toccate, emettono. Ha scritto di lui Tzara: « Dopo essere riuscito ad afferrare l'infinito delle linee parallele e la sobrietà di sapienti sovrapposizioni, travolse la sua arte come un'esplosione dalle mille ramificazioni, la cui ricchezza di forme e di allusioni si ricompone prodigiosamente in una semplice unità vegetale. - L'altezza canta quel che è detto in profondità. - La natura è organizzata nella sua totalità, cordami della nave favolosa verso il punto di irradiazione, secondo i principi che regolano i cristalli e gli insetti in gerarchie come l'albero. - Ogni cosa della natura tiene nascosta la chiarezza della sua organizzazione, tessuta dalle relazioni che si associano come una famiglia di luci lunari, centro di una ruota che girerebbe all'infinito, la sfera lega la sua libertà, la sua esistenza ultima, assoluta, a leggi innumerevoli, costruttive. - Radice, sorella mia, fiore, pietra » (1). Le sue linee curve, le sue sinuosità, le sue insinuazioni formali sono, letteralmente, le vibrazioni divinite visibili di tali linee consistenti di Pieno e di Vuoto ma anche separatrici tra il Pieno e il Vuoto. Ponge, tanti anni dopo, ha parlato di *réson* per la

(1) Questo testo, *Note sur l'art. H. Arp*, apparso inizialmente su « Dada » 2, Zurigo, dicembre 1917, vedilo ora in: TRISTAN TZARA, *Œuvres complètes*, tome I, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975, p. 395.

raison, di risonanza che la ragione emette se toccata nella libertà assoluta della sua formabilità interiore, quasi nucleo stesso, metro, del canto che la ragione possiede fin dai tempi che Orfeo toccava sulla lira questa possibilità di rimuovere le pietre dalla loro stasi, le bestie dalla loro belluinità animale. Il canto non è irragionevole se risuona da questo suo punto centrale, insensato, se si espande dal punto in cui la contraddizione non esiste ancora, verso significati che si perdono e si delineano come tali, all'infinito. Arp, a proposito di Kandinskij, ipotizzando una *eudemonia*, cioè una personale e fatale predisposizione dell'uomo alla felicità, di contro all'«umor nero» che da Lautréamont al Père Ubu fino ai surrealisti s'è infiltrato nella seconda fase delle avanguardie artistiche europee, richiamandosi piuttosto all'idea rimbaudiana della bellezza convulsiva, che è una premessa della toccata mozartiana dell'arpa, la quale dal divino fanciullo che è Mozart si trasferirà nel fanciullo infernale che è Rimbaud, e che comunque appartiene all'area di risonanza della ragione fuori delle antiche regole, ebbe a scrivere: «Nessuna creatura e nessun oggetto passavano inavvertiti ed egli li accoglieva talvolta con uno strano scoppio di risa. Un tal riso evocava sempre in me questo brano di Eraclito: "Sempre la stessa sostanza è in ogni cosa: la vita e la morte, la veglia e il sonno, la giovinezza e la vecchiezza. Perché, trasformandosi, questo diviene quello, e quello, trasformandosi, diviene nuovamente questo"»⁽²⁾.

Dicevamo che Arp, nel suo girovagare da Strassburgo a Weimar a Parigi, e finalmente a Weggis, in Svizzera, sul lago dei Quattro Cantoni, scopre, negli anni 1910-'11, «quella che si chiama oggi l'arte astratta». Il plurilingue Arp, su questo lago dove le varie lingue europee s'incontrano come l'acqua viva sotto l'argenteo volo dei gabbiani, pare costituire finalmente la sua lingua unica, sopranazionale: e pare un tocco del destino su quest'arpa destinata a risuonare sulle varie e confluenti acque del cantone di Lucerna, e sulle varie acque di un'arte

polimorfa quale è quella del nostro secolo. Conosce Kandinskij, si lega ai fermenti che lievitano a Parigi, a Monaco, a Berlino: espone col *Blaue Reiter* a Monaco; partecipa allo *Sturm* berlinese; poi mentre scoppia la guerra sale, il 1° agosto del '14, a Strassburgo, sull'ultimo treno per Parigi. È a Montmartre: che vuol dire Apollinaire, Max Jacob, Picasso; poi, dopo varie peripezie coi tedeschi che vogliono arruolarlo, riesce a tornare in Svizzera, e in mezzo all'Europa in fiamme, ecco che nasce Dada a Zurigo, al Cabaret Voltaire. Siamo nel '16: Arp, che ha già un passato, è tra i fondatori di questo moto convulsivo, insieme a Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, a cui si aggregeranno successivamente Duchamp, Picabia, Schwitters, Max Ernst. Finché, dal '26 al '30, parteciperà al movimento surrealista, dopo che nel '21 aveva sposato la grande compagna della sua vita, Sophie Taeuber, alla cui morte, nel '42, dedicherà tenerissime poesie di tipo quasi éluardiano, come *Sophie sognava Sophie dipingeva Sophie danzava* che chiude col verso straziante «Tu danzavi l'addio»; e nel '22 si era trasferito definitivamente in Francia, prima a Parigi, poi a Meudon.

La poesia di Arp non è conosciuta come la sua opera plastica, eppure fin dal '20 apparvero in lingua tedesca le prime due opere e si susseguirono poi fitte, dopo altri due volumi in tedesco, dal '37 in poi, le plaquettes di poesie in francese, ma anche in tedesco, fino alla morte avvenuta il 7 giugno 1966. Proprio in quell'anno apparirà il gran volume contenente tutti gli scritti in francese, *Jours effeuillés*, presso Gallimard, con prefazione di Marcel Jean. In Italia, della poesia di Arp nessuno s'era mai occupato, tranne Nanni Balestrini in una breve nota che accompagnava la traduzione dal tedesco di sei poesie sul «Verri» dell'aprile 1961. Ora, nel '76, presso Guanda, viene finalmente stampata una preziosa scelta delle poesie, tradotte in italiano a cura di Vincenzo Accame, nella collana diretta da Giovanni Raboni, con la quale opera speriamo che il lettore italiano prenda finalmente contatto con questa risonante «felicità» dell'arpista del Novecento, che in una delle sue «forme pure», in un disegno messo faccia a faccia con il frontespizio dei suoi

⁽²⁾ In *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949, e in *Onze peintres vus par Arp*, Zurich, Gitzberger, 1949; ora in: JEAN ARP, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 295-6.

Jours effeuillés, iscrive, ed è già non più un calligramma, ma una risonanza siderale, sull'orlo che crea la forma organica come un *continuum* di Pieno e di Vuoto, queste parole: « des vestiges / des vertiges / sur des tiges / d'étoiles »: intraducibile formula di queste orbite siderali che racchiudono un significato per schiuderlo all'infinito, quasi fossero il tuorlo di quelle uova divine che Leda aveva concepito nel suo amplesso con Zeus trasformato in cigno: « vestigi / vertigini / su steli / di stelle ».

Dice, molto bene, Marcel Jean nella prefazione ai *Jours effeuillés*, e con queste parole ci avviamo a concludere un discorso che non è nemmeno cominciato: « La plastica dello scultore segue la stessa linea, il vuoto ha altrettanta importanza che il pieno, il concavo che il convesso, l'area intorno agli elementi d'un Rilievo, d'un collage o d'un disegno ha lo stesso valore che gli stessi elementi. Le opere d'arte si affermano davanti alla natura, la urtano o se ne servono come d'una tela di fondo, quando non ne sono le pure e semplici "controfigure", ma una concrezione, una scultura di Arp è complementare alla natura che è come lo stampo di spazio in cui essa è stata gittata. Apollinaire, nel *Poeta assassinato*, parla della "statua in vuoto" di Croniamantal, scavata in terra e scolpita, all'interno, a somiglianza del poeta morto; le sculture di Arp sono repliche "in pieno" cinte di spazio, della profonda statua piena di un fantasma, ma sono cose viventi spuntate sotto le dita dell'artista come piante che acquistano la propria forma grazie al sole che le illumina, ai venti che le agitano, alla terra umida che le nutre. Figlie degli elementi ma spinte all'estremo dell'evoluzione, evocatrici e particolarizzate, sono ancora complementari tra loro, le Concrezioni sono Rilievi a tutto tondo ».

Occorre, per concludere, sottolineare questa estrema trasformabilità organica delle cose in eventi, e degli eventi in cose, stante la loro centralità operativa, la loro, se si potesse dire, manualità mentale, in cui pertanto i significati obbediscono, esponendosi e ritraendosi, in una sorta di giocoso *cache-cache*, a un batter d'occhio di quel « buon genio » che appunto sta nel centro. La favola di Brentano

qui è vicina al *nonsense*, in cui la notizia, se si rivela, ha valore sapienziale, sembra un frammento eraditeo perso a fior di labbra dal sorriso enigmatico del buon demone. È questo Dada? È anche questo. Ascoltate *L'aria è una radice*, e non è detto che il buon umore consoli una conoscenza tanto inquietante per quanto sembra possibile in un centro che si diffonde dappertutto, così come un sorriso è contagioso. Ma è un sorriso che a un certo punto diventa meramente fisionomico, come il sorriso eginetico. Perché perdere, e perdersi, sia pure insinuandosi, nell'infinito, vuol dire perdere la felicità di una circostanza che non è sufficiente che alla propria radicalizzazione. Ora Arp non vuol perdere questa felicità organica, e pertanto, mentre lo addita, preferisce perdere la circostanza dell'infinito in oggetti-eventi che sono centri ambigui, centri senza circostanza, dunque segni puri dell'essere, di un essere, direbbe Heidegger, senza un « esserci ». Segni senza tracce, senza, nemmeno, tracce cancellate. Questi segni tornano pertanto continuamente su se stessi, sono rimandati da un « cattivo infinito » continuamente su se stessi, al proprio centro di resistenza biomorfa. Come la mola dell'arrotino, questo infinito, mentre acumina le forme, suscitando scintille di materia levata, le affila fino alla consunzione, cioè nel renderle taglienti o come che sia riposate nel grembo della forma pura, mentre ne esalta l'organicità biomorfa, ne assottiglia la possibilità di raggiungere l'inorganicità tipologica: il che vuol dire che, prive di circostanzialità, esse devono, soppendo a se stesse e consumando all'infinito la propria organicità, assumere la propria immodificabilità storica quali pure forme senz'altro evento che quello ironico-irenico della propria originaria metastoria, in una totale confusione sinestesica di sensi. Ascoltate:

*le pietre sono piene di viscere. bravo. bravo. le
piene d'aria.* [pietre sono
le pietre sono rami d'acqua.

*sulla pietra che prende il posto della bocca spunta
foglia-lisca. bravo.* [una
una voce di pietra è testa a testa e piede a piede
sguardo di pietra. [con uno

le pietre sono tormentate come la carne.
 le pietre sono nuvole perché la loro seconda natura
 sul loro terzo naso. bravo. bravo. [danza
 quando le pietre si grattano delle unghie spuntano
 radici. bravo. bravo. [alle
 le pietre hanno orecchie per mangiare all'ora
 [esatta (3).

(3) In « Le Surréalisme au service de la Révolution », n. 6, 15 mai 1933; riprodotta nel catalogo dell'esposizione Arp allo Stedelijk Museum, Amsterdam 1960; ora in: JEAN ARP, *Jours effeuillés*, cit., p. 103. Cito la trad. di Vincenzo Accame in: JEAN ARP, *Poesie*, Quaderni della Fenice, Milano, Guanda, 1976, p. 35.

Arriva Nuvola Rossa: il pittore Claude Garache

Il nostro mestiere d'informatori di frontiera ci porta oggi a indicarvi un insieme di pubblicazioni che ci piace incentrare, per l'argomento, su un nome: il pittore Claude Garache, ancora sconosciuto fra noi, ma che ci pare un'autentica novità nel panorama della pittura novecentesca, e dunque da non ignorare più oltre. Chi ci ha ascoltato, in questi ultimi mesi, sa che abbiamo presentato qualche tempo fa l'ultima raccolta di poesie, stupenda si disse, di Yves Bonnefoy, intitolata *Nell'inganno della soglia*, da cui anche abbiamo tradotto una *suite*, come d'una vera sonata mozartiana, con tocchi preludenti a un insieme quotidiano e misterioso, ma anche, deludenti questo insieme perché indicanti contemporaneamente un altro insieme, quello del plesso poetico in cui il tempo figurato viene assunto per frammenti di senso ritornanti, continuamente ritornanti su se stessi, in un contesto che il *poème* frammenta per ricostituire nel proprio corpo autonomo, come appunto in una Sonata temi e motivi s'intrecciano emergendo dal magma sonoro e vi riaffondano per apparire più oltre, intatti e più lucenti, come d'una vena purificata dal suo percorso profondo.

Oggi, nella sua stagione felice, Bonnefoy è presente con altri due libri che ci provano come siamo in presenza di un poeta e di un critico-scrittore tra i più alti, o addirittura del maggiore, della sua generazione, che, come sapete, è quella degli anni Venti. Bonnefoy è nato infatti a Tours nel 1923,

abita a Parigi ma anche nel sud della Francia, ieri a Valsaintes nelle Basse Alpi, oggi a Spéracèdes, e attraversa spesso l'Atlantico per andare a insegnare in America, dove, nell'Università di Cambridge, nel Massachusetts, tiene corsi di letteratura francese. Alla fine di questo aprile era a Firenze, appunto con l'amico pittore Garache: Bonnefoy ama l'arte e gli *hauts lieux* italiani come pochi italiani sanno amare e conoscere. Uno dei più bei saggi su Giorgio Morandi che io conosca l'ha scritto Bonnefoy. Egli ad esempio ama Monterchi e la « Madonna del Parto » di Piero, che sembra aprire la sua veste di gravida come una dea dei luoghi, la fonte stessa del fluire delle colline che paiono dilatarsi dal suo ventre divino a un orizzonte altrettanto gravido di mistero. Il suo *Rêve fait à Mantoue* gli fa sognare di una « casa dell'immortalità » abitata da giovani fate cuciniere, in cui introdurre l'amica Sylvia Beach, nel ritorno da un viaggio in Grecia, prodromo della sua morte: « Ella affrettò il suo ritorno in Francia. Il tempo spesso mancava, non ha più cessato di mancare a Sylvia Beach ».

Ebbene, quest'anno sono usciti presso il Mercure de France due libri suoi che debbo segnalare perché, attraverso di essi, voglio arrivare a Garache, a quest'altro personaggio novecentesco il cui nome, se deve ancora arrivare alle orecchie italiane, merita fin da ora tutta la nostra attenzione, se non vogliamo ancora una volta arrivare tardi nella valutazione dei fatti artistici che, nel secolo, contano. I libri a cui posso appena accennare sono *Le nuage rouge*, i « saggi sulla poetica » di Bonnefoy, usciti quest'anno presso il Mercure de France, e *Rue Traversière*, dello stesso autore presso lo stesso editore, *poèmes en prose* e riflessioni più o meno brevi, che danno tutta la dimensione circolare, di una circolarità perpetua, tra il momento critico e il momento poetico di un autore unico qual è Bonnefoy.

Appunto *Le nuage rouge*: una « nuvola rossa » è la pittura di Claude Garache, d'un monocromo travolgente, ed è il rosso, nel quale s'incarnano con una drammatica cosmicità di atteggiamenti i suoi nudi femminili: ardenti, febbrili, eppure calmi in un colore qual è quello del fuoco, in cui si annida la forma nell'incandescenza resistente e insieme pieghevole della propria materia. C'è, in *Rue Traver-*