sud

2.

periodico di cultura
arte e letteratura

€ 5,00

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

> in punta di piedi

Uscita
Marco Giovenale

Ma i più maestri
Francesco Forlani

Maestri cercando
Matteo Palumbo

In prima pagina
Paola De Luca

Editoriale
a cura della redazione

Quel che i maestri non dicono
Antonio Ghirelli

Illustrazioni
archivio Catenacci
Luca Dalisi

foto
Umberto Micheli

> mala lengua

L'arte della fedeltà
Milan Kundera
traduzione di
Massimo Rizzante

Cavalcanti senza sella
Paolo Gentiluomo

Voi che(scolii)
Marco Berisso

Bisogna insegnare
il sonetto a tutti
i giovani europei
François Taillandier
traduzione di
Francesca Spinelli

Immagine
Andrea Pedrazzini

foto
Ornella Vorpsi

> mater master

La città delle madri
Cesare Cuscianna

Per ogni giorno
Biagio cepolllaro

Così devi fare
Josè Muñoz

I maestri dell'occidente
Paolo Colautti

Immagini
Josè Muñoz
Renata Prunas

foto
Piero Berengo Gardin

> appello alla classe

Obbligati all'oblìo
Jean-Claude Michéa
traduzione di
Alessandra Mosca
e Paolo Trama

Il mostruoso volto
del maestro
Paolo Graziano

foto
Luciano D'Alessandro

> direzione

Napoli maestra di vita
Francesco Jodice e
Margherita Remotti

Trittico
Michele sovente

Maestri di scuola
Stefano Jossa

foto
archivio Piero Berengo Gardin
Francesco Jodice

> cose diverse

Il divano di Bouba
Andrea Inglese

Transit
Dominique Delcourt
traduzione di
Francesco Forlani

Too sud
Petr Kral
traduzione di
Paola De Luca

Insensata saggezza
Felice Piemontese

immagini
Sergio Trapani

foto
Philippe Schlienger

> note contesto

Variazioni sulla
musica e la violenza
Esteban Buch
traduzione di
Lidia Verde

La morte del poulpe
Jean-Bernard Pouy
traduzione di
Paola De Luca

Sonetti della morte
Bernard Noël
traduzione di
Paola De Luca

Destini incrociati
alla marsigliese
Bruno Leydet
traduzione di
Laura Toppan

Immagini
Chantal Nau

foto
archivio storico
art/tapes/22 Firenze

> inauditi maestri

Maestri di Nunziatella
Raffaello Franchini

Maestro Ettore
Alessandro Ortis

La ciancia per la ciancia
(seconda parte)
Pietro Andrisani

Francesco De Sanctis
Giuseppe Catenacci

Paolo Barbi e basta!
Antonio Concina

immagini
archivio Catenacci

> cattivi maestri

La nuova Europa
Luis de Miranda
traduzione di
Francesca Spinelli

La missione del maestro
Paolo Trama

immagini
Luca Anzani
Roberta Della Volpe

foto
Frédérique Giacomazzi

> ora diaria

Il Lume spento
Vittorugo Contino e
Mario Bernardi

Quarantacinque
Tomas Frybert
traduzione di
Paola De Luca

Lo stesso e l'altro
Ghiannis Kiurtsakis
traduzione di
Massimo Cazzulo

immagini
Renata Prunas

foto
Vittorugo Contino
Ornella Vorpsi

> orali materie prime

I nostri maestri
Domenico Grifoni

Nostra Signora di Zante
Spiros Brachidis
traduzione di
Panos Kiriazanos
e Luca Lucchi

Le metamorfosi di Kafka
Stanko Cerovic
traduzione di
Sandra Fazio

Stelle dell'orsa
Renata Prunas

Il residuo amaro dell'uomo
Lakis Proguidis
traduzione di
Francesco Forlani
e Francesca Spinelli

foto
archivio Spiros Brachidis
Sergio Riccio

> ralenti

Dialoghi
Bernardo Bertolucci e
Olivier Maillart
traduzione di
Francesca Spinelli

> auto didatti

Ernesto Calzavara
in memoria di
un maestro farfalla
Massimo Rizzante

Inverno
Ernesto Calzavara

L'autodidatta
Walter Nardon

Sui maestri
Silvia Bertolotti e
Nico Naldini

Poesia
Nico Naldini

foto
Luca Anzani
Davide Sala

> quarta

A sud di Calvino
Pietro Berengo Gardin

Un punto nel tempo
Béatrice Commengé
traduzione di
Felice Piemontese

foto
Francesco Maselli

questo numero
è dedicato a
Gaetano Colonnese
editore libraio

Libreria Dante & Descartes

USCITA
Marco Giovenale

Ha perso eredità. Da alcune settimane cammina in un labirinto; si lambicca fra stanze e corridoi. Vale il reciproco: dalla stessa quantità di giorni, il labirinto cammina nella sua mente. Si sposta, oscillla nel suo pensarlo.

Questo genera la ricerca di una differenza fra i tracciati. Un tentativo di sovrapporli, per allineare congruenze da deviazioni.

Ricerca e tentativo sono altro dedalo, terzo, che include i precedenti, ma non li esaurisce né può dirsene solo composto.

Una crudeltà può consistere in quanto segue: che al centro o all'uscita di uno dei troppi vizi e svolte stia – in forma non chiara, e intoccabile – l'eredità.

MA I PIÙ MAESTRI
Francesco Forlani

Ho smesso di cercare un maestro quando è morto mio padre. Ricordo la data esatta; e voglio dire il giorno, e se la memoria non m'inganna – la morte di certo no – potrei ricostruire l'ora e il minuto. Il luogo? Lo so. Perché è negazione di patria, è l'ex patria, mentre la lingua è quella non più materna, bensì dell'ospite, affrancata. Ho smesso di cercare maestri accontentandomi di osservare quelli degli altri, e mi piace ascoltare i racconti degli uni, i maestri, e degli altri, i discepoli, come attori di un film in cui si recita a soggetto, e che però dietro le quinte ti rivelano il come e il perché. È un po' come spiegare – ma è il maschio che parla – il piacere della donna nell'identificazione del punto G. Oppure in amore – è la femmina che parla – il segreto dell'altrui felicità. Mi piace ascoltarli, i figli dei padri, perché la loro solitudine, rispetto alla mia, ha come dei solchi di umanità. È vero che ho smesso di cercare maestri – ma era perché mi disperava non averne trovati? – com'è altresì vero che in pratiche recenti a Milano, intorno a calici grondanti vino, incontro una serie di piccoli maestri. Sono per lo più poeti e mi piace pensare a loro come a maestranze. Allora le maestranze in poesia sarebbero un po' come i geometri, gli elettricisti, e il mestiere quasi anagramma di maestro, si addice alla maestranza quando vi si aggiunga dell'arte. Del resto il mestiere è qualcosa che si sa, e non come oggi, qualcosa che si conosce. Che gli esperti conoscono, gli addetti ai lavori, dovrebbero se si sporcassero un po' le mani e mi riferisco ai critici senza critica degli artisti senza opera, quasi avessero cambiato il pannello originario affisso davanti ai cantieri, «è severamente vietato l'ingresso agli addetti».

E il mestiere si tiene, non si ha. Lo puoi possedere e perdere, per un nuovo mestiere, o perderti con esso, lasciandone alcune chiavi, il senso, a un altro che segue. Generalmente più giovane. Ci sono poi maestri che durano lo spazio di un istante salvo poi scomparire nel nulla. Sono maestri involontari, ma fisici, corporei, perché un maestro ti parla così, non attraverso i discorsi, al massimo una parola. Sicuramente un corpo. Come un giorno m'era successo, nello spazio angusto di una fermata della metropolitana di Valbeneunamessa. A Montparnasse.

MAESTRI CERCANDO
Matteo Palumbo

Maestro non è un titolo che si possiede. È, piuttosto, un riconoscimento che si attribuisce: il riflesso di una relazione, in cui qualcuno assegna a un altro una qualità esemplare, che distingue un modo di essere e lo rende memorabile. Maestri, dunque, non si è, ma si diventa: per qualcuno, per pochi o per molti. L'autorità è precisamente la sanzione di un prestigio ottenuto. Ma questa consacrazione avviene in maniera quasi naturale. Essa si impone come se fosse un fatto automatico, la conseguenza di una superiorità accettata in modo indiscusso, senza rivalità e senza invidia. In un momento dell'esperienza, in altre parole, accade di identificare un punto di riferimento, che, all'improvviso, apre una strada e illumina orizzonti ignorati, di cui pure si avvertiva un bisogno assoluto. Anche per questo la scoperta di un maestro è spesso un evento postumo. È un atto che si definisce quando tutto è accaduto e la presenza di qualcuno ha già lasciato un segno irreversibile nel destino personale. Nella serie continua dei giorni o degli anni, si staccano, allora, quegli incontri e quelle persone che hanno trasformato la trama ordinaria della vita e l'hanno indirizzata verso un sentiero diventato, agli occhi rinnovati, improvvisamente necessario.

Tra coloro che hanno ragionato intorno all'identità di un maestro, Pasolini, forse meglio di tutti, ha fornito un contributo imprescindibile. Egli, in un breve scritto del 1971, ha analizzato i tratti che ne compongono la figura, lasciando a chi legge un esempio che assume la forza di un paradigma. Innanzitutto «si capisce soltanto *dopo* chi è stato il vero maestro: quindi il senso di questa parola ha la sua sede nella memoria come ricostruzione intellettuale anche se non sempre razionale di una realtà comunque vissuta. Nel momento in cui un maestro è effettivamente e esistenzialmente maestro, cioè prima di essere interpretato e ricordato come tale, non è dunque maestro; nel senso reale di questa parola. Egli viene vissuto e la conoscenza del suo valore è esistenziale». La premessa prepara l'esempio a cui Pasolini affida la dimostrazione del ragionamento. La categoria generale si riempie, così, dell'esperienza viva che le dà contenuto. D'altra parte, egli non può che attingere alla storia individuale, esattamente nel momento in cui «la realtà vissuta» si è svolta, depositando quelle tracce che saranno durevoli. Il maestro per antonomasia prende il volto, gli atti, la voce, i movimenti e il linguaggio di Roberto Longhi. La sua apparizione si trasforma in un evento; anzi, nell'evento che rende quella presenza unica e irripetibile: «Longhi era semplicemente uno dei miei professori all'università. Ma l'aula dove insegnava era un posto diverso da tutti gli altri, fuori dall'entropia scolastica. Esso è escluso e isolato. Al centro di questo ambiente *diverso* [...] c'era un uomo che era in realtà veramente un uomo. Voglio dire che l'umanità dei professori suoi colleghi più modesti veniva fuori, grattando in loro la spessa crosta professorale, come fraternità grezza e grossolana, povera umanità diuturna e piccolo-borghese, debole carne (magari fascista). No: Longhi era prima uomo che professore (cioè maestro) proprio perché non c'era niente di professorale da grattare in lui per ritrovarlo: era subito ciò che era, cioè un uomo superiore: era uomo cioè in quanto superuomo, in quanto idolo, in quanto personaggio da Commedia». Rispetto alla mediocrità diffusa, colui che diventa maestro per gli altri è immediatamente l'espressione di uno stile di pensiero alternativo. Introduce, nella piattezza dei comportamenti pratici e intellettuali, il segno di un'altra umanità, irriducibile a quella conosciuta. Così, egli immette, nelle stanze chiuse della mediocrità e del conformismo, il soffio di una vita rigenerata. Quasi per una prodigiosa alchimia, il personaggio fisico, presente e tangibile, si trasforma in un emblema e acquista un'aura magica: «Per un ragazzo avere a che fare con un uomo simile era la scoperta della cultura come qualcosa di diverso dalla cultura scolastica. Un professore è un uomo alienato dalla sua professione, un'autorità che nei casi migliori getta la prima maschera autoritaria per scoprire un'altra maschera, quella del modesto *travet*. La cultura invece mette sulla faccia di un uomo una maschera che vi si incarna e non si può più strappare: maschera misteriosa, com'è appunto misteriosa l'umanità quando si esprime, e non se ne resta ottusa e meschina e vile nel comportamento, nel codice, nella convenzione, nella società». Proprio rispetto a questo cumulo di scelte comuni, il maestro rappresenta il mutamento. Egli spezza la pigrizia delle abitudini, la rigidità delle parole e delle idee, la banalità dei giudizi. Irrompe improvvisamente un mondo nuovo, con la ricchezza delle sue prospettive e delle sue scoperte: «Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo lessico era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione. Egli cominciava a balbettare dietro al maestro. La cultura che il maestro rivelava e simboleggiava si poneva come alternativa all'intera realtà fino a quel momento conosciuta».

Ognuno ha forse incontrato, nella sua storia personale, anche nei luoghi più casuali e nei momenti meno previsti, qualcuno che nella sua memoria ha occupato il ruolo di un maestro. Sa dunque quale debito di riconoscenza ci sia per chi ha gettato, senza saperlo e senza pretenderlo, i germi di una «rivoluzione». Non resta che augurare, dunque, lunga vita ai maestri. Di essi c'è un bisogno estremo. Soprattutto nei tempi di miseria.

IN PRIMA PAGINA
Paola De Luca

Non mi ricordo quasi niente, tutt'al più un sorriso, lampi d'occhi curiosi dietro gli occhiali. Guardava attento, parlava sonoro.

"Paese Sera" e ragazzi sbandati, c'era stata la linea, andavo alla sezione Mazzini con serietà quindicenne per costruire un mondo nuovo che già cascava in pezzi, le foto di Stalin sui muri, i vecchi resistenti un po' ubriachi. I grandi erano gente strana, io andavo e venivo, m'applicavo a entusiasmarmi, era già un lavoro a tempo pieno. Forse l'origine della mia memoria sbrindellata, coi fatti che svaniscono e le mie invenzioni catarifrangenti. Buie senza la luce del presente.

Ci scacciarono per trotzkismo, tutta una sezione giovanile meno il nostro capo che abiurò in fin dei conti e restò nei ranghi.

Ricordo il girare pomeridiano, senza riunioni, orfana.

Gli altri mondi sfiorati, ininteressanti, liceo, teatro, piste d'atletica, lo sport una roba marziana, per fare che?

Mia madre, classe '24, ne parlava come della sua rivoluzione, socialità e libertà, mitiche storie di concorsi e stadi. Fascismo tutt'intorno e sua traiettoria deviante, «non capisci ?». No, non capivo e non capisco, ma ora me ne dispiace.

Dietro gli occhiali, occhi acuti e parlava senza discorso di legami sociali, strutture nuove per giovani, quando mai gli adulti parlavano senza giaculatorie, alla Mazzini, ma anche a Botteghe Oscure, alla sede dell'Unità, tutto precotto, premessa, sviluppo e conclusione, seguire la linea, "Noi Donne" uguale, caste lavoratrici e solide madri senza grilli per il capo. Stampa comunista rassicurante. Parrocchiale. Mi ci sentivo a disagio, ma non vedevo alternative.

Io ragazzetta senza memoria, ignorante e passata indenne dai corsi di Frattocchie, m'annoiavo, cercavo l'avventura e colpevolizzavo (ai tempi si diceva individualista-piccolo-borghese). Mi credevo tanto rivoluzionaria e portavo dentro il mondo minuscolo delle convenzioni di sinistra, i sensi erano esclusi, o colpevoli. Non s'era liberi d'inventare niente, scotto da pagare alle classi laboriose.

Avanti popolo.

Quello m'era sembrato poco serio, senza un vero discorso ai giovani, domandava invece di dire, come se il mondo non fosse binario, tra noi e i nemici di classe. Voleva pure fare un archivio, metterci a setacciare documenti passati. E il sol dell'avvenir? Destabilizzante.

Poi sapevo che s'appassionava di calcio e di sport in genere, io dietro ad Althusser, mi pareva incompatibile. E rideva, pure. Inaudito.

"Paese Sera", anni 60.

Era Antonio Ghirelli.

illustrazione archivio Catenacci

IN PUNTA DI PIEDI

In principio era un piede

Tremante, insicuro, calzato bene, teso e muscolare, ad arco, apparve così. Un vecchio signore, dall'aria e dai modi gentili, le lenti spesse come fondi e una cartella sotto il braccio. Giusto di fronte all'entrata del vagone con quella luce giallastra che ti intima, la luce: «Su, sbrigati che si va» seguita come se ciò non bastasse dal grido, acuto e stridente di sirena omerica, dell'allarme di chiusura delle porte.

Intanto lui, il vecchio signore, dall'aria e dai modi eleganti benché di faccia non rasata, e cappotto liso, tremava dalla testa ai… al piede, ché di entrare non se ne parlava proprio. E la luce era sempre più luce e il suono, quel suono come sorto dal nulla, proseguiva imperterrito da quasi stacco finale il suo corso fino al silenzio. Un grappolo di passeggeri s'era raccolto intorno a lui e chi gli diceva:

– Forza u' No'

– Ce la potete fare – arrivò a dire una donna

– Forza e coraggio – dissero i bambini

Si sbracciavano impazienti e a volte esausti, impensieriti, agitando i gomiti e lasciando cadere per terra le borse da lavoro. Gli facevano segno di avanzare, perché poteva, le porte erano alla portata di… piede. E più il tempo passava e più le porte restavano aperte sul vecchio signore, cogli occhi spalancati dall'enorme fatica, ma dai modi di un maestro di musica, di un generoso direttore d'orchestra. L'esitazione del piede tremante – perfino il conduttore era disceso dalla macchina e gli intimava di entrare, *par dieu* – aveva spinto, chissà come e chissà perché, anche due grossi signori ad agire – col secchio al fianco avevano appena finito d'incollare manifesti pubblicitari – e s'erano messi al punto dove le porte si rincorrono, per bloccarne lo slancio, e guadagnare una manciata di secondi. La meccanica del tempo e della metropoli – una grande città è soprattutto tempo, prima tempo e poi denaro – richiuse le porte come richiamate a un ordine antico e che parvero crollare sotto i colpi della tecnica e della durata, del ritmo frenetico che si conta in centoventi secondi fra un convoglio e l'altro.

E man mano che i secondi passavano la folla aveva il sentimento che l'impresa fosse votata allo scacco. Il mondo macchina ha i suoi obblighi, le sue misure ed assai bruscamente, negli istanti che si susseguirono, ogni cosa riprese il suo corso. Ed il treno ripartì senza chiedere niente a nessuno né tanto meno fornendo spiegazioni. E lui, ma lui, il vecchio signore dalla barba non fatta e dai modi e dall'aria gentile, nell'istante esatto in cui il convoglio aveva percorso il suo ultimo tratto di curva, quando anche il culo dell'ultimo vagone era sparito dall'orizzonte aveva ritratto il piede, e s'era messo a camminare leggero come un ballerino del Bolscioi, un centrocampista d'altri tempi, in tutt'altra direzione. Altrove. Dov'è la vita.

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

3

IN MORTE DEL MAESTRO

La condizione esistenziale dominante dei nostri tempi si ritrova forse nel sentirsi orfani. A tratti sembra di vivere in un enorme brefotrofio. Di maestri in giro non se ne vedono: quelli che ci sono non stanno troppo bene (per parafrasare Groucho) o se ne sono andati via già da un bel pezzo. All'idea della morte di dio è seguita, debitamente, la percezione della morte del maestro. L'abdicazione alla responsabilità, il rifiuto dello stesso concetto di influenza percepito come minaccia allo sviluppo della personalità – ma gli allievi della Scuola di Barbiana si vantavano di essere "influenzati" dal maestro – hanno mostrato la deriva di una società priva di maestri, producendo una generazione orfana di figli, costretta a chiudere le scuole per mancanza d'iscritti.

In questi nostri tempi statura morale (non meno di disciplina interiore, del resto), con quanto ne deriva, non è espressione politically correct. Eppure, nonostante tutto, in modi spesso poco appariscenti o simbolici, sembra proprio che ancora in molti si sentano orfani e vivano alla perenne ricerca di un punto di riferimento. E di ciò non si può fare una colpa a nessuno. Va altresì detto che nell'era dell'evanescenza di questa figura, molto del maestro sopravvive nel mastro. Dal punto di vista linguistico, Mastro è già qualcosa in meno di Maestro: sparisce una vocale, aumenta il peso dei ruvidi suoni consonantici, si torna verso quelle che, nelle lingue semitiche, sarebbero le "radici" del termine. Per sottrazione, la figura del Mastro custodisce ed esalta le qualità essenziali della relazione pedagogica, non ancora inquinate dagli ammennicoli dello status e dalla cristallizzazione di un ceto di 'maestri'. E sarà il tempo a decidere se i mastri, daranno vita alle maestranze, risorse attive nel progresso sociale, o a mostri destinati alla solitudine del vaniloquio.

Il Mastro è colui che si fa portatore di un sapere essenzialmente pratico da trasmettere per apprendistato, a volte per iniziazione: il "miglior fabbro" di dantesca memoria o la più dimessa figura di Geppetto, che si appassiona alla materia manipolata fino a riconoscerne l'autonomia e il diritto alla vita. Non la gamba di un tavolo, ma un burattino da amare come un figlio. Ancora loro… Il sapere del mastro comporta una trasmissione in verticale che si costituisce in quanto tecnica, maestria, mestiere. Ma è solo il possesso e l'esercizio del mestiere che autorizza la sua trasmissione, non l'aristocrazia del ruolo o la gelosa salvaguardia dei suoi emblemi. E' la trasmissione delle competenze, prendere il tempo di spiegare senza spazientirsi: è precisione, lavoro fatto ad arte.

Nella bottega dell'artigiano, foss'anche Michelangelo (che tuttavia amava definirsi un semplice "dipintore"), la gerarchia tra mastro e apprendista si dissolve di fronte al compito da eseguire, che riconosce un solo valore: quello dell'abilità, del tocco, della maestria che a volte può rivelarsi anche nel colpo di martello fortunato o geniale del garzone.

Il lato positivo è la cura, la passione del mestiere, che si travasa nell'oggetto d'artigianato e che rende la comunicazione tra il mastro e l'iniziato proficua in quanto colui che impara per imitazione porterà all'oggetto uguale o – auspicabilmente – superiore intensità qualitativa. Insomma, il mastro e l'apprendista entrano in comunicazione in quanto individui complessi attraverso l'oggetto che entrambi contribuiscono a forgiare. L'eredità che l'apprendista ha in dono è in questo senso ineguagliabile: l'autorevolezza del mastro elude ogni pericolo di integralismo dell'autorità. Come dice Muñoz nel suo racconto, è l'autorevolezza del maestro, e non la sua autorità, che fa la differenza. Il pericolo è quello di dimenticare che l'educazione non si svolge solo al livello cognitivo, ma prevede anche (sempre) il coinvolgimento delle sfere emotive e affettive dei due partecipanti alla dialettica educativa. Il pericolo che questa struttura di potere implica va ricondotto, in definitiva, al medesimo, più generale, che lo sviluppo ipertrofico della tecnica ha comportato per la cultura occidentale: nel fare vengono sublimate le correnti di potere che scorrono tra il soggetto portatore di sapere e il miste, ma la sublimazione resta pur sempre un meccanismo di difesa.

Il nostro modo di vedere il lavoro di rivista prova nel concreto a farsi laboratorio di un modo diverso di vivere la vacanza del 'soggetto supposto sapere'. All'incirca, potremmo invocare la pur asettica espressione di 'magistero orizzontale': ciascuno si pone all'ascolto dell'altro con la medesima dedizione che si porta a un maestro, con lo stesso senso critico che si richiede al proprio discepolo per non abusare del potere che si incarna. Ecco: vorremmo che questo numero si interrogasse su questo mistero: è questa un'epoca di fine dei maestri? Se sì, è vero che questa assenza si tramuta in una cattiva rimozione (il mostruoso dei buoni maestri)che nasconde, in definitiva, la frustrazione del desiderio? Ci chiediamo se sia possibile, dunque, correggere le aspettative e cercare un maestro secolare nel compagno di strada, con cui costruire un rapporto continuamente sottoposto a verifica ma finalmente libero, paritario. Come faremmo con uno di noi, insomma.

disegno di Luca Dalisi

QUEL CHE I MAESTRI NON DICONO

Antonio Ghirelli

Quando è morto Norberto Bobbio, ai primi di gennaio dell'anno nuovo, un grande quotidiano del Nord ha stampato in apertura la notizia con un grande titolo che sovrastava uno splendido commento di Claudio Magris: «Addio a Bobbio, maestro del dubbio laico». E, come tutti gli altri principali giornali italiani, ha dedicato ai grandi saggi politico-filosofici del pensatore torinese molte pagine all'interno, la più significativa delle quali, senza ombra di dubbio, recava un inedito, la lettera che Bobbio aveva indirizzato ad Arturo Colombo, nella primavera di vent'anni fa, per spiegargli la ragione del suo rifiuto di accettare un premio prestigioso, già conferito a Riccardo Bauer e a Leo Valiani. Ragione semplicissima: non riteneva di meritare il riconoscimento toccato a due «personaggi senza macchia», perché molti decenni prima, durante il fascismo, non aveva esitato a prendere la tessera del partito fascista per ottenere la cattedra universitaria ed anzi, una volta espulso da quel partito nel 1935 insieme con un gruppo di antifascisti militanti, tra i quali Vittorio Foa e Leone Ginzburg, era ricorso ai buoni uffici di uno zio senatore per essere reintegrato. Più tardi, Bobbio avrebbe confessato di essersi anche rivolto allo stesso Mussolini per non perdere la cattedra.

La vicenda si presterebbe a molte considerazioni, che infatti sono state formulate in varie sedi e in varie epoche, ma altresì ad una riflessione che va molto oltre la stessa, ammirevole figura del filosofo torinese. Il fatto è che, al forte e rispettoso risalto che i giornali italiani hanno riservato alla scomparsa del «maestro del dubbio laico», non ha fatto riscontro la minima reazione dell'opinione pubblica, molto più interessata, in quei giorni, al clamoroso crack della Parmalat o alle baruffe chiozzotte che si accendevano, all'interno dell'Ulivo, tra la sinistra riformista, quella antagonista e i giustizieri dell'Italia dei valori. E questa amara, deplorevole indifferenza della stragrande maggioranza degli italiani, è dovuta purtroppo in parti eguali alla loro ormai accertata insensibilità per tutto quanto riguarda i temi del laicismo, dubbio compreso, e all'allergia della società post-industriale per qualsiasi tipo di ideologia che non sia quella della tecnologia o del profitto. Per la generazione alla quale apparteneva Bobbio e, con qualche anno in meno, appartiene anche l'autore di queste noterelle, il silenzio del laicismo o l'assenza di grandi intellettuali capaci di orientare il pensiero e l'azione dei giovani rappresentano due sanguinose ferite aperte nel corpo vivo della nostra cultura, prim'ancora che del nostro mondo politico.

Nei primi sessant'anni del secolo scorso, in effetti, la vita culturale e politica del nostro Paese era stata dominata da grandi correnti di idee, rappresentate da forti personalità capaci di impostare vigorosamente sul piano teorico visioni coerenti della realtà com'era e come poteva essere modificata. Alla fondamentale lezione hegeliana e alla vulgata rivoluzionaria del marxismo si rifaceva quel maestro del materialismo storico che fu Antonio Labriola, studioso della socialdemocrazia europea ma pienamente apprezzato in prospettiva anche dal movimento comunistico.

Il ruolo determinante che la Destra storica aveva giocato nella soluzione vittoriosa, ancorché discutibile, del nostro Risorgimento rappresentava la premessa di una fioritura conservatrice per un verso in senso liberale con Benedetto Croce, per altro riguardo con una pesante coloritura autoritaria, nazionalista e statolatrica nell'eresia di Giovanni Gentile, in sintonia del resto con il decennio anti-giolittiano che avrebbe preparato l'entrata in guerra a fianco dell'Intesa e l'avvento del fascismo. Tra gli intellettuali e i militanti cattolici che il *Non expedit* pontificio aveva escluso per quasi mezzo secolo dallo sviluppo della democrazia italiana, proprio il cauto riformismo di Giolitti aveva preparato la caduta dell'arroccamento clericale tradotta da Murri prima, poi da Sturzo, nella creazione di un movimento politico, sociale e sindacale di grande avvenire.

La prima guerra mondiale modificò radicalmente la situazione del nostro Paese fino a distruggere, con la pseudo-marcia su Roma, le basi stesse della democrazia, ma nel ventennio non andò perduto il gusto del dibattito ideale, anche se soltanto Giovanni Gentile e in parte assai minore Benedetto Croce conservarono, per così dire, una cattedra pubblica, l'uno fino al giorno in cui la solidarietà con il regime fascista provocò l'atroce vendetta di partigiani fiorentini, l'altro giovandosi di una sorta di inespressa licenza del dittatore per continuare la sua battaglia liberale, il suo altissimo magistero morale, tanto sulle colonne della sua "Critica" quanto nelle pagine di esemplari saggi filosofici e delle due opere fondamentali sulle vicende italiane ed europee negli ultimi secoli, dall'Illuminismo al Risorgimento, in cui si delineava la sublime definizione della storia come storia della libertà. Nel 1942, probabilmente per un'incredibile svista del censore, pubblicò con Laterza un esemplare studio su Antonio Labriola, corredando il libro di un'appendice nella quale, ancor più sorprendentemente, veniva stampato per intero il *Manifesto dei comunisti*, capolavoro della letteratura politica a firma di Carlo Marx e di Federico Engels: una lettura che infiammò i cuori di tanti fra noi, ragazzi di vent'anni.

Non a caso, l'ultimo maestro che la nostra generazione ha conosciuto è stato Antonio Gramsci, il fondatore dell' "Ordine nuovo" e poi successore di Bordiga alla segreteria del partito Comunista d'Italia, nemico giurato dello stalinismo.

I suoi scritti furono riportati in patria e rilanciati, parecchi anni dopo la sua morte, proprio da quel Togliatti che era stato per vent'anni uno dei più fedeli collaboratori di Stalin: paradosso stupefacente, e non abbastanza approfondito, nella storia della sinistra italiana e che, comunque, ha contribuito possentemente all'egemonia conservata per almeno trent'anni dall'intellighenzia comunista sulla cultura italiana. Forse il capolavoro di quell'egemonia è stato segnato da Giorgio Amendola o da quanti altri «miglioristi» del PCI di allora hanno una linea De Sanctis-Labriola-Croce-Gramsci in cui era condannato davvero il meglio della grande tradizione democratica, anche se con evidente accentuazione meridionalistica. Gli eventi degli ultimi trent'anni del Novecento, dal fallimento della grande illusione comunistica all'avvento della società informatica, hanno eroso il patrimonio ideale dei grandi maestri. Al loro posto hanno tentato di imporsi quelli che sono stati definiti i cattivi maestri, ossia i predicatori di un rifiuto integrale e sanguinoso del sistema o di una restaurazione ottusa e feroce, voci roche nel deserto delle certezze sfiorite, richiami ingannevoli per minoranze sopraffatte da un furore impotente. Laddove, invece, si rende necessario un enorme, paziente sforzo collettivo per affrontare problemi biblici: la fame e l'AIDS per centinaia di milioni di esseri umani, l'inquinamento del pianeta, la concentrazione crescente di immense ricchezze nelle mani di pochissimi gruppi senza volto e senza pietà.

foto di Umberto Micheli

MALÀ

L'ARTE DELLA FEDELTÀ

Milan Kundera
traduzione di
Massimo Rizzante

La pratica universitaria studia la letteratura quasi esclusivamente all'interno del quadro nazionale: di Broch si occupano solo i germanisti, di Joyce gli anglisti, di Proust solo i francesisti. Da sempre trovo questa pratica insufficiente.

Come comprendere l'originalità di Broch o di Proust se non si prendono le mosse dalla problematica sovranazionale del romanzo moderno? Se uno studente vuole scrivere una tesi su Gombrowicz, i professori esigeranno che egli conosca il polacco. Grazie a questo 'nazionalismo' universitario, si condannano tutti gli studi su Gombrowicz – anche quelli condotti lontano dalla Polonia – ad un curioso provincialismo internazionale.

L'esigenza di studiare un autore esclusivamente nella sua madrelingua testimonia di un rigore scientifico o di pedanteria? Chi non ha letto Kierkegaard in danese non ha il diritto di discuterne l'opera? Tuttavia non è completamente assurdo chiedersi: un'opera letteraria è del tutto traducibile? Si può far passare da una lingua all'altra tutta l'intenzione estetica di un autore? Ecco la scommessa. La grande scommessa della traduzione. La letteratura universale, infatti, può esistere solo se esiste una traduzione fedele.

Ora, si dice: la traduzione è come la donna: o è fedele o è bella. Questo è l'adagio più stupido che io conosca. La traduzione, infatti, è bella se è fedele. Mi si obietterà che questo non è possibile: nessuna parola di una lingua trova un suo equivalente assoluto in un'altra. Sì, è evidente. *Sehnsucht*, la celebre parola della poesia tedesca, non significa né desiderio né nostalgia, e il traduttore deve *inventarsi* un modo il più preciso possibile per renderne il senso in francese: con una parafrasi? Con l'aggiunta di un aggettivo? Con un neologismo? La fedeltà di una traduzione non è una cosa meccanica, ma esige inventiva e creatività. La fedeltà, quando si traduce, è *un'arte*.

La forza di un romanziere non risiede solo nell'immaginazione, ma anche nella precisione semantica. Proust, in questo senso, non è meno esigente di Cartesio. Gli inglesi e gli americani conoscono il suo romanzo con il titolo: *Remembrance of Things Past*. Ricordo delle cose passate. Allusione al trentesimo sonetto di Shakespeare. Neppure il grande pubblicitario Séguéla avrebbe saputo scegliere un titolo più bello e più vuoto. Il titolo di Proust, infatti, definisce esattamente una situazione umana, e le parole 'ricerca', 'tempo', 'perduto' sono insostituibili. Ho appena scoperto che in tedesco *Point de lendemain* (*Senza domani*) di Vivant Denon è diventato *Nur eine Nacht – Solo una notte*. Banalità sentimentale nella quale tutta la raffinatezza del titolo francese, che di un enunciato dai toni tragici ha fatto un imperativo edonista, si annacqua. Il romanzo di Broch che s'intitola *Die Schuldlosen*, cioè *Gli innocenti*, in francese è reso con il titolo *Irresponsables* (*Irresponsabili*). L'immenso paradosso brochiano che parla della colpevolezza degli innocenti è abolito. Si soffoca il senso di un'opera fin dal titolo, che è la sua prima frase.

L'altro giorno ho ricevuto un libro, pubblicato nel 1989, che mi ha sorpreso. Alla nuova traduzione dell'opera completa di Freud è stato aggiunto un tomo a parte, intitolato *Tradurre Freud*, nel quale i traduttori spiegano il loro lavoro e giustificano le loro scelte; ci è offerto, ad esempio, un 'vocabolario ragionato' di una sessantina di parole-chiave di Freud che contiene: analisi semantica della parola tedesca; esame delle sue traduzioni francesi precedenti; ragioni che hanno portato alla nuova soluzione. Mi sono detto: è con questa passione per la precisione che bisognerebbe tradurre non solo le grandi opere del sapere ma anche i grandi romanzi.

Mi sono spesso arrabbiato contro le traduzioni traditrici, senza rendermi sufficientemente conto che i responsabili non sono necessariamente i traduttori. Leggo: «Capita che scrittori stranieri rimproverino ai loro traduttori francesi di edulcorare la forma, e perciò il contenuto, dei loro libri. Bisogna che questi scrittori sappiano che le edulcorazioni non sono per forza opera dei traduttori: esse sono spesso imposte dalle case editrici». Pierre Blanchaud ha scritto queste parole in un notevole articolo nel quale racconta la storia, tanto incredibile quanto comune, della sua traduzione di Kleist. L'editore, volendo un testo elegante, 'ben scritto', facilmente leggibile, ha imposto alcune modifiche che il traduttore, fedele allo stile inconsueto, ostico del suo autore, ha rifiutato di accettare. Ne sono seguiti processi, seccature, umiliazioni (per il traduttore, naturalmente, perché dei due è lui il più debole) e, alla fine, una nuova edizione di Kleist (fatta da un altro) che è tanto scorrevole e leggibile quanto penosa – cosa che Blanchaud dimostra, prove alla mano. Egli riassume così la situazione che, posso testimoniare attraverso la mia stessa esperienza, è sempre più frequente in ogni parte del mondo: «Quando il traduttore avrà consegnato il manoscritto si sentirà dire che le 'improprietà linguistiche' trovate nel testo hanno bisogno del massiccio intervento di un revisore (scelto dall'editore). […] Tutte le correzioni avranno in comune il fatto che agli autori tradotti si sarà imposto di dire qualsiasi cosa […]. Se le loro frasi sono lunghe si farà in modo di spezzettarle, mentre le si stiracchierà se sono corte. Si arricchiranno inutilmente le copule, ma si elimineranno le ripetizioni significative […] Le ragioni di questa censura, di questa riscrittura selvaggia? […] La totale sottomissione a un certo stile a effetto, a una scrittura a buon mercato che [l'editore] pensa essere la sola in grado di far vendere il libro».

Ecco un appello urgente in difesa della traduzione in quanto *arte della fedeltà*, arte senza la quale l'idea di Goethe sulla letteratura universale che rende Proust famigliare tanto a un islandese quanto a un francese diventerà obsoleta.

foto di Ornella Vorpsi

CAVALCANTI SENZA SELLA

(una teoria di supertesto)
tre inviti di
Paolo Gentiluomo

Scuro cuore lugubre mi trapassaste bui occhi tuoi spilli
e lo devastaste sanguinante che ancor spilla strazi umori
e ne esce mozzo fiato che rantola tale distruggimento
che mi lascia sfiancato dentro stupro corpo sommosso.

(Eugenio Parola)

Voi che mi filaste lo giustacuore
e tastaste la pancia a caloria
misurate l'ingrassata vita mia
che ricucendo la rattoppa Aracne.

È vèn tagliando di sì gran controllo,
che' doppiopetti sparati van via:
riman figura sol en sartoria
e filo alquanto, che cuce lo scollo.

Questa lana d'amor che m'ha disfatto
da' vostr'orli gentil' presta filasse:
un ago mi puntò dentro dal fianco.

Sì giunse rotto 'l spago al primo tratto
che sartina imbastendo scucisse
veggendo corto 'l frac nel lato manco.

(Enea Ortis)

Questa vita mia la distrugge 'l core
e voce di sì gran Amore che si riscosse
sol da' vostr'occhi gentil' en segnoria.
Voi che per li spiriti guardate valore
a l'angosciosa vertù d'amor
che mi destaste e passaste dentro l'anima
alquanta si mosse nel disfatto lato manco
che' deboletti occhi van via veggendo
figura che sospirando si giunse.
È vèn tagliando 'l colpo la presta mente
che dormia tremando:
m'ha tratto
un dardo che parla dal fianco mi gittò,
morto 'l cor riman ritto al primo dolore.

(Arzilla Sevizi)

VOI CHE(SCOLII)

Marco Berisso

applica al testimone essenziale della propria passione, ossia a colei che ne è responsabile, chiamandola drammaticamente a parte di essa, il modulo allocutorio designativo
D. de Robertis

no self control
P. Gabriel

voi che tagliaste con una lametta
i bulbi accesi ancora di vedere
e con un colpo secco sulla porta
delle meningi apriste le mie immagini:

guardate adesso per pietà guardate
questa mia vita rotta in cento pezzi
vita che amore ha frantumato e strugge
di sospiri e di pianto e di lamenti:

amore avanza rompe le trincee
ferendomi nel corpo di continuo
tanto che tutto il sangue scende ai fori
ed esce e si dilaga sulla terra:

impallidisco tanto che alla fine
rimane solo un debole fantasma
ed un filo di voce che ripete
quanto vi amo e quanto vi detesto:

la forza di questo folle amore
che mi ha sconfitto e messo in prigionia
dei vostri begli occhi si è nutrita:

un dardo mi ha lanciato dentro al fianco:

quel colpo mi ha raggiunto
all'improvviso
con tanta forza dentro al primo assalto
che il cervello tremando si è annullato:

vedendo morto il cuore e tutto il resto:

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

5

BISOGNA INSEGNARE IL SONETTO A TUTTI I GIOVANI EUROPEI

François Taillandier
traduzione di Francesca Spinelli

Nella raccolta poetica *l'Altro, lo stesso* (1964), Jorge Luis Borges ha inserito un sonetto che mette in scena il primo autore di un sonetto. Ed ecco cosa scrive:

Vuelve a mirar los arduos borradores
De aquel primer soneto innominado […]
Habra sentido que no estaba solo
Y que el arcano, el increible Apolo
Le habia revelado un arquetipo?

Torna a guardare i laboriosi abbozzi
Di quel primo sonetto senza nome […]
Avrà avvertito di non essere solo
E che l'arcano, incredibile Apollo
Gli ha voluto rivelare un archetipo?

Non sono proprio convinto che il sonetto, con le sue due quartine e le sue due terzine, sia stato rivelato da Apollo in persona a un poeta del Duecento, ma l'ipotesi sottolinea un punto fondamentale: ci troviamo di fronte a un mistero.

Il sonetto è un mistero europeo.

Sappiamo che nasce in Sicilia, alla corte di Federico di Hohenstaufen. È una specie di gioco di società, in cui si dibatte in versi di questioni amorose, un po' come nelle corti provenzali. Il sonetto ritroverà questa dimensione ludica in epoche successive, in particolare nella Francia del Seicento, come risulta da una famosa scena del *Misantropo* di Molière. Ma il destino del sonetto gli ha riservato ben altro. La sua forma, infatti, è stata adottata in alcuni dei più grandi capolavori della poesia europea: i sonetti di Petrarca, Ronsard, Shakespeare, Quevedo e Mallarmé ne sono la prova.

L'epoca romantica tende a distaccarsene, quasi che il valore attribuito all'effusione, alla libertà e all'asocialità del poeta la inducesse istintivamente a respingere quello che considera un modello autoritario. Alfred de Musset, tuttavia, ha scritto dei sonetti bellissimi, e così Baudelaire, che in Francia opera una sintesi tra temi romantici e forme classiche.

Sotto l'occupazione nazista, il poeta Jean Cassou, incarcerato, compone mentalmente trentatrè sonetti nella sua cella; questa forma rigorosa rappresenta anche uno strumento mnemotecnico. Nel 1954, durante la lotta contro l'imperialismo americano, il comunista Louis Aragon, che ha tradotto dei sonetti di Petrarca, e che confesserà di aver nascosto un sonetto in ognuno dei suoi libri, persino nella fase surrealista, incita i giovani poeti a riavvicinarsi a questa forma poetica. Il suggerimento è un po' precipitoso, per non dire grottesco (e infatti non vi si dilunga), ma l'intuizione è giusta.

La forma sonetto possiede indubbiamente un suo specifico fascino e un intrinseco potere di attrazione; chiunque la associa automaticamente non solo a una cultura, ma a una civiltà. «Potremmo dire che il sonetto è la forma unificatrice della poesia europea per eccellenza, e non può non sorprendere che la stessa considerazione non sia stata riservata al trattato di Maastricht», scrive scherzosamente Jacques Roubaud (*Poésie: récit*, Le Seuil, 2000, pp. 162-163).

La domanda è dunque la seguente: perché un breve componimento formato da due quartine e da due terzine, con rime che seguono i modelli canonici ABBA ABBA CCD EDE, o ABAB ABAB CDE CDE, o altre varianti, perché proprio questa struttura, e non un'altra, si è imposta con tanta evidenza a secoli di poesia europea?

Ci sono forme che si spiegano. Quando la Chiesa cristiana, ad esempio, inventa prima il computo sillabico dei versi e quindi l'assonanza, che prefigura la rima, è possibile spiegarne il perché. Spiegare il successo di una forma come il sonetto risulta invece molto meno ovvio.

Possiamo dire che riunisce le rime baciate, le rime piatte e le rime incrociate, la quartina e la terza rima cara a Dante; o che le terzine diventano più analitiche quando l'enunciato le separa e più liriche quando le abbraccia in un unico movimento. Possiamo citare la successiva contrazione che, dopo la pacata esposizione delle quartine, sospinge il pensiero verso una strettoia che culmina nel verso finale, identificato col nome di 'chiusa' – facendo così della poesia un edificio poggiato sulla punta. Sono tutte affermazioni probabili che possiamo fare. Ma non bisogna forse diffidare delle giustificazioni a posteriori? Se inventassi una struttura qualsiasi – diciamo ABA, BCCB, DBD – e questo nuovo genere s'imponesse a otto secoli di poesia, non si riuscirebbe forse a dimostrare rigorosamente che tale struttura è ideale per questo e quest'altro motivo?

Non conosco quindi la risposta alla mia domanda. Ai miei occhi la forma sonetto rimane arbitraria. Dopo tutto, può darsi che anche la prospettiva in pittura, la scala in solfeggio, il gioco di scacchi, o i tre ordini dell'architettura classica siano arbitrari.

Si possono tuttavia fare alcune osservazioni.

Innanzitutto, la corte di Sicilia del Duecento si dedica all'elaborazione di una lingua a parte nel cuore della lingua comune, dilettandosi a introdurre nell'espressione dei parametri supplementari e, in un certo senso, lussuosi. Si tratta, del resto, di parlare di questioni amorose, e potremmo quasi dire che la distanza tra il sonetto e il parlato spontaneo non è poi tanto diversa da quella tra l'accoppiamento istintivo e il duo erotico che adotta i codici e i rituali della seduzione e del libertinaggio.

L'ipotesi che ci possa essere un rapporto simbolico o di parallelismo tra i procedimenti dell'espressione verbale e i procedimenti amorosi ed erotici in uso in un dato ambiente è affascinante; e in questo senso, il massacro di ogni stilistica nell'Europa moderna andrebbe ricollegato alla sua volontà di uccidere l'erotismo (per quanto mi riguarda preferisco corrispondere con Madame de Merteuil piuttosto che con Madame Catherine Millet).

Legata quindi all'arte di amare, per un altro verso, l'invenzione del sonetto è ricollegabile alla Legge. Si è soliti affermare, infatti, che i poeti della corte siciliana erano spesso dei giuristi, e il presunto inventore del primo sonetto, Giacomo da Lentini, è soprannominato *Il Notaro*. Ora, come ben sappiamo in Francia, la codificazione dell'espressione non può essere dissociata dall'edificazione giuridica, ossia dalla società politica. Ed effettivamente la corte di Federico di Hohenstaufen in Sicilia fu il centro di una continua elaborazione giuridica. La spiegazione di questo legame privilegiato tra legge e lingua è semplice: per rendere conto di situazioni umane, a volte estremamente complicate, è necessario fissare, per quanto possibile, il senso dato alle parole, raffinando la cultura della sfumatura e perfezionando il rigore dei rapporti logici.

Ma quello che permane di giuridico nell'invenzione delle forme prosodiche rileva piuttosto del gusto per la regola del rituale e dell'apparato: ci si esprime secondo un protocollo. I primi sonetti sono inoltre riferibili all'eloquenza e alla retorica: al primo, in cui si enuncia una concezione dell'amore, risponde il secondo, difendendo un altro punto di vista. Vien da pensare all'arte dei sofisti, quei famosi sofisti che Socrate tanto screditava, e di cui l'ellenista Jacqueline de Romilly ha ricordato il ruolo decisivo che svolsero nell'apprendimento dell'argomentazione e, di conseguenza, nello sviluppo del pensiero astratto e speculativo.

La dimensione ludico-mondana del sonetto non va perciò sottovalutata: essa ritualizza quella richiesta, che a tutti viene fatta, di una parola conclusa, una parola non invischiata nella pesantezza, per definizione insondabile, della sincerità; incita ognuno di noi a «entrare nel giardino con dei fiori», per riprendere la splendida immagine di Jean Paulhan.

Tra l'altro, chi ha visto il film *Eight Mile* sa che, quando i giovani rappers delle metropoli industriali americane organizzano dei certami e dei concorsi di rap, agiscono in modo più rozzo, certo, ma tutto sommato simile ai chierici e ai cortigiani di Federico.

A questo punto, sembrerebbe che il mistero (o l'arbitrarietà) della forma sonetto si collochi in un'economia profonda della parola e della lingua. Il significato dei rituali non sempre è ovvio (perché si toccano i bicchieri prima di bere?); possiamo razionalizzare la lingua, ma essa non è di per sé razionale, e non è semplice, ad esempio, dire perché pone il soggetto prima o dopo il verbo. Allo stesso modo, nell'educazione il bambino impara ad osservare delle regole di cui solo in seguito capirà il significato e la necessità (può persino osservarle tutta la vita senza mai porsi domande). Questo, forse, è il motivo per cui viene accettata l'arbitrarietà del sonetto, e per questo stesso motivo lo si considera emblematico di una certa forma di civiltà.

Potremmo dire che il sonetto indica e, al tempo stesso, delimita il mistero in cui ci situa la parola, e il suo carattere inafferrabile.

Poco a poco, nel corso della mia vita di scrittore e di uomo, vado scoprendo i segreti e le meraviglie racchiusi nella storia del nostro continente. E mi piace trasmettere la felicità che tali scoperte mi procurano. Ma l'idea, forse presuntuosa, che mi ha guidato nello scrivere il presente articolo è un'altra: l'educazione europea che vorrei veder nascere nel campo delle Lettere dovrebbe prevedere dei percorsi simili a quello che ho appena accennato, che intreccino attorno alle opere paesi, epoche e cause.

Quando a scuola, imparando la storia della letteratura, affrontavamo questo tipo di argomenti, ci facevano studiare Ronsard, precisando *en passant* che il sonetto era 'di origine italiana'. Ma la sostanza degli studi rimaneva radicata nel territorio linguistico nazionale. Lo stesso accadeva con il romanzo: si passava da Madame de Lafayette a Balzac e a Stendhal, dimenticando che il romanzo ha una storia europea e non francese.

Per il futuro auspico la fine di questo isolamento delle lingue, delle opere, dei territori e dei livelli di significato. Auspico l'istituzione di una storia della letteratura europea (mentre, nel tentativo di eliminare le disparità nazionali, la politica attuale sceglie di non insegnare più nulla).

disegno di andrea Pedrazzini

LENGUA

MATER

opera di Renata Prunas - foto di Piero Berengo Gardin

LA CITTÀ DELLE MADRI

Cesare Cuscianna

Santa Rosa de la Cruz, mia madre è morta qui. Sei mesi fa, a metà strada fra Mendoza e il confine con il Cile, in un paesino tra il vento e l'ombra dell'Aconcagua, al margine della *carretera* che scende a Valparaiso. Raccontava sempre di Capua, in Italia, dove era nata nel 1920, partirono quando aveva sei anni. La città dei gladiatori la chiamava, e parlava dei campi lungo la via Appia, terra gonfia di tesori: bronzi, monete, statue. Una volta nel fondo dei vicini emersero blocchi di pietra dalle ruvide sembianze femminili, le braccia cariche di figli. Arrivò il podestà, i carabinieri, i carri coi buoi, trasportarono tutto al Museo e fu festa. Mia madre è cresciuta, si è sposata e ha avuto sei figli in Argentina, qui siamo una grande e rispettata famiglia ma diceva sempre che prima di morire voleva tornare a rivedere quelle madri. Così non è stato, lei non ha potuto. Io sì.

Pietre grigie, spaccate, monche. Pietre miracolosamente intatte. Raccontano dalla ancestrale genitrice, parente antica, animale. Affiorano della penombra, sono le Madri, e vegliano. Mammelle premono vesti severe, catturano l'occhio, qui si celebra il più sicuro dei nutrimenti, il latte materno. Alte dai trenta centimetri al metro e mezzo, saranno più di un centinaio. Mutano le dimensioni, non i volti, conta solo la fecondità, le differenze si apprezzano dal numero di figli. Fra le braccia sono quattro, cinque, sei. A volte un fascio intero, come grano, anch'esso figlio della madre comune, la terra.

L'uomo alla biglietteria del Museo ha giurato: «La conosco!»

Per la rotondità del volto mi ricorda uno zio morto. Ovviamente non lo conosco, e lui non può conoscere me.

«Strano, non dimentico le facce, dimentico i nomi. Mai le facce».

Mia madre era nata qui, lo informo in un italiano rugginoso, a cento metri di distanza, ma quasi un secolo fa. Proprio di fronte al Museo c'è la fontana con la statua decapitata. Ha bevuto quell'acqua da bambina, e io l'ho fatto poco fa. Inizia allora un interrogatorio garbato, quasi deferente. È febbraio, si festeggia il carnevale, per un attimo credo a una beffa. Altrimenti, con un salto del cuore, penso alle mie colpe, a troppi avrò fatto dei torti ed ora quest'angelo sterminatore giunge a chiedermene conto, nei panni affabili del bigliettaio. Infine ci stringiamo la mano, il suo stupore è sincero e non sembra scemato. Affidato ad una donna-guida inizio la visita. Indugio di fronte ad una bambolina in avorio, scura e senza vesti, il giocattolo di una bimba vetusta. Tuttavia sono qui per le Madri, le *matres matutae*, arcigne e bellissime. L'accompagnatrice non mi perde di vista, intuisco che avrebbe voglia di appurare se è vero che vengo così da lontano solo per vedere il loro Museo ma rispetta il mio silenzio e consente che scorra le mani su quelle pietre, tastandone la trama. I polpastrelli risultano appena impolverati, le donne assise non sono friabili come sembrerebbe, sono madri monolitiche, che bene sopportano le ferite, forse le infliggono.

Chiedo il catalogo del museo da portare con me in Argentina. È esaurito, con gentilezza svagata mi prestano un fardello di carte, posso fotocopiarle ma bisogna andar fuori, in una cartoleria. Mi accompagnerà ancora la donna-custode. Usciamo e prendiamo verso il Duomo, mia madre vi fu battezzata. Il nove settembre del 1943 un bombardamento devastò la città, lungo quella strada c'era il forno, un fratello del nonno vi restò sepolto comprando il pane. All'improvviso la custode rompe il silenzio. Con l'eccitazione di un bambino indica a braccio teso un balcone: «L'altro giorno si è buttata una donna, là!»

«È morta?» chiedo, temendo intrusioni di ombre estranee.

La cartoleria vende anche giochi per bambini ma è sottosopra come per un trasloco, in realtà, mi spiega con sussiego il negoziante, stanno facendo l'inventario. Mentre aspettiamo le fotocopie finalmente osservo la mia donna.

Ha un'aria familiare. Più giovane di me ispira il rispetto di una vecchia madre. È massiccia, statica, senza età, come le *matres*. La invito a bere un caffè, rifiuta, in un lampo di sospetto.

Allora la ringrazio e ci salutiamo. Le apro la porta, che è dura e tenace, mi sembra di averlo fatto mille altre volte. Abbassa gli occhi, scompare.

Preso da uno strano intontimento temporeggio, compro stelle filanti, coriandoli e una di quelle trombette in carta che soffiandovi dentro allungano una lingua come a beffeggiare il destino.

Poi esco anch'io e vado per un'altra strada, nell'aria chiarissima, fredda e ventosa.

opera di Renata Prunas - foto di Piero Berengo Gardin

PER OGNI GIORNO

Biagio Cepollaro

dovrei dire anch'io a
quarant'anni ciò che a
venti
non si poteva dire che ti
viene naturale all'inizio
solo
quello che hai sentito dire
il resto
che conta

nessuno te lo dice ci devi
sbattere per poi scoprire
che anche un applauso ti
porta
fuori
strada che debole
è la via
e veramente oscura
e chiesi

come fare
ad avere mente
ordinaria

sale la collera
lasciando indietro la testa
sale
per visceri aggrovigliate e
muove una specie
di voce che fa della voce

grugnito

e dormendo si fa avanti la
preistoria
io ci vorrei
parlare
col rettile cervello non è
male in lui gli fa male
solo il silenzio

ma come fare ordinaria
la mente e la
domanda
su solco sbagliato
che non c'è solco né pista
che non c'è disco
su cui girare e nulla gira
intorno né si muove a
spirale non lo puoi
prevedere si muove
e basta

che il bene non è fatto
di volontà la storia che
uno
decide

delle sue azioni sembra
davvero se s'impegna
trattiene la mano non
preme il pulsante ci
dovrebbe essere
sempre rosso

telefono che puoi fare
scoppiare la bomba
dicendo tra venti
minuti arrivano missili hai
giusto il tempo di armare
e forse spedirli da questa
parte

tutta la vita a cercare di
vivere
dentro
il giorno
è strano come crescendo
o invecchiando
è strano
come si vada dal grande
presunto al piccolo
come colui che chiese:

maestro, e ora che devo
fare di tutto

questo

vuoto?

e il maestro rispose:
gettalo via

oppure
fallo.

che il vuoto
non è veramente vuoto
finché lo tieni in mano con
le mani
a coppa
allora gettalo
via che non ti serve
a niente che è ancora
qualcosa
e chiesi
come questo s'illumini e
che il vivido
dello scorcio in un'ora
della casa
o la confusione al bar per
chi paga
si faccia vivido come
insomma il vivo
abbia luce

intanto continuo anche in
pieno giorno a fare

buio

1998

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

7

COSÌ DEVI FARE

José Muñoz

A Parigi, non lontano da dove abito c'è il *Musée des Arts et Métiers*: questo mi fa pensare che l'arte senza mestiere sia meno arte, ma il mestiere senza arte sia solo mestiere.

Ho imparato il mestiere artistico del fumetto con Alberto Breccia, Ugo Pratt e Francisco Solano Lopez. Con Breccia e Pratt nella Scuola Panamericana d'Arte, con Solano Lopez nella sua bottega.

Nella scuola si tentava di produrre senso, storie con un inizio, uno svolgimento e una fine. Godard l'ho conosciuto dopo.

La Panamericana, un ente privato creato dai fratelli Liepsig, rappresentò un grande momento per lo sviluppo del fumetto, se così si può ancora dire, e per noi che eravamo nei paraggi.

Soffrivo, a quel tempo, l'urgenza di una definizione identitaria, ero un adolescente in fregola che passava il tempo tra discussioni contraddittorie e rifiuti isterici degli adulti rugosi che parlavano di cose che non capivo ma che consideravo ostili alla mia autonomia. Fu una crisi adolescenziale vissuta fino in fondo, ma non al punto di negare l'esistenza di gente che ne sapeva più di me. Rifiutavo gli insegnamenti troppo invadenti ma mi sforzavo di apprendere la tecnica, l'arte. Imparavo a disegnare un corpo umano, imparavo la sensibilità che occorre per pensare con le mani, persino coi piedi – ho visto che si possono fare delle cose incredibili coi pennelli ai piedi, una cosa che potrebbe fare Maradona per riempire i pomeriggi. Già allora intuivo che ero interessato al disegno narrativo, oltre che a rappresentare la luce e l'ombra di una scena: non ero ancora impressionato dallo spettacolo interiore delle persone, che è poi parte centrale dello spettacolo meraviglioso dell'esistenza. Ma questo lo impari dopo. Il disegno è toccare con emozione e con rispetto l'esistenza, lo spettacolo meraviglioso e terribile che abbiamo davanti agli occhi. Io subivo eccessi di crisi d'identità e tornavo a casa in mezzo a furie fredde ma sospettavo che i maestri sapessero quel che andavano dicendo. Breccia era un tipo di poche parole, dense, giuste, piazzate qua e là. Poi, Breccia e Pereyra, un altro prof della Panamericana, mi hanno trovato un posto nella bottega di Solano Lopez, disegnatore dell'Eternauta. C'erano Breccia, Pratt e c'era Solano, un pennello decisamente più asciutto. Solo dopo ho capito l'unicità del suo lavoro.

Quando sono arrivato da lui io tentavo delle cose un po' alla Breccia un po' alla Pratt tipo inchiostri succosi, arcigni, gesti cinesi e giapponesi, decisi e svolazzanti. Lui, invece, mi portava verso quello che voleva lui, i cieli di Buenos Aires per esempio, disegnati arando le nuvole rovesciate col pennello semiasciutto, spettinato come una pennellessa. I cieli bassi di quella che sarebbe diventata la Buenos Aires del futuro: una specie di veggenza quella storia, i cieli grigi degli invasori, pennelli asciutti che ferivano le nuvole e le spingevano giù nella città. Questa sensazione d'angoscia io cercavo di riprodurla usando linee troppo piene d'inchiostro: lui veniva e con la tempera morsicava e spettinava i miei tratti, cancellava e rifaceva dicendomi: «così devi fare».

Solano è un grande creatore di atmosfere, uno che possiede l'anima viva di Buenos Aires, come Piazzolla.

Hector Oesterheld, lo sceneggiatore dell'Eternauta è stato ammazzato dai militari. Solano voleva un fumetto di fantascienza che non fosse stupido. E lui partorì l'Eternauta, ossia i paesi del nord che condannano i paesi del sud a ricevere tutta la merda dello spazio, che è in pratica un po' quello che accade nella realtà. Hector Oesterheld riusciva a intuire ciò che sarebbe successo e che in parte già succedeva. Dietro tutti i lavori d'invenzione e di finzione c'è l'eterna ricerca di come sopravvivere accettando le mediazioni senza rinunciare alla libertà di raccontare le cose del mondo così come si intuiscono. Avevo diciotto anni e già lavoravo illustrando Oesterheld: ero un giovane 'rivoluzionario' insolentemente giusto ed insolentemente puro. Lui, invece, era considerato un signore medio-borghese che, non essendo giovane, non praticava le idee giuste. Quindici anni dopo, nel 1977, questo stesso uomo sarebbe stato ammazzato dai militari, perché si era messo in gioco. Oesterheld, insomma, è uno che aveva abbandonato le 'storielle' e la storia lo ha massacrato. Anelava alla giustizia e alla buona condotta sennonché si sa come funzionano queste cose, lo stesso dramma che si ripete sempre: l'aspirazione a un mondo migliore e la difficoltà di metterlo in pratica nei propri atteggiamenti. Forse è il dramma della nostra specie: l'impossibilità di diventare socialisti e la pretesa di esserlo.

Alla scuola Panamericana, in una sorta di autismo creativo in via di definizione, c'era tra noi allievi un fumettistico spirito di competizione: gareggiavamo sorprendendoci a vicenda in mezzo a gridolini virili frantumati da urla adolescenziali. Apprendevamo dai maestri e dai compagni di classe e sentivamo le cose nel disegnarle.

Con Solano vivevo un vero rapporto da maestro ad allievo, 'all'antica'. In italiano usate la differenza tra autoritarismo e autorevolezza: siamo materia cosciente persa nell'universo con l'angoscia di sapere che moriremo e di ciò non ho mai sentito una spiegazione adeguata al mio comprendonio: nascere, morire, una situazione rischiosa.

E allora ogni tanto capitano delle persone nelle diverse tribù, etnie, nazioni che hanno un *plus* nei loro cuori e di capacità organizzative. Insomma persone che tentano di onorare la vita riconoscendo almeno le ferite inflitte e autoinflitte nel tessuto sociale. Mi viene in mente Hector Kirchner: il nuovo dell'Argentina che tenta di restituire dignità agli argentini. Dei maestri posso dire che ce ne sono stati di inascoltati perché gli allievi volevano fare da sé. Comunque sia ognuno ha cercato, talvolta riuscendoci, di raccontare quello che gli succedeva durante il suo breve soggiorno nel mondo. E la materia cosciente. Il fumetto è un linguaggio affascinante perché credo sia un linguaggio profondamente manuale: è vero che dopo si stampa, ma all'origine ci sono delle macchine imperfette che siamo noi, che sognano disegnano scrivono quello che dopo le vere macchine stampano e mandano al mercato come prodotti spirituali.

Pochi sanno che sono un rappresentante della scuola argentina perché pochi sanno che sono argentino e mi fanno passare per un europeo. In qualche modo lo sono, visto che l'argentino era europeo prima ancora che esistesse l'Europa unita. Io mi sento un figlio riconoscente, porto dentro di me i fuochi che i maestri hanno contribuito ad accendere e ad alimentare. Vado in giro per il mondo vendendo la mia merce spirituale con alti e bassi consapevole di aver avuto molta fortuna, la fortuna di capitare in quel momento fra tutte quelle persone creative, di averle sapute riconoscere e rispettare. Ricordo con Don Alberto a scuola: ero lì a inchiostrare un disegno e usavo delle trame molto intrecciate, mettevo una macchia grigia accanto ad una macchia nera, e lui mi diceva: «guarda qua, hai fatto una macchia grigia che quando sarà stampata diventerà nera: questo non è il fumetto non devi mettere nero con nero». Mi fa una scacchiera, un quadrante bianco accanto a uno nero e mi dice: «Muñoz, questo è il fumetto». E lì ho smesso di usare i grigi. Per rappresentare luce e ombra c'era un limite netto, poi il limite comincia a tremare e così è nella vita. Noi siamo in questo parco delle meraviglie e siamo tendenzialmente malvagi e stupidi, capaci di divorare noi stessi: uno scacco matto, ma subito ci viene la voglia di giocare un'altra partita, di rimescolare le carte. A proposito di rimescolare le carte mi viene in mente un disegno del Che Guevara di Breccia: da una parte del foglio c'era una cicciona disegnata da Filippo Scozzari – è interessante la visione tecnico-coloristica della turista nord americana con gli occhiali Anni Sessanta – e dall'altro Alberto innamorandosi dello stupendo grigio della carta e senza guardare il retro, disegnò un ritratto del Che. In trasparenza, dove finisce la natica della cicciona inizia la nuca del Che.

Breccia manifestava un certo orgoglio nell'aver contribuito al mio cammino, lo scambio tra maestro e allievo è come la consegna di una torcia che l'allievo porta in sé con il compito di alimentarla. Diceva Quevedo: «*Polvo seré, mas polvo enamorado*». Anch'io ho cercato di fare la mia parte, perpetuando il fuoco: il ruolo che ha giocato Breccia nel mio mestiere l'ho in un certo senso assunto con quelli che mi hanno seguito, quelli che da me hanno ricevuto. In Argentina, il mio paese, il tempo è stato brutalmente interrotto: tra l'Argentina di oggi e quella precedente alla dittatura non c'è quasi nessun punto di contatto. Meno male che il fumetto è un mestiere 'infantile', la mia infanzia argentina mi appare esotica, lontana. E anche colpa dell'età: stiamo cominciando a salutare la vita ed allora l'infanzia ritorna, mentre il manifesto di Goya, il maestro dei miei maestri, vigila sempre dal muro.

disegno di Josè Muñoz

MASTER

I MAESTRI DELL'OCCIDENTE

Paolo Colautti

Le genti d'Occidente, dopo migliaia d'anni di riflessioni, stanno imparando con fatica che la violenza non sempre paga, ma nessun Maestro ha mai insegnato loro che non hanno nulla da insegnare al resto del Mondo.

L'ultimo Maestro morì in prigione moltissimi anni fa. Di lui ci rimangono molti volumi. Dicono che il segreto del suo insegnamento si nasconda nei suoi scritti. Di lui conosciamo tutte le cronache ufficiali, cioè quasi nulla.

Era l'ultimo di una nobile stirpe, le cui origini si perdono nella notte dei tempi. Ancora oggi c'è chi favoleggia di antiche discendenze egizie o druidiche, o addirittura sciamaniche. Il nostro mondo è costellato dalle loro opere, che come piramidi si elevano dalla sabbia delle immagini quotidiane. C'è chi vede in loro la saggezza dell'Occidente, chi *tout court* l'Occidente.

Al Liceo ci hanno insegnato a rispettarli. All'Università abbiamo imparato ad amarli. Nel fuoco della nostra ribellione ci siamo sentiti figli loro. Oggi si intravvedono appena tra le nebbie del passato, si dileguano tra le note di una canzone che esce sempre più flebile dal petto degli uomini.

Ma prima di svanire, come un vecchio albero che fiorisce rigoglioso un'ultima volta prima di morire, figliarono in abbondanza al sorgere della Modernità. I loro figli sciamarono per l'Occidente a parlare di Progresso e Uguaglianza. C'era qualcosa di magico nelle loro parole, perché incantarono anche i figli delle terre che stanno oltre Europa, i figli di quelli che i loro padri incatenarono come schiavi. Una nuova alba sembrava sorgere per l'Umanità.

Poi, non si sa perché, invecchiarono di colpo; e noi restammo senza risposte, proprio quando avevamo in gola mille e più domande da fare.

Partirono anni fa con la camicia bianca
sul petto coraggioso,
con l'animo aperto e gli occhi decisi
sull'orizzonte luminoso,
con amore e decisione, partirono.

In questa città sempre uguale li abbiamo attesi.

In questi quartieri senza nome li abbiamo immaginati.
In queste piazze di cemento abbiamo interpretato
I loro messaggi lontani, i nostri sogni.

Ora non ci giunge più la loro voce;
si sono persi laggiù oltre il fumo della periferia.
Si dice che qualcuno sia tornato,
muto con gli occhi stanchi.

I padri invecchiano, dimentichi di noi,
delle nostre speranze, dei nostri sogni.
Sono rimaste solo le loro parole, i loro ricordi:
voci, echi lontani ormai confusi.

Da tempo nessuno torna più a portare buone nuove.
Da tempo nessuno parte più da questa piazza.
I nostri zaini sono tutti lì, per terra, tristi.
Vogliono convincerci che non ci sia nulla là, oltre il luccichio dei tetti.

Così siamo rimasti soli. La solitudine fa riflettere, forse anche più dei Loro libri. Ma è proprio vero che l'Occidente sono Loro?

foto di Luciano D'Alessandro

OBBLIGATI ALL'OBLIO
Jean Claude Michéa
traduzione di
Alessandra Mosca e
Paolo Trama

APPELLO

Si delegittimano gli insegnanti con un atteggiamento apparentemente libertario chiamando genitori e alunni a denunciare tutte le forme di autorità del 'Maestro'. Ora, la parola 'maestro' ha due significati molto diversi. In latino, *dominus* designa colui che esercita un dominio o un'oppressione e *magister* colui che possiede un'autorità conferitagli da un sapere.

In questo senso, Bakunin, che era un anarchico, poteva scrivere: «In materia di scarpe riconosco l'autorità del calzolaio». Riducendo la figura del maestro – inteso come soggetto detentore del sapere – a quella del maestro – inteso come oppressore – si aveva modo, sotto sembianze rivoluzionarie, di distruggere qualsiasi tipo di trasmissione del sapere critico. È per questo che, secondo il dogma attuale, l'insegnante deve accontentarsi di essere un "animatore" che aiuta l'alunno a "costruire il proprio sapere".

Da una decina d'anni, gli insegnanti che frequento, e questo indipendentemente dall'età, affrontano la riapertura della scuola con la certezza che l'anno scolastico che sta iniziando sarà sicuramente più difficile ancora di quello che si è appena concluso. È un sentimento strano e nuovo. Nel momento in cui ho iniziato a Parigi, nel 1972, e per un lungo periodo successivo, era chiaro che il mio lavoro sarebbe diventato sempre più facile man mano che avrei accumulato esperienza. Al giorno d'oggi è vero il contrario.

Ovviamente non conosco nessuno che neghi la necessità per un buon insegnante di essere un buon pedagogo! Il problema è sapere se la pedagogia è una scienza che produce leggi, alla maniera del fisico nel suo laboratorio, o un'arte che, come tutte le arti, s'impara sul campo e si fonda su conoscenze empiriche, e non sperimentali.

Chiunque abbia insegnato, o semplicemente educato dei figli, sa bene che si tratta più di una questione di intuito che di conoscenze scientifiche.

Tutto quello che si può dire è che non si può essere un buon pedagogo senza provare, da un lato, passione per ciò che si cerca di trasmettere e, dall'altro, affetto verso coloro ai quali si cerca di trasmettere il sapere. Tutti sanno che queste cose non si imparano matematicamente. Lo sanno tutti, salvo i pedagoghi di professione.

Vorrei aggiungere – è un segreto di Pulcinella nell'ambito dell'insegnamento – che la maggior parte delle volte gli specialisti di queste sedicenti 'scienze dell'educazione' sono ex insegnanti che, per una ragione o per un'altra, hanno fatto di tutto per sfuggire a un mestiere in cui non si sentivano realizzati e per non confrontarsi più con degli alunni.

È su quest'armata in rotta, spesso amara e inacidita, che Claude Allègre e Philippe Meirieu hanno avuto il colpo di genio di appoggiarsi per rompere la resistenza del corpo insegnante e inaugurare «il più grande mercato del XXI secolo».

Per distruggere tutte le lacune createsi, devo dunque moltiplicare le precisioni e le osservazioni su tutto quello che, in quinta, una volta, andava più o meno da sé. Per esempio, ripetere un corso sull'accordo del participio passato o ricordare chi era Pascal o Montaigne. Improvvisamente, ritardi e ostacoli si accumulano sul lungo e pericoloso cammino del programma.

È evidente che bisogna alleggerire i programmi. Ma su quali basi e con quali criteri? Secondo l'ideale del ministro, la diminuzione in quantità dovrebbe nuocere il meno possibile alla qualità del sapere insegnato. È un'impresa molto difficile.

Per condurla a buon fine, non penso che si possa fare affidamento su un governo per il quale la scuola deve assicurare 'l'impiegabilità' dei nuovi 'flussi generazionali'. Con questa ottica, ho davvero paura che un giorno la prova di filosofia, sempre che esista ancora, sia sostituita da un questionario del tipo:«Chi era Schopenhauer?: a) un filosofo tedesco b) il libero del Bayern Monaco c) una marca di birra».

È anche vero che un futuro impiegato del Mc Donald's non ha bisogno di saperne di più. Da un punto di vista liberale è logico, e redditizio, allineare la cultura al salario.

I 'pedagoghi', del resto, cercano di rinforzare questo dispositivo psicologico essenziale al funzionamento del capitalismo con, prima di tutto, l'idea che «il ragazzo deve essere al centro della scuola».

La maggior parte degli alunni di oggi sarebbe infatti profondamente sconvolta se non accettassi i compiti che mi consegnano a volte con due o tre settimane di ritardo. Ma se avessi la sventura di essere io in ritardo nel rendere le copie corrette, mi spetterebbe una bella lezione di morale.

Mi ricordo di un'alunna, del resto molto simpatica che, rendendomi con il solito ritardo un compito con cancellature monumentali e macchie di whisky, vi aveva allegato questo biglietto di scuse: "Mi dispiace consegnare il compito in questo stato, ma non avevo voglia di ricopiarlo". Da buona cliente, non aveva infatti messo in dubbio un solo istante che la voglia o l'assenza di voglia siano i soli motori ragionevoli dell'azione umana e che le sue scuse erano quindi perfettamente legittime.

Suppongo, invece, che se le avessi risposto che, anch'io, non avevo alcuna voglia di correggere il suo compito, ella vi avrebbe visto un oltraggio insopportabile ai suoi diritti fondamentali e, probabilmente, avrebbe intrapreso una procedura presso la Corte Europea di Giustizia.

Gran parte del nostro mestiere consiste dunque, sempre di più, nel riumanizzare l'alunno, cioè nell'insegnargli ad essere altro che un consumatore per il quale ogni invito alla riflessione critica debba mirare ad un'utilità immediata, o costituisca solo un increscioso 'rompicapo'. Non riuscirete in questo lavoro se non amate profondamente gli allievi e la vostra disciplina. Ma quando riuscirete, la gratifica non avrà uguali.

E gli altri professori, come reagiscono a questa metamorfosi?

In sala professori gira una battuta ricorrente: se si desse agli insegnanti anche solo una metà dei diritti di cui godono gli alunni di oggi, la loro beatitudine sarebbe totale.

Come sotto la Russia brezneviana, gli insegnanti tentano di proteggersi con l'umorismo e la derisione. Ma è chiaro che una molla si è rotta.

Come si svolge un consiglio di classe?

Un tempo era il luogo in cui i professori giudicavano, in modo del tutto indipendente, il lavoro degli alunni. L'ago della bilancia è andato ora nell'altro senso. Ormai il consiglio di classe tende a diventare il luogo in cui i rappresentanti dei genitori e degli alunni giudicano, all'americana, il lavoro dei professori.

Gli insegnanti si recano tremanti davanti a questo nuovo Tribunale. Per proteggersi adattano le votazioni ai presupposti desideri dei consumatori che li giudicheranno.

L'unica cosa che mi dà noia è che tutto il lavoro dell'insegnante è quasi invisibile dall'esterno. Non potrò mai evitare che la mia fruttivendola castellana del mercato, la superba Elizabeth, ogni volta che lascio il liceo per recarmi alla biblioteca Sarrau, mi saluti con un allegro: «Insomma M'sieur Michéa, sempre a zonzo. È proprio vero che è sempre in vacanza!»

Eppure se si volesse misurare la quantità reale di lavoro che deve svolgere un serio insegnante, basterebbe dare un'occhiata al suo armadietto dei medicinali.

Da qualche anno, per reggere l'accelerazione del ritmo di lavoro imposta dal ministero e la degradazione delle condizioni di lavoro, ho bisogno, proprio come un giocatore di calcio soggetto alle imposizioni della denaturazione capitalista del suo sport, di ricorrere, nei momenti salienti dell'anno scolastico, ad una serie di prodotti che hanno a che vedere con quello che bisogna a ragione chiamare doping.

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

9

IL MOSTRUOSO VOLTO DEL MAESTRO

Paolo Graziano

Dietro le spesse mura del castello d'If, il prigioniero Edmond Dantès si aggrappa a una voce, un fiato distorto dalla tessitura della pietra viva ma inconfondibilmente imperioso e indagatore. Quando il suono si ricongiunge all'agile figura affiorante da un cunicolo oscuro, il futuro conte di Montecristo, che in pochi attimi ha fatto esperienza del desiderio di affidamento e della paura dell'abbandono («vi amerò come amavo mio padre… non mi lascerete solo?»), trascina l'uomo appena comparso sotto l'incerta luce filtrante dalla grata per conoscerne i tratti del viso.

Il volto dell'abate Faria, finalmente illuminato nel buio, si rivela nei suoi tratti deformi: i capelli incanutiti, le sopracciglia incolte e la barba fluente sul vestito ormai ridotto a brandelli, la spettrale magrezza del viso scavato da rughe profonde e sconvolto dai segni di una pazzia mai accertata, mai recisamente negata.

Grazie a questo primo piano narrativo, nel mostruoso sembiante del maestro di Dantès può manifestarsi una prodigiosa coincidenza di forma e contenuto. D'altronde, la visione ravvicinata di qualcosa è più d'una modalità di rappresentazione tra le altre e custodisce un suo potere rivelatore: abolisce il contesto, istiga l'attenzione a colpire, si accanisce sull'oggetto fino a cavarne il dettaglio invisibile, il segreto.

Per il filosofo francese Gilles Deleuze, il segreto del volto si cela nella sua capacità di sfuggire alla logica del rinvio segnico e, allo stesso tempo, di moltiplicarne all'infinito gli effetti, in modo che qualcosa non stia *soltanto* per qualcos'altro, ma per un eccesso di senso non codificato e non altrimenti esprimibile. Contemporaneamente, l'espressività del volto si esaurisce in se stessa e allude all'assolutamente altro: superficie e abisso. Gettare lo sguardo in tali profondità, come fissare gli occhi della Gorgone, paralizza la possibilità di ricerca del senso, fissandola nello smarrimento. La raffigurazione del volto, secondo Deleuze, contiene «al contempo la faccia e il suo sfacimento»: in francese *devisager* significa fissare qualcuno ma anche togliere il volto, per scoprire dietro la sua anamorfosi la radicale abolizione della norma, il mostruoso che genera «la Paura per unico affetto».

Qualsiasi tentativo di ridurre il mostruoso alle regole della ragione è destinato a conoscere la deriva di questo stato passionale: nessun ancoraggio razionale è in grado di arginare il turbamento che deriva dalla manifestazione dell'irriducibile, dell'enigma simboleggiato, nel pensiero deleuziano, dalla figura del volto altrui.

Nella tradizione fisiognomica si evidenzia lo sforzo di ricondurre a un quadro razionale il misterioso che promana dall'incontro con l'estraneo: le sembianze costituiscono lo specchio trasparente dell'essenza dell'individuo, l'analisi delle somiglianze che le caratterizzano consente di cristallizzare un senso altrimenti inafferrabile, di ricondurre il difforme a forme note e, dunque, di stabilire una relazione tra il mostruoso e il normale. È naturale che questo tentativo abbia scelto come proprio oggetto di studio il volto, poiché costituisce la sorgente primaria dell'espressività corporea. La teoria dell'angolo facciale elaborata da Camper, ad esempio, applica proprio alla mostruosità del volto il criterio del ricorso al termine noto, cercando di dimostrare una continuità fatta di rapporti geometrici che conduce dal sembiante della rana fino a quello dell'Apollo greco, dal mostruoso al sublime. Ne risulta una visione rassicurante, che permette di vedere – come nelle fiabe – il volto del principe nascosto sotto l'involucro del rospo e destinato, infine, a riemergere da quelle deformità. Ma la carica perturbante del mostruoso non ne esce addomesticata: «la scienza dell'ignoto – osserva Jurgis Baltrusaitis – finisce sempre con lo scontrarsi con l'insolubile. Più sottilizza, più depura le proprie nozioni; più si sforza di darsi basi solide; più si smarrisce nel fantastico».

Lo smarrimento di Dantès comincia dall'incontro con l'aberrante fisionomia dell'abate alla debole luce del mattino: da lì inizia la revisione della sua vicenda umana i cui avvenimenti, come in una allucinata trasfigurazione anamorfica, perdono ogni ordine e giustificazione per rivelarsi nella loro perversa verità, trascinando il personaggio di Dumas nel precipizio della disperazione e insegnando all'uomo, sopravvissuto a prezzo della propria innocenza, la lucida determinazione che la vendetta esige. Come l'etimologia suggerisce, le mostruose fattezze di Faria costituiscono un avvertimento narrativo, una *mise en abyme* che annuncia questo percorso: *monstrum* deriva dal tema di *moneo*, appunto 'ammonire', 'mettere sull'avviso'. Allo stesso campo semantico afferisce il verbo *monstrare*, un intensivo di *moneo* che precisa ulteriormente la caratteristica dell'avvertimento costituito dall'apparizione del mostruoso: si tratta di un'indicazione, una traccia offerta alla comprensione. C'è un'intenzione pedagogica dietro l'apparizione del mostro, ma si tratta di una pedagogia priva di dogmi, in cui il segno è destinato a lasciare presto il posto all'interpretazione. Nella teratologia secolare di Pierre de Maupertuis, il mostro è lo strumento con cui la natura istruisce l'uomo, l'elemento straordinario e malfatto che appare e si estingue perché inadatto alla vita dopo aver insegnato, grazie all'orrore che la deformità suscita, l'amore per la bellezza e l'armonia. Al di là del becero evoluzionismo di monsieur de Maupertuis, ciò che colpisce la fantasia è la singolare alchimia che incrocia il tema del mostruoso con quello dell'insegnamento, talvolta combinandone i tratti: il mostro è destinato a scomparire di fronte al montare della saldezza e del coraggio, come il maestro viene sacrificato al sopraggiungere della consapevolezza.

Così il mostruoso maestro Faria, colpito da tre assalti di una malattia genetica che reca inscritta la sua fine, muore dopo aver spinto Dantès ad accendere il lume, a cercare dentro di sé, perché il giovane deve sortire da solo dalla prigione che lo avvince. Alla fine della ricerca, quando ormai prova quasi indifferenza per la prigionia fisica perché le vere mura sono già crollate, è il viso di Dantès a riflettere il senso del cammino compiuto: «i tratti del suo viso si erano ridistesi e avevano ripreso il sembiante ordinario, ma con una rigidezza e una fermezza tali da lasciar capire che egli aveva preso una risoluzione incrollabile». L'aberrante espressione dell'abate, che poco prima è stata una *mise en abyme* per il conte, resta muta sulle verità più profonde, quelle che bisogna cercare da soli. Il mostruoso volto del maestro rivela soprattutto il segreto di chi lo guarda.

ALLA CLASSE

foto di Luciano D'Alessandro

foto di Francesco Jodice

NAPOLI MAESTRA DI VITA
ovvero,
dialogo circolare tra
Francesco Jodice e
Margherita Remotti
sul tetto del Centro
Direzionale

DIREZIONE

Ci sono allievi e ci sono maestri. E ci sono allievi che sono già maestri. E poi c'è il fatto che un vero maestro è sempre anche un allievo. Francesco Jodice, figlio di Mimmo, ha imparato l'arte della fotografia e ora fa scuola, con il suo sguardo da detective, attualizzato sulla e nella situazione che scandaglia, frammento per frammento, come una sonda che spezzetta e ricompone per ricreare un insieme, che poi di nuovo sfugge per modificarsi ancora e ancora. La sua è una rincorsa alla realtà organica che viviamo, il cui premio-partita è lo sguardo d'insieme, sussurrato da un tetto del mondo: il suo. Il suo sguardo si appoggia e riflette il mondo e sul mondo, si orizzontalizza e osserva, cerca di capire attraverso le cose le cose stesse. E poi si allontana, misura, si eleva e raggiunge l'orizzonte dal tetto che più gli si confà, quello del Centro Direzionale di Napoli, sua città d'origine, mai realmente abbandonata e anch'essa sussurrata, quasi fosse il nome di un sogno infranto, di ogni malinconia umana colta dallo scatto fugace. Decidiamo di incontrarci qua, su questo tetto e osservare ancora. Sorseggiamo una tazza di caffè caldo (quello lungo, che sta nei bicchieroni di carta che scaldano i poliziotti appostati nei telefilm americani) per riscaldarci la notte, fino all'alba. C'è una vista incredibilmente bella da quassù; si vede tutta la città da un'angolatura insospettabile. È come vedere tutte le città del mondo. È il 20 dicembre 2002, quando Francesco Jodice e suo fratello Sebastiano girano le scene di esterni di una apocalittica ambientazione cittadina del loro primo film, *The Gift*, su questo stesso tetto. E fa lo stesso freddo. Francesco indica un punto imprecisato nella città con l'indice della mano destra, mentre con la sinistra regge il bicchierone di caffè prima di poggiarlo a terra, affianco a dove ci siamo rannicchiati, con sulle ginocchia delle coperte di fortuna: «Una volta qui a Napoli ho bucato una gomma della macchina. Il carro attrezzi è arrivato subito e mi hanno cambiato la gomma immediatamente, ma poi ho dovuto aspettare un'ora e mezza per poter pagare, perché non funzionava l'apparecchio per la carta di credito!», dice Francesco.

«E cosa hai fatto in quest'ora e mezza?», chiedo io.

«Io e il gommista abbiamo parlato del perché la Coppa America non sia arrivata a Napoli, ma sia finita a Valencia.»

«E perché è finita a Valencia?»

«Perché nessun investitore avveduto investirebbe mai su Napoli. Bisognerebbe lanciare un ponte tra Napoli e Las Vegas, magari da questo tetto, perché qualcuno possa azzardare un investimento qui. Come artista investirei su Napoli, ma se fossi l'amministratore delegato di una società mi guarderei bene dal farlo.»

«Mi piace questa distinzione tra artisti e amministratori delegati. È come dividere il mondo in due.»

«Da amministratore delegato potrei concedere a Napoli tutto quel denaro delle società che viene sgravato dalle tasse perché viene utilizzato per fini culturali o artistici.»

«Intendi dire il denaro in perdita?»

«Sì, quello che fa bene all'anima, ma fa malissimo alla società.»

«E Napoli fa bene all'anima?»

«Solo se vieni da fuori. Se ci sei nato, finisci in pareggio. Anzi, se parti da quota zero, da quota terra, puoi anche farti molto male.»

Francesco si alza e si porta sul parapetto tenendo le gambe parallele e guardando in basso la città davanti a lui.

«Cosa vedi da qua?», gli domando.

«Vedo i luoghi che ho vissuto da bambino, il mare, l'Italsider, Posillipo… e vedo la circonvallazione esterna, il vallone San Rocco con le fabbriche nascoste nelle grotte, la zona di Casalnuovo dove si alternano le discariche semi-legali, i nuovi centri commerciali e gli accampamenti dei Rom. Vedo un'identità mescolata, creola e un'identità fortissima, storica. Vedo un'identità molteplice perché Napoli si è prostituita ad una serie di incontri e dominazioni importate.»

«Napoli è una prostituta?»

«Sì. Ha la qualità essenziale della prostituta; la tolleranza. Come lei, accetta persone diverse e ci convive, anche se temporaneamente. Come loro riesce a stabilire dei rapporti brevi ma intensi con tanti tipi di persone.»

«Come una prostituta, è caritatevole.»

«Di più. Io ci leggo il lato più affettuoso della professione.»

«Quindi Napoli funziona come la solita storia di quello che non si trova a casa con la moglie e allora paga la puttana perché almeno lei lo sa ascoltare.»

«Sì, è così. Mi ricordo che Al Pacino in *Paura d'amare*, appena esce di galera paga una puttana per abbracciarla a cucchiaio tutta la notte. Napoli si è fatta abbracciare moltissime volte e altrettante volte ha saputo ascoltare.»

Ascoltiamo. Il rumore della città che dorme risuona nell'aria notturna come un clacson che reagisce comunque mosso da abitudine, un cane che abbaia anche quando tornano a casa i figli del padrone.

«Il protagonista del film, Phineas Cage vive qua, come un rifugiato.»

«Il fatto è che lui sente tutte le voci della città. Ma proprio tutte. Da piccolo ha un incidente e al risveglio dal coma scopre di aver ereditato un superpotere, proprio come i supereroi americani, come Superman e l'Uomo Ragno. Il suo potere è che ha una specie di antenna, di radio nella testa ed è sintonizzato sulla città. La città gli racconta le sue pecche, le sue nevrosi, le sue emozioni, le gioie e i dolori forti. Lui sente in diretta un omicidio in un vicolo e la nascita di un bambino in una clinica. Solo che lui non è come Superman, non ha la camicia che si scuce e caccia fuori la S… è un essere umano, uno qualsiasi.»

«Mi piac.e pensare a Phineas come a un rifugiato poetico. Un supereroe che in realtà vive a Napoli.»

«Fisicamente è così. Erano le quattro del mattino quando abbiamo girato la scena del tetto e tutti gli attori e tutta la troupe tenevano in mano alcuni caffè caldi e qualche zeppola, aspettando questo benedetto sole che ci avrebbe regalato la condizione di luce mista che ci serviva. È stato allora che ci siamo accorti di essere nel mezzo di un evento straordinario; nessun posto poteva essere Napoli e contemporaneamente sembrare Buenos Aires, Hong Kong o Barcellona! Solo Napoli è assoluta sia per modernità sia per antichità. Da questa angolazione, diventa una città molto più estesa di tutte le altre, anche di quelle geograficamente più vaste. La sua è un'estensione mentale.»

«È perché ha mille anime e la sua magia è che può sembrare qualsiasi cosa. Credi che Napoli sia una metafora dell'anima?»

«Non lo so, perché non so cos'è l'anima. Forse ho paura dell'anima. Non voglio scoprire di non farne buon uso. Ma se fossi certo di averne una, direi che è così. Napoli è una maestra di vita. È molto seria. Ti insegna subito che c'è una distanza enorme tra il sogno e la realtà. È una città potenzialmente impareggiabile, per alcuni aspetti straordinaria, ma non si riesce mai realmente ad esperire questa condizione. Per cui, da questo punto di vista, è molto più facile essere supereroi a New York di quanto non lo si possa essere a Napoli…»

«Allora è un sogno!»

«Sì, è un sogno. E come tutti i sogni crediamo che divenga realtà da un momento all'altro. È uno stato di energia potenziale latente. Per cui, quando vai via da qua, non ti porti via un pezzo di vissuto, ma di ciò che avresti voluto vivere.»

Restiamo per un attimo in silenzio, a guardare il sole che inizia a sorgere in lontananza.

«Eccolo, vedi?», mi dice all'improvviso, mentre indica puntando il dito verso il basso.

«Che cosa?», gli rispondo sull'attenti, cercando di seguire il suo indice con lo sguardo e tenendomi eretta sul bordo di quel tetto con le gambe intirizzite dal freddo. Scruto con lo sguardo e mi sforzo di vedere un uomo misterioso che sparisce dentro un vico seguito dalla sua mantella nera.

«Laggiù, qualcuno ha forato una gomma.» E ce ne andiamo.

HIC

Michele Sovente

Hic sunt stigmata vulneris quod
cum alio vulnere loquitur, hic
tenuis per cava corpora apparet
lux veris, et perdit hic et sese
perdit qui aquam videt dum voces
per voces solvuntur, hic est limes,
meae fractae figurae, hic robigo
petram tingit, sicut petra mea
lingua in vento, in aviditate
dierum stat, mea verba fugiunt
displodunt, hic est febris, aqua quam
inquiro mea non est, et linguae me
contra me iniciunt, distantia mea
per hilmes noctesque vorat, heu esto
sagax hospes si adhuc vis manere,
at ego nunc hic maneo at ego
in isto loco mei vulnus abscondo,
denique et ego taceo…

CCÒ

Ce stanno ccò 'i fferute mèje
ca ati fferute schiùreno, ccò
fina fina 'a luce r'abbrile accumpare
pe' dint' 'i sséngh r' 'a vita, e ccò
perde e se perde chi ll'acqua vére
tramènte ca sprufónnano 'i vvoce, ccò
ce stanno 'i cunfine, 'i ffiùre mèje
stracciate ccò stanno, ccò 'a rùzzena
tégne 'a prèta, comm' 'a prèta sta léngua
'int' 'u viénto, 'int' 'u vvacanto, rinto
a tutt' 'a cupedarìa r' 'u tiémpo se gnòva,
fùjeno 'i pparole mèje se sparpagliano, ccò
stò 'a frèva, ll'acqua ca tremèndo
nun appartene a mme, e contr'a mme se vóttano
'i lléngue mèje, chéllo ch'è luntano
notte e viérno me gnótte, ué furastiéro
accussì bbuono trattato si vuó ccò
passò n'ata jurnata tiénete calmo, ma io
ccò mó rummango e ccò 'i fferute mèje
annascónno e ccò zitto me stóngo...

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

11

QUI
Michele Sovente

Qui stanno le tracce della ferita che
con un'altra ferita parla, qui
sottile per cavi corpi la primaverile
luce appare, e perde qui perdendosi
chi vede l'acqua via via che le voci
in altre voci vanno, il limite è qui,
figure mie slabbrate, qui la ruggine
abita la pietra, al pari della pietra sta
nel vento, nel vuoto, nell'ingordigia
dei giorni la lingua mia, fuggono le parole
mie esplodono, qui è la febbre, l'acqua che
interrogo mia non è, e tirassegno fanno di me
le lingue mie, per notti e inverni mi mangia
la distanza, ospite dài fatti furbo se ancora
vuoi qui restare, però io qui rimango e
proprio qui la mia ferita nascondo,
infine io qui taccio...

MAESTRI DI SCUOLA
Stefano Jossa

«La scuola d'obbligo è una scuola d'iniziazione alla qualità di vita piccolo borghese: vi si insegnano delle cose inutili, stupide, false, moralistiche, anche nei casi migliori (cioè quando si invita adulatoriamente ad applicare la falsa democraticità dell'autogestione, del decentramento ecc.: tutto un imbroglio)». Sono parole di Pier Paolo Pasolini, che sul *Corriere della Sera* nell'ottobre 1975 denunciava l'incapacità della scuola italiana, fondata sull'ordine e sulla ripetizione, di puntare al riscatto sociale e alla liberazione del pensiero (*Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*).

Nel momento in cui propone di «abolire immediatamente la scuola media d'obbligo» Pasolini intende soprattutto mettere in rilievo quanto la scuola come istituzione sia il risultato di un progetto politico di parte, voluto dai ceti dominanti per imporre i propri modelli e perpetuare il proprio potere: la funzione della scuola italiana, secondo Pasolini, «altro non è che creare… un piccolo borghese schiavo al posto di un proletario o sottoproletario libero (cioè appartenente a un'altra cultura, che lo lascia vergine a capire eventualmente nuove cose reali, mentre è ben chiaro che chi ha fatto la scuola d'obbligo è prigioniero del proprio infimo cerchio di sapere, e si scandalizza di fronte ad ogni novità)».

Quanto la scuola sia il risultato dell'ideologia dominante, sulla spinta dell'intreccio tra ragioni economiche e propaganda culturale, lo mette in luce benissimo l'excursus storico sul liceo classico proposto da Adolfo Scotto di Luzio (*Il liceo classico*, Bologna, Il Mulino, 1999): oggi che tanto si parla di riforma della scuola sarebbe forse giusto indagare anche quali sono le ragioni strutturali della riforma, nel passaggio da una classe politica travolta dallo scandalo di tangentopoli a una nuova classe politica che, mettendo mano a una riforma della scuola, cerca di definire e stabilizzare i propri modelli culturali. Il libro di Scotto di Luzio può costituire un utile strumento proprio in questa direzione, perché mette in rilievo, sulla base di un'accuratissima documentazione, come tutte le grandi svolte della storia politica italiana, dalla formazione dello Stato unitario alla nascita di una borghesia capitalistica, dall'ingresso in guerra alla fondazione del progetto fascista, siano state accompagnate o precedute da rilevanti interventi sulla scuola. La scuola, dunque, più che specchio della società, è l'espressione di una volontà politica di fondazione dei modelli della convivenza civile; la storia del liceo classico, a cui è affidata da sempre la formazione delle classi dirigenti, è sintomatica in tal senso: una scuola prima funzionale soprattutto all'educazione retorica e morale, poi finalizzata a garantire gli strumenti di accesso alle professioni intellettuali, in seguito di nuovo orientata verso la selezione di un gruppo dirigente fornito principalmente di linguaggi storici e filosofici.

A resistere all'idea di una scuola finalizzata esclusivamente alla logica della produzione, incapace di fornire strumenti di pensiero e di riflessione sulla realtà, può essere quindi soprattutto il tradizionale privilegio accordato all'insegnamento della lingua attraverso la letteratura, come hanno messo in rilievo Giulio Ferroni (*La scuola sospesa*, Torino, Einaudi, 1998) e Romano Luperini (*La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Pietro Manni 1998): va rivendicato, infatti, il valore politico della didattica della letteratura, finalizzata non più all'apprendimento della lingua, funzione assolta ormai dalla televisione, ma alla formazione di un metodo fondato sul dialogo e sull'interrelazione. Nel panorama delle discussioni sulla scuola, in cui si parla troppo di organizzazione e troppo poco di contenuti e metodi, è oggi necessaria una riflessione sugli obiettivi dell'istruzione e dell'educazione: se riforma vuol dire un sapere strutturato e nozionistico, come sembrano suggerire molte iniziative che puntano a 'prove strutturate', 'griglie di valutazione', 'verifiche delle competenze', la letteratura può costituire il luogo privilegiato di una prevalenza della funzione formativa rispetto a quella informativa, degli obiettivi culturali rispetto a quelli tecnici, della possibilità di avere cittadini che sviluppano insieme il loro sapere piuttosto che riprodurre un sapere altrui.

La denuncia delle frustrazioni, delle angosce e delle fantasticherie cui la scuola come istituzione conduce, va esplorata infatti in chiave letteraria prima ancora che sociologica o storiografica. I racconti raccolti nel libro *Il compito di latino. Nove racconti* e *Una modesta proposta*, Palermo, Sellerio, 1999, esplorano proprio l'incapacità della scuola di garantire all'insegnante libertà di pensiero e varietà di esperienze; nove racconti «del terrore, della crudeltà, dell'assurdo» mettono in scena le ossessioni, la voglia di evasione, il senso di frustrazione, che vivono quotidianamente insegnanti e studenti: «conosceremo così… l'arte di arrangiarsi, lo spogliarello, l'eternità, l'azienda a conduzione studentesca e ancor prima il terrore, la clausura, il mostro non tanto segreto che è in ciascun insegnante». Nella prefazione Vincenzo Campo ricostruisce la rappresentazione dell'insegnante nell'immaginario letterario, da Panzini e Dossi fino a Maria Corti e Baricco, passando per Bontempelli, Pirandello, Stuparich, Vittorini, Gadda, Mastronardi, Sciascia e tanti altri: ne viene fuori il ritratto di una vittima del suo ruolo e dei suoi studenti, frustrato più dallo Stato e dalle modalità del proprio lavoro che dall'insoddisfazione economica o dai contenuti disciplinari. In conclusione viene riproposta l'illuminante provocazione di Giovanni Papini, *Chiudiamo le scuole*, scritta sessant'anni prima della proposta di Pasolini: «Diffidiamo de' casamenti di grande superficie, dove molti esseri umani vengono rinchiusi. […] cosa hanno fatto mai i ragazzi, gli adolescenti, i giovanetti e i giovanotti che dai sei fino ai dieci ai quindici, ai venti, ai ventiquattro anni chiudete tante ore del giorno nelle vostre bianche galere per far patire il loro corpo e magagnare il loro cervello? […] Non venite fuori con la grossa artiglieria della retorica progressista: le ragioni della civiltà, la educazione dello spirito, l'avanzamento del sapere… Noi sappiamo con assoluta certezza che la civiltà non è venuta fuor dalle scuole e che le scuole intristiscono gli animi invece di sollevarli e che le scoperte decisive della scienza non son nate dall'insegnamento pubblico ma dalla ricerca solitaria, disinteressata e magari pazzesca di uomini che spesso non erano stati a scuola o non v'insegnarono mai. Sappiamo egualmente, e con la stessa certezza, che la scuola, essendo per sua necessità formale e tradizionalistica, ha contribuito spessissimo a pietrificare il sapere e a ritardare con testardi ostruzionismi le più urgenti rivoluzioni e riforme intellettuali […]

Le scuole, dunque, non son altro che reclusori per minorenni istituiti per soddisfare a bisogni pratici e prettamente borghesi».

La coincidenza tra Papini e Pasolini sorprenderà solo i lettori meno attenti alle dinamiche della storia culturale italiana. Da destra e da sinistra, infatti, il vero bersaglio polemico è la cultura borghese della ripetizione, del primato della ragione, di una visione progressiva della storia: dall'altro lato ci sono le istanze dalla natura, le rivendicazioni dell'invenzione, l'ingegno e la libertà. Solo una scuola libera, in cui insegnanti e studenti lavorino insieme sull'immaginario e sulle idee, senza venire ridotti a impiegati o funzionari del sapere, ma dotati, piuttosto, di tempi e strumenti per la ricerca, per la lettura e la scrittura, può guardare veramente al futuro. Altrimenti, come dicevano agli estremi del secolo che si è appena concluso Papini e Pasolini, proprio all'inizio della grande guerra e subito dopo la rivoluzione sessantottina, le nozioni soffocheranno l'intelligenza e produrranno schiavitù: «La scuola è così essenzialmente antigeniale che non ristupidisce solamente gli scolari ma anche i maestri. Ripeti e ripeti anni dopo anni le medesime cose, diventano assai più imbecilli e immalleabili di quel che fossero al principio – e non è dir poco» (Papini); «nella scuola ci sono già inizialmente fin troppe inibizioni: è un istituto che richiedendo un vastissimo numero di consensi si fonda sul compromesso e si orienta verso il generico. Anche lì (parlo di chi insegna) il più abile è colui che è meno libero» (Pasolini).

> ***Solo una scuola libera, in cui insegnanti e studenti lavorino insieme sull'immaginario e sulle idee, senza venire ridotti a impiegati o funzionari del sapere, ma dotati, piuttosto, di tempi e strumenti per la ricerca, per la lettura e la scrittura, può guardare veramente al futuro.***

Un'Università di maestri.

Partiamo da un incontro tra un professore e uno studente. Autunno 1954, Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli, lezione di letteratura italiana: il professore è Giuseppe Toffanin, lo studente Giancarlo Mazzacurati. L'incontro fu una di quelle folgorazioni unilaterali che spingono spesso lo studente a innamorarsi di un professore: dall'amore dello studente nasce talvolta, di rimando, l'amore del professore. Accadde così anche in quel caso. Toffanin gli fu maestro: maestro di letteratura, di metodo storico e di strumenti culturali, ma anche maestro di stile e di vita. Nel ricordo di Toffanin che Mazzacurati propone nella prefazione alla ristampa della *Fine dell'Umanesimo* dello stesso Toffanin, la memoria ripercorre luoghi, atmosfere ed esempi senza soffermarsi sui contenuti accademici, perché quello che l'allievo ricorda, quarant'anni dopo, è la lezione di vita più che le lezioni di letteratura. Il ricordo si condensa in un episodio: la scelta del successore. Il successore di Toffanin alla cattedra (allora prestigiosa) di letteratura italiana non fu Mazzacurati, ancora troppo giovane, ma Salvatore Battaglia, a quel tempo professore di filologia romanza nella stessa Facoltà. Un cattolico scelse un laico; un italianista dal metodo storico, che non amava la presunzione di verità dei filologi, scelse un filologo romanzo, attento quanto più possibile al dato linguistico e alla storia dei testi; uno studioso avverso ai formulari dell'estetica scelse uno studioso vicino agli orizzonti dell'idealismo.

Questa fu la lezione di Toffanin. Mazzacurati imparò, perché seppe riconoscere un filo comune: «un così radicato mito della propria funzione e della sua storia, da temere molto di più l'ombra di un mediocre che quella di un possibile rivale, perché questo può cancellare la tua, ma l'altro ne rende le proiezioni goffe e ridicole».

La chimica insegna che le reazioni avvengono tra elementi di segno opposto: tra elementi omogenei, invece, non succede nulla. Nella cultura accademica i professori scelgono quasi sempre come successori i loro cloni: gli allievi più simili, i seguaci ubbidienti e fedeli. Senza reazione.

E senza maestri.

fotografie archivio Berengo Gardin

C O S E

IL DIVANO DI BOUBA

Andrea Inglese

Bisogna fare, non far finta di fare, ma come se, in fondo, non si stesse facendo nulla, o meglio, nulla di davvero importante. Più che di un'idea si tratta di una tecnica. Mi sembra di aver capito che in Asia e in Africa c'è gente che da un bel po' di tempo ha perfezionato questo approccio alla vita. Il punto di partenza semplice. Bisognerebbe almeno possedere un divano.

Oggi, poi, quasi tutti i divani sono dei divani-letto, e questo semplifica le cose. (Anche se il vero divano diventa letto, restando divano, ossia non implica manipolazioni meccaniche ulteriori). La vita vista da un divano acquista una maggiore nitidezza. Certo, bisogna saper prendere il proprio posto sul divano. Non che il divano sia un mobile, un dispositivo per occupare spazio e alleviare l'angoscia del vuoto in un appartamento appena affittato. Il divano non è neppure un morbido arnese per far sedere la gente, quando ha camminato per ore in strada o è stata in piedi a lungo in un ufficio postale. Nè si può considerare il divano, come ancora fanno molti occidentali, una tregua. Lo spazio non è mai davvero concepibile come una tregua, se non attraverso costose e difficili attitudini all'occultamento. Sedetevi ai piedi di un leccio, ben al riparo nel suo cono d'ombra, e fate finta di riposarvi, di guardare dalla parte della collina dove non passano le macchine. Sotto la corteccia, nel frattempo, avvengono transazioni furiose. Le vene del legno s'ingrossano molto lentamente. Questa lentezza che simula l'immobilità davvero insopportabile. L'albero non ha mai requie. Per non parlare dello stillicidio delle radici, che non cessano mai di suggere. Una pompa meccanica, anche di quelle imponenti, dopo un po' cessa di pompare. Viene spenta. Ma pensate questo pompare segreto, ossessivo, insonne. Di un albero si può al massimo dire che è riposante. Trovatemi un albero riposato se ne siete capaci.

Non è necessario che il divano sia posizionato in mezzo al soggiorno. Anzi, rarissimo vedere un divano piantato in mezzo al soggiorno. Ciò costringerebbe le persone a girare intorno al divano, poichè sarebbe impossibile attraversare la stanza in linea retta (o anche in diagonale). Noi occidentali tentiamo di sbarazzarci del divano, isolandolo contro una parete. Lo mettiamo a fare 'angolo'. Da Euclide in poi, l'angolo suggerisce un po' perfidamente sia la pace di un porto sia la gabbia di un pollo o di un altro animale domestico. Sei messo all'angolo, si dice. E si pensa: pollo. Ma si dice anche, cosa fai nell'angolino? E si sottintende: non vorrai mica tirarti fuori dal macello?

Del divano ha parlato anche Cèline. Ciò che rovina l'umanità è la difficile digestione. E i divani, come le poltrone, sono la conseguenza di una difficile digestione. Era certo un problema del borghese, grande o piccolo, almeno fino agli anni Sessanta del secolo scorso. Poi sono venuti i tramezzini e le donne che lavorano. La poltrona ha perso la sua centralità.

Ma il divano, come strumento potenziale di liberazione, è rimasto. La poltrona rappresenta la vischiosità del dopopasto. Quel leggere il giornale tra lo stordito e l'incarognito, che ha caratterizzato i nostri nonni. Ma il divano è un luogo attivo. Non permette, ipocritamente, di sonnecchiare una mezz'oretta. Nel divano si dorme, sul divano si scopa, dal divano si vede la vita che passa. Se la vita assomiglia ad un flusso non proprio limpido, considerate il divano come un regolatore di corrente. (Saper spillare del liquido da una botte, pisciare in circostanze scomode o vomitare quando occorre, sono azioni benefiche che ristabiliscono una gradita armonia tra l'interno e l'esterno. Il nostro interno infatti costantemente minacciato o per eccessivo riempimento o, all'opposto, per sconsolante vuotezza).

Bisognerebbe sfogliare una enciclopedia per sapere chi ha inventato il divano, oppure possedere un amico colto che spieghi da dove viene il divano. Io poi gli spiegherò dove va il divano.

Un bell'esemplare di divano si trova in *Comment faire l'amour avec un négre sans se fatiguer,* di Dany Laferrière. Si parla di due neri squattrinati e senza una professione precisa, ma con fissa dimora. La storia si svolge in una città del Canada. Il narratore progetta, tanto per cambiare, di scrivere un romanzo. Ma si occupa anche di procurarsi delle amanti tra la popolazione bianca. E poi riflette, prima o dopo il coito, sulle valenze sociologiche, psicologiche e politiche di questa faccenda. Trae conclusioni di questo tenore: «Trombare un negro, vuol dire trombare diversamente. L'America ama scopare in modo alternativo. La vendetta negra e la cattiva coscienza bianca, a letto, fanno una di quelle notti!». Analisi impeccabile, ma anche prevedibile. Mentre davvero centrale la figura dell'altro personaggio, Bouba.

Bouba, l'amico del narratore, passa il suo tempo a dormire, ad ascoltare jazz e a meditare il Corano. Tutte queste importanti attività vengono svolte sul divano. Certo, il divano non è un sistema perfetto, nè ambisce ad esserlo. E intendo perfetto nel senso di chiuso, finito e autosufficiente. Solo l'immaginazione degli occidentali può vagheggiare una vita passata sul divano. Pensate ad Andy Capp, il personaggio delle strisce che si trovano ancora sulla Settimana Enigmistica. Vaga tra il bar e il divano. La sua controparte è una moglie schiava, che passa il tempo a lamentarsi e a minacciarlo. Sonnecchiare e bere. Una polarità chiaramente bloccata. Un eccesso evidente di anima vegetativa e animale. In Bouba le cose stanno ben diversamente. (Per altro Bouba mi ricorda Jess Simple, il personaggio di *The Best of Simple* di Langston Hughes. Simple ha sempre un parere intorno a ogni sorta di questione e questo parere nasce immancabilmente da una precisa esperienza, diretta o tramandata oralmente.

Ma soprattutto Simple si annoia a morte alle conferenze sui problemi interrazziali tenute da professori negri. Propone che in tali occasioni si dia spazio alla jam session, perchè il jazz, a suo parere, è la soluzione migliore per mettere in moto le cose).

La tripla attività di Bouba sollecita l'intero organismo, dall'anima inferiore a quella superiore, in una dinamica virtuosa e ascensionale. E poi Bouba non passa la sua vita sul divano, ma semmai la vita che passa accanto al divano, anzi s'inerva in esso. Il divano una forma di rallentamento, affinchè il passo sia più lungo, ritmato, e la camminata possa protrarsi indenne in mezzo ai più feroci cozzi e tamponamenti. Noi bianchi abbiamo una propensione a morire ammazzati in autostrada per eccesso di velocità. Dovremmo iniziare, seppur timidamente, ad imparare qualcosa dagli altri.

Il divano di Bouba potrebbe essere un punto di partenza, ammesso che non abbiate fretta di andare a buttare via la pattumiera. Un po' di bucce di melone maleodoranti non hanno mai fatto male a nessuno. Prendetevela con calma, visto che i problemi che state per risolvere ne produrranno di nuovi su tutt'altro fronte.

Noi popoli democratici, cittadini dei G8, viviamo vite insopportabili. Questo è ormai evidente per tutti. Poi siamo perpetuamente preoccupati. Escogitiamo allora dei sistemi per smistare le preoccupazioni, per suddividerle gerarchicamente, fingendo così di esserci liberati di un po' di zavorra. Il Circo dell'informazione ci aiuta in questo. Ci fornisce temi settimanali, parabole, exempla da meditare, stragi di cui farsi carico. Potrebbe anche capitare di essere spensierati. Vediamo allora come metabolizzare diecimila morti disidratati negli appartamenti francesi.

Una pila di vegliardi stramazzati perchè si dimenticavano di bere un bicchiere d'acqua ogni due ore. E poi c' questa puerile giustizia dei terroristi. E fatemi contare i morti. Che vigliaccata ammazzare così la gente. Certo che anche gli Stati Uniti tendono ormai all'improvvisazione. Un nuovo colonialismo si prepara con cura. Gli inglesi ci hanno messo quattro buoni secoli per rendere perfettamente letale e funzionante il loro. «Pensate che il ruolo dell'ONU sia importante nella ricostruzione irakena?» Prima di rispondere vado a buttare le bucce del melone, che stanno impestando la cucina. Attirano pure le mosche. Sicuramente l'ONU adesso deve prendere in mano la situazione. E poi se i posti di blocco vengono fatti veramente bene, in modo professionale, ecco che si evitano i camion-bomba. Adesso però debbo pensare a fare la spesa. Basta coi meloni che ormai, a fine agosto, non sanno più di nulla.

Chissà sul divano. Potrei meditare un po' sulla mia storia. Potrei farmi aiutare da Jared Diamond che ha scritto un libro per spiegare come mai non è stato l'esercito inca di Atahualpa a sbarcare sulle coste della Spagna, per fare prigioniero Carlo V e sterminare i suoi sudditi, ma avvenuto proprio il contrario, grazie ad un centinaio di tagliagole guidati da Pizarro. Come dice il titolo del libro, per Diamond, *Armi, acciaio e malattie* hanno costituito i principali strumenti di dominazione di certi popoli su altri. Insomma, se abbiamo vinto noi europei, e ora, coi doppi vetri, abbiamo risolto anche il problema degli spifferi d'aria in inverno, solo perchè gliele abbiamo suonate di santa ragione a tutti quanti. E per di più li abbiamo infettati. Altro che armi chimiche! Le nostre armi erano principalmente virali. Passavamo un bel dito nelle nostre feci e poi subito a stringere la mano dell'indigeno rompiscatole. Oppure, nel faccia a faccia con il tremendo guerriero Sioux, bastava uno starnutino, uno schizzetto di saliva, per innescare un'ecatombe. Comunque adesso ci troviamo qui. Abbiamo la possibilità, se non disoccupati o sottopagati, di comprarci un paio di scarpe nuove quattro volte al mese. E se qualcosa va storto, non arrivano i saldi al momento giusto o i numeri rimasti sono solo il 37 o il 44, ci sale subito il sangue al cervello. Ci rendiamo conto dell'ingiustizia del mondo e dell'estraneità profonda che ci separa irrimediabilmente anche dalla commessa più carina. A volte, poi, ci viene un'insana voglia di cambiare vita. L'aroma del ventunesimo secolo si è già fatto sentire e una punta di nausea ci spinge a respirare più lentamente. Solo che non abbiamo la minima idea di come cambiare strada. Allora ci convinciamo che questa l'unica percorribile, in discesa, ad altissima velocità. Così arriveremo prima da qualche parte. E un traguardo sempre meglio di niente.

(Potrei comunque cominciare con il divano. Sarebbe un minimalismo molto diverso da quello occidentale. Un minimalismo afro. Ossia un massimalismo della camminata lunga e lenta).

(Incontrai alla fine l'amico colto. Disse: «é risaputo che divano viene da diwan, vocabolo arabo, diffuso sotto il califfato di Omar I, per designare il quaderno contabile relativo al salario della milizia e alle pensioni di stato...» Lo interruppi: «Che c'entra il nostro divano?» Riprese: «é assodato che l'italiano dogana viene dallo spagnolo aduana, che sta per ad diwan, sempre con il senso di registro, poi esteso a quello di ufficio e magazzino doganale». Mi innervosiva: «Che c'entra tutta questo affaccendarsi burocratico, venale, da impiegatuccio ottomano, o da doganiere zelante, con il senso vero, *à la Bouba*, del divano?» Riprese: «Non dimentichiamo poi l'accezione pi nobile, di cui testimone il Westüstlicher Diwan di Goethe, ovvero la collezione scritta...». Conclusi: «Al nuovo divano spetta di redimere queste illusioni mercantili e borghesi di ascetica attività! Ma dimmi una cosa almeno, da quando hanno cominciato ad imbottire gli schienali?» E lui: «Non lo so. Sulla Treccani non era scritto»).

Vorrei aggiornare questa micromeditazione di fine estate, realizzata a Montmorency (sobborghi di Parigi). I giornalisti non hanno davvero paura di nulla, se non di eccedere il numero di battute a loro consentito per masticarci e digerirci un bocconcino di realtà. Ecco "la Repubblica" del 3 ottobre, sezione cronaca, sottosezione la ricerca, titola *La ricchezza non fa la felicità - la conferma arriva dalla scienza*. La scienza, si sa, ha come scopo principale quello di sottoporre a verifica di laboratorio i proverbi dei nonni. Ed è quindi giusto che i rigorosi anglosassoni della rivista "New Scientist" facciano sapere al mondo che il più sfigato dei nigeriani è probabilmente più felice, del 28% (di non so che cosa), del più ringalluzzito statunitense. Anzi, Nigeria, Messico, Venezuela, El Salvador, Portorico sono i cinque paesi più felici della terra. Adesso andrò a controllarmi il loro PIL, ma ho qualche dubbio che superino quello dell'Italia che, ahimè, ha strappato solo un tristissimo ventiseiesimo posto.

Va bene. A questo punto o ci sbarazziamo dei proverbi e dei nonni che, non ancora disidratati, ce li sussurrano dalle loro sedie a rotelle, e ci sbarazziamo di questi brillanti scienziati idioti che vanno a ricercare il gene della stitichezza e i parametri quantificabili di felicità... oppure buttiamo giù dal balcone parecchi elettrodomestici, parecchie paia di scarpe e di calzoni, i nostri piani di carriera, di investimento, di manipolazione del prossimo... E vediamo di procurarci un divano come si deve. (Io non ce l'ho, e Bouba è senz'altro più felice di me. Mi chiedo se sia pure più felice di Baricco. Ne prendo uno a caso. Uno che dalle foto o dalle interviste in TV sprizza salute da tutti i pori, uno immerso nella buddità fino ai capelli. Che invidia! Magari c'è riuscito anche senza divano).

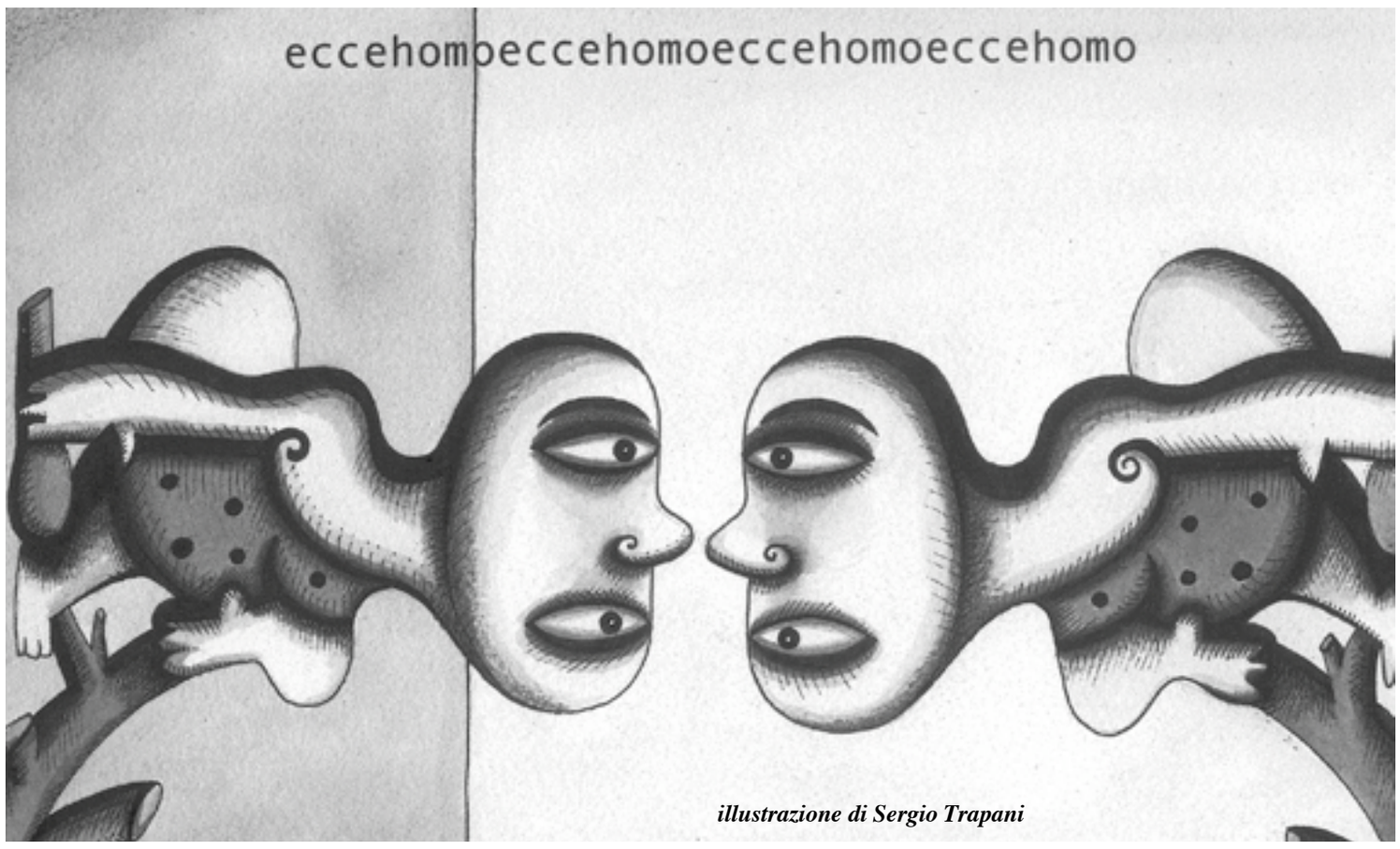


illustrazione di Sergio Trapani

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

13

TRANSIT

Dominique del Court
traduzione
di Francesco Forlani

Innanzitutto c'è il campo di lava rotondo con una macchia nera a destra della foto. Poi si aggiungono dei nomi: il campo di lava, è il sole, la macchia nera, mercurio. Appare allora una profondità nella foto, con una sensazione di vertigine: sotto i nostri occhi, un mondo passa davanti al sole. Visto da Marte o da più lontano, la terra farebbe lo stesso effetto. Il pensiero è assorbito dalla macchia nera che ci trascina nella sua corsa. Lo sguardo vi ritorna incessantemente. Passato l'incantamento iniziale, una tranquillità ci pervade: non poteva essere altrimenti, certo. Con proporzioni sconvolgenti, l'angelo della geometria ci gioca dei numeri strani. Bisogna fare i conti con la prospettiva e l'immenso vuoto cosmico tra le cose: cinquanta milioni di chilometri. Il diavolo dell'algebra ci rassicura. Non c'è che una visione del tempo che passa, del tempo che si sta facendo in una qualche maniera, ritmato dalla rotazione del pianeta intorno alla stella. Col tempo, nient'altro da fare se non di lasciarlo filare. I fisici che ne hanno fatto fibre di spazio l'hanno capito bene. Si può immaginare il tempo esitare? Lo si immagina il Maestro bloccare e continuare a due riprese successive? Eppure a Mercurio accade; come in preda alla fretta di farla finita, il pianeta accelera avvicinandosi al sole tanto e in tal guisa che, per un istante, quello interrompe la corsa nel cielo e si mette a indietreggiare. Un sole tre volte più grande che qui, e che batte in ritirata prima di ripartire alla grande. Un istante nel tempo e fuori del tempo dove si risale verso il mattino, dove ciò che è stato sembra poter essere ricominciato, come un ritornare sui propri passi per rivedere una strada o il mare scorto da lontano.

Niente del genere sulla terra, abituati come siamo al tempo lineare e a tanta regolarità. Nemmeno l'ombra d'un trasalimento, non un sassolino sotto la ruota della terra. In un'apparente immobilità, l'evoluzione sarebbe in cammino ma a quale segno affidarsi? Prendiamo i conigli, identici a se stessi da lustri e sempre incapaci di distinguere un filo elettrico da un papiro. Ma che fa il tempo? Si aspetta un maestro che combini bene e decida in fretta, che agisca come in guerra, una dignità di samurai. Ma quel maestro non mostra niente. Appena appena scopre dei sentieri, come quel pesce che salta fuori dall'acqua e resta prigioniero alla superficie dello stagno coperto di foglie di ninfee.

Scintilla e si dimena nella luce del sole. Durante qualche istante il tempo è sospeso, fermo alla biforcazione tra la vita e l'asfissia prima che il pesce sparisca di nuovo sotto le foglie. Plof. Le biforcazioni, la profusione e il caos, è la maniera d'essere che la natura ha scelto. Si spera invano una ingiunzione del maestro, dal tempo, che invece di lasciarsi contemplare ci consegni un inizio di spiegazione. E ripensiamo a Mercurio che passa davanti al sole, a questo pianeta rimasto lassù, solo in prima linea e prigioniero della sua orbita come in un'evocazione del destino.

INSENSATA SAGGEZZA
(Cattivi) maestri
omaggio a Guy Debord
Felice Piemontese

I

Anche in questa città
– disse –
sono stati scacciati
e dispersi gli abitanti. Le
case
un tempo piene di vita (*non
era
giunto ancor
Sardanapalo*), sono adesso
deserte. Abbiamo visto il
cielo
oscurarsi e il bel tempo
sparire. Il fiume
suda olio e catrame, gli
alberi
muoiono soffocati. Sono
spente
le stelle, svanite
le speranze. Ma è dunque
questa
la valle della desolazione

II

hanno perduto il poco
che avevano e guadagnato
quel che nessuno voleva.
Collezionano
le miserie e le umiliazioni
di tutti i sistemi di
sfruttamento
del passato, ignorandone
solo
la rivolta. Somigliano
agli schiavi, parcheggiati
in massa, in costruzioni
malsane e lugubri.
Mangiano alimenti
inquinati e senza gusto,
mal curati
delle loro malattie
sempre nuove,
continuamente
e meschinamente
sorvegliati

DIVERSE

fotografie di Philippe Schlienger

TOO SUD

Petr Kral
traduzione
di Paola De Luca

In un mattino d'estate, nel chiarore semplice d'un quartiere che sembra campagna lontano dal viale, D., ancora tutta insonnolita, è spuntata all'improvviso davanti alla villetta più donna che mai, come fresca del sonno che l'avvolgeva. Fragile ma anche ammorbidita, il piede nudo posato sul selciato con sicurezza da sonnambula, mette l'ultimo tocco di calma sul suolo paesano dalle pietre appena polverose, e nel contatto si rassoda la sua stessa carne, come uno scambio di scintilla fredda. Se è vero che il suolo, contro la pianta del piede, affila anche la lama d'un coltello fresco, il corpo appena nascosto da una camicia da notte mantiene intatta la purezza d'una promessa nuova, senza età, protetta anche se precaria.

Poi, sulla soglia dei sotterranei, vicino alla biglietteria della metro, il giovane viso distratto all'improvviso dalla pianta che sta studiando, bucando la penombra con uno sguardo nero e vivo, dal fulgore profondo, è quello d'una H. di colpo ringiovanita, rinata nel corpo della propria figlia, di cui porta anche il cappotto blu scuro, col cappuccio. Di nuovo, grazie a questo solo sguardo, la giornata si dilata a perdita d'occhio in uno spazio chiaro e aperto, ravvivato al fondo della sua trasparenza dalla lenta salita di carne in nuce verso la presenza.

Una terza apparizione sorge infine al pomeriggio, sulla sponda del ponte del Carrousel, mentre il nostro bus, lasciate le alte facciate del Louvre, lo traversa verso la Rive gauche: tranquillamente seduta sul parapetto di pietra, verso la metà del ponte, là dove questo, rotto in due parti, si erge ad angolo ottuso prima di ridiscendere, una giovane donna espone alla brezza una grazia disinvolta da diva del cinema italiano, e insieme il fascino di una comune studentessa.

I gesti ampi che rivolge a un compagno restato saggiamente in piedi, al suo fianco, esalano una libertà così evidente da prendere il senso d'un messaggio, risaltano come segni netti sullo sfondo del vecchio palazzo per chiamare ancora da lontano, contro quell'abbozzo grigio, intimamente tremolante, con i dettagli eloquenti d'una mano dispiegata nel guanto come una stella nera, (del movimento brusco d'una scarpa puntata in aria) che segue la gamba, sobria nel suo pantalone.

Il passato in cui prende radice la giovane donna, tutta la memoria nascosta del suo essere e i suoi minuti inquietanti segreti sembrano ritirarsi, contano poco rispetto all'insuperabile slancio che l'espone ora davanti alla luce già attutita, la tiene brevemente fuori dalle pene, dai passi e dalle prove che ebbe e che avrà da affrontare, e tu sai allora più che mai che se si scrive è per quest'unica fortuna: investire tutta la propria vita nell'arco d'un istante – come la speranza d'aprire la porta del presente, con un colpo secco, verso l'intimità sconosciuta d'un paesaggio di donna, verso quel riparo senza recinto e quei lampi freschi sugli innumerevoli luoghi d'incendio, è la sola ragione della nostra ostinazione a vivere.

(Poi, il crepuscolo già ricopre la pietra intenerita dall'ultimo lucore, il pensiero va improvviso alla foto attaccata dietro il bar, alle spalle del locandiere catalano – e in cui lui, da dietro la propria schiena, punta lo sguardo fisso in una faccia pallida, ancora selvatica e d'una ventina d'anni più giovane.

Tra l'uomo vivo e la sua immagine di un tempo, è vero, lo sguardo può solo scivolare indefinitamente, senza impigliarsi in nulla; eppure questo stesso andirivieni basta a dare la certezza che qualche cosa, tra passato e presente, ebbe luogo da qualche parte nel mondo)

VARIAZIONI SULLA MUSICA E LA VIOLENZA

Esteban Buch
traduzione di Lidia Verde

Alcune settimane fa siamo andati insieme ad ascoltare la *Prima Sinfonia* di Mahler. All'inizio del quarto movimento, un bambino, seduto alle nostre spalle con i suoi genitori, s'è messo a piangere sconsolatamente. Avrà avuto sei anni. Suo padre lo ha preso in braccio, lo ha calmato e consolato; la reazione del figlio deve averlo intenerito e, nello stesso tempo, messo a disagio. Superata la crisi di pianto, il bambino ha ascoltato senza fiatare come la sinfonia, imperturbabile e tormentata, ha seguito il suo corso fino alla sua grandiosa dissoluzione.

Ma, perché il bambino è scoppiato in lacrime? Perché ha avuto paura, naturalmente. Questa sinfonia, un tempo chiamata *Titano*, fa molto chiasso, soprattutto all'inizio del quarto movimento, *stürmisch bewegt*. Il suono della grande orchestra mahleriana può anche impressionare qualche adulto come potrebbe, poniamo, la lontana esplosione di una bomba. L'uomo o la donna che, in un concerto, gode esteticamente di questo climax grandioso – il padre del bambino, o voi, o io –, questa persona interpreta un'esplosione che la spaventa come l'indizio di una minaccia fisica, la promessa di una violenza. Probabilmente è stato proprio questo ciò che ha sentito il bambino nel 'gran tutti' orchestrale: minaccia e promessa di un suono lontano trasformato in presenza. La sua età non gli ha consentito di riconoscere il sublime di questa lontananza, invitandolo a contemplare esteticamente la rappresentazione di una violenza per definizione incapace di raggiungerlo. Stare nel mezzo di un bombardamento non significa fare un'esperienza del sublime; guardarlo da lontano, in un film, con la *Cavalcata delle Valchirie* ad esempio, può, forse malauguratamente, significarlo.

Il suono è sempre, e anche, un fenomeno fisico. Non è forse possibile forarsi i timpani a colpi di tamburo? Non erano mica pazzi i caricaturisti che un secolo dopo disegnavano Wagner che martellava chiodi in un orecchio, e Schoenberg in uniforme mentre dirigeva una battaglia.

Sicuramente il loro odio per questa musica non li rendeva gente di pace ma portavoce dell'intolleranza. Nello stesso tempo illustravano un'idea che a quell'epoca sembrava plausibile a buona parte dei loro contemporanei: che quei suoni rappresentassero una forma di violenza, una minaccia reale, e non sublimata, per dei corpi esposti al godimento del dolore sonoro. I disegnatori e i giornalisti erano quindi buoni alleati degli psichiatri che, sulla scorta di Nietzsche, diagnosticavano a nevrotici e isteriche gli effetti devastanti di una musica insana. Polizia domestica della percezione sensuale, incapace di accettare che un udito aperto desiderasse esporsi liberamente a questa penetrazione sonora. Oggi noi sappiamo che dietro ai loro ideali igienici si nascondeva l'eutanasia musicale, la guerra a morte alla musica degenerata e ai suoi autori. Noi sappiamo che il silenzio non è salute.

In ogni caso, perché la paura arrivi al suo cuore o il dolore alle sue orecchie, il bambino non ha bisogno di comprendere la sinfonia come musica – come sviluppo temporale di una forma sonora, o come espressione sonora di un movimento interiore. Ma supponiamo che esista una specie di superbambino, capace di capire tutto fino in fondo senza perdere la sua sensibilità. Questo piccolo mostro, uno come Adorno avrebbe voluto consolarlo, al posto di questo padre che avrà detto a suo figlio solamente qualche parola tenera e banale. Lo zio Adorno, invece, avrebbe fatto sedere questo bimbo sulle sue ginocchia nella bella sala da concerto: «Si, piangi, piccolo mio, hai ragione a farlo, perché capisci che la musica di Mahler ci parla della sofferenza degli uomini, ci fa sentire la violenza del mondo che gli uomini hanno costruito. Piangi allora, piccolino. Cerca solo di non fare troppo rumore, lasciami ascoltare la sinfonia.»

Questo tono serio avrebbe senz'altro intensificato il terrore del bambino. Adorno, dal canto suo, sarebbe rimasto deluso nel vedere il suo giovane protetto piangere allo stesso modo per *Una vita da eroe* di Richard Strauss – questa terribile musica affermativa. O forse il bambino avrebbe represso le sue lacrime, deciso a non lasciarsi cullare due volte dalla stessa paura. Avrebbe detto, basta con la musica classica e con i discorsi classici, andiamo a giocare con gli altri bambini.

Andiamo ad ascoltare queste crudeli canzoni infantili, in cui anche l'ordinario razzismo può infiltrarsi nei cortili delle scuole. In attesa che il bambino cresca e si trasformi in adolescente, scopra altre voci in altri ambiti… peccato doverlo abbandonare, il figlio di Wozzek e Maria avrà anche trovato un suo luogo: *Dein' Mutter ist tot,* tua madre è morta, gli gridano gli altri bambini alla fine dell'opera. Hip-hop in tedesco atonale, o hip hop e trip hop e jungle e tecno? In quale ambiente estasiato ascolterà queste altre musiche, sparate come raffiche in un bosco di giganti parlanti? In quali spazi aperti, ballando, si lascerà trascinare dalla musica e dalla droga, o dalla musica-droga, verso le sensuali vertigini corporee?

Tutta la preoccupazione poliziesco-familiare per i decibel dei walkman o, in modo più politico, per i raves nel mezzo dei campi notturni, con le loro grandi equipe clandestine che diffondono a tutto volume ritmi e timbri senza melodia né armonia e neanche altezze fisse, quanto piuttosto una deriva formale in tempo reale attraverso un bosco di pattern sonori; tutta questa agitazione degli adulti dovrebbe – prima di opporre la "grande musica" e i suoi piaceri ipoteticamente moderati al disordine sensoriale dei tecnogiovani – dovrebbe ricordare fino a che punto la storia della musica classica è piena di proteste per il "rumore" delle opere di Beethoven, di Wagner, di Schoenberg, fino a che punto i teorici della musica degenerata cercavano nella droga erotizzante il modello dell'azione della musica sul corpo – che è come dire l'anima, e cioè il punto dello spazio in cui piacere e violenza abitano il suono.

Ricordo che in Cile, alla vigilia del golpe di Pinochet, chiesi a mio padre: perché la destra non canta? La sua risposta fu un gran sorriso.

Per questo motivo il sistema dei generi musicali risulta inadatto a circoscrivere il fenomeno della violenza e dei suoi codici sonori, e per questo il dibattito intorno a ciò che qualcuno ha definito «l'odio della musica» va al di là dei generi. La musica è odiosa, sostiene Pascal Quignard, perché al suo cospetto l'uomo è senza difese. La musica è invadente, è intrinsecamente minacciosa. Le orecchie non hanno palpebre, per questo non siamo liberi in presenza del suono: udire è obbedire. Non è casuale, continua Quignard, che sia sempre stata complice di aguzzini e torturatori – ad Auschwitz per esempio, ma, potremmo anche aggiungere, in Argentina, con i tanghi strepitanti di Radio Nacional a coprire le grida delle vittime nei centri clandestini di detenzione, o con le musiche di Stato diffuse nei quartieri e nei cortili delle scuole e nelle piazze di tutto il paese. Secondo Quignard, musica e violenza sono associate in maniera costitutiva, metafisica.

Ma, prima di lui e del suo odio, c'era già stato Platone, c'era già stato Kant. Forse essi non odiavano realmente la musica, però non ci sono dubbi che la temevano come la peste, alla quale assomiglia per il principio del contagio. Kant, sulla base delle stesse ragioni anatomiche: poiché le orecchie non hanno palpebre, la musica può assalirle come un profumo troppo intenso che si sprigiona dal fazzoletto dello sconosciuto, arrogante e pretenzioso, che viene a chiacchierare mentre si è tutti intenti ad ascoltare una canzone senza parole. Ma Kant, più che dall'uomo del fazzoletto, era irritato da quegli inni che, provenendo da una chiesa vicina, irrompevano dalla finestra e lo distraevano dall'impegnativa stesura della *Critica del giudizio* – va' a sapere poi se il suo fastidio dipendeva dal fatto che si trattasse di musica sacra, o semplicemente, come per il bambino del concerto, del rumore. In ogni caso, la musica secondo Kant non poteva in nessun modo contribuire alla comunicazione intersoggettiva degli uomini: «Dal punto di vista della ragione, ha meno valore di qualsiasi altra arte».

Certo, non sono tutti così fiscali in questa storia. «Nella musica, nessuno può essere torturato o ammazzato ingiustamente», afferma Schoenberg a proposito di un'altra opera di Mahler, la *Sinfonia Resurrezione*. L'idea che la musica è incompatibile con la violenza riappare molto spesso nella vita musicale classica. E accompagna anche la musica popolare, comprese le sue forme più commerciali, la world-music e le altre. Ad esempio: il rock contro la povertà in Bangladesh, questo vecchio disco che ti piace tanto e che avrà avuto una lunga discendenza nell'accomunare musica rock e cause umanitarie. O il rap come forma di resistenza all'inferno della vita nei suburbi di New York o di Parigi. E questo equivale a opporre la dissociazione «musica o violenza», presente in tanti pareri, al sospetto reazionario che vorrebbe, al contrario, denunciare un'alleanza strutturale tra il rap e i cattivi dei film, e cioè: «musica e violenza». Il principio di una musica essenzialmente non violenta include senza dubbio due idee abbastanza diverse sul suo ruolo pubblico: una, che la immagina priva di ogni funzione morale o politica, in nome dell'autonomia dell'esperienza estetica; l'altra, invece, che la considera come terapia dei vincoli sociali. La frase di Ronsard, slogan degli organizzatori dei concerti di Parigi: «La musique adoucit un coeur, tant soit-il dur».

Ma che fare con un dolce cuore indifeso? Se la musica può essere un fondamento della pace sociale, bisogna sapere se questa è una cosa positiva o negativa. «Le masse popolari erano state private troppo a lungo di questo potente fattore di moralizzazione e di elevato piacere che offre al lavoratore una gradevole distrazione, l'oblio delle sue fatiche e delle sue pene», diceva un critico del 1860 nel commentare i nuovi Concerti popolari in cui i parigini di diversa estrazione andavano ad ascoltare Beethoven e Wagner. Undici anni prima della Comune di Parigi o i futuri rivoltosi non andavano ai concerti oppure l'oblio delle fatiche non inibiva il ricordo delle pene. Del resto la critica marxista lo ha sempre detto: la «distrazione gradevole» seda i desideri di ribellione, la sete di giustizia. La musica come forma tecnica, disincantata ed evanescente, oppio dei popoli. Forse un ritorno al profumo di Kant… o, in una considerazione sociale, delusione rispetto a questi musicisti rap troppo presi dal denaro per rimanere fedeli alla loro vocazione ribelle. Da questo punto di vista, il piacere musicale non è altro che un momento determinato nel grande equivoco della felicità moderna.

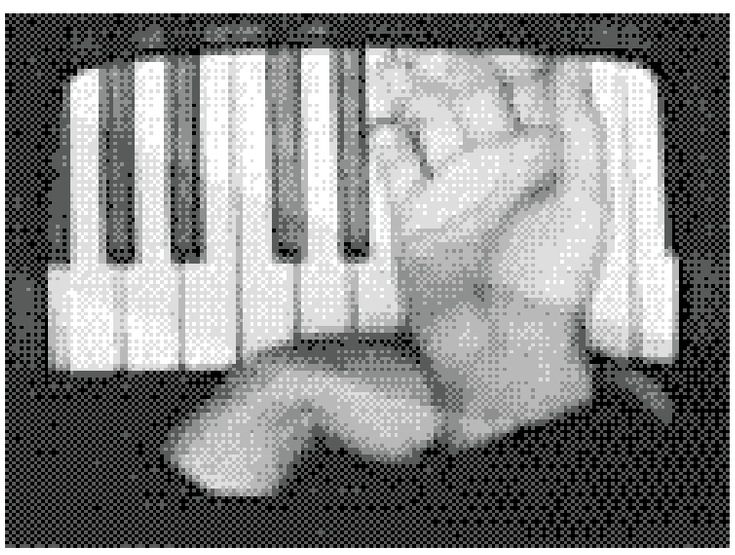
Dal vasto nastro di Moebius, da cui musica e violenza si svolgono e si rinnegano: come poter qui suggerire una cartografia o anche solo un progetto d'inventario? È un paesaggio davvero strano, ed estraneo a ogni classificazione di stili e ideologie: i cinesi che reprimono le manifestazioni democratiche ad Hong-Kong con la Quinta di Beethoven; il free jazz e la sua storia, una gran riserva di parabole sulla libertà sovversiva; gli yankee che impediscono al generale Noriega di dormire a colpi di rock, prima di arrestarlo; le infinite morti che attraversano la storia dell'opera, dall'*Orfeo* di Monteverdi a *Lulu* di Berg oppure, al di là o al di qua di queste, *Beatrix Cenci* di Ginastrera; le musiche inevitabili di alcuni film, come Wagner in *Apocalypse now,* o Beethoven in *Arancia meccanica*, o Public Enemy in *Do the right thing*; *The grand wazoo* di Frank Zappa, guerra ridotta a barzelletta per musicisti; i concerti rock dei neonazisti, come la banda di Maxime Brunerie, il mancato assassino di Jacques Chirac; o Sting a Buenos Aires che balla *Ellas bailan solas* con le madri di Plaza de Mayo; o le morti simboliche della musica strumentale, come La morte e la fanciulla; o quel fiume di teste calpestate dallo stesso piede…All'infinito, naturalmente.

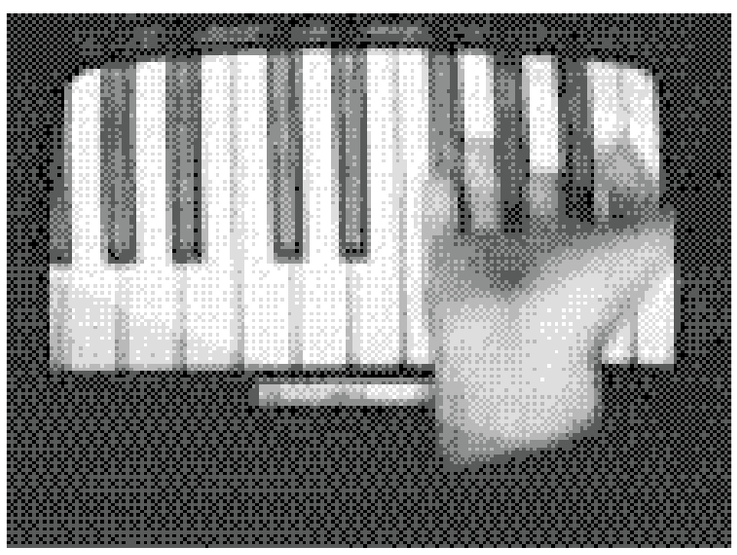
Senza dimenticare le musiche politiche il cui progetto molto spesso è di associare la guerra e la pace, come legittimazione artistica della violenza consentita. «La Marsigliese crea battaglioni», credeva sinceramente il ministro della Guerra nell'anno II della Repubblica francese. «Tutte le voci, tutte» ripeterà la sinistra in America latina. Ricordo che in Cile, alla vigilia del golpe di Pinochet, chiesi a mio padre: perché la destra non canta? La sua risposta fu un gran sorriso. Ma oggi so che la destra, compreso la più estrema, pure canta. L'ovvia conclusione è che ogni riflessione sulle relazioni tra la musica e la violenza non può che essere storica, senza postulare un'essenza dell'arte musicale, buona o cattiva, che darebbe ritmo alla vita politica e al suo complesso di conflitti e sonniferi, vittorie e riconciliazioni.

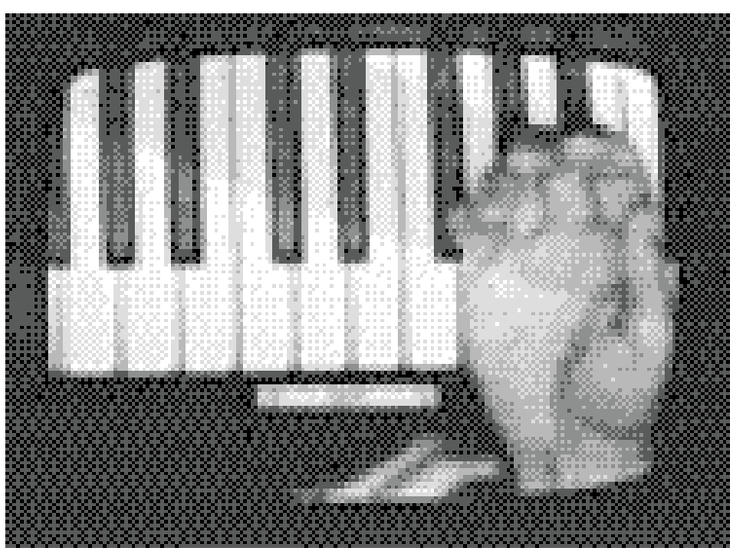
Per questo comprendo la tua obiezione: troppo diverse le musiche e le pratiche, troppo intricato il mio percorso. Ma, non ti seduce neanche un po' immaginare una storia della musica raccontata non attraverso le traiettorie di generi e stili, non come cronologia di musicisti e opere, ma come un incontro sempre rinnovato con la violenza e i suoi limiti? Questo punto di vista consentirebbe di arrivare direttamente al mito e alla sua critica. Quello degli uomini che, sottomessi al piacere della musica, perdono il loro desiderio di fare il male, come gli animali incantati dalla lira di Orfeo dimenticavano i loro istinti predatori. Orfeo però, per disdegnare il suo commercio con le donne, finì con la testa tagliata e il corpo fluttuante alla deriva intorno all'isola di Lesbo.

immagini tratte da
Il suono
di Giuseppe Chiari - 1974
per concesssione di
Archivio Storico
Art/tapes/22 - *Firenze*

NOTE







RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

15

CONTESTO

LA MORTE DEL POULPE

Jean–Bernard Pouy
traduzione di
Paola De Luca

in memoriam
E. Allan Poe

22 marzo
Allora il vapore s'alzò di parecchi gradi sopra l'orizzonte e perse gradatamente la sua tinta grigiastra.

Il calore dell'aria era eccessivo, con una sfumatura lattiginosa più evidente che mai. Una violenta agitazione si produsse intorno all'aereo. Fu accompagnata da uno strano fiammeggiare del vapore in cima e da una separazione momentanea alla base. Una polvere bianca finissima, simile alla cenere – ciò che certo non era – ricadde sul Policarpov mentre svaniva la palpitazione luminosa del vapore e il sommovimento dell'acqua, lontana in basso, si placava.

Pedro si rannicchiò allora in fondo all'abitacolo, e non mi riuscì di convincerlo ad alzarsi.

Lo interrogai sui motivi che avevano potuto spingere i suoi compatrioti a distruggere i nostri nemici; ma lui sembrava in preda a un terrore che gli impediva ogni risposta ragionevole. Restava ostinatamente coricato dietro di me, nell'esiguità della cabina : e mentre io continuavo a ripetere le stesse domande sul motivo del massacro, lui mi rispondeva soltanto con gesti idioti, tipo, per esempio, sollevarsi con l'indice il labbro superiore e mostrarmi i denti scoperti. Che erano neri. Fino ad allora non avevo mai visto quei canini da lupo. Pedro non parlava più, e io non sapevo che pensare della sua apatia. Sospirava, e basta.

Vicino a noi passò uno di quegli uccelli bianchi la cui apparizione, due giorni prima, aveva già provocato nel vecchio un turbamento fortissimo. Ebbi voglia d'afferrarlo al passaggio; ma fui preso da un oblio, da un'improvvisa indolenza e non ci pensai più. Una sostanza cenerina prese allora ad abbattersi sulla carlinga, di continuo e in enorme quantità. La barriera del vapore a sud s'era levata a un'altezza prodigiosa sopra l'orizzonte, e cominciava a prendere una grande nettezza di forme. L'unico paragone che mi venne in mente fu una cataratta senza limiti, che ruzzolava silenziosamente sul mare dall'alto di una sorta di bastione immenso perduto nel cielo. Il tendone gigantesco occupava tutta la distesa a sud dell'orizzonte.

Allora delle tenebre funeste planarono su di noi; dalle profondità lattiginose dell'oceano scaturì un fulgore di luce che scivolò sui fianchi dell'aereo. Mi sentii come oppresso da questa valanga opaca e bianca che si ammassava sopra di noi e sull'aereo per poi fondersi cadendo nell'acqua. L'alto della cataratta si perdeva interamente nell'oscurità e nello spazio.

Eppure, era evidente che ce ne avvicinavamo a velocità mostruosa. Di quando in quando si potevano scorgere dei vasti spacchi aperti in questa coltre, ma solo momentanei, e attraverso gli spacchi, dietro ai quali s'agitava un caos d'immagini galleggianti e indistinte, si precipitavano correnti d'aria potenti e silenziose che aravano volando il Mediterraneo incandescente.

Le tenebre si fecero sempre più spesse, temperate solo dal chiaro delle acque, che riflettevano il sipario bianco teso davanti a noi. Uno stormo d'uccelli giganteschi, d'un bianco livido, spiccavano senza sosta il volo da dietro lo strano velo, e il loro grido era il sempiterno nopasaran! che cacciavano fuggendo via. In quei frangenti, Pedro si mosse un poco in fondo all'abitacolo...

– Che scocciatura, bofonchiò, sembra di stare in Arthur Gordon Pym!

A quel punto precipitammo nell'abbraccio della cataratta, in cui s'aprì un baratro, come per riceverci. Ma ecco che ci sbarrò la strada una figura velata, dalle proporzioni molto più grandi di qualunque abitante della terra. E con la pelle del candore perfetto della neve...

tratto da
Mai a sangue freddo
ed. La Baleine

illustrazioni tratte da
I maestri *di Chantal Nau*

SONETTI DELLA MORTE

(Moriturus)
Bernard Noël
traduzione di
Paola De Luca

1
dell'acqua del fuoco
fanno cuocere la testa
raschiano la carne col
coltello
e è un fermacarte

un cranio crudo boccia da
birillo
abbiamo collo decollato

quelli che pam pam
si buscano un buco in
interiorità

noi facciamo un lavoro
pulito
e loro sputano

per i polsi al soffitto
un peso ai piedi
allacciano un filo
sulla lingua

2
se gridano imbottire la
bocca
una rasoiata
riassumerà le ammissioni

pezzi di cervello
attorno alle teste

l'occhio è un calamaio
speditamente svuotato
la pelle la trattiamo con la
pinza
gran serata
una pallottola
spappola il viso

embè
gli si prende solo la vita
niente di più
invece noi

3
sconvolgere il dolore

segrete della legge
si sviscera dell'uomo
un chiodo nel sesso
per spazzare l'uretra
succhia un po' sta roba

altri perdono gli occhi in
un lampo
strozzati per vedere la
smorfia

ridendo del loro stesso
ridere
tranciano la pelle sulla
fronte
e tirano
ora sbucciamo dicono

perché far paura è
atto morale
ragionevole contro il ter-
rore

4
corda al collo
impastoiato come un porco
che urla di rabbia e paura
lo trattano colla frusta

con troppa vita ancora
gonfie le gambe zampe
enormi
ci spengono sopra le
sigarette
tutti i boia fanno festa
colpendo infilzando inci-
dendo

una carogna dicono
stretta al suo marciume

presto finitelo
impalatemi questo figlio di
troia
lo rimanderemo
dritto dritto nella figa di sua
madre

5
e sotto la lama d'acciaio
tutta la crudezza del corpo

li alesiamo dicono
aprendo col coltello bocche
nuove e rantoli rossi

sale grosso a mo' di denti
e le piaghe che ridono

il corpo deve vomitare nomi
perciò uccidete il suo tu

appena si mette la testa sotto
pressa
si vede trasudare il segreto
un po' di bava e di sangue
il moccio del pensiero
alla fine deflagra la follia
e consuma la gola d'un
tratto

6
solo orina e merda e sputi

mangia dicono gettandogli
la faccia
a terra e il piede sopra
lui vorrebbe finire di morire
solo viene un sospiro

gettano un secchio d'acqua
e allacciano l'elettrodo sul sesso

contorcimenti grida cuore
che spiantano
risate e mettetecela tutta
gli strizzano i testicoli
è divorato vivo
bastardo perché non lo am-
mazziamo

a pugni a calci

finisce in una tinozza di piscio
e a garganella

DESTINI INCROCIATI ALLA MARSIGLIESE

Bruno Leydet
traduzione di
Laura Toppan

Il *boulevard du Commandant Finat-Duclos* sicuramente non vi dice molto: a Marsiglia, infatti, ci sono delle vie e dei viali molto più conosciuti, ma nonostante ciò quest'arteria è una delle più famose della città. Perché? Perché è qui, proprio in mezzo al *boulevard*, che è accaduta una delle più terribili e sanguinose sparatorie della storia del crimine: 'la sparatoria del *Bar du Téléphone*'. Sì, una delle più sanguinose della storia! Il 3 ottobre del 1978 una banda di 4 malviventi assassina 10 persone: battuto il record dei massacri! Al Capone e il massacro di San Valentino del 1929 non sono nulla a confronto. L'altro nome della sparatoria del *Bar du Telephone* è 'il massacro di San Gérard'.

È comprensibile che agli ufficiali marsigliesi non piaccia 'sbandierare' che la città detiene questo record. Infatti... se si arriva nel 14° *arrondissement*, in questo *boulevard* con ai lati dei platani, in leggero pendìo, né troppo largo né troppo stretto, frequentato, ma non troppo... si sente uno strano malessere, un'atmosfera non ancora purgata della sceleratezza. Io, lo sento ancora, ogni volta che lo prendo per evitare gli ingorghi della circonvallazione del *Merlan*. Anche ora, con le decorazioni di Natale, le luci e le insegne «Buone Feste» scritte a caratteri scintillanti, la maledizione sembra essere presente. Il *boulevard* è oscuro anche quando fa bello e si sente sempre un effetto *shining*.

E posso assicurarvi che lo prendo spesso, ma mai e poi mai avrei il coraggio di entrare nel *Bar du Téléphone*. D'altronde, chi lo farebbe senza la minima inquietudine? Chi entrerebbe nel *Bar du Téléphone* così, senza avervi mai messo i piedi, presentando la propria faccia di perfetto sconosciuto a una clientela che, ovviamente, non capirebbe? Tutto ciò, si sa, è ridicolo, poiché sono passati ormai vent'anni e non è più accaduto nulla e probabilmente non accadrà mai più nulla. Ed è certo meno pericoloso andare a bere un bicchiere al *Bar du Téléphone* che imboccare queste circonvallazioni trafficate che costeggiano le *cités* e che pullulano di piccoli delinquenti abili nei borseggi e nei furtarelli. Sì, però...! Il *Bar du Téléphone* mi fa sempre l'effetto d'un santuario, d'un altare, d'una tomba di civiltà perduta che alcuni esploratori cercano di non profanare per la minaccia della maledizione. È la sensazione che m'ispira questo bar, all'angolo tra il *boulevard de la Chapelle* e *du Commandant Finat-Duclos*, con quello stile vagamente *art-déco* e la sua pista da bocce ove probabilmente si sono organizzati crimini, delitti e infrazioni... No, non oserei farvi una sosta! Avrei paura che dei mascalzoni entrassero e si mettessero a fucilare tutti, anche gli innocenti come me, che si sono voluti solamente fermare in un bar per prendere un aperitivo prima di rincasare: perché è proprio questa la tragedia del *Bar du Téléphone*, una sorta di San Bartolomeo (San Valentino, San Gérard... scegliete voi!) di piccoli delinquenti che massacrano dei clienti solo perché hanno avuto la malaugurata idea di trovarsi lì in quel momento.

Forse bisognerebbe demistificare questo luogo facendolo visitare ai turisti quando le navi da crociera fanno scalo a Marsiglia; potrebbe esserci un'opzione supplementare al giro turistico abituale: *Nôtre Dame de Garde*, il *Palais Longchamp*, il Vecchio Porto... il *Bar du Téléphone*. Così, a poco a poco, il luogo potrebbe depurarsi progressivamente della sua aura criminale e purificare la sua ionosfera drammatica. Infatti questo bar sprigiona una cattiva sorte di destini incrociati, un *side effect*, per parlare alla Woody Allen. Quella sera del 3 ottobre 1978, Georges Marchais, allora primo segretario del Partito Comunista, stava parlando a un comizio a Marsiglia. In quel periodo il PCF rappresentava circa il 20% dell'elettorato e il tribuno Marchais era un personaggio di spicco della vita politica. Chi avrebbe potuto prevedere che, negli anni futuri, sarebbe crollato il mitico partito della Resistenza e delle nazionalizzazioni del 1945? Non molti, senza dubbio, ma c'erano dei segni... e il *Bar du Téléphone* ne era uno.

La sera del 3 ottobre 1978, mentre Georges Marchais parlava come sempre con grande successo di pubblico, a un certo punto i giornalisti hanno lasciato, gli uni dopo gli altri, la tribuna della stampa, la tribuna del tribuno!... E Georges Marchais non capiva nulla: «Che cos'era potuto succedere? Che cosa c'era di più importante di un comizio del PCF? E con Georges Marchais in persona?...». Era la sparatoria del *Bar du Téléphone*. A poco a poco che si diffondeva la notizia in città, i giornalisti abbandonavano il comizio sotto gli occhi di Georges Marchais, inebetito, che sperimentava, senza saperlo, il futuro disinteresse dei media e riceveva, tramite il *Bar du Téléphone*, l'Annuncio del suo futuro declino.

INAUDITI

MAESTRI DI NUNZIATELLA

Raffaello Franchini

Qualche volta mi capita di sentirmi dire: «Tu insegni alla Nunziatella: dunque sei il successore di De Sanctis». Non mi resta che rispondere dando ragione al mio interlocutore solo dal punto di vista cronologico e prendendo come un benevolo scherzo l'allusione alla qualità dell'insegnamento.

Tuttavia, a rifletterci, la cosa più difficile per un docente di questa Scuola non è tanto il superare onorevolmente il concorso speciale mediante cui vi si accede, quanto raggiungere la consapevolezza di non essere indegno dei propri predecessori, che talora grandeggiano tanto nel ricordo e quasi nel mito della nostra storia degli ultimi due secoli da consigliarci spesso di dimenticare che essi insegnavano proprio al nostro posto quotidiano di lavoro. Resta però il fatto che essendo Francesco De Sanctis e prima di lui Basilio Puoti e dopo Gioacchino Brognoligo, Luigi Russo, Marco Galdi, Michelangelo Schipa, Nino Cortese, Antonio Corsano, Piero Pieri, con altri che lo spazio c'impedisce di elencare, parte integrante di una tradizione, è nostro preciso dovere continuarla e se possibile arricchirla. Ma resta anche il fatto che questo non è un elenco di professori, ma di Maestri: e Maestri si diventa solo dopo lunghi anni di contatto assiduo con gli studi e con la Scuola; eppure, se mi guardo attorno, in questa Nunziatella odierna in nulla inferiore e forse per certi riguardi migliore rispetto a quella dei decenni trascorsi, vedo assai degnamente continuata l'insigne tradizione di sapere degli antichi docenti da quelli attuali. E nominerò solo i più anziani tra i miei eminenti Colleghi, Luigi Di Benedetto, Mario Meorla, Giuseppe Petroni, Andrea Amici, nel fervido, appassionato magistero dei quali rivive e si ravviva l'antica fiamma che nei letterati e storici e filosofi ora ricordati fuse in un'unica passione dottrina e patria, scienza e libertà; come nel folto gruppo di scienziati matematici e naturalisti di cui, tra gli altri, sono vanto Ottavio Colecchi e Fedele Amante, Mariano D'Ayala e Filippo Cassola, Michele Geremicca ed Errico Alvino non sai, per ciascuno, dove finisca lo studioso e cominci il patriota e se tu debba ricordarlo per l'uno o per l'altro motivo.

Ma di questo nessuno che abbia vissuto da allievo o da docente tra noi potrà meravigliarsi, perché insegnare alla Nunziatella è un atto di passione civile assai prima che l'adempimento di un compito ufficiale, come e molto più che in qualsiasi altro tipo di scuola pubblica, perché se altissima è ormai la percentuale di allievi che scelgono liberamente alla fine del triennio liceale di proseguire presso le Accademie la nobilissima carriera delle armi, non trascurabile è il numero di coloro che, assai spesso per ragioni indipendenti dalla loro volontà, entrano nella vita civile. La maggioranza degli iscritti alla nostra Associazione è costituita da loro e da loro questa è tenuta in vita con grande passione e talora con sacrifici: segno evidente che gli allievi imparano qui a essere buoni cittadini oltre che ottimi soldati, perché sanno obbedire alla propria coscienza oltre che, esemplarmente, alla disciplina militare, contribuendo per parte loro a conservare un'alta tradizione, che è arduo ma splendido compito dei docenti rinnovare ogni anno, nell'umile, macerante fatica delle ore di lezione.

Umile ma non dimenticata fatica: ché gli allievi della Nunziatella hanno una qualità che è raro indizio di animo generoso, la gratitudine pei loro Maestri, come di recente abbiamo tutti avuto modo di testimoniare in un'occasione dolorosa, quando li vedemmo e sentimmo a noi congiunti da lutto filiale per la scomparsa del nostro caro, indimenticabile collega e Decano Francesco Caruso, nel cui nome ben si possono riassumere, per noi della Nunziatella, virtù di docenti e affettuosa stima di discepoli.

MAESTRO ETTORE

Alessandro Ortis

Fra i nostri Maestri, fra coloro che costituiscono un riferimento alto per tutti, troviamo certamente la figura indimenticabile di Ettore Gallo; maestro come giurista e docente, come intellettuale e combattente per la libertà, come magistrato e Presidente della Corte Costituzionale.

Per tale luminoso vissuto, Ettore è stato e sarà celebrato dalle massime Autorità, da studiosi, dai suoi tanti estimatori; per noi della Nunziatella ci sono, in verità, ricordi, rimpianti e ammaestramenti ancor più forti e profondi: quelli legati alla figura di Ettore amico, ex allievo e nostro Presidente Onorario.

Da grande amico, Ettore ci ha donato sempre affetto e generosità; chi ha bussato alla sua porta, ha sempre trovato aiuto e conforto, consiglio ed insegnamento, ascolto e pazienza, comprensione e partecipazione, umanità e tenerezza.

Da ex allievo, Presidente Onorario della nostra Associazione e benemerito della nostra Fondazione, ci ha concretamente dimostrato come va vissuto l'attaccamento alla Nunziatella. Infatti ci confidò: «come tutti gli ex, io pure sono quel che sono anche per quanto regalatomi dalla Nunziatella negli anni più significativi della mia formazione; perciò sento sempre un profondo debito di gratitudine verso la Scuola; perciò quando Nunziatella o Associazione chiamano…».

Una convinzione, questa, che lo portò fino all'ultimo, sfidando anche i giusti rimproveri dei medici e dell'amorevole signora Ebe, a partecipare ad ogni cerimonia, raduno, assemblea, consiglio nazionale, impegno o iniziativa che riguardasse la nostra Scuola o l'Associazione.

Egli, pur sempre impegnato professionalmente, pur afflitto da seri problemi di salute, pur 'importante' e al vertice delle istituzioni, non ha mai dimenticato la Nunziatella. L'ha servita con una dedizione ed una efficacia esemplari. Si è sempre esposto e battuto, con profonda convinzione, perché la sua e nostra Scuola Militare continuasse a crescere in qualità e tradizioni, in valore per la nostra Patria e per l'Europa.

Durante una delle ultime visite in ospedale, con Toni e poco prima che ci lasciasse, trovai Ettore particolarmente afflitto e stanco; ma subito, come in ogni incontro, parlando della Scuola, della Bixio, degli allievi, degli amici ex… si animò; continuando a stringermi la mano, pur faticando nel respirare e parlare, ci chiese di restare ancora. Noi, che temevamo di affaticarlo prolungando la nostra presenza, ci sentimmo felici di continuare quell'incontro, di incrociare più a lungo quello sguardo e quel sorriso; un sorriso che nessuno di noi potrà dimenticare.

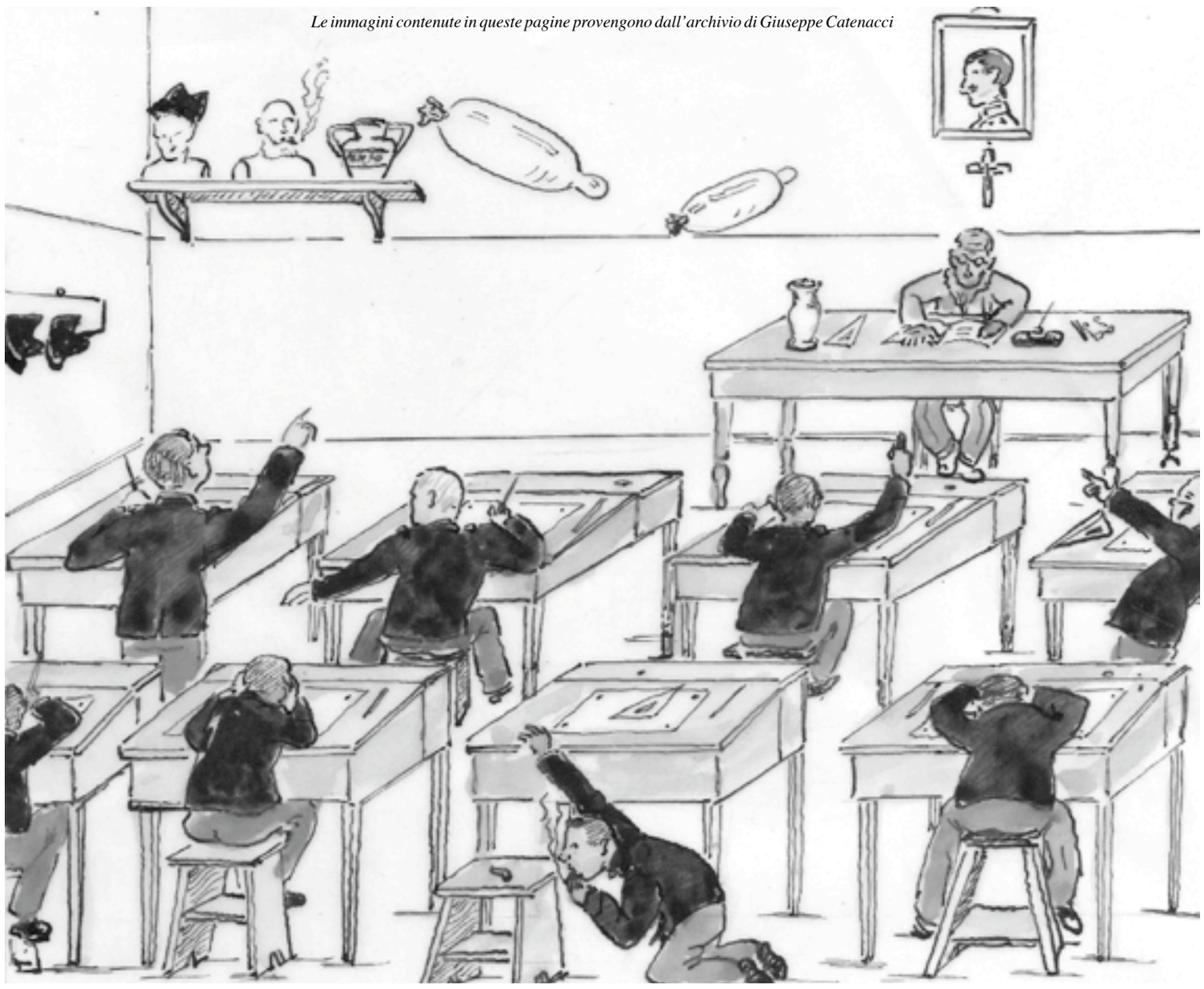
Egli pure chiese di avere «vicini, in quel giorno, gli allievi e gli ex della Nunziatella». Ci volle vicini per dimostrare ancora, ai suoi cari, al Presidente della Repubblica, ai suoi concittadini che lui era fiero della sua Scuola e che voleva per essa considerazione e cure. Volle regalare alla Nunziatella anche un po' del suo ultimo e solenne momento terreno. Così, quel desiderio divenne per noi un 'ordine', vissuto con struggente rimpianto; chiamandoci ad obbedire, Ettore regalò a noi tutti, allievi ed ex allievi presenti nel cortile d'onore della Consulta o lontani, la sublime commozione di essere fieri con lui della nostra Scuola e di essere fieri di lui e del suo dolcissimo affetto.

Così Ettore è entrato a far parte anche della storia e delle tradizioni della Nunziatella. Il suo esempio, i suoi insegnamenti e le sue proposte faranno parte anche dello splendido futuro del 'Rosso Maniero".

LA CIANCIA PER LA CIANCIA

(SECONDA PARTE)
Una tenzone vernacolare al Real Collegio Militare della Nunziatella

Pietro Andrisani



Le immagini contenute in queste pagine provengono dall'archivio di Giuseppe Catenacci

"La parola Sonetto è viziosa. Il napoletano dice Sonetto come il Toscano; nel plurale può dirsi Soniette, e Sonette, e qui meriterebbe un grosso Sonetto. Chiù deve scriversi con due c; Marditto con due m; Pòpeo è errore, dicesi, o pròpeto o proprio./ Sguaquitto non si trova in questo dialetto [Probabilmente il Fuoco si riferiva al vocabolo squaquècchio che in napoletano significa nano, rachitico, bazzuto.] / Io per altro ignoro il Bergamasco. Creanza non va; ma Creanza bensì./ L'amico non si trova, ma ammico. / Spuntuto è rimatro indietro; il Napoletano dice Spontuto.

Di Stiesso e non stisso che diremo?"

Nei versi del Fuoco i professori Nicola Tondi e Carlo Rocchi vengono identificati con i nomignoli Masone e Lo Zi' Abbate X. Quest'ultimo appellativo è il titolo del Sonetto corretto dal Rocchi e riportato qui, di seguito:

Abbà, verefecato s'è lo ditto
Llo Voje chiama ll'Aseno cornuto
Tu, cca si chiù de Chìlleto marditto,
Dice cca quanno io parlo, so spuntuto.

Se vede, cca si pròpeo nu sguaguitto,
E lo Cerviello tujo, già se nn'è juto,
Che Ciancia, per la Ciancia appila … Zitto,
Ll'amico tujo, parlanno cco creanza,
Cca, tu chiame Mastone! …arrassosia,
È buono sulo a sse grattà la panza;

Allo mietodo mio nò scrocca nix,
Tu non capisce niente nfede mia,
Se tu stiesso confiesse, cca sei nix.

Francesco Fuoco, certamente, non era un esperto dell'idioma di Partenope ma neanche uno sprovveduto nel mondo della didattica e della pedagogia della lingua del Lazio, come Lo Zì Abbate X ci ha fatto credere coi suoi mordaci scritti. Apprese nel glorioso Seminario di Teano.

Si rivelò subito ingegno vivace e profondo conoscitore delle scienze naturali, matematiche e della medicina.

Insegnò letteratura italiana fino al 1820, quando, per motivi politici, dovette riparare a Marsiglia.

Successivamente si trasferì a Pisa e, nel '26, finalmente, poté tornare a Napoli ove dedicò molte delle sue energie dottrinali all'insegnamento e alla pubblicazione di proprie opere scientifiche ed economiche.

Si firmava facendo accompagnare il suo nome dal titolo di Abate e non da quello di dottore anche se era in possesso della laurea in scienze fisiche e matematiche.

Fu Socio Corrispondente della Reale Accademia delle Scienze di Napoli.

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

17

MAESTRI

FRANCESCO DE SANCTIS
maestro di grammatica
nel Real Collegio Militare
della Nunziatella
dal 1837 al 1848
Giuseppe Catenacci

La Nunziatella come Regal Accademia Militare prima, Real Collegio Militare poi e Scuola Militare oggi, di 'Maestri' con la 'M' maiuscola ne ha avuti tanti e tutti valentissimi, ma tra questi il 'Maestro' per eccellenza, che non poteva di certo mancare in questa rassegna di "Sud", è stato ed è Francesco De Sanctis.

Venuto dalla natia Irpinia a Napoli entrò da subito nella Scuola di un altro grande Maestro della Nunziatella, quel Basilio Puoti illustre professore di italiano e purista intransigente, conquistandone presto la stima e simpatia.

Così quando il Puoti, impegnato nell'insegnamento privato e nelle tenzoni accademiche che contrapponevano i puristi agli accademisti della Crusca, ritenne di non poter accettare la cattedra di professore ordinario di grammatica del Real Collegio Militare, offertagli dall'Ispettore degli Istituti di Istruzione Militare Carlo Filangieri, raccomandò a questo quello che riteneva essere il suo migliore allievo e perciò stesso più degno di tanto onore: Francesco De Sanctis, che così 'tomo tomo' iniziò il suo cammino nel mondo della Scuola.

E qui piace riportare la descrizione che il De Sanctis fa di come apprese della sua nomina.

Un giorno stavamo a pranzo, core a core, Enrico ed io. Fumavano quei maccheroni di zita, e io li divoravo con gli occhi, quando si udì suonare il campanello. Chi è? Annarella corre e torna subito.

«Gli è un signore tutto ricamato d'oro, che vuol sapere se abita qui De Sanctis».

«Ma è uno sbaglio!» diss'io. «Ricamati d'oro non vengono a casa nostra», rifletté Enrico; «vanno a casa di principi».

«E costui dev'essere qualche principe» notai io «Annarella, digli che ha sbagliato».

Annarella torna, e dice che quel galantuomo non ha sbagliato, e che la casa è questa, e che cerca Francesco De Sanctis, e ha una carta per lui.

«Alla buon ora! Fatti dare dunque questa carta».

Tornò, e vidi un plico con un gran bel suggello, che mi fece l'effetto dell'uomo ricamato d'oro, e quasi non voleva romperlo.

«Fai presto!», gridava Enrico, battendo i piedi.

E io aprii, e vidi il nome del Re con tanto di lettere.

«Sarà un passaporto», dissi. Ma quando vidi ch'era il decreto di mia nomina a professore del Collegio Militare, ci levammo in piè e ci abbracciammo, e se non era per vergogna di Annarella, ci saremmo messi a ballare, così pazza allegrezza c'invase.

Annarella ci guardava trasognata con la bocca mezz'aperta, come volesse dire e non dire.

«Ah! Quel signore?…» dicemmo a due; e fummo là, dove quel brav'uomo ci attendeva.

«Grazie, grazie!» diss'io con effusione.

«Signurì, 'o rialo», diss'egli, cavandosi il berretto.

Io guardai Enrico, Enrico guardò me: in due potemmo appena fare un carlino. Egli partì borbottando, e forse dicea: «Che sfelenzi!». E noi ci guardammo, e ridemmo tutti e due, vedendo quel principe ricamato di oro divenire un usciere gallonato, che faceva il pezzente.

> ***"Gli è un signore tutto ricamato d'oro, che vuol sapere se abita qui De Sanctis". "Ma è uno sbaglio!" diss'io.***

L'approccio del De Sanctis con la Nunziatella non fu però dei più felici. Con il soprannome di 'Chiosa', attribuitogli dai suoi allievi per la sua abitudine di rimandare spesso nel corso delle sue lezioni alle seccanti chiose del Cavalca e dei Fioretti di San Francesco, il De Sanctis divenne in breve lo zimbello dell'intero Collegio sprofondando in una vera e propria disperazione.

Ma il buon Maestro – come ci ricorda Nicola Marselli un suo antico allievo di quegli anni – «prese presto su di noi la più sicura rivincita: ci ammansì a segno che i lioncelli finiscono con il pregare dinanzi al semplice sguardo del domatore.

E tutto questo ottenne senza grida e senza frusta; ma soltanto con il magnetismo delle lettere e del suo carattere».

«E quando andavano alla sua scuola di grammatica» – continua il Marselli – «c'era da restarne rapiti».

«Ma che grammatica! Questa si trasformava in logica, la logica si applicava all'arte, l'arte diventava vita mediante i brani degli scrittori, stupendamente letti, meravigliosamente commentati. E i fanciulli diventano giovani anzi tempo, e i giovani si sentivano… anelanti di poetare e di combattere per la libertà».

E un altro antico allievo del De Sanctis – Giuseppe Ferrarelli – nella sua monografia sul Collegio Militare edita nel 1887 in occasione delle celebrazioni del suo primo secolo di vita, dopo aver descritto in maniera impareggiabile l'atmosfera che si viveva nel 1848 nel Real Collegio Militare ed il valore dei professori che vi insegnavano «che non istruivano solamente, ma educavano; educavano meno colle parole che coll'esempio, compiendo tutti i loro doveri, non escluso quello che si ha verso la patria», passando a parlare del De Sanctis scriveva:

«Ma chi sorpassò tutti nell'educare gli alunni ad amare l'Italia, sebbene ne parlasse meno degli altri, fu Francesco de Sanctis. E ciò accadde, non solo per l'indole dell'insegnamento suo, ma anche per le alte doti di cui egli era fornito. Insegnando senz'aria dommatica, ma col tono della conversazione, dimostrandosi più amico che maestro, leggendo come pochissimi leggono, commentando non per dottoreggiare, ma per chiarire quel che leggeva, interrompendo la lettura con qualche osservazione sobria e sagace, che non sciupava ma eccitava l'attenzione dei giovani; facendo, insomma, ciò che poi disse che doveva essere l'insegnamento, vale a dire, discendere sino ai giovani per sollevarli sino al maestro, Francesco De Sanctis, più di tutti fece capire ai suoi discepoli che il libro non era quel proverbiale nemico loro che avevano creduto, che il libro può essere un vero amico, un vero tesoro. Or quando si è guadagnato questa vittoria nell'animo dei giovani, si è percorsa metà della via che si deve percorrere per educarli. Si lessero allora, avidamente, non solo i libri prescritti, ma quanti se ne potettero leggere; si comprese che la lettura dei grandi libri è una conversazione coi grandi uomini che li hanno scritti; si gustò il piacere che nasce dal sapere; spuntò l'orgoglio, su quelle fronti giovanili, quando si sapeva qualche cosa che gli altri non sapevano; insieme coll'orgoglio spuntò anche il disprezzo verso coloro che erano dediti più agli scherzi giovanili che alla lettura; e spuntò anche la critica, ma era prematura, e una citazione valeva un ragionamento». Aggiungere altro per tratteggiare la figura di questo sommo Maestro sarebbe cosa ardua per chiunque non abbia avuta la fortuna di averlo a Maestro.

Che dire quindi di diverso e di più senza turbare l'atmosfera e la semplicità di queste antiche letture, se non che queste pagine scritte da allievi divenuti ormai adulti per ricordare quello che il loro Maestro aveva saputo inculcare nei loro animi e nelle loro menti dovrebbero essere prese a modello e far riflettere docenti e discenti della nostra Scuola alla vigilia di questa riforma globale che sta 'investendola'.

PAOLO BARBI E BASTA!

Antonio Concina

Un 'fratello della costa'. Dalmata, s'intende.

Fu la prima persona normale che incontrai dopo il mio traumatico ingresso alla Nunziatella, ingresso del tipo *Full Metal Jacket*. Comandi urlati da tutte le parti, correre, correre, correre…

Poco più di trent'anni lui. Quindici io, studente del primo liceo classico sezione B. Dove Paolo Barbi, il mitico Paolo Barbi insegnava Storia e Filosofia.

Dalmati tutti e due e quindi subito caricato (io) di tutte le responsabilità di essere all'altezza, come se Niccolò Tommaseo in persona stesse lì ad ammonirmi e a pesarmi.

Andò bene, il liceo con Paolo Barbi.

Ma il merito fu soprattutto suo…

Uomo perbene, innanzi tutto.

Uomo rigoroso e giusto, poi.

Uomo affettuoso e pieno di ironia e di arguzia, infine.

Giovane dirigente democristiano, allora. In una Napoli davvero poco affascinata dalla DC e un po' sospettosa di questo tale Barbi, per tutti triestino, tanto per semplificare, che voleva insegnare le regole della democrazia e del vivere civile in una città provata (erano i primi anni Cinquanta) da infiniti lutti, offese, difficoltà.

E Barbi ci provò, testardo come pochi. Dividendo la sua giornata tra le lezioni alla Nunziatella e l'impegno politico, questo però mai proclamato o divulgato in classe, se non indirettamente, quando lo svolgimento di un ragionamento storico o filosofico lo portava naturalmente a sostenere la forza e le ragioni della democrazia, non necessariamente cristiana.

Si divertiva, con qualcuno di noi, a commentare con bonomia e humor latenti simpatie 'laurine', considerando il Comandante Achille Lauro, pace all'anima sua, un personaggio da commedia all'italiana e certamente non un fenomeno politico.

Paolo Barbi oggi giocherebbe in un torneo 'over 80'. Quasi incredibile da immaginare, quando ancora, spesso, sempre, lo invitiamo, noi vecchi ragazzi della Nunziatella anni Cinquanta, a ricordare nomi, volti, episodi di un periodo caro, grati tutti a Paolo Barbi per essere stato un bravo fratello maggiore oltre che un indimenticabile professore. Mi sgriderebbe per queste espressioni di affetto, socchiudendo gli occhi intelligenti ma sorridendo con soddisfazione e antica amicizia.

LA NUOVA EUROPA

Luis De Miranda
traduzione di
Francesca Spinelli

Per rinfrescarsi le idee sul malessere europeo, ci si può piazzare su una sedia bagnata del Parc du Luxembourg e osservare per qualche minuto i passanti, tentando di cogliere i loro monologhi di gruppo. Oppure, se si ha lo stomaco abbastanza resistente, si può leggere la stampa quotidiana. Si può persino arrivare al punto di sfogliare, che so, *Estinzione* di Thomas Bernhard o *I Buddenbrook* di Thomas Mann; ma un metodo più semplice consiste nell'aprire un dizionario di nomi propri e scoprire la prima frase della definizione della parola Europa: *Il continente più piccolo e meno delimitato*. Questa definizione deve essere stata a lungo maturata da un europeo. Io stesso, in quanto cittadino della vecchia Europa, mi sento debitamente piccolo e poco delimitato. Il mio nome, Miguel Magellano, rappresenta di per sé un peso.

La mia biografia, che s'interrompe per ora al trentesimo anno di vita (il peggio deve sicuramente venire), non è di quelle che si scorrono nei giornali inzuppando il cornetto nel cappuccino. Non sono né un attore di cinema «fuori dagli schemi» né un futuro grand'uomo. Che io sappia, non ho intrapreso assolutamente nulla di grande dal giorno della mia nascita, per svariate ragioni legate al determinismo sociale, alla mia debolezza caratteriale, alla mia ipersensibilità, alla mia esagerata franchezza, alla mancanza d'amore e all'eccesso di odio ereditati dai miei genitori sin dalla più tenera età, al mio gruppo sanguigno etc., ma soprattutto perché su di me incombe, senza tregua, il ritratto fiero, determinato, virile e castratore del mio antenato Fernao. Per chi non conoscesse Fernao de Magalhaes, ricordo che il navigatore portoghese (e la sua *armada* di cinque navi e duecentosessantacinque uomini, anche se strada facendo il numero dei vascelli e dei marinai è notevolmente calato) ha effettuato il primo giro del mondo per mare, battezzando nel 1520 l'Oceano Pacifico (che porta questo nome perché per i gusti dell'equipaggio sfinito il vento era troppo debole). C'è persino chi lo considera il padre simbolico della mondializzazione. Non aggiungo altro.

All'incirca cinque secoli dopo, il povero piccolo discendente che mi ritrovo ad essere soffre (a torto e, probabilmente, a causa di un'ipertrofia dell'ego tutta europea che nasconde un serio complesso d'inferiorità), come anche, con ogni probabilità, mio padre, suo padre, suo nonno, il suo bisnonno e così via, di essere un Magellano e di non meritare una biografia.

Generalmente parlando, la maggior parte dei portoghesi che ancora possiedono un'anima soffre all'idea che da cinque secoli a questa parte il paese rimpicciolisca a vista d'occhio.

Generalmente parlando, la maggior parte dei portoghesi che ancora possiedono un'anima soffre all'idea che da cinque secoli a questa parte il paese rimpicciolisca a vista d'occhio. Ricordo a tutti che nel 1494, col trattato di Tordesillas, il papa Alessandro VI Borgia divise il mondo in due, destinando una metà alla Spagna e l'altra metà al paese che mi ha visto nascere. Oggi, una delle poche conseguenze della trascorsa egemonia lusitana fa sì che i travestiti brasiliani del Bois de Boulogne parlino portoghese. Il Portogallo, altrimenti, non è che uno dei più piccoli paesi d'Europa (92.072 km²), con dieci milioni di abitanti e una fama internazionale sorretta principalmente da tre prodotti d'esportazione, il fado, musica straziante che tenta di tenere la disperazione separata dal destino; il porto, vino zuccherato a forte gradazione alcolica che permette di annegare la suddetta disperazione in un'ebbrezza passeggera e infine i testi del poeta Fernando Pessoa, i quali ci ricordano che né il fado né il porto potranno cullarci a lungo. Uno dei suoi testi più famosi, *Tabaccheria*, comincia così:

Non sono niente
Non sarò mai niente.
Non posso voler essere niente.
A parte ciò, ho in me tutti i sogni del mondo.

Esistono tuttavia dei portoghesi allegri. Personalmente non ne conosco. Fatto sta che la gioia non sembra appartenere al programma genetico dei Magellano. Persino l'illustre Fernao aveva un caratteraccio. Rinvio i lettori alla biografia che gli ha consacrato Stefan Zweig qualche anno prima di suicidarsi, nel 1942. Secondo Zweig, Fernao era il tipo di uomo che non appena entrava in una stanza gelava i presenti con la sua freddezza, la tetraggine della sua psiche e l'aria da giudice tenebroso. Un po' come me, se non fosse che Fernao era dotato di una «intrepida volontà» (Zweig dixit), e seppe vendicarsi dell'astio della corte del Re del Portogallo, un certo Manuel, recandosi a offrire i suoi servigi alla Spagna rivale, la quale non perse l'occasione di sfidare gli odiati fratelli finanziando la megalomania del navigatore. Ma tutto ciò è storia passata, anche se stando alle ultime notizie la terra è ancora sferica e il modello capitalista dell'economia occidentale importato, in definitiva, dall'Europa, si è sparso per i quattro angoli del globo, assieme alla struttura depressiva dell'ego afferente.

Oggi le statistiche contano quasi un milione di portoghesi, naturalizzati e non, sul territorio francese. Per quanto mi riguarda, ho ottenuto la carta d'identità, che mi dà diritto alla libertà all'uguaglianza e alla fratellanza, all'età di diciotto anni, in seguito a una mia sollecita richiesta. Fino a quel giorno ero stato un bambino e un adolescente solitario e studioso, dominato prevalentemente dall'ossessione di diventare, non più il 'piccolo immigrato' modello, statuto che ho dignitosamente accettato durante quindici anni, ma un cittadino francese, condizione dalla quale mi aspettavo ogni genere di meraviglie, a cominciare dall'ingresso in un universo parallelo ovattato, ornato di piumoni bianchi, gatti abissini e esseri umani dotati di una squisita raffinatezza. La delusione era inevitabile.

Quando la mia memoria si volge timorosa ai primi due decenni della mia esistenza, la tonalità dominante del quadro è il nero su sfondo grigio. Una pubblicità recente (per una marca di porto) definiva il Portogallo «il paese dove il nero è colore». Se così fosse, si tratterebbe tutto sommato di una buona notizia, e vorrebbe dire che la mia anima è comunque pigmentata. Ma non mi lamento, no, cerco solo, impresa temeraria, di essere obiettivo. A che pro abbellire il proprio passato e la stato della propria psiche? Lo ripeto, sono un personaggio sinistro, come il mio famoso antenato, ma privo della sua 'intrepida volontà'. In realtà, non ho alcun tipo di volontà, o quasi, o piuttosto ho una volontà alla maniera di Pessoa:

Ho sognato più di quanto Napoleone non abbia realizzato.
Ho stretto al petto ipotetico più umanità di Cristo,
in segreto ho fatto filosofie che nessun Kant ha mai fatto.
[…]
sarò sempre quello che non era fatto per questo;
sarò sempre soltanto quello che aveva qualità;
sarò sempre quello che si aspettò gli aprissero la porta in una parete senza porta
e cantò la canzone dell'Infinito in un pollaio,
e sentì la voce di Dio in un pozzo tappato.

Se vi siete riconosciuti in questi versi, non significa per forza che abbiate un antenato portoghese; forse siete semplicemente un occidentale (o un occidentalizzato) colpito da pessoite. Potremmo porgerci la mano in segno di fratellanza e, in lacrime, berci un paio di bicchieri; ma non credo che lo faremmo davvero, perché bisognerebbe avere il coraggio di Pessoa (o essere arrivati al quinto bicchiere), per manifestare in pubblico dei sentimenti del genere (in realtà, anche lui dovette accontentarsi di scarabocchiare quei versi sul retro di fogli contabili; pochi, infatti, si mostrarono disposti ad ascoltarlo gemere quand'era in vita). In materia di disperazione, la maggior parte di noi preferisce il monologo interiore reiterato all'infinito. Soprattutto non confessare in pubblico che si pensa di aver fallito la propria vita, che ci si ama meno del cane, che l'idea della morte ci solletica più spesso di quella delle vacanze, che si è profondamente convinti che se i nostri genitori non si fossero accaniti contro di noi sin dai nostri primi balbettii, saremmo potuti diventare una forza della natura. Ah, in circostanze diverse, in un continente diverso (ad esempio negli Stati Uniti), nulla ci sarebbe stato vietato! Oggi saremmo un conquistatore venerato dalle masse, o magari, estasi, un attore dal viso metallico con un cachet da venti milioni di dollari.

Se vi siete riconosciuti in questi versi, non significa per forza che abbiate un antenato portoghese; forse siete semplicemente un occidentale (o un occidentalizzato) colpito da pessoite.

Potremmo comunque, voi ed io, porgerci la mano e raccontarci la nostra disperazione, ma questo tipo di confidenze, inspiegabilmente considerate personali (mentre quasi tutti soffrono degli stessi mali, perché, come tutti sanno, questo mondo fa schifo al 95% dei suoi abitanti, anche se solo la metà lo ammetterebbe), tradizionalmente le teniamo in serbo per il nostro psicanalista, quando disponiamo dei mezzi e della pazienza per frequentarne uno, e non è il mio caso. Dovremmo, secondo me, condividere i nostri coma psichici, le nostre terrificanti allucinazioni, espellere a squarciagola il risentimento troppo a lungo covato contro noi stessi. Tutti questi nobili sentimenti affluiscono in Europa, come ovunque nel mondo. Solo che in Europa, fino a un'epoca recente, era tacitamente ammesso che l'essere umano (o quantomeno il borghese) potesse rifugiarsi nel raffinato mondo della cultura e trovarvi una consolazione.

La cultura… Ormai si dice che i musei della nostre illustri capitali siano frequentati unicamente da turisti. Si tratta probabilmente di un'esagerazione. Esiste ancora in Europa un certo numero d'individui colti (più di me, che pure appartengo all'epoca in cui al liceo si imparavano ancora il latino e il greco, o almeno si credeva di impararli, perché le mie traduzioni, dove a Cartagine degli elefanti rosa facevano bagni profumati, tradivano già qualcosa di marcio nel regno delle lingue morte). Può darsi che esistano addirittura degli europei colti e felici. Io non ne conosco ma, ripeto, conduco una vita solitaria.

Sembra piuttosto che la cultura, oggigiorno, serva soltanto ad accrescere le crisi di pessoite acute. Nel corso dei primi due decenni di vita, la maggior parte degli europei considerati colti ha ricevuto una quantità sufficiente (così credono) di nozioni di musica, letteratura, arte e filosofia da svegliarsi a trent'anni e dirsi che sarebbero potuti diventare Beethoven (o i Beatles), Balzac (o Hemingway), Manet, Picasso, Kant, Dickens, Nietzsche, o qualcosa di altrettanto autorevole. In realtà siamo appena capaci di leggere tutti i libri, di capire approssimativamente i concetti più contorti, di credere che nel campo dell'arte la certezza del risultato nasca dalla semplicità dei mezzi, e tutto ciò alimenta la nostra frustrazione. A quel punto ci prende lo sconforto, e strimpelliamo un paio di accordi, sempre gli stessi, sul nostro Yamaha.

In materia di consolazione a base di cultura, mi sembra, ma potrei sbagliare, che l'Europa si aggrappi quasi esclusivamente al cadavere baffuto e geniale di un filosofo morto in stato di demenza e, come Pessoa, poco letto da vivo: mi riferisco, ovviamente, a F. Nietzsche (un'altra ben nota tradizione europea consiste nel concedere il titolo postumo di genio a quegli

foto di Federica Giacomazzi

artisti che da vivi sono stati perseguitati con maggiore ferocia). Da cento anni a questa parte, benché la disperazione europea non sia cambiata di una virgola e, anzi, sia probabilmente aumentata (e forse non ha torto chi sostiene che i viennesi più nichilisti dei primi del 900, teletrasportati ai giorni nostri, fuggirebbero strappandosi i capelli), tutti quelli che, dal Portogallo alla Svezia, sono stati contaminati dal virus della cultura, quella strana malattia che trasforma l'idiozia in un concentrato d'infelicità, cinismo e amarezza, si abbarbicano alla bell'e meglio ai folti baffi di Friedrich e a qualcheduno dei suoi imperativi categorici, tra cui **'**gaia scienza!**'**, **'**gioia di vivere!**'**, **'**ebbrezza!'. E per questo motivo ci si sarebbe potuti aspettare che, nel corso dei decenni, l'Europa si popolasse poco a poco di gai intellettuali. Non ne conosco. Non conosco altro che dei sinistri ma rispettabili morti di fame, degli arrivisti fedeli ai bei gesti e agli altrettanto bei valori del passato, maestri nell'arte del contraddirsi al momento di agire, o dei tristi velleitari aggrappati alla pelle di zigrino delle loro utopie (credo di appartenere a quest'ultima categoria).

Quando ci si sente male, si cercano delle soluzioni, generalmente pessime. Alcuni 'intellettuali' calmano il loro malessere sputacchiando insulti di fuoco contro gli Stati Uniti, paese 'barbaro', come se l'Europa fosse ancora (ma lo è mai stata?) un'oasi di civiltà. Altri, a volte sono gli stessi, scoprono ovunque segni di decadenza, e non si può dar loro torto. Mi sembra abbiano le loro buone ragioni per diagnosticare, nel cuore della nostra modernità, il crollo del merito e della qualità a favore dell'ipocrisia più spiccia e dell'affettazione più arrampicatrice. E, a dir loro, un dato di fatto che oggi, in Europa, chi sfonda nel campo della cosiddetta cultura non è più chi è particolarmente dotato, ma chi manipola con maggiore destrezza i meccanismi di quello che gli americani chiamano il *networking*, una rete di false amicizie interessate e nervose. Recentemente ho incontrato un conoscente col quale mi era capitato di suonare una decina d'anni fa. Era un musicista mediocre. Non che io sia un bravo musicista ma, credetemi, era di gran lunga peggio. In compenso si tratta di un individuo senza asperità, capace di intavolare una conversazione 'appassionante' con un palo della luce, uno che sa far passare l'interesse molto prima del gusto, cosa che gli riesce particolarmente facile, dato che possiede un gusto oscillante (un po' come me) e una cultura musicale prossima allo zero assoluto (la mia non è da meno). Qualunque cosa gli si chieda, lui la fa col sorriso (contrariamente a me, che rifuggo da qualsiasi compromesso con istinto suicida). Risultato: oggi compone musiche per film, documentari, pubblicità – soprattutto pubblicità. La nostra breve conversazione è stata, dopo anni di intervallo, a dir poco lugubre. Per lui (si chiama T. Natos) tutto possiede una qualità. C'è sempre qualcosa da cavare da una grande bufala cinematografica, dall'ultimo successo musicale che meglio s'adatta all'atmosfera di una sala d'attesa.

E se non siete d'accordo, è semplice: vi siete 'inacidito'. Ovviamente, questo simpatica tendenza a non denigrare nulla costituisce, per l'interessato T. Natos, un modo per non chiudersi nessuna porta durante una conversazione. Non si può mai sapere, magari stavo per proporgli di fare la colonna sonora della mega-produzione che girerò tra poco a place des Fêtes e che s'intitolerà *Le mie compere alla Standa*…

In compenso ho un amico, E. Ros, che sin dall'età di dieci anni era un genio autodidatta al pianoforte e alla chitarra. Nel frattempo ha fatto un dottorato in musicologia e ha tentato la fortuna sbraitando canzoni surrealiste nei pubs di Londra. Ricordo ancora il ritornello di una di queste canzoni:

Ho ucciso il genitore
usando un frullatore

Certo, probabilmente i testi andavano ancora lavorati, ma E. Ros era un compositore nato. Oggi è un militante trotzkista che guadagna poco più del salario minimo insegnando informatica in una 'periferia disagiata'. Ci tengo a precisare che E. Ros non ha assolutamente il diritto di invidiare T. Natos. No, il vero talento di E. Ros non ha alcun diritto di criticare l'idiozia *parvenue* di T. Natos. Vorrebbe dire mancare di 'gioia'. Vorrebbe dire essere 'acidi'.

Si dà il caso che sia stato proprio E. Ros, che in fatto di letteratura la sa lunga (legge Dante e Nietzsche in lingua originale) ad iniziarmi alle gioie della cultura quando avevamo solo dieci anni e io ero, come già ho precisato, un tenero figlioletto di immigrati assolutamente spontaneo e, temo, idiota (da allora ho perso in spontaneità). Sua madre scriveva romanzi e possedeva un'immensa biblioteca dalla quale pescavamo a caso le nostre letture. Ed è sempre E. Ros che mi ha iniziato al marxismo. Grazie a lui (ma non per colpa sua, perché non sarebbe diventato il mio migliore amico se la mia psiche non fosse stata a priori un terreno fertile alla devastazione culturale), divenni un musicista e un letterato discreto, un po' meno idiota, ragionevolmente marxista, misantropo e lievemente snob e, di conseguenza, non ho combinato nulla nella vita. Sono diventato, com'era da prevedersi, un dilettante, un mammifero superiore cinico e disincantato, insomma, un europeo colto senza essere uno specialista (mi sembra che gli specialisti se la cavino un po' meglio: trascinano la loro remunerata disperazione per i corridoi universitari, mentre io mi ritrovo senza lavoro).

Dove voglio arrivare? A questa semplice conclusione: esiste un male europeo che, almeno da Pessoa in poi (ma se ne trova traccia già in Chamfort o nel *René* di Chateubriand), colpisce gli abitanti più colti e raffinati dell'attuale 'Unione', i quali sono anche i più infelici. Sotto il regime neocapitalista, solo l'idiozia più gioviale conduce alla salvezza. Perciò togliete immediatamente i figli dalla scuola. Insegnategli solamente a contare, a sorridere e a godere di tutto ciò che i media presentano come oggetto di godimento. Perché il resto è solo letteratura.

foto di Federica Giacomazzi

LA MISSIONE DEL MAESTRO

Paolo Trama

Non c'era rimedio.
Questa volta bisognava andarci di persona, acquistare a domicilio, magari approfittando del giorno libero. Le alternative finivano qui, e con esse le esitazioni.

Mica ti arriva con facilità ogni volta che vuoi, e poi, verso gli amici che ne hanno, uno avrà pure dei doveri morali. Ogni tanto tocca comprarlo anche a te, non è che puoi usufruire sempre di quello degli altri. Solo che quando uno conduce una vita essenzialmente normale, borghesemente e tragicamente normale, poi si trova in difficoltà se deve andare personalmente e materialmente a procurarsi una cosa come questa, considerata così stupidamente (o maliziosamente) trasgressiva.

Di solito, c'è qualcuno che ne ha un po' e che lo condivide; o, più di rado, chi se la fa in casa e te ne regala; a volte, l'amico lo va a comprare e ne prende anche per te (ma è maschile o femminile?). Perché mai, poi, tutta quest'aura di proibito che gli alita intorno? Tutt'al più ti ritrovi a ridere come un deficiente con i tuoi amici, irrefrenabilmente; o a convincerti di avere un po' le percezioni alterate, insolitamente acuite.

Per esempio, ascolti musica e ti sembra di avere una 'visione' totale, emotivamente più ricca e profonda, sfaccettata; in alcuni momenti – allo zenit dell'effetto – i tuoi neuroni giocano a rimpiattino e ti scintillano nel cervello: e allora partono ragionamenti tanto deliranti quanto conseguenti. Niente di più: e quelli che sostengono che produce chissà quali effetti, mentono. Con ogni probabilità, gli basterebbe una mentina per sentirsi 'sballati'. Non per fare dietrologie paranoidi, ma davvero in questo momento storico il proibizionismo sembra entrarci con tutti gli addentellati del caso. E, guarda caso, proprio mentre cocainomani di ogni risma si aggirano per i ministeri, liberamente.

Insomma, questa volta bisognava andare dal tipo che lo vendeva: e andarci direttamente, senza tentennare. Il problema non era arrivarci. Il quartiere è carta conosciuta, dedalo sì ma familiare: per quanto non gli si appartenga, non ci si abiti e tanto meno ci si sia nati, questo è il vantaggio che ne deriva dal lavorarci. Piuttosto, va da sé che si deve stare attenti a non farsi sgamare da persone conosciute, questo sì.

Insegnare ai bambini delle elementari in un posto come questo non è per nulla facile: avere a che fare anche solo per mezza giornata – quando ti va bene – con la gente, con i bambini di questa gente, di questi quartieri popolari non è cosa semplice. Zona di frontiera in pieno centro: i paradossi dell'urbanistica metropolitana... L'importante, in un'occasione come questa, è cercare di essere naturali. Fintamente naturali. Il tutto dovrebbe prendere una mezzoretta. E se si incontra qualche conoscente, non farsi prendere dal panico: in fondo, che può saperne lui di dove stai andando?

Del resto, ripensandoci, non è che ti senti a tuo agio neppure con quelli che ne fanno uno stile di vita, un'ideologia che pervade usi, costumi e modi di pensare, quasi l'altra faccia del puritanesimo bigotto. Anche vista così, la cosa viene circonfusa di un alone mistico, da setta iniziatica. E se si rifiuta anche la versione diciamo così integralista, non è solo per una questione di cinismo a buon mercato.

Non ci vuole molto, il posto è quello. Si bussa alla porta del basso, riconoscibile dalla descrizione che te ne ha dato l'amico più coraggioso e intraprendente, si fa un cenno di saluto al gaglioffo, che già sa perché sei lì, naturalmente. Lui che ti chiede quanto te ne serve, tu che rispondi, ammiccante ma tranquillo. Fintamente tranquillo. Sullo sfondo di quell'ambiente unico si intravede una tenda, un divisorio; al di là, si diffondono voci dialettali: una donna, un bambino. Il gaglioffo si allontana, sposta senza troppi complimenti un mobile da cucina, ed ecco comparire un vero e proprio espositore. Ora sì che ti tocca pensare all'atteggiamento adeguato da assumere per ricevere e pagare. Tutto sommato, sta procedendo, pare. E a questo punto che l'attenzione, quasi inconsciamente, si rilassa e lo sguardo vaga per un attimo a perlustrare l'ambiente poco familiare; si dirige quasi involontariamente proprio in direzione delle voci. Dietro la mano che scosta un lembo della tenda, un viso infantile si affaccia, poi ti guarda tra il sorpreso e lo sconcertato. E, finalmente, rivolgendosi a qualcun altro dietro la tenda, pronuncia le uniche parole che risuonano nell'aria stagnante di questa stolida mattinata: «'O maestr', 'o maestr'!!».

CATTIVI MAESTRI

illustrazione di Luca Anzani e Roberta Della Volpe

IL LUME SPENTO
Mario Bernardi

Intervista a Vittorugo Contino su Ezra Pound

Vittorugo Contino, classe 1925, ex allievo della Scuola Militare Nunziatella, fotografo, direttore di fotografia in importanti produzioni cinematografiche, professore dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1965, all'apice di una carriera di fotoreporter del bel mondo internazionale, entrò in una profonda crisi spirituale e politica. Il confronto del sistema capitalista con quello delle democrazie popolari, entrambi contraddittori e pieni di falsità, la realtà del Vietnam e dei paesi oltrecortina, racconta Contino, lo gettarono in una profonda crisi ideologica.

La domanda era quella di sempre: in che cosa credere?

«Fu la cultura, furono le grandi idee, a salvarmi» afferma Contino. E l'incontro con la grande cultura del Novecento, col poeta mèntore dei grandi poeti, avvenne casualmente, al Festival di Spoleto. Qui Pound partecipava a una lettura di poeti, e Contino, con sua grande sorpresa, ascoltò l'americano affermare che egli aveva letto non un suo testo, ma una poesia antica di duemila anni che egli aveva semplicemente tradotto dal cinese. Così nacque il rapporto tra Ezra Pound e Vittorugo Contino, dalla cui collaborazione vide le stampe nel 1970 il volume *Ezra Pound in Italy – From the Pisan Cantos – Spots and Dots*.

Contino ha vissuto intensamente gli ultimi otto anni di vita di Pound, dal 1966, anno in cui il fotografo ebbe l'esclusiva delle immagini del poeta, fino alla morte, avvenuta nel 1972 a Venezia. Contino accompagnò il poeta sui luoghi dei *Pisan Cantos*, e fu il fotografo dell'incontro con Pasolini avvenuto nella casa di Pound il 26 ottobre del 1967. Egli è stato anche il testimone dell'isolamento in cui si era volontariamente chiuso il poeta, dopo le amare vicissitudini che lo avevano profondamente segnato. Testimone quindi degli ultimi messaggi di Pound, affidati alla moglie e a pochissimi intimi.

Contino motiva così la scelta di dedicarsi a Pound, personalità difficile e ancora oggi molto osteggiata se non dimenticata: «innanzitutto un desiderio di conoscere e difendere quest'uomo, difendere un diritto di democrazia, raggiungere la verità. Inoltre non c'era nessuno, tra le persone del mondo della cultura, così nota e allo stesso tempo più ignota, di cui rimanesse qualcosa da dire. Pound nel suo silenzio aveva tantissimo da dire, e ancora oggi è così. La mancata assegnazione del Nobel, la situazione politica di allora e di oggi, ancora gravano sulla fortuna di Pound. Ciò che mi ha guidato nella mia carriera, e che vorrei lasciare come messaggio ai giovani, è che col tempo che abbiamo a disposizione dobbiamo cercare di essere protagonisti del nostro tempo, di fare cose importanti, che rimangono. Il resto, le banalità, passano velocemente, e non rimane che niente.»

Continua Contino: «Subito mi accorsi che in effetti Pound aveva ancora molto da dire e analizzando l'esperienza drammatica che aveva vissuto lo portai in molti posti, inclusi i luoghi della sofferenza, nella speranza che questo lo sollecitasse a dire delle ultime cose. La mia fu una speranza vana. Tutto quello che ne venne fuori non fu altro che la conferma di ciò che poi scrisse in un verso: make strong the old dreams, rendi forti i vecchi sogni.»

> ***"Fu la cultura, furono le grandi idee, a salvarmi"***

La gabbia. «In macchina girammo vari luoghi d'Italia. Io ebbi l'idea di riandare sul luogo della gabbia. Eravamo in Toscana, a Firenze, aveva nevicato e andammo al mare per sfuggire alla neve. Dormimmo a Pisa, io, il poeta e la moglie Olga Rudge, la quale rintuzzò così il portiere che l'aveva chiamata signora Pound: «per trent'anni non mi sono fatta chiamare signora Pound e non ho intenzione di iniziare ora». La Rudge, madre di Mary de Rachelwitz, condivideva con me il desiderio di spronare il poeta, il quale parlava pochissimo allora, in qualche modo. Decidemmo così di portarlo a Coltano, sul luogo dove nel 1945 era stato rinchiuso in una vera e propria gabbia di detenzione, una specie di gabbione per polli come quelle che si vedono oggi a Guantanamo, ma priva di tetto, la qual cosa disturbò moltissimo Pound, essendo rosso di capelli.»

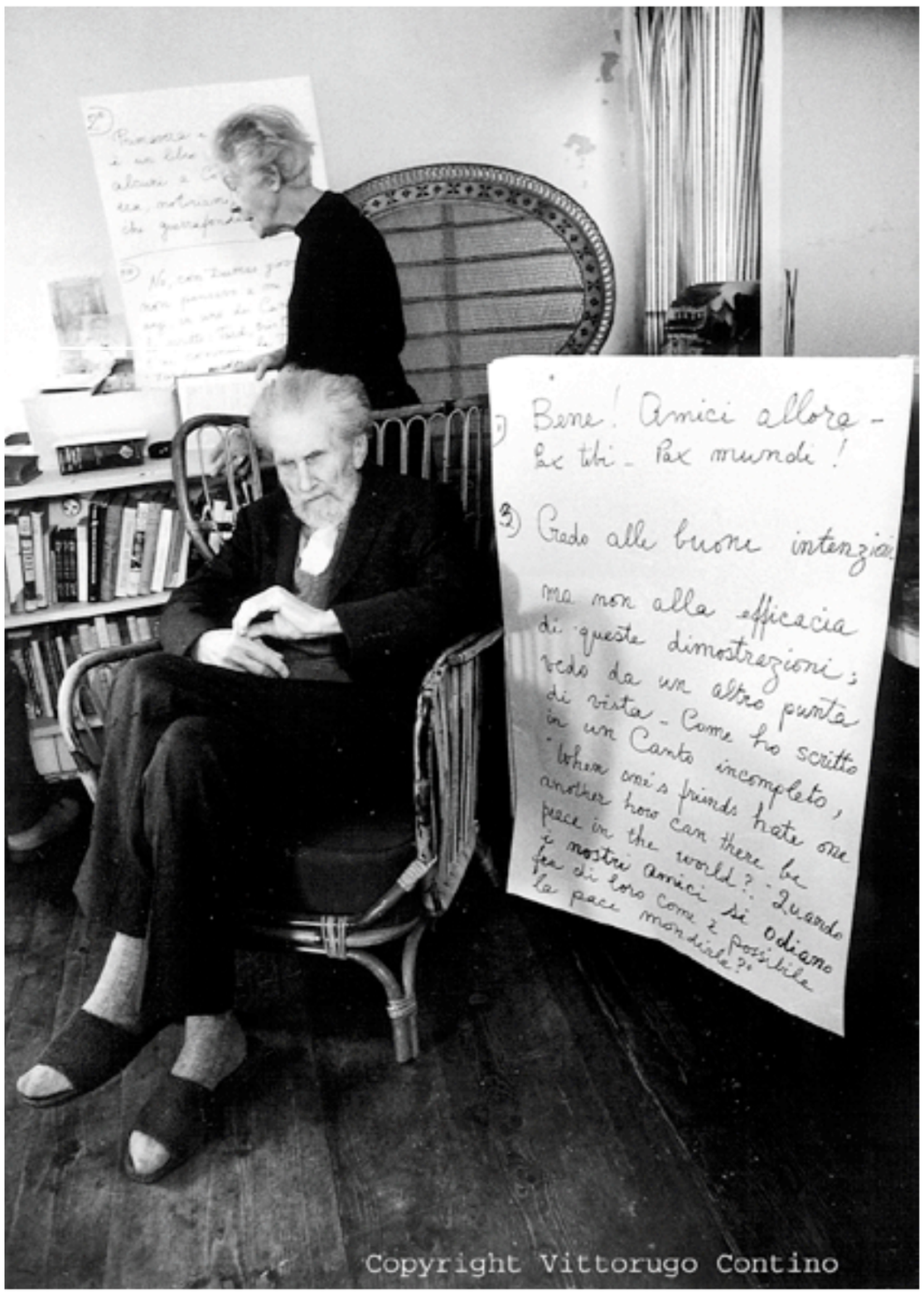
> ***In macchina girammo vari luoghi d'Italia. Io ebbi l'idea di riandare sul luogo della gabbia. Eravamo in Toscana, a Firenze, aveva nevicato e andammo al mare per sfuggire alla neve.***

«Nel '39-'40 Pound si era recato in America da dove tornò in Italia con il padre. Quando l'Italia entrò in guerra egli, cittadino americano, si trovò in un paese nemico. Non si poté però muovere, e raggiungere uno dei paesi alleati o neutrale, perché il padre era gravemente malato. Morirà di lì a poco ed è sepolto al cimitero di Rapallo.»

«La cattura, appurai in seguito, era avvenuta così: Pound da Rapallo, si presentò a Genova appena arrivarono gli americani, probabilmente nel maggio del '45, insieme alla moglie al comando alleato. La moglie venne mandata subito a casa, mentre Pound venne trattenuto per un paio di settimane. La figlia provò in quei giorni a vedere il padre, ma, utilizzando il pretesto del cognome diverso, le venne negato il permesso. Pound scomparve, e venne portato al Disciplinary Center di Coltano, nel Tombolo, nei pressi di Pisa. Di là poteva vedere piazza dei Miracoli. Nel Disciplinary Center erano trattenuti principalmente soldati americani che avevano commesso reati, e italiani, fascisti, autori di reati politici e comuni».

Da alcuni fascisti incontrati da Contino in seguito egli seppe che loro, persone colte che conoscevano il poeta per fama, erano all'oscuro della presenza di Pound nel campo. Lo psicologo del campo scrisse una nota in cui sosteneva la follia di Pound. Il poeta venne poi portato in ottobre in America. Per le leggi speciali, chi aveva portato giovamento al nemico era passibile di morte. Pound era accusato di aver fatto delle trasmissioni alla radio fascista. Giuridicamente il problema era di valutare quanto la trasmissione alla radio equivalesse al giovamento al nemico, valutazione che non ebbe mai un esito. Pound si difese così: «Io ho inteso rispettare la Costituzione americana, che prevede la libertà di parola. Libertà di parola senza libertà di parola alla radio per un poeta, che libertà è?» Verrà eccepita l'insanità di mente, la corte non entrò nei termini giuridici veri e propri. Quasi tutte le biografie di Pound riportano l'insanità di mente come un *escamotage* per graziare il poeta, altrimenti passibile di pena di morte. Ma siamo poi certi che il tribunale sarebbe riuscito a dimostrare che esprimere il proprio pensiero in una trasmissione radiofonica era alto tradimento e non il semplice esercizio di una libertà costituzionale?

Pound venne rinchiuso nel carcere psichiatrico di St. Elizabeth, Washington. Scrittori e intellettuali americani insorsero. Nel 1948 Pound ricevette il Bollinghen Prize, il premio della Biblioteca del Congresso, ovvero il massimo riconoscimento che l'America poteva tributare a uno scrittore americano. Della giuria facevano parte, tra gli altri, T. S. Eliot, W. H. Auden, Allen Tate.



Prosegue Contino: «Così, senza dire nulla a Pound, in una mattina rigida e invernale, il 10 gennaio 1968, ci avviammo alla ricerca dello spazio della gabbia del '45, ma l'inverno incideva sul territorio del campo. Ora c'era una cooperativa agricola.

Ogni traccia era stata cancellata, incluse le basi di cemento delle gabbie. Io osservavo Pound ed egli stesso non riconosceva molto del paesaggio. Sapevo che non mi dovevo aspettare un'affermazione esplicita, ma Pound fu estremamente distaccato.

Raggiungemmo infine il luogo della gabbia, in un terreno di circa 500 metri quadri si fermò e fece un segno di sì con la testa.

Era lì, capimmo io e Olga. Egli non profferì una sola parola in tutta la mattinata.

Disse solo: «Vedevo la torre di Pisa», ma la vegetazione impediva la vista della piazza. Vivemmo la memoria virtuale di Pound della gabbia, che non fu mai ritrovata; forse, tutto era davvero cambiato. Pound desiderava vedere Peterich, che era malato, a Fiesole, forse per cancellare l'incubo della gabbia.»

«Quando pubblicammo *Spots and dots* fu Pound a rivedere le bozze del libro poiché io avevo difficoltà personali. Egli aggiunse poi a mia insaputa questa frase.

Per quanto ho potuto constatare, essa non è presente in nessuna delle edizioni di *A lume spento*, e può forse essere considerato l'ultimo testamento di Pound:

Make strong the old
dreams
Least this our world lose
heart

(Rendi forti i vecchi sogni
Perché questo nostro mondo non perda coraggio)

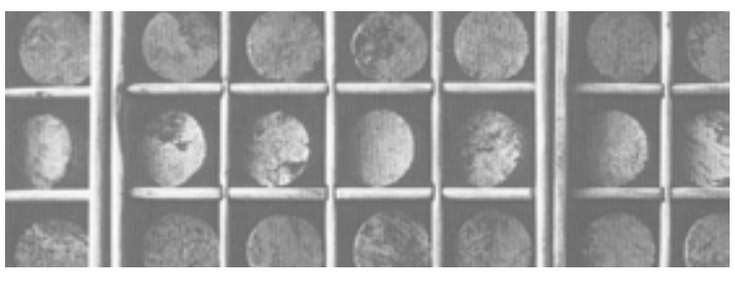
(1908) *A lume spento*»

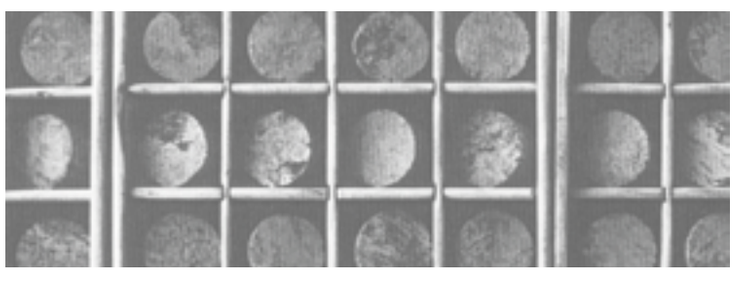
QUARANTACINQUE
Tomas Frybert

Un giorno nuovo
stesso livello di tè davanti
stessa valigia sotto il letto,
dietro
un elastico nuovo o
vecchio
continua a stringere
gli stessi, sempre più
stessi pacchetti
di lettere e di foto
sempre dentro a questa
stessa valigia
sempre sotto questo stesso
letto
dai punti cardinali
consunti
il sud sfiorito e bucato
l'est passato per tutte le
mani
il nord strappato
l'ovest stracco del peso
dei corpi

e in mezzo a tutto ciò
gira
insonora e lenta
l'elica invisibile
dello smarrimento

06.04.1994





RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

21

LO STESSO E L'ALTRO

Ghiannis Kiurtsakis
traduzione di
Massimo Cazzulo

foto di Ornella Vorpsi

DIARIA

DIRE LE STESSE COSE IN ALTRO MODO: NON PER RIPETERTI, MA appunto per esprimere l'altro – l'altro annidato nell'uguale; niente infatti si ripete in modo assolutamente identico e tutto in questa vita è inesauribile.

Parlare in modo diverso: non per voler essere originale a ogni costo, ma appunto per esprimerti con maggior precisione, per accostarti maggiormente all'uguale – l'unica cosa che da quando hai iniziato a scrivere, ad esistere ti sforzi in ogni modo di dire, consapevole che non ci riuscirai mai fino in fondo: tu nel mondo, il mondo in te.

Díkolon

Domenica, 21 dicembre 1986

STAMATTINA, SALENDO SULLA COLLINA DI EKALI, PENSAVO AI LIBRI che ho scritto e al libro che voglio scrivere – che, credo, ho sempre voluto scrivere – pur non avendogli ancora dato la vita. Perché quello che facciamo non risulta essere quasi mai uguale a quello che vogliamo fare – il passare del tempo me lo ha fatto capire bene: se da bambino volevo scrivere romanzi, poesie, diari, fino a oggi, a quarantacinque anni suonati, non ho completato che pochi saggi e, pur segnati dalla mia avventura personale, non c'è dubbio che essi siano molto lontani dai progetti che nutrivo in gioventù. Pensavo ai miei sforzi vani e ai miei tentativi inutili; alle migliaia di fogli imbrattati che ho strappato o ficcato nel fondo di qualche cassetto; alle difficoltà che trovo nell'esprimermi; all'enorme quantità di tempo che mi occorre per scrivere anche solo una semplice frase. Pensavo agli anni volati via e alla mia vita che scorre veloce, incapace di lasciare chiaramente la sua impronta su questi fogli sui quali insisto a sprecarla.

Era un mattino terso e luminoso e camminavo all'ombra degli stessi pini, lungo gli stessi sentieri che percorrevo da bambino con i miei genitori le domeniche d'inverno quando il tempo era bello: lo stesso, intenso profumo di lentisco, di resina, di terra umida; la stessa splendida luce di dicembre, luce assoluta e nel contempo struggente, indicibilmente familiare. Di fronte al monte Parnete, vicinissimo, nuovo come allora – come durante la prima alba della creazione…

Quand'ecco che il velo insuperabile tra passato e presente tutt'a un tratto si squarciò. Ebbi la netta sensazione che quella luce avesse improvvisamente dissolto la trama del tempo, che avesse perforato l'orizzonte e mi avesse riportato davanti agli occhi la mia vita di una volta; che il passato si fosse condensato in questo istante e che i miei genitori – morti ormai da molti anni – fossero di nuovo lì, accanto a me, in me: invisibili e tuttavia inimmaginabilmente presenti in quei profumi, in quella luce, in quell'azzurro immacolato che il mio corpo assorbiva con tutta la forza della sua memoria. Avvertii nelle vene il rimbombo del sangue e, inscindibile dal mio, del sangue di mio fratello Charis, morto, a ventisei anni. Sì, accanto al mio sentii anche quest'altro battito e il mio fratello morto risorgere nel mio sangue, allo stesso modo in cui percepivo la luce del cielo fluire nell'oscurità del mio corpo, incontrandolo. Era come se dall'interno mi trovassi davanti al mio io – quell'entità sconosciuta detta 'io'.

«Charis infatti sono io»: questa frase mi balenò in mente come per cristallizzare una serie di pensieri che mi assillavano da tempo, pensieri non estranei al libro che non era ancora stato scritto. Appartenevamo al medesimo tempo e al medesimo luogo, alla stessa famiglia – eravamo fratelli: due creature consustanziali, anche se lui era maggiore di me di otto anni, otto anni che quando eravamo bambini ci sembravano un abisso. D'altro canto, crescendo, le nostre somiglianze apparivano con sempre maggiore evidenza: eravamo entrambi terribilmente viziati, soprattutto da nostro padre, un uomo anziano e 'materno', che nei suoi due figli aveva investito per intero la sua capacità di amare e tutto il tempo che ancora gli rimaneva da vivere. Date queste premesse, fu molto difficile per noi sottrarci alla sua cappa protettiva; e quando finalmente ci riuscimmo fummo entrambi profondamente turbati dall'impatto che avemmo con il mondo esterno. Ora, dopo tanti anni, penso spesso che i nostri destini sono stati diversi solo in apparenza: si è trattato di un mero insieme di fatti accidentali, di eventi fortuiti che pure spesso decidono della vita, della morte e di molte altre cose.

Chissà, per esempio, se Charis, questo ragazzo follemente assetato di vita, si sarebbe suicidato quella sera di gennaio a Bruxelles se le esperienze e i pensieri di quei pochi giorni e di quelle poche ore fossero stati appena un po' diversi: se non avesse sentito così disperato il suo amore; se avesse saputo che l'indomani avrebbe trovato lavoro; se qualcuno di noi gli fosse stato accanto in quel momento? E se quella sera si fosse salvato, ci avrebbe riprovato? Chissà: e che dire poi della difficoltà – forse incapacità – che ho incontrato nel trovare il mio posto in questo Paese, in questo mondo, in questa vita? Che dire della depressione, del mutismo che talora mi sopraffanno, di questa ombra di morte che periodicamente si stende sulla mia vita. «Ghiannis segue le mie orme», scriveva Charis a nostro padre in una delle sue prime lettere dal Belgio. Lo supplicava di impartirmi un'educazione più severa…

Naturalmente i fatti, almeno in apparenza, non gli danno ragione: sono già passati più di ventisei anni – più di tutta la sua vita! – da quando Charis si trova sottoterra mentre io respiro ancora il vento della collina e vedo la luce del sole. Ma tutto questo avrà un significato? D'altro canto nessuno sa che cosa mi riserva ancora la vita, nessuno può dirmi come morirò.

[…]

Charis tuttavia non sarebbe mai più tornato e lo sapevo bene. Questa angosciosa presenza-assenza non mi dava pace.

Così mi nacque l'idea che tutte le esperienze che avevo vissuto, meditato, sognato, avevo il compito e il dovere di completarle io scrivendole in un libro: in primo luogo perché nessun altro pensava di farlo, e forse non esisteva neppure. Sì, Charis ero io o meglio, ora Charis ero io, poiché solo io ero in grado di dare una forma ai suoi sogni, un corpo alla sua anima che in nessun altro modo sarebbe potuta tornare in vita. Questo pensiero mi tormentò a lungo. Poi gli anni passarono, i miei scritti imboccarono strade diverse e quel progetto rimase allo stadio di abbozzo, così come tanti altri.

Tuttavia l'idea non scomparve completamente. Riprese vigore un paio di anni fa, rileggendo le lettere di Charis conservate nel mio archivio: una confessione a cuore aperto rivolta a noi, alla sua famiglia, su cui si sforzava di concentrare tutto se stesso per colmare il senso di vuoto che provava all'estero. Ritrovavo in esse il mondo nel quale anch'io ero nato e cresciuto: la casa, i nostri genitori, i nostri parenti e Atene, insieme con innumerevoli avvenimenti risalenti a quell'epoca, perlopiù cancellati dal tempo. Mi sembrava che Charis fosse tornato dalla terra dei morti per donarmi una parte sepolta della mia stessa esistenza. Per questo motivo, dunque, io ero lui, perché sforzandomi di mettere a fuoco la sua persona arrivavo a distinguere meglio la mia e perché, se fossi riuscito a salvare qualcosa di lui, avrei nel contempo salvato qualcosa di me, del mio tempo perduto. D'altro canto, non è forse proprio per questo motivo che ho scritto qualche libro? Che scrivo ora queste righe?

Tuttavia, mentre riprendevo a percorrere la salita, cominciai a rendermi conto che se quei pensieri e quei ricordi mi si erano affacciati alla mente quella mattina, se si erano riuniti in quella frase che avevo annotato, se quella frase era stata formulata, ebbene tutto questo non era casuale. La spiegazione non si trovava solo in quella luce che sembrava sopprimere il tempo e lo spazio, ma anche in una sensazione provata solo la notte scorsa, durante uno di quei sogni del dormiveglia, che spesso si confondono con quelli del sonno profondo. Chissà com'è che non mi è venuto in mente prima. Ieri sera, poco prima di addormentarmi, pensavo a Díkolon, il personaggio raffigurato con il cadavere del fratello perennemente sulle spalle, protagonista del teatro popolare del Ponto durante le feste di Carnevale. Mi resi conto per l'ennesima volta dell'importanza decisiva che questo personaggio carnevalesco aveva per me quando scrissi il mio saggio […] Compresi a un tratto che se la mia anima non fosse stata gravata dalla morte di mio fratello, se in qualche modo non fossi stato anch'io come Díkolon, non avrei mai parlato del Carnevale come ho fatto, non avrei mai scritto quel libro del quale tutti gli altri – quelli che ho scritto e quelli che intendo scrivere – non sono, lo so bene, che una preparazione o un ampliamento: una variazione, un'altra versione. Pensai inoltre che quello che si dice, cioè che in fondo nella vita non scriviamo che un solo e unico libro, sia profondamente vero.

Credo che questo fosse l'unico pensiero che riuscissi a formulare.

Risultato: le riflessioni che nascono alla luce del giorno sono il proseguimento delle idee bizzarre che mormoriamo nell'oscurità della notte. I nostri studi hanno come punto di partenza i nostri sogni e ne sono il prolungamento. Le nostre teorie nascono dalle nostre esperienze – sono un altro modo per raccontare la nostra vita e nel contempo una luce che gettiamo su di essa, proprio come i frutti della nostra immaginazione si modellano sull'immediata concretezza della nostra esperienza umana, conferendo nel contempo un aspetto definito a questa esperienza.

Lunedì, 11 giugno 1990, notte. Skiros

[…] Che cosa cerco di fare? Il mio libro su Charis, il libro che avrei potuto scrivere su Charis, non è forse alle mie spalle, non è appunto quello sul Carnevale, dedicato – non a caso – alla sua memoria? In quel libro parlavo di fatti a me estranei in forma di saggio, ma in ultima analisi non era anche un libro su Charis e su di me? E il libro che voglio a tutti i costi scrivere, che forse ho iniziato a scrivere con questo già vecchio appunto di dicembre – da allora sono passati quasi quattro anni – per poi abbandonarlo di nuovo, che cosa sarà mai? Memorie? Racconto autobiografico? O forse l'abbozzo di un romanzo? Un romanzo sui generis – o forse una sorta di saggio? E verrà mai scritto? Perché in tanti anni non sono ancora riuscito a metterlo in cantiere, limitandomi semplicemente ad annotare appunti e pensieri su questo diario? Perché resisto all'idea di narrare spontaneamente della mia vita e ho sempre l'impressione di essere alla ricerca di un argomento che mi sfugge continuamente?

Non so. So solo che per tenere vivi dentro di me i vecchi studi – adesso che si sono conclusi e giacciono stampati su fogli inerti – avverto il bisogno di 'riscriverli', di infondergli un respiro nuovo, tratto – inevitabilmente – dalla mia vita. In altre parole, avverto il bisogno di ripensare alla luce della mia attuale esperienza di vita tutto quello che ho scritto, tutto quello che ho vissuto. E questo risultato lo otterrò solo scrivendo un altro libro (o meglio rimettendo mano al medesimo, unico e incompiuto libro); prima di tutto per andare alla ricerca di me stesso: quello che sono attraverso l'altro che continuamente riscopro in me, che continuo a essere giorno dopo giorno.

Sì, con il passare del tempo ne ho sempre più chiara consapevolezza: se voglio dire qualcosa di nuovo sul Díkolon devo prima raccontare la mia storia, la storia di Charis; se voglio scrutare il mondo ed esprimermi con maggior precisione riguardo a esso e alle innumerevoli cose che vi si trovano, devo prima scrutarmi dentro: parlare di me nel mondo, di questo mondo che è in me.

© Ghiannis Kiurtsakis – *Ekdosis Kedros* A. E., 1995
© Crocetti editore, Milano 2000

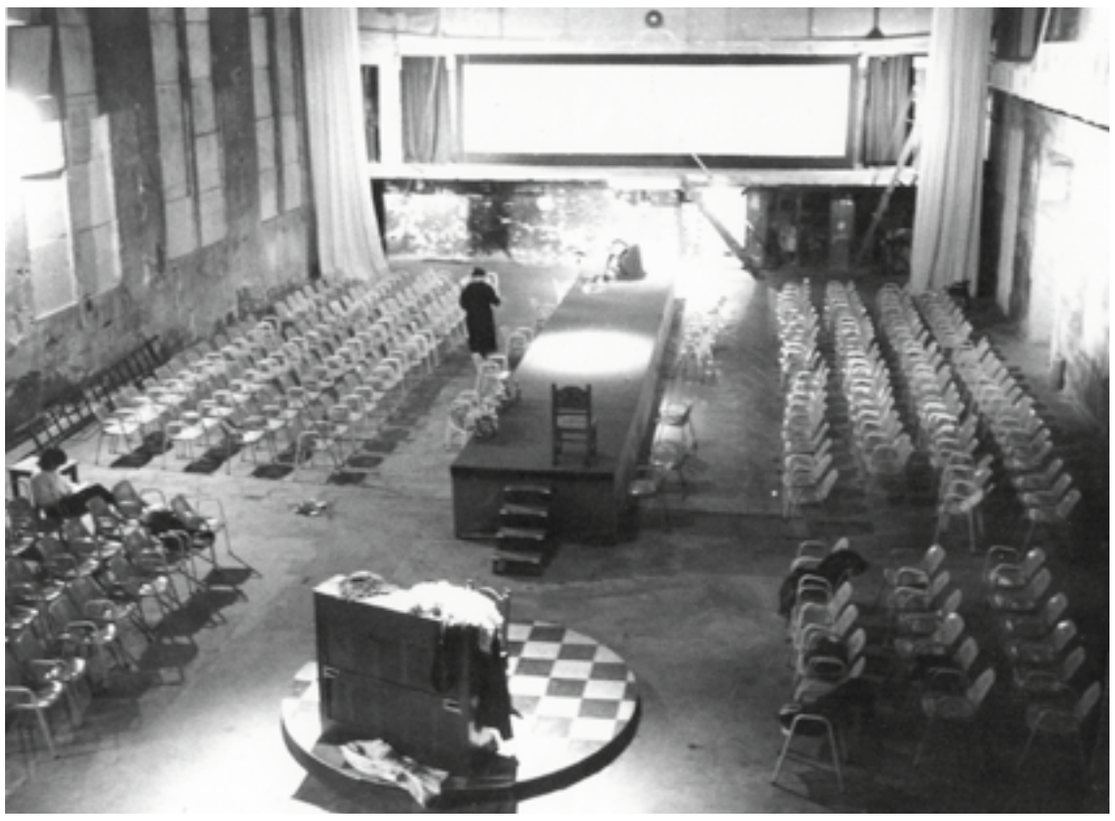


foto archivio spiros Brachidis

I NOSTRI MAESTRI

Domenico Grifoni

È proprio dei maestri – diceva uno scrittore francese – l'interrogare se stessi sul senso della vita, ammesso naturalmente che ne abbia qualcuno. Il non accontentarsi della superficie delle cose, ma l'andare in fondo ad ogni aspetto dell'esistenza. Un continuo cercare che è già di per sé un trovare. Tale atteggiamento può essere tenuto soltanto dai maestri giacché essi non temono, con le loro conseguenti risposte, di apparire ridicoli se non addirittura banali. Hanno essi un grande pregio: si chiedono! Dalla loro v'è il coraggio di macerarsi nel dubbio e il tentativo di scoprire fin dove arrivi il senso prospettico dell'esistenza e dove inizi la sua assurdità; alle suadenti finzioni del mondo oppongono la loro tenace volontà di verità. Cercano quel misterioso tutto che si veste di mille volti cangianti. Gli altri, la gente comune, i *discepoli* per intenderci, le risposte, invece, non le cercano da soli, ma le chiedono a quelli che ogni epoca, a torto o a ragione, designa come maestri.

Questa in fondo è la forza e ciò che fa la differenza. I maestri indicano una via, costruiscono un solco. Sul quale camminano con piede pesante e con animo leggero gli altri, quelli che non si fanno domande, che non vogliono responsabilità, e che temendo di apparire ovvi e scontati, delegano il compito di dare un senso alla loro vita. Superano, o pensano così di superare, l'inquietudine e la banalità quotidiana liberando l'esistenza da un copione di mortificante ordinaria amministrazione.

La figura dei maestri è stata sempre necessaria. Ogni periodo storico ne ha avuto bisogno. Va da sé che i maestri non si discutono né tanto meno si contestano: si superano. Questo è il loro nobile destino. Le loro idee sono dei benefici ostacoli che devono essere superati senza rimpianti e senza rimorsi. Non v'è altro modo per onorarli.

Il discorso acquista diversità e complessità allorché prendiamo in considerazione i nostri tempi. Viviamo in una società virtuale, mediatica, senza maestri e senza discepoli in senso tradizionale. Oggi a indicare i modelli sono i mezzi di comunicazione di massa. I famosi mass-media, veri badanti della nostra quotidianità. Signori indiscussi dei nostri progetti, dei nostri percorsi, delle nostre speranze e delle nostre paure. Maestri occulti e convincenti ci condizionano e ci conformano. Il loro scopo è pensare per noi, farci perdere l'attività legata all'individualità critica per farci acquisire la passività generale dei consumatori. Il conformismo diventa una virtù civica. Ci fanno ebbri di parole. Qualsiasi contraddizione e stortura sociale trova in loro giustificazione e senso, mentre ogni contrapposizione diviene irrazionale e viene etichettata come gesto di irresponsabilità. La nostra società, in nome di utilitaristiche leggi economiche, vuole consumatori non cercatori. Costi quel che costi! Lo spirito di Siddharta non ha cittadinanza.

Una società senza maestri, senza punti di riferimento, difficilmente potrà migliorare sul piano della qualità. Non offre, infatti, alle giovani generazioni progetti da superare o sfide da affrontare. Tutto si cristallizza. Nasce la società coriandolizzata: colorata, ma confusa e chiassosa. L'uomo viene schiacciato e svuotato di ogni capacità critica: i suoi bisogni vengono modellati in modo da divenire funzionali all'economia del consumo e le sue scelte vengono plasmate in modo da conformarsi alle decisioni già prese.

I media, se hanno aperto una finestra per affacciarsi sul mondo, hanno contemporaneamente chiuso la porta per entrare nello stesso mondo e partecipare al suo svolgersi, risolvere le sue contraddizioni, capire il suo mistero.

Illusi, e sono tanti, quelli che ritengono che i mass-media possano divenire responsabili mezzi di informazione e di conoscenza. Dimenticano che essi hanno pur sempre un padrone!

LE METAMORFOSI DI KAFKA

(PRIMA PARTE)

Stanko Cerovic

traduzione di Sandra Fazio

Se la realtà è, se la vita vive in questa realtà, allora ciò che è cambia continuamente poiché vivere è cambiamento perpetuo.

Se ciò che è cambia continuamente, vuol dire che ciò che è non è. In nessun momento in questo mondo nessuna forma riesce ad esistere. C'è il fiume, ma un fiume le cui rive restano inaccessibili a coloro che vi vengono gettati. Non esiste e non esisterà mai nessuna fotografia di una forma della vita. Quel che si può fissare, per definizione non fa parte della vita. Quel che si vede su una fotografia non è mai esistito così come lo si vede.

È un miracolo che, se non precede la vita, precede lo spirito umano: la possibilità della vita nell'ambito di ciò che è, resta, per lo spirito umano, inconcepibile. Per fotografare ciò che è, si dovrebbe abolire il tempo in cui non c'è che il cambiamento, la sovrapposizione, in uno stesso istante, della vita e della morte, dell'esistenza e della non-esistenza. E se si abolisse il tempo, per fotografare una forma di cui poter dire «è questa, è così», molto probabilmente questa sarebbe una fotografia del Niente. Il miracolo resta inevitabile: solo Niente può pretendere di essere, la non-forma è la sola forma che è.

Questo primo miracolo, posto all'inizio della vita, che identifica l'esistenza alla non esistenza, rende tutti gli altri miracoli che lo spirito è capace d'immaginare non solo possibili, ma banali. Se il cervello deve piegarsi davanti all'evidenza che ciò che sarebbe allo stesso tempo non sarebbe, allora può accettare tutto. È un po' strano che un gatto si trasformi in una pietra, che gli alberi si mettan a parlare, che un uomo si svegli trasformato in un insetto, etc., ma in verità, questi sono cambiamenti banali se paragonati al miracolo di ogni istante della vita stessa: essa è e non è, essa è perché non è, il solo modo di vivere è morire eternamente, il solo modo di sfiorare l'essere è accettare di non essere mai.

E come se ciò non bastasse ad annientare il nostro spirito: questa cosa che è si diverte con infinita voluttà a non essere attraverso le forme più fantasiose.

In quest'universo che si muove al cuore di ciò che è e non è, tutto è evidentemente possibile. Eternamente costernato, preso dal panico davanti alla propria impossibilità d'esistere, lo spirito cerca di capire i miracoli che si svolgono davanti ai suoi occhi. Vede le forme che nascono, che cambiano, che scompaiono. Si parla delle metamorfosi, degli interventi degli esseri che sono fuori della natura, del caso, dell'evoluzione. Le forme che vivono subiscono i capricci o le leggi delle innumerevoli forze che fanno parte della realtà, esse crescono o si restringono, esse cambiano o scompaiono. Ciò dà vita a cose fantastiche, come i denti, le orecchie, gli occhi, le corna, gli organi sessuali, le ali, i petali, i colori, gli odori, etc., nelle loro variazioni più inverosimili. Le ha fatte nascere una necessità? O un desiderio? O una volontà? O un caso?

Poi muoiono, le specie intere scompaiono, come se la realtà si fosse ritirata da esse.

L'idea della metamorfosi, aperta in tutti i sensi e per tutte le possibilità, è più coraggiosa e più onesta dell'idea dell'evoluzione, dato che entrambe sono ugualmente assurde. L'evoluzione suggerisce una consolazione che si chiama progresso e vorrebbe abolire il ricordo dei miracoli, delle stravaganze e dei capricci che ricordano la vulnerabilità di tutto ciò che esisite. La metamorfosi ricorda che esiste il processo inverso che potremmo chiamare devoluzione: l'eliminazione delle forme inutili, o brutte, o noiose, e una sorta di degrado degli esseri in forme più primitive. Gli uomini possono ritornare alle forme delle scimmie, o ancora più indietro ai rettili, o agli insetti, o ai pesci, o alle larve, o agli atomi che errano ciecamente nell'universo.

Così, ne *La Metamorfosi* di Kafka, «Quando Gregor Samsa si svegliò una mattina da sogni inquieti si trovò trasformato nel suo letto in un immenso insetto».

(segue)

ORALI

NOSTRA SIGNORA DI ZANTE

Spiros Brachidis

traduzione dal greco di Panos Kiriazanos

traduzione dal francese di Luca Lucchi

C'ERA UNA VOLTA... una Donna… di Zante progetto letterario in prosa del poeta (nazionale) greco Dionysios Solomos (1708-1857). Testo oscuro, frammentario, pubblicato un secolo dopo essere stato scritto (1927). Allegoria, satira sociale, ovvero pièce satirica – parodia di un certo modo (o forma) d'espressione?

Apparatus criticus: il corpus del testo comprende:

1. I 10 capitoli del manoscritto completo
2. Le varianti delle redazioni autografe
3. Le note al testo
4. L'edizione anastatica dei manoscritti (i quali si sono salvati dal terremoto del 1953 che rase al suolo la città di Zante)
5. L'edizione fedele del testo in lingua e ortografia originali in caratteri tipografici d'epoca

Quando decisi di trasporre questo corpus in un'opera teatrale, ritenni necessario includere nello spettacolo (due edizioni primavera e inverno del 1985) un altro testo, che sembra aver influenzato molto Solomos. HYPER-KALYPSIS (simile all'APOKALIPSIS di Giovanni) scritto in latino dal poeta italiano Ugo Foscolo (1778-1827).

LA DONNA DEL ZANTE e HYPERKALYPSIS hanno formato un unico spettacolo dal titolo (ironico) APOKALIPSIS NOW. La messinscena era basata su una drammatizzazione di una 'questione di lavoro': l'incontro dei due poeti (Solomos e Foscolo) avveniva sulle note del *Flauto Magico* di Mozart (una satira delle idee massoniche che caratterizzavano le due opere). Un confronto diretto dell'Autore (Dio-Autore) con la sua Opera (Donna, la quale rifiuta di stare negli schemi del 'poeta' che si vede costretto a strangolarla).

Viene fatto un uso particolare delle musiche di Hoffenbach e delle *Favole* d'Hoffman.

Un mese dopo la fine degli spettacoli, raccontando a una rivista specializzata le mie prime impressioni ho parlato di uno spettacolo 'fantastico' dove l'attore che interpretava il poeta avrebbe diviso con Carmelo Bene il testo: egli avrebbe usato la lingua greca dell'originale e Bene avrebbe 'parlato' la lingua italiana delle note scritte (Solomos è stato un poeta bilingue).

PENSA 1. PENSA Al carattere dello IEROMONACO, della Donna, del Diavolo, che sieno… mente pensati, e nelle diverse circostanze non si smentiscano etc. etc. e la forma sia l'abito del vero senso profondo d'ogni cosa.

PENSA 2. Sul principio della visione introdurre il fantasma del Diavolo che si fa grande come gigante fino […] e stendendo una mano... all'oriente e l'altra all'occidente avec une grimace (con una smorfia).

PENSA 3. Il Diavolo quelle tre volte che appare in principio nel mezzo e nella fine prenda diverse figure.

PENSA 4. E quando la Donna faceva il riso mi ricordai… E m'alzai dall'orazione e sentii di nuovo il ridere stesso (di prima) ma più prolungato.

5. Mi ricordo

6. Pensa, pensa che è notte

7. La scena… delle marionette nel principio della rivoluzione

8. Bisogna metter in bocca alla Donna per intercalare

9. Nel greco queste in versi lirici

10. Nel delirio suo da qua e là, e torna a scaldarsi di essere fatto re, e annusando e cercando la corona pose la mano sotto il letto etc.

11. ALTRO CAPITOLO: Il tumulto universale della città. Qui si può introdurre il tumulto della città e il movimento universale

12. Nella scena del tumulto di Zante alle cannonate del Missolongio sia netta questa idea in tutto il fantasma dell'incertezza della caduta antiche vi sia speranza però con agitazione.

13. Invidiosa, Bugiarda, Folle… (in greco: tichtikinasmeni, sapia). Guarda qui con questa congerie di riepilogare tutti i capi distintivi del carattere della Donna che non sparsi nell'opera, e adornali poi con un torrente d'ingiurie.

Nostra signora dei Turchi: Il teatro come l'arte dello scandalo, d'uno scandalo pubblico, d'uno scandalo no stop.

…ma in fondo io sputavo nella mia immagine riflessa... sono io (l'attore) l'attore in sé, la quarta parete non è una cosa da abolire… la quarta parete è una cosa tale che, laddove lo scandalo è arrivato, laddove in un istante in cui si sta cambiando una vita – fu una vita immaginaria – non ci sono quarte pareti.

Al momento in cui non succede niente e in cui non si stabilisce mai questo magnetismo c'è la quarta parete.

La quarta parete è come la parete di vetri di Notre Dame de Turcs.

Io sputavo sui vetri e questo poteva essere sputare sul pubblico, ma in fondo io sputavo nella mia immagine riflessa.

L'improvvisa morte dell'attore che interpretava il poeta narratore fece sì che la terza versione, che avrebbe avuto luogo sulla collina di Zante, venne rimandata. Laddove Solomos aveva udito le cannonate della città occupata di Missolongi (un pianoforte a coda sopra la collina e un attore che interpreta il Creatore e la Creazione).

Pochi anni dopo, nella primavera del 1988, vidi a Bologna l'ultimo spettacolo della tournée di Carmelo Bene: *Homelette for Hamlet*.

Era trascorsa tutta la notte e si era fatta mattina al pensiero che Carmelo avrebbe potuto far 'ri-vivere' tutto il testo di *Donna di Zante*, 'raccontando' il greco del testo originale.

Suo assistente e compagno la musica di Demetrio Stratos!

CANTARE LA VOCE!

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

23

MATERIE

STELLE DELL'ORSA

Renata Prunas
a Giaime Pintor

«Aveva vent'anni ma la sua vita era perfettamente definita e si poteva immaginarne bene il futuro. I suoi manoscritti in calligrafia minuta riempiono due casse, non so dire come abbia fatto tante cose in così breve tempo. La guerra s'intromise distruggendo quest'ordine e spingendolo a un'azione disperata».

Così Luigi Pintor, nel prologo di *Servabo* (1991), scrivendo del fratello Giaime, caduto il primo dicembre 1943 saltando su un campo minato in località Castelnuovo al Volturno. Tenente del 51° Battaglione 'Cacciatori delle Alpi', si trova in quella zona per una delicata azione militare di collegamento tra le forze alleate che hanno liberato il Sud e i 'GAP', gruppi di azione partigiana, che operano oltre la linea del fronte.

L'emozione e il dolore per la sua immatura scomparsa sono ancora vivissimi quando, nell'agosto del 1945, mio padre Oliviero, allora Comandante del Collegio Militare della Nunziatella, scrive da Napoli a Fortunato Pintor, al quale è legato da antica amicizia per chiedere, a nome di mio fratello Pasquale, qualcosa di inedito del nipote Giaime da pubblicare nel primo numero di "SUD", di cui è prevista l'uscita per il novembre successivo.

La risposta non si fa attendere a lungo e già il 9 settembre lo zio Fortunato risponde a mio padre con una lunga e affettuosa lettera «*…Era cresciuto a casa nostra come un figlio. Ora tutte le speranze sono cadute per noi... per le sorelle e il fratello orfani, di cui era già guida e sostegno.*

[…] è di qualche sollievo parlare di Giaime con quelli che lo hanno conosciuto e sapevano che giovane fosse. Maestri e compagni ci dicono che è una delle maggiori perdite della sua generazione… C'è voluta la longanimità di Bompiani a perdonarmi per aver dato alla rivista "Aretusa" (diretta da Francesco Flora, n.d.r.), che allora si stampava a Napoli, la traduzione del *Pazzo e la morte* di Hofmannstahl, destinato (noi lo ignoravamo) al volume sulla 'Drammatica tedesca' che Giaime curava appunto per Bompiani.

… Qualche scritto è rimasto tra le sue carte, nella cameretta ormai deserta. Ma come sapere se li destinava alla pubblicazione o se non si proponeva di rivederli ancora? In ogni modo, per rispondere al pietoso desiderio suo e del suo figliolo ho prescelto due poesie, certamente inedite, che mi paiono giunte a finitezza e gliele mando… Suo Fortunato Pintor. "

Le due poesie, scritte nel '37 e nel '38 da un Giaime diciottenne, giungono quindi in tempo per essere pubblicate, suscitando grande emozione, sul primo numero del giornale che uscirà il 15 novembre del 1945. Rimaste fino ad oggi un'esclusiva di "SUD", e con la stessa emozione che le ripropongo ai nuovi lettori arricchite della loro storia.

Le stelle dell'orsa

La sera, i libri e la tristezza
del lume:
strisciante è entrata la malinconia,
deciso ho varcato il silenzioso fiume
che ho intorno e mi vieta
di cercar la via.
Sono uscito al freddo della strada:
tutta la notte col suo sgomento
era intorno a me, ombra rada,
in fuga, come portata dal vento.
Ma, fuochi bianchi ardenti nel gelo,
mi hanno infuso serena forza,
su, dall'alto del tacito cielo,
grandi, ferme, le stelle dell'Orsa.
(1937)

Roma minore

Stanno, nel chiaro tepore,
gli argini del fiume
i vecchi (o aprile, pomeriggio di festa),
fissano il piano volgere
delle schiume
sotto i ponti, in silenzio.
Ma li ridesta
dalle strade senza ombra
il clamore
dei giochi e canti dalle finestre aperte,
voci giovani (pure un grave torpore
non lascia i loro poveri occhi). Deserte
dormono le accademie:
giù dalle spalliere
l'edera pende sulla nobile strada.
Fierissimo leva l'angelo guerriero
su Roma la fiammante spada.
(1938)

«Queste due poesie, scrive mio fratello Pasquale nel corsivo che le accompagna e da cui traggo alcune righe, *ci danno un Pintor del tutto inedito e ignoto…una voce che non sarebbe stata vana ed inutile… vorremmo sottolineare di una presenza morale… un indice preciso di quello che è l'ufficio della letteratura e la moralità dello scrittore…*

E proprio iniziando un nuovo giornale, che vorrebbe svolgere un suo messaggio, la presenza di Pintor vale, in maniera chiara e precisa, per noi e per gli altri».

Solo alcuni mesi dopo anche Massimo Mila ricorda l'amico Giaime e la sua complessa figura di intellettuale a chiusura dell'introduzione al *Wallenstein* di Friedrich Schiller per l'edizione Utet del '46 , opera che, come rileva Cesare Cases, lo stesso Mila aveva scelto di tradurre «in quanto dramma scritto contro la guerra e contro la deformazione che essa provoca dei rapporti pubblici e privati».

[…]*«Di tutte le devastazioni della guerra, la più perfida e dolorosa è lo stroncamento degli ingegni giovani e la distruzione dei germi della cultura e della civiltà di domani…(in lui) una molteplicità di interessi che si ribellava ai limiti di ogni specializzazione e che gli permetteva di orientarsi con ugual sicurezza nella politica, nella storia, nella letteratura, nella musica e nelle arti… Una persona indimenticabile per chiunque l'abbia conosciuto, uno di quei pochi uomini in cui si compendia il meglio di una generazione».*

Dopo l'uscita del primo numero di "SUD", il 15 dicembre del 1945, Fortunato Pintor scrive a mio padre una seconda lettera accompagnata, questa volta, da un generoso abbonamento a "SUD" di lire 500:

«Caro amico, un grave infortunio di viaggio – la frattura dell'omero e del polso sinistro – toccatomi nel tornare da Castelnuovo Volturno dove Giaime è caduto ed è stato sepolto, ha portato per due mesi molto disordine nella mia già stanca attività. Ma non mi ha impedito di leggere il primo numero di "SUD". Fa veramente meraviglia che un giornale fatto tutto, come immagino, da giovani abbia saputo trovare una intonazione così nuova viva e concorde… Che la sua voce – allontanatasi per sempre! – possa ancora dire qualche cosa alle nuove generazioni, ci commuove profondamente… Mi dico con antica memore amicizia, il suo affezionatissimo Fortunato Pintor...»

Lo zio Fortunato è uomo erudito, bibliofilo appassionato e dirigente della biblioteca politica del Senato da cui è costretto a dimettersi per motivi politici. E insieme con lui che Luigi andrà a cercare le spoglie del fratello in quel lontano paesino del Volturno dove ha trovato la morte. Ne evoca il ritrovamento in quelle struggenti schegge di meditazione scritte su *Servabo*… «*Con il mio vecchio zio, afflitto e silenzioso, viaggiammo per più giorni attraversando borghi desolati, in un paesaggio dove all'antica povertà si sommava la devastazione… Chino sulla fossa il vecchio zio,* sapiens cor et intelligibile, *provvedeva alla certificazione… I contadini del luogo, donne in lutto e ragazzi scalzi, onorarono con bandiere questo ritrovamento e il trasporto in una tomba meno irregolare. Fu per me una malinconica conferma, fra le tante fornite dalla guerra, di quelle virtù popolari che resteranno un mito indistruttibile della mia giovinezza».*

Nove marzo 1947. Questa volta Fortunato Pintor scrive direttamente a Pasquale Prunas, fondatore e direttore del giornale. "Lettera al fratello", scritta da Giaime tre giorni prima di morire e giunta postuma a Luigi, apre il sesto numero di "SUD" (gennaio del 1947).

«Caro Prunas, ha voluto che anche la nuova annata di "SUD" si iniziasse con parole – le ultime! – del nostro Giaime. La ringrazio di cuore. Non soltanto per questo suo commovente ricordo io seguo il giornale. Immagino quanto le debba costare di pensiero e di lavoro il proposito di agire sulle culture napoletane e di avvicinarle ai tremendi problemi della vita del mezzogiorno: proposito con tanto fervore affermato nel suo ultimo articolo. Ha per fortuna intorno a sé un gruppo di giovani intelligenti e colti. Mi ricordi ai suoi genitori e mi creda sempre l'affezionatissimo Fortunato Pintor»

Nel marzo del 1992 incontro al "Manifesto" Luigi Pintor. Gli avevo promesso i sette numeri originali di "SUD" che con rammarico, mi disse, non era mai riuscito a trovare. Con l'occasione gli porto anche le lettere dello zio Fortunato, da poco ritrovate e che lui non conosceva. Mi chiede se posso restare un po' con lui per fare insieme qualche commento. Si accende subito una sigaretta con l'ansia di chi si appresta a gustare qualcosa di nuovo. Vedo la sigaretta consumarsi lentamente fra le dita minute e ambrate di nicotina. Ogni tanto, alzando lo sguardo, mi concede un impercettibile sorriso. Un sorriso triste che tradisce emozione: le lettere dello zio, le poesie di Giaime, la sua ultima lettera...

… Nessuno ha capito perché, scriverà poi nel '98, *un giovane felice, capace di frequentare con la stessa familiarità la dea ragione e le eroine romantiche, sia andato a finire in un campo minato. Spiegò molto chiaramente che non voleva restare seduto su una stufa a scrivere banalità mentre il mondo bruciava e che preferiva fare una cosa appropriata alle circostanze. Ma nessuno crede a questa semplice spiegazione… Aveva previsto per sé una morte violenta, il suo fu dunque un suicidio. Aveva attraversato due volte il fronte, il suo fu dunque un eccesso».*

PRIME

IL RESIDUO AMARO

(PRIMA PARTE)
omaggio a Danilo kiš
Lakis Proguidis
traduzione
di Francesco Forlani
e Francesca Spinelli

Cos'è un capolavoro, oggi? La questione s'impone automaticamente non appena esprimiamo l'intenzione di dedicarci alla lettura di capolavori letterari più o meno recenti, di compararli alle opere dei nostri contemporanei e rassicuraci quanto al loro potenziale quasi inesauribile d'intelligenza, di bellezza e di perspicacia. Eppure, una volta fissato il nobile obbiettivo, proviamo un certo imbarazzo.

La lingua ci viene meno. Le parole si sottraggono, o dicono tutt'altro rispetto a quanto si supponesse dovessero dire. Facciamo un esempio: la guerra civile spagnola (1936-1939).

Anche se in generale, e in modo piuttosto istintivo, il campo scelto a posteriori è quello dei perdenti, capisco, alla lettura di tale o tal'altra opera letteraria (e non di propaganda) che la mia scelta non tiene conto né dell'insieme della realtà dell'epoca, né soprattutto dei suoi enigmi, enigmi risolti ovviamente dal verdetto delle armi ma non per questo cancellati dalle profondità dell'esperienza umana. Enigmi riaffiorati per me qualche anno fa, quando ho visto il bellissimo film di Ken Loach (*Terra e libertà*). E se, mi domandavo, questa guerra non fosse stato nient'altro che l'esasperazione in pieno giorno del conflitto, radicato nel nostro animo dalla storia del XX secolo, tra i valori immobili del passato e la fuga cieca in avanti? Quale sarebbe allora il mio campo, se questo conflitto ritornasse d'attualità oggi, negli stessi termini? Mistero.

Il nostro mondo post-storico aborrisce il passato come mistero indecifrabile. Così lo reinventa costantemente a sua immagine, lo modella secondo i suoi ideali in cartapesta, l'assorbe nella cucina del suo narcisismo e nella quiete del suo benessere. Leggevo recentemente in un catalogo di foto della guerra civile spagnola pubblicato a Parigi: «In conclusione, fu una lotta tra due maniere di vedere la Spagna, la concezione unitaria e imperialista contro quella del pluralismo e della diversità». Non credevo ai miei occhi. Di quale guerra si parlava?

A quale esperienza storica corrispondevano quelle parole? A chi si rivolgeva ? A quelli che vogliono vederci un po' più chiaro in un evento storico o ai giovani sovraeccitati delle nostre periferie?

Certo, ogni epoca ha il linguaggio che conviene ai suoi valori. Eppure, la nostra epoca si distingue in questo: il suo linguaggio è la pura negazione del linguaggio; è un linguaggio (vedi pseudo-linguaggio) minuziosamente fabbricato dai nostri commissari culturali con l'intenzione di avvolgere, come in un sudario, tutti i linguaggi che l'hanno preceduto.

Rifacciamoci la domanda: cos'è un capolavoro oggi? È senz'altro l'opera che ci permette di prendere coscienza del nostro linguaggio liofilizzato, plastificato, utilitaristico, ripulito dalle ombre del tempo storico e che, per conseguenza, permette alle nostre esperienze di uscire dalla loro 'contemporaneità' e dialogare con quelle del passato. Dunque, Danilo Kiš. Danilo Kiš è nato nel 1935 a Subotica (ex-Yugoslavia, ex-Voïvodine, ex-Ungheria, ex impero austro-ungarico, tutti ex accumulati dalla stessa regione in meno di un secolo), di madre cristiano-ortodossa d'origine montenegrina e di padre ebreo impiegato delle ferrovie. Nel 1942 – all'epoca Kiš ha sette anni – il padre è deportato ad Auschwitz. Non vi farà ritorno. La madre e il bambino si stabiliscono nel Montenegro. Finiti gli studi secondari, Kiš continua i suoi studi all'università di Belgrado. Scrive poemi, traduce dal russo, ungherese e francese, scrive delle *pièces* di teatro per la radio e delle novelle. All'inizio degli anni sessanta, comincia la trilogia romanzesca. *Le Cirque de famille – Il circo di famiglia* – (*Giardino, cenere*, *Dolori precoci*, *La clessidra*) sarà ultimata nel 1972. Nel 1976 pubblica *Una tomba per Boris Davidovitch* e nel 1983 *Enciclopedia dei morti*. Lettore di serbo-croato all'università di Strasburgo e di Bordeaux, s'interessa alla critica letteraria, scrive diversi articoli e studi e accorda un gran numero di interviste con cui tenta di attirare l'attenzione degli intellettuali occidentali sulla vera natura dei regimi comunisti. Muore a Parigi nel 1989 senza aver stabilito il contatto con i suoi consimili francesi: «Tutto quello che succede qui, nella cultura, in politica, in letteratura, è il mio mondo, almeno una parte, e anche la mia cultura».

(segue)

foto di Sergio RIccio

RALENTI

DIALOGHI
tra Bernardo Bertolucci e Olivier Maillart

Politica e cinema

Olivier Maillart: *Mi sono spesso interrogato sulla possibilità di avvicinare i suoi film alla lettura che Kundera propone del romanzo, quando lo definisce l'arte ironica per eccellenza, che ci svela il mondo come un carnevale di verità relative. Lei stesso si è spesso descritto come il cineasta dell'ambiguità. Eppure non ha fatto altro che ricorrere a dei discorsi (politico, psicanalitico) che sembrano bandire l'ambiguità in quanto propongono una lettura totale, non-romanzesca della realtà. Cosa le sembra prevalere nei suoi film: un principio di scoperta del mondo nella sua ambiguità attraverso i procedimenti dell'estetica, o la messa in scena di saperi precostituiti (marxista o freudiano, ad esempio)?*

Bernardo Bertolucci: Ricordo che quando dovevo parlare di *Prima della Rivoluzione*, cioè molto tempo fa, la prima cosa che mi veniva da dire, spontaneamente, era che *Prima della Rivoluzione* era un film ambiguo sull'ambiguità. Oggi noto la doppia negazione, ma all'epoca, penso, intendevo dire che si trattava di un film lucido. Mi sembrava che lo Stato, negli anni 1963-1964, non accettasse l'idea di ambiguità. Ci fu subito una sorta di sospetto nei confronti di quel film, che inoltre diceva di essere ambiguo. E che non era un film collocabile nella linea politica nata dal neorealismo.

Penso che né Rossellini, né De Sica – forse Visconti – fossero membri di un partito, ma il loro cinema era in gran parte politico. E nel periodo in cui uscì *Prima della Rivoluzione*, il cinema politico era Rosi, Lizzani… tutto il cinema italiano.

Rosi era il più interessante. In quel cinema, nato dal neorealismo (ma tutto il cinema italiano derivava dal neorealismo), c'era sempre più politica e sempre meno cinema. La ricerca sul cinema, su quello che c'era di interessante da scoprire e da dire sul cinema, passava in secondo piano. In compenso, e in questo gli italiani erano davvero forti, in Italia c'era un partito comunista molto importante, glorioso, con un suo passato, c'era stata la Resistenza… un partito robusto, al quale ci si poteva attaccare, legare.

Ma erano gli anni Sessanta, cioè il periodo in cui ho fatto una parte di quei film politici. Era un periodo in cui, qualunque cosa si facesse, anche una cosa senza senso, era politica. E in qualche modo era vero, perché la congiuntura tra ciò che facevamo e la realtà ci diceva che accettare o rifiutare le convenzioni date dal Sistema (come veniva chiamato), le interpretazioni della realtà, che erano dei *clichés* dati dal Sistema, tutto questo rappresentava una scelta politica.

Formavamo un gruppetto che era un'entità estetica più che politica, e che tentava di reinventare il cinema… Eravamo gli ultimi sul treno della *Nouvelle Vague*, eravamo sparsi in Italia, Brasile, Canada, Inghilterra. All'epoca c'erano molti amici cineasti.

Nei film di quel periodo si vedeva molta politica e pochissimo cinema, e si arrivava a dei veri e propri paradossi… Se ci ripenso, la cosa mi sconvolge. Finivamo col dire certe di quelle cose… Già in *Prima della Rivoluzione*, il cinefilo (Gianni Amico) fa delle affermazioni abbastanza pesanti, che condividevo in pieno. Questa, probabilmente, è una delle differenze principali tra il presente e quel periodo lì, ma forse si tratta anche della differenza tra l'avere 62 anni e averne 23: negli anni Sessanta, quando prendevamo posizione, eravamo talmente sicuri di noi stessi, talmente privi di dubbi.

Alla fine degli anni Sessanta questa era la nostra visione politica, che doveva diventare rivoluzione nel cinema, rivoluzione nel film, rivoluzione nel linguaggio, nel modo di affrontare la storia, e in tutto il resto… Questo, da un lato, e dall'altro, la completa assenza di interlocutore. Se ci fosse stato un Dogma Sessanta, una delle regole sarebbe stata: «L'unico modo di rispettare il pubblico, è di non pensare mai che esiste un pubblico». E c'era, da parte mia, un certo sospetto verso i film di successo. Nel 1969 arrivammo a pensare che *Z* fosse un film politicamente irrilevante, dicevamo che era un film commerciale… Circolavano delle battute molto stupide, come quella che diceva che i tank russi avevano invaso Praga perché non apprezzavano il cinema cecoslovacco, Forman e gli altri.

È solo alla fine di quel periodo che per… irritazione nei confronti dei miei amici filo-cinesi mi sono iscritto al Partito Comunista. Perché sentivo nelle loro iniziative un profondo anticomunismo. Mi dicevo, c'è qualcosa che non va…

Cultura popolare contro nuovo fascismo

Come in Dreamers, *la discussione tra il giovane Francese e l'Americano riguardo il Libro Rosso… Ricorda alcune discussioni che lei avrebbe potuto avere con Godard, ad esempio, o con altri filo-cinesi. Un modo di opporsi al tempo stesso politico ed estetico, nel 1968 e negli anni che seguirono.*

> ***Nel realizzare Novecento, il mio era un sentimento di pienezza religiosa. La cultura popolare era il luogo in cui si ritrovava ciò di cui parlava Pier Paolo Pasolini negli ultimi anni della sua vita: parlava della società consumistica come di un fascismo, un fascismo di gran lunga più pericoloso del precedente***

– È vero, sì. Ci sono stati molti errori, da parte mia, a volte da parte degli altri. Poi si arriva a *Novecento*. Già ne *La Strategia del ragno* e nel *Conformista*, erano presenti i segni di una stabilità molto più forte. E riesco a fare *Novecento* in preda a una specie di sensazione catartica, politica e culturale, rivendicando una cultura popolare che già iniziava a scomparire. Ma nella figura di Berlinguer (come anche in quella di Moro), si vedeva già qualcosa di estremamente nuovo. Poi Moro è stato ammazzato, e Berlinguer si è ucciso qualche anno dopo… forse.

Si tratta, per me, di un film quasi religioso, in cui la politica diventa quasi religione. Nel realizzare *Novecento*, il mio era un sentimento di pienezza religiosa. La cultura popolare era il luogo in cui si ritrovava ciò di cui parlava Pier Paolo Pasolini negli ultimi anni della sua vita: parlava della società consumistica come di un fascismo, un fascismo di gran lunga più pericoloso del precedente.

Appunto, rispetto alle posizioni pasoliniane di quello stesso periodo, negli Scritti corsari *o nelle* Lettere luterane, *c'è, nell'ottimismo di* Novecento, *l'idea che grazie al comunismo si possa ancora salvare la cultura popolare. È un'idea che trovo molto bella, questa di salvare il retaggio del passato (la cultura popolare, i valori) attraverso un discorso marxista. Anche Pasolini ha sostenuto un'idea simile, ma verso la fine era molto più pessimista. È proprio a quel punto, infatti, che gira* Salò, *parla della società consumistica come del vero fascismo e scrive che «nessun uomo deve essere mai stato normale e conformista quanto il consumatore»…*

- Già, e ha girato… non ricordo più, quale film ha girato prima di *Salò*?

La Trilogia della vita, *se non sbaglio…*

- Sì, ha ragione… E poi rinnega la *Trilogia della vita*, con quella specie di sorriso amaro da martire. Dice: «mi sono sbagliato», scrive queste parole, queste parole così crudeli, ma crudeli verso se stesso. E parla dei giovani che lo fanno vomitare, che non sanno più ridere, che fanno le smorfie. Non ricordo, era negli *Scritti corsari*?

Sì, mentre è nelle Lettere luterane *che troviamo l'abiura della* Trilogia della vita. *Lei, invece, proprio nello stesso periodo vede le cose in modo diverso, sembra credere che sia ancora possibile fare qualcosa…*

– Assolutamente, sarebbe stato impossibile girare *Novecento* senza crederlo.

È vero. Ed è solo in seguito, nella Tragedia di un uomo ridicolo, *che ha sviluppato una visione molto più vicina a quella di Pasolini, riprendendo alcuni dei suoi testi sui giovani, ad esempio in quello che dice Ugo Tognazzi…*

– Era strano sentire Tognazzi dire quelle cose. Quando parlava dei giovani, parlava di suo figlio Ricky, che stava crescendo in un certo modo… Perché poi quei giovani di cui parla Pasolini sono anche delle vittime. Ma quando giravo *Novecento*, ci credevo davvero. Per farle un esempio, all'inizio volevo creare, attraverso il film, un dialogo tra USA e URSS. La parte del padrone doveva essere recitata da un attore hollywoodiano e il contadino doveva essere russo, sovietico. Mi misi in contatto con la Mosfilm, ma furono sollevate tante di quelle difficoltà, dicevano che dovevano approvare la sceneggiatura etc…

Per Novecento, *lei parlava di un senso di religiosità, e su questo aspetto ci sono state molte critiche: il film imporrebbe al pubblico una verità, una chiave di lettura della storia… Ma se si cerca di capire quale sia il principio dominante del film, principio ironico o principio politico, ci si accorge che si tratta di un film che si contraddice continuamente.*

– È basato sulla contraddizione.

Scherzo e ironia

E questa contraddizione, per l'appunto, non viene superata. Alla fine del film, c'è quella scena del processo che sembra dare un senso generale all'insieme, eppure lei aggiunge un'ultima sequenza in cui ritroviamo Alfredo e Olmo che continuano a battersi, in eterno. Sono l'uno il doppio dell'altro, e questo basta a relativizzare tutto ciò che poteva somigliare a una lettura troppo lineare di quanto precede. E il film funziona così, dall'inizio alla fine, facendo scontrare degli elementi ideologici con quanto li contraddice: l'intimità, la relazione ambigua tra i due eroi. Pur essendo un film molto politico, sostenuto da quella pienezza religiosa di cui parlava, tutto vi è relativizzato, in modo affine al principio romanzesco di cui parla Kundera.

– Sì, ma vorrei tornare a ciò che lei intende per ironia…

*Nell'*Arte del romanzo, *Milan Kundera definisce il romanzo l'arte ironica. «L'ironia irrita. Non perché si faccia beffe o attacchi, ma perché ci priva delle certezze, svelando il mondo come ambiguità» e rifiutando di scegliere tra le verità, tutte relative, che vi si affrontano. E in* Prima della Rivoluzione, *in* Novecento, *e di nuovo in* Dreamers, *trovo molto interessante questo trattamento ambiguo, ironico del racconto, perché ogni volta lei vi inserisce la politica e i suoi discorsi, in particolar modo il discorso rivoluzionario, che poi è quello che tende maggiormente a bandire l'ironia, che favorisce la distanza, mentre la rivoluzione esige che si faccia causa comune.*

– Ricordo che Pier Paolo Pasolini diceva di non amare l'ironia, che era qualcosa di un po' troppo facile, e che l'ironia era un atto borghese; le preferiva la facezia, lo scherzo. Ma credo che l'ironia sottile di cui parla Kundera fosse quella che più detestava.

Kundera rivendica anche il retaggio di Rabelais, dello scherzo, del riso che relativizza… Ma in effetti, nella distinzione fatta da Pasolini (che ricorda la distinzione populista di un Victor Hugo), da un lato doveva esserci la sana risata del popolo, dall'altro l'ironia dei maestri…

– Sì, è un po' l'ironia francese, Voltaire… o persino l'ironia inglese. A me piacciono tutte le sfaccettature dell'umorismo. *Dreamers* è pieno di umorismo, di ironia…

Già, c'è proprio uno sguardo ironico, distaccato (ma che al tempo stesso riesce ad essere colmo di empatia per i personaggi), probabilmente perché il tempo è passato. Il film risponde a Partner, *che invece era immerso nel '68, lirico e rivoluzionario. È una risposta anche perché in entrambe i film troviamo Cocteau, ma in modo completamente diverso. In* Partner, *Cocteau è presente dalla parte del sogno, del passaggio attraverso gli specchi, del doppio, della figura del Poeta… Mentre in* Dreamers, *si avverte l'eco dei* Ragazzi terribili *più che di Orfeo: soprattutto nel restringimento sulla segreta dimensione incestuosa, la regressione verso il guscio intra-uterino, la 'grotta' nel salotto, l'appartamento diventato 'roulotte'…*

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

25

I gemelli, il Padre

– Qui c'è un equivoco sull'incesto. Come si possono accusare di incesto dei gemelli? Dopo che hanno vissuto nove mesi nel ventre materno, nel guscio, come ha detto. Insieme. Se c'è stato incesto, deve essere stato in quel periodo lì. Poi sono cresciuti l'uno di fronte all'altro, perché sono fratello e sorella, sempre insieme. In una specie di familiarità, di intimità. Un'identificazione dell'uno con l'altro. Eccolo, l'incesto.

L'incesto è anche la perdita delle differenze strutturanti che accompagna lo sgretolamento della figura paterna, enunciatrice della Legge. Dreamers *è un'opera realmente ironica e romanzesca in quanto presenta il maggio del '68 (un avvenimento che in Francia viene spesso sacralizzato, o demonizzato, il che è esattamente la stessa cosa) in modo sia critico che empatico: siamo al fianco dei giovani, condividiamo le loro esperienze estetiche e sensuali ma, nel film, il Maggio del '68 è anche il giorno in cui i genitori se ne vanno in punta di piedi, lasciando un grosso assegno.*

– Questo padre in un certo senso è un 'maestro' per i suoi figli. Deve avergli dato da leggere Bataille, Sartre, la *Storia di O*. Così, quando i figli gli si ribellano contro, quando li vede abbracciati, non può far altro che andarsene in punta di piedi. Trovo che i genitori siano i personaggi più simpatici del film. Ma comunque sia, e questo vale per tutti miei film, io amo tutti i miei personaggi, sono in ognuno di loro. In Renoir accade la stessa cosa: ogni personaggio ha le sue ragioni.

*La scomparsa della figura del Padre è rintracciabile in molti dei suoi film, sia per parlare del fascismo (*La strategia del ragno, Novecento*) che di fatti più contemporanei.*

– Nell'*Ultimo Tango a Parigi*, per esempio, è quando Marlon Brando si mette il cappello del Padre che Maria Schneider gli spara.

Sempre a proposito di figure paterne, prima lei ha evocato, insieme a Berlinguer, la figura di Aldo Moro. Cosa ha pensato dell'ultimo film di Marco Bellocchio, Buongiorno, notte*?*

– L'ultimo film di Marco è molto bello, soprattutto la fine. È un vero sollievo per noi tutti, o perlomeno così è stato per me. Che idea incredibile, vederlo libero, che passeggia per strada. Pur non essendo mai stato legato a quegli ambienti, sentivo comunque un peso, una colpevolezza. Per cui vederlo libero… Anche l'inizio del film è molto bello, quando visitano l'appartamento. Sembra quasi che stiano facendo un sopralluogo per un film, si chiedono se potranno nasconderlo là, come se cercassero le scene per un film; succede quasi così, si entra in casa della gente, si guarda.

Religioni

Anche il film precedente di Bellocchio, L'ora di religione, *era molto bello. È molto esotico, per un francese, perché oggi, in Francia, facciamo fatica ad associare la Chiesa a un qualsivoglia tipo di potere…*
– Davvero?

Comunque sia, mi fa venire in mente una caratteristica del vostro cinema: la Chiesa ne è praticamente assente, né viene attaccata.

– In realtà c'è un prete in *Novecento*, ma è vero che non aveva molta importanza per me. I miei genitori erano già praticamente atei. Mio padre amava la messa, ma era perché vivevamo in campagna, la liturgia gli piaceva soprattutto da un punto di vista estetico. Marco, invece, è stato molto segnato da giovane, ha frequentato un istituto religioso… Negli anni Settanta non ci parlavamo più. Un giorno, durante una manifestazione, l'ho visto, era con il suo tecnico del montaggio, Stefano Rulli, che era maoista come lui. Mi metto a discutere con Rulli e mi accorgo che ha un registratore, un po' come quello che ha lei, ma molto più grande, per questo me ne accorgo. Gli dico: «Vedi, sei uno sbirro, un cattolico, mi registri mentre ti parlo!». Ad ogni modo penso che per diventare maoista bisogna essere stati molto cattolici.

Vorrei tornare a Dreamers. *È un film che trovo molto baudelairiano, per il modo in cui ha inserito gli spezzoni di film: servono sia a caratterizzare una sensazione, un sentimento (quando Garbo accarezza i mobili della stanza 'insieme' a Eva Green, durante l'allegra corsa al Louvre, la disperazione suicida di Mouchette…) che a rappresentare una memoria, un legame con l'arte e il passato, l'emozione estetica. Troviamo al tempo stesso l'eterno e il transitorio, e i due si ricongiungono nel momento in cui un soggetto li chiama a sé per esprimere le sue sensazioni e dispiegare pienamente l'attimo.*

– Sì, è così… Sa, l'ultimo libro pubblicato da mio padre s'intitola *Ho rubato due versi a Baudelaire*. Quello che lei dice sull'istante presente, lo troviamo anche nelle *Miti d'oggi* di Barthes, in cui si parla della pubblicità, della moda, dello streap-tease… Insomma, un altro modo di individuare nel transitorio la caratteristica di un'epoca. Lo stesso vale per i film di Godard: li si poteva datare in base al mese di uscita, uno esprimeva perfettamente il luglio del '62, un altro il febbraio del '65... Ho notato la stessa cosa nel suo ultimo film, *Eloge de l'amour*, che mi è piaciuto come da tempo non mi piacevano più i suoi film, da allora. La prima parte ricorda *Alphaville*, la seconda… Godard usa il video come un pittore dilettante, eseguendo ampie tinte piatte di colore con un'apparente ingenuità.

Un film allegro

Sempre in Dreamers, *troviamo di nuovo la figura dello straniero, spesso anglosassone, già presente in* Ultimo tango a Parigi, La Luna, Bellezza rubata… *Con la conseguenza, tra l'altro, che tutti parlano inglese.*

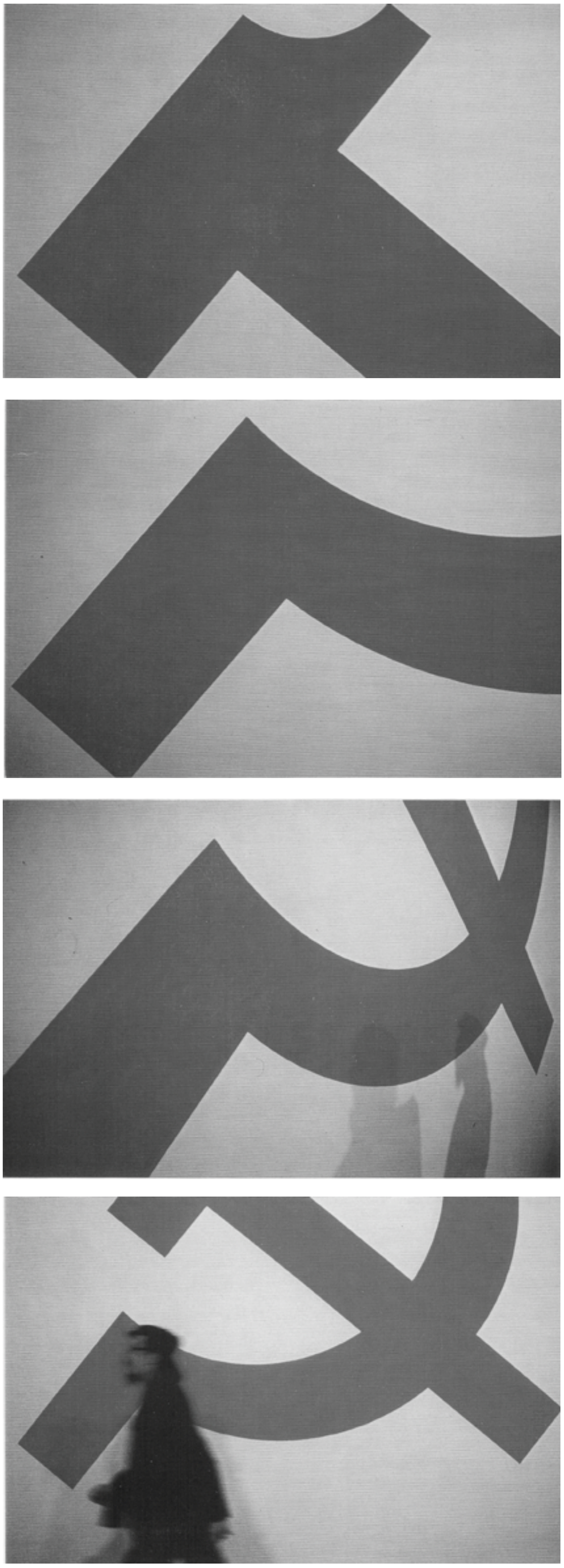
– Faccio fatica a sopportare la lingua italiana, che non trovo nobile (forse sublime). È un difetto frequente in molti film, anche con un'ottima regia. Se si considerano quelli di un maestro insuperabile come Michelangelo Antonioni, sono stupendi, ma ci si accorge che non appena i personaggi aprono bocca, rovinano tutto. Ma, fondamentalmente, ho la passione della differenza, dell'altro. Non tanto perché mi senta altro io stesso, ma perché amo molto il passaggio attraverso uno sguardo straniero.

In *Dreamers* poi, il personaggio dell'Americano permetteva di introdurre un contrappunto al discorso dei Parigini, e cioè il pacifismo. Ero stato molto colpito dalle immagini di quei giovani Americani che, alla fine degli anni Sessanta, bruciavano la loro cartolina per non partire in Vietnam. C'erano degli enormi falò, alla frontiera con il Canada. Il personaggio permette di esprimere quel tipo di atteggiamento.

Permette anche di introdurre la contraddizione, come sempre irrisolta. Alla fine, ad esempio, quando si oppone a quello che vuole lanciare il cocktail Molotov. Finché ci si trova in un confronto tra la gioventù eroica e i poliziotti cattivi e fascisti va tutto bene, perché il fascista è sempre l'altro. Ma la contraddizione all'interno della gioventù stessa ci costringe a considerare la possibilità del male in noi stessi, e l'ambiguità, ancora una volta, ricompare.

– Eppure, mi sembra che in questo film sia cambiato qualcosa… anche se poi i cambiamenti non esistono, poiché tutto cambia e tutto sembra non cambiare… Ma credo che ci sia stato un cambiamento nel cinema (e qui torniamo alla psicoanalisi), nel senso che il film ha un corpo. Quindi ha anche un inconscio. E trovo che in *Dreamers* ci sia una fusione tra l'inconscio del film e il pubblico. È come se le dicessi che il suo corpo funziona come un inconscio, che sono la stessa cosa. Guardando *Dreamers*, penso di aver capito che il corpo è l'inconscio, e che in questo modo (parlo per me, non ne faccio una regola generale) c'è un inconscio che salta a piè pari la fase razionale: si passa dall'oscurità dell'inconscio all'oscurità del corpo. C'è come un'unione, una fusione. È quello che succede nel film, e credo che per questo si tratti di un film allegro.

L'ultimo film di Marco è molto bello, soprattutto la fine. È un vero sollievo per noi tutti, o perlomeno così è stato per me. Che idea incredibile, vederlo libero, che passeggia per strada.



murale "ID e Azione" dipinto da Luca Patella per la galleria "l'Attico" di Fabio Sargentini . Roma, 1976
Intervento fotografico di Piero Berengo Gardin

ERNESTO CALZAVARA IN MEMORIA DI UN MAESTRO-FARFALLA

Massimo Rizzante

Sono più di tre anni che Ernesto Calzavara ci ha lasciato.

È stato un grande poeta, grande, come ha detto una volta il suo celebre conterraneo Andrea Zanzotto, soprattutto «nel conciliare il dialetto e la tradizione all'azzardo di forme sperimentali».

Calzavara *è* un grande poeta: l'essenza stessa della lingua poetica, infatti, coglie sempre nel presente i frutti di chi ha saputo coltivarla con fedeltà. Senza dimenticare che i poeti sono quegli uomini attraverso i quali la lingua vive, compiendo i suoi esperimenti più originali. E l'originalità dei grandi poeti non sta nel voler essere a tutti i costi originali, ma nel servire con onestà il loro strumento, la lingua, sia essa il dialetto di Dante, Di Giacomo o Tessa, consapevoli in ogni fibra e a ogni istante che quest'ultima così come li ha preceduti di molti secoli, sicuramente non può e non deve morire con loro. Più il poeta è consapevole della sua finitezza rispetto alle infinite risorse della lingua, più aumentano per lui le possibilità di non esserne abbandonato.

«Un poeta è facile da distruggere – diceva Calzavara. Che cos'è un poeta? Non è che un foglio di carta».

Eppure, come lui ben sapeva, per durare a lungo il poeta non può che persistere nella coscienza di questa fragilità.

Cesare Segre ha detto giustamente che Calzavara era nato poeticamente due volte: quando negli anni '40 pubblicò le sue prime prove e vent'anni dopo, quando con la raccolta *Parole mate parole povàre* del 1966 è diventato, per usare le parole di Vanni Scheiwiller, (il suo editore più fedele, anche a lui maestro indissociabile nella memoria di tanti poeti) «il primo poeta in dialetto del '900 che abbia saputo gareggiare con i poeti delle avanguardie italiane e straniere».

È difficile valutare il numero di morti e di rinascite che un poeta è in grado di sperimentare. Foss'anche solo per questo: che l'esperienza poetica insegna che non ci è mai concesso di ripetere più di una volta la stessa esperienza. Se a questo si aggiungono le letture antroposofiche dell''iniziato' alle opere di Rudolf Steiner, il costante commercio che egli intratteneva con i misteri della reincarnazione e infine il suo amore connivente e catartico per il mondo animale, sentito come insostituibile *trait d'union* tra lo stadio minerale e il genere umano – tra la 'piera' e 'l'omo', per dirla nella sua lingua trevigiana –, bisogna concludere che soprattutto per un poeta come Calzavara il rinascere e il rimorire erano un esercizio quotidiano.

Ancora oggi non mi sono del tutto chiare le leggi che hanno decretato la nostra amicizia. Questioni forse legate all'anima di chi scrive versi. Non certo alla coruzione dei corpi. In poesia può succedere che un uomo di ottantacinque anni, tanti ne aveva Calzavara quando dieci anni fa lo incontrai per la prima volta nella sua casa di Treviso, diventi amico di un ventinovenne. Se ne stava in un isolamento intellettuale sopportato con assoluta dignità, non so quanto voluto e quanto invece imputabile alla sordità del mondo che lo circondava. Nel 1990 era uscita, è vero, la sua summa, *Ombre sui veri* che raccoglieva il meglio della sua produzione. Ne era soddisfatto, ma sentiva«una ininterrotta distanza» rispetto alle ultime generazioni che, da artista, non poteva né voleva incolmabile. E fu proprio grazie all'entusiasmo di alcuni poeti, redattori e amici di "Baldus", che le sue opere, soprattutto quelle degli anni '70 e '80 (da *Come se*. *Infralogie* del 1974, a *Analfabeto* del 1979, a *Le Ave parole* del 1984) vennero riscoperte e, come amava dire lui, «reinventate» da una ristretta ma agguerrita cerchia di nuovi lettori.

Così negli ultimi anni la sua eterna insoddisfazione poté improvvisamente trasformarsi in eccitazione e tramutare il volto di un novantenne in una maschera infantile, pronta a infervorarsi per un accento, in lotta contro le proprie ricorrenti amnesie e quelle, ancora più imperdonabili, della critica.

Ma anche se non l'avessi mai incontrato, mi resterebbe, come a tutti i suoi lettori sconosciuti, la verità della sua opera. Mi resterebbe l'universalità del suo dialetto, un dialetto capace di qualsiasi tema, che si vuole capace di qualsiasi tema, fino alla provocatoria e perfino irresponsabile pretesa di far parte di un mondo che apparentemente non è più il suo. Mi resterebbe il suo cosmo in continua ebollizione, travaso di materia divina e mondana, sempre in bilico tra domande escatologiche e risposte arciterrene, specchio delle molteplici lingue del mondo con cui l'uomo contemporaneo compone, aggregando materiali diversissimi, la sua esistenza sempre più affollata di codici, segni, parole.

A Calzavara devo poi qualcosa a cui non riesco ancora a dare un nome preciso, qualcosa che si apprende solo a prezzo altissimo nel corso di un lungo esperimento, quale è sempre stata per lui la vita, e che non trovo di meglio che formulare con le sue stesse parole, tratte dal suo ultimo piccolo libro, *Rio terrà dei pensieri*: «Restare sempre il padre, mai il figlio del proprio sogno». Questo naturalmente non ha significato per Calzavara abbandonare il proprio sogno poetico. Semmai, non rinunciare a renderlo umano e comprensibile, grazie alla sua spontanea umiltà e ironia.

Confessava spesso di non appartenere alla categoria dei 'creatori' (nella quale inseriva volentieri Dio, qualche divinità egizia e gli stilisti), bensì a quella degli 'esploratori', di chi cerca con affanno e di tanto in tanto «acciuffa qualche rara farfalla».

«La verità poetica – ha scritto – non è che un'ombra di ciò che realmente il poeta vede e intuisce. L'ombra di una farfalla».

INVERNO

Ernesto Calzavara

El sol xe fredo e su le tere morte
Sluse la brina. Coi so rami verti
i alberi, i piloni de la luce
i buta in aria tuti i so pensieri
e le radise scolta co xe sera
i morti che se sconde soto tera.

(1947)

Sluse= brilla;
i buta= gettano;
radise= radici;
scolta= ascoltano;
se sconde= si nascondono

Nota

La poesia *Inverno* è tratta dalla plaquette *I fiori di carta* edita a spese dell'autore nel 1947 in 100 esemplari fuori commercio. Si ringraziano gli eredi, e in particolare il nipote del poeta Marco Calzavara, per averci gentilmente concesso l'autorizzazione a ripubblicarla.

AUTO

foto di Luca Anzani

L'AUTODIDATTA

Walter Nardon

1

Verso la metà dei suoi studi, le difficoltà avevano preso d'un tratto un'altra forma. Non prevista. Poco prima di scendere dal treno che lo aveva portato in città, decise di non raccogliere informazioni all'ufficio che gli era stato indicato. Di non presentarsi all'appuntamento. Si avviò invece verso il centro con l'intenzione di portare a termine quanto aveva cominciato.

Nello studio emerge a volte un punto in cui la necessità di concludere assume una forma del tutto astratta: una determinazione che sembra mancare di ogni rapporto di dipendenza logica con quanto fino a allora concluso.

Si potrebbe definire la ragione dell'*oltranza*. Per seguire questa, più che per porre fine a quel che stava facendo, superò la piazza e si diresse a sud, verso la periferia, in un quartiere residenziale che non conosceva. Con la borsa sotto braccio. Aveva preso un passo regolare.

In fondo al viale, salendo per il cavalcavia, aveva cominciato ad assumere l'espressione di chi cammina con una meta precisa. Con ciò intendeva rendersi rispettabile agli occhi di quelli che incontrava. Era afflitto da una sorta di oppressione interiore, una stanchezza inesauribile che piegava l'ingegno. Camminava sul vecchio asfalto, senza fretta, ma soprattutto cercando di dare l'impressione di non perdere tempo. Nel grigio dei condomini le linee verticali che separavano le finestre conservavano le tracce di un'intenzione espressiva. Non era la stagione migliore. D'altra parte, la peggiore di tutte era l'estate quando restava in casa, la sera, a pochi passi dalla festa.

Più in là, dopo i negozi di forniture meccaniche, la strada si allargava quasi ad anticipare l'arrivo della tangenziale, che in realtà giungeva qualche chilometro più avanti. Dopo qualche altro centinaio di metri, poco prima del distretto militare, aveva compreso che un giorno si sarebbe ricordato di quella mattinata, di quell'interruzione che lo allontanava dall'esigenza di proseguire, di terminare la lettura dei libri che portava con sé, come un ostacolo personale. C'era, infatti, qualcosa, un problema, una difficoltà che il lavoro doveva in qualche modo estenuare.

In quel momento tuttavia non era tanto la preoccupazione del posto a turbarlo, quanto la possibilità che la gente che incontrava potesse pensare che non stesse lavorando.

Così si fermò di nuovo, come aveva già fatto qualche chilometro prima, per vedere se nella borsa avesse preso tutto il necessario, per mostrare ai passanti che doveva curarsi di controllare dei documenti.

La dedizione, che talvolta diventa una modalità operativa dell'oltranza, rappresenta probabilmente l'elemento più visibile nell'apprendimento individuale. Tutto ciò non cessa di stupire, anche nelle sue varianti comiche. Cosa gli sarebbe mancato, in fondo, per passare per deficiente?

Arrivato al limite della periferia, cominciò a sentire la stanchezza ai piedi.

L'altra interruzione, che aveva avuto luogo pochi mesi prima, lo aveva visto arrivare in città con il pullman – dedito per tutto il viaggio alla lettura – scendere, prendere un caffè in un bar poco lontano dalla stazione e risalire poi, un'ora dopo, sul primo treno che lo avrebbe portato a casa.

2

Il peggio era d'estate. Rimanere in casa, la sera, a pochi metri dalla festa, a leggere una pagina di musica. Cercava di dar forma a qualcosa di poco figurato, qualcosa in cui ritrovare quel nucleo di esigenze e desideri con il quale aveva finito per riconoscersi. Nello studiolo-ripostiglio, si era imposto di non uscire finché non avesse concluso *L'idiota*. Poi, arrivato in fondo, aveva preso la macchina e guidato fino al primo campo sportivo dove si era scoperto a seguire un incontro di calcio. E non ce l'aveva fatta. Si era fermato per tutto il tempo.

Il processo con il quale affrontava gli ostacoli non aveva più molto a che fare con i modelli. La biologia, l'analisi matematica, il cinema nascondevano ciascuno qualcosa, per cui il lavoro non era ormai che il tempo in cui rifletteva prima di rimettersi all'opera. (La storia della filosofia, letta seduto sopra il tavolo di un atrio che non aveva sedie).

Qualche anno prima, al mare, aveva dovuto rinunciare a portare in spiaggia la borsa dei libri. Così ne aveva scelti alcuni che aveva messo nella sacca con il resto. Poi, disposti sull'asciugamano, si era fermato a osservarli, mezzo coperti di sabbia. Aveva fatto l'errore di prestare il manuale di fisica a qualcuno che glielo aveva restituito coperto di segni e sottolineature.

Nel pieno isolamento dello studio individuale, la dedizione consente soltanto un confronto assoluto. Un mattino, si era quindi portato la borsa in cima alla banchina. Verso il mare.

3

«Credevo che sarei riuscito, entro 24 anni, a padroneggiare gli elementi del latino, del greco, dell'ebraico e del francese; a impadronirmi di Euclide e di un corso intero di algebra; a imparare a memoria l'intero *Paradiso perduto* di Milton e sette delle migliori opere di Shakespeare; a leggere un corso ampio e solido di storia e di questioni religiose; e ad avere una buona familiarità con la letteratura corrente del tempo: mi sbagliavo ma procedevo con allegra speditezza.» (Thomas Cooper, *The Life of Thomas Cooper written by Himself*, London 1872, 1897).

4

Quando, poco tempo prima, aveva trascorso una serata con gli amici, era stato condotto per scherzo davanti alle vetrine di una libreria. Guardando le novità gli era tornata in mente una questione che nei primi tempi delle sue letture lo aveva tormentato a lungo: come era possibile descrivere letterariamente lo spazio che intercorre fra due oggetti? Poi però si era lasciato andare a un riso estemporaneo, imprevedibile, che sembrava perfino poter coinvolgere gli altri.

A quel punto, si era lasciato condurre in birreria, dove aveva dato libero sfogo alle ultime prove che lo impegnavano.

Sorprendentemente, lo aveva fatto senza avvertire quel bisogno di un interlocutore che l'isolamento in cui viveva aveva cercato di soddisfare in ogni modo nella conversazione quotidiana (con risultati prevedibili). Sragionava. Le immagini della pittura figurativa del Novecento gli scorrevano davanti senza freno.

La voce dei modelli ha un accento più categorico, perentorio di quella di un maestro, che lo perde, invece, nel confronto con l'allievo.

Per quanto rimanesse dubbioso sul valore del maestro, in quello stordimento sentiva che ciò che contava era lo studio.

Nel 1828, all'età di ventun anni, Thomas Cooper aveva avuto un crollo fisico completo. Era rimasto a letto per diversi mesi.

5

Due settimane dopo la seconda interruzione fu invitato a pranzo. Camminava lungo il viale che costeggia il parco. Per impiegare un po' di tempo, in modo da non arrivare troppo in anticipo.

Per terra, dove fermava lo sguardo, alcune foglie si erano disposte lungo il cordolo della strada. Aveva scritto in un quaderno una lista di libri che gli pareva fossero serviti ad arrivare al punto in cui si trovava.

Sulla strada che portava alla casa di Sara non cessava di interrogarsi.

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

sud

27

DIDATTI

foto di Davide Sala

SUI MAESTRI

Dialogo tra
Nico Naldini
e *Silvia Bertolotti*

Silvia Bertolotti: *A quest'altezza della sua vita e della sua carriera letteraria, quali ritiene siano stati i suoi veri maestri?*

Nico Naldini: I miei maestri, coloro che mi sono stati pi vicini, le persone che hanno influenzato di più la mia vita, la mia educazione, la mia formazione sono Pasolini, Comisso, Parise e Fellini. Cercherà di spiegare che genere di rapporto ho intrattenuto con ognuno di loro.

Incominciamo con Pier Paolo Pasolini:

– Con Pasolini tutto è cominciato quando ero ancora un ragazzino. L'ho sempre seguito, ammirato: stato una specie di eroe della mia adolescenza. Lo imitavo in ogni cosa: dallo scrivere poesie al dipingere quadri, dai tuffi nelle acque del Tagliamento alle scorribande selvagge in mezzo alla natura. Poi, quando Pasolini ha aperto la sua famosa'academiuta', io ho cominciato a frequentarla con regolarità. Alla sua scuola ho appreso soprattutto a riconoscere lo stile di uno scrittore, a capire i diversi influssi letterari all'interno di un'opera. Pasolini ha rappresentato per me la scoperta della critica stilistica. Fu un fatto molto importante, e in fondo straordinario, dato che nelle scuole e università italiane l'analisi stilistica dei grandi studiosi tedeschi come Leo Spitzer e Erich Auerbach non era ancora conosciuta. La scuola italiana, come è noto, era dominata totalmente da Benedetto Croce.

E Pasolini dove aveva appreso il metodo stilistico?

– Pier Paolo aveva assistito alle lezioni di Roberto Longhi, al quale la conoscenza della stilistica era giunta non attraverso l'analisi letteraria, ma grazie alla critica d'arte. Longhi aveva un suo preciso metodo di insegnamento: proiettava un particolare, un dettaglio di un quadro e ragionava sullo stile del quadro a partire dal dettaglio posto in evidenza, accostando poi una serie di *exempla* di pittori che avevano, come egli affermava, «qualcosa da dirsi», (ricordo, ad esempio, il 'dialogo' tra Masolino e Masaccio o tra Caravaggio e Tiepolo). La critica stilistica era dunque entrata nelle lezioni di Longhi e Pasolini ne aveva fatto tesoro, applicandola successivamente alla letteratura. Ci impartì in questo modo, servendosi più della sua intuizione di poeta che di un vero e proprio apparato metodologico, la nozione di stile. Noi discepoli dovevamo esaminare, ad esempio, un brano delle *Georgiche* di Virgilio. Invece del solito commento scolastico, eravamo sollecitati a cercare lo stile dell'autore, a domandarci le ragioni non solo metriche dell'uso di quegli esametri. La critica stilistica di Pasolini è stato il mio primo passo nel mondo delle lettere e della critica letteraria.

E un'altra cosa. Nelle lezioni che Pasolini teneva c'era sempre una volontà di far coincidere il bello con il fatto morale.

Che cosa vuole dire? Estetica ed etica erano per Pasolini sullo stesso piano?

– Lo scrittore conformista non solo compie, secondo Pasolini, un peccato contro l'estetica, ma contro la morale. Al contrario, la bellezza dei versi di un autore come Leopardi è la garanzia di un pensiero etico. È una questione estremamente importante e sulla quale Pasolini insisteva: lo scrittore che ripete il già detto dimostra la propria schiavitù interiore e sudditanza cortigianesca nei confronti delle istituzioni, siano esse politiche o letterarie (di scrittori di questo genere la letteratura italiana ne ha a bizzeffe).

Vorrei passare a un altro dei suoi maestri, a Giovanni Comisso, uno scrittore che spesso si apostrofa come 'istintivo'. Era poi veramente così?

– Giovanni Comisso non mai stato sfiorato dalla cultura accademica, e neppure dalla cultura cosiddetta 'alta'. Tuttavia possedeva una formazione molto più solida di quello che si pensa comunemente. Comisso era la libertà in persona. Attentissimo a non cadere nelle trappole della letteratura, amava essere il primo responsabile di ciò che diceva. Le emozioni che poteva ricevere, ad esempio, dai colori del cielo, dal mare di Chioggia, dai pescatori, dai contadini erano così forti che chiedevano subito di essere trasferite in fatto poetico quasi senza 'mediazione letteraria'. Anche per questa ragione Comisso è un caso scarsamente ascrivibile al panorama della letteratura italiana del Novecento. Egli non si è riconosciuto in nessuno dei movimenti letterari della prima metà del secolo scorso: né nella "Voce", né nella "Ronda", né negli Ermetici. Comisso sconfina continuamente nel realismo, senza tuttavia mai cadere nell'ideologia realistica.

La sua libertà, inoltre, mi ha insegnato a stare alla larga dalla Letteratura, a non cadere preda di eccessive infatuazioni. Di fronte alla letteratura dovremmo essere sempre come quando, bambini, ci si trovava di fronte all'acqua e ci si buttava senza saper nuotare. In un modo o nell'altro, una volta dentro, si doveva nuotare. Ogni racconto, ogni poesia, ogni semplice osservazione della realtà, ogni atto letterario, per quanto ripetuto, rinnova costantemente quella prima volta. è questo uno dei più importanti insegnamenti del maestro Comisso: non tenere un deposito di formule o di motivi a cui attingere, ma 'cangiare e rinnovarsi'; una lezione questa che mi ha molto segnato e di cui gli sono grato.

Il terzo maestro che ha citato all'inizio è Goffredo Parise. Più di una volta lei l'ha chiamato "fratello". Che tipo di scrittore era? E che cosa vi univa in particolare?

– Io e Goffredo siamo stati molto amici. Anche Parise, come Comisso, era uno scrittore 'antiletterario'. Negli anni Sessanta entravamo nel regno delle mode: *Nouveau roman*, un certo realismo, un certo 'joycismo'.

Bene, Goffredo non solo non ne ha risentito, ma ha reagito con forza grazie al suo spirito di indipendenza. Successivamente, nel corso degli anni Settanta, egli ha svolto soprattutto una funzione di smascheramento di certa società industriale milanese, delle forme dello sfruttamento, concentrandosi sul padrone-demiurgo, incarnazione quasi mistica della realtà capitalistica. Poi, verso la fine, si dedicato, in modo assai poetico, anche al mondo naturale. Il suo idillio con la campagna (soprattutto con la campagna in cui si era ritirato negli ultimi anni, la campagna delle sponde, anzi dello stesso greto del Piave, dove ci sono campi coltivati e boscaglie) in realtà un idillio bello ma doloroso, in cui si avverte di continuo l'addio che lui stava dando alla vita.

Siamo giunti a Fellini. Com'è nato il suo rapporto con il regista?

– Con Fellini ho avuto una lunga amicizia e un lungo rapporto di collaborazione. Lavoravo per una società cinematografica e passai quattro o cinque anni della mia vita a stretto contatto con lui. La sua stata soprattutto una lezione di coraggio.

Invece di credersi sempre davanti a chissà quale compito, e quindi ritrovarsi nella tentazione di sfuggire al dovere di realizzarlo perché lo si crede troppo difficile, Fellini mi mostrava con la sua opera e con i suoi consigli che gettava qua e là casualmente che era possibile sempre un'altra via. Non era affatto un 'maestro professionista'.

Poteva lanciare al massimo una battuta. Ma da quella battuta si potevano capire molte cose. Fellini mi ha liberato dalle ultime timidezze, dalle mie ultime forme di soggezione di fronte al mondo.

Questi maestri sono stati forse un po' ingombranti? Si è mai sentito in difficoltà a causa della grandezza dei modelli?

– Pasolini, Comisso, Parise e Fellini mi hanno sempre riempito di un'enorme protezione nella quale io mi sono un po' crogiolato, non portando a termine le cose che avrei dovuto fare. Così, fin'oltre la metà degli anni Settanta, ho fatto ben poco. Solo dopo ho cercato di recuperare.

Ma ecco che sono avvenute 'le morti': prima Comisso, poi Pasolini, poi Parise e infine Fellini. Ho visto un mondo, che mi aveva delicatamente collocato in un meraviglioso sacco amniotico, dissolversi. A quel punto ho cominciato a lavorare. La cosa che mi dispiace di più è che i miei amici siano morti prima che io abbia potuto dimostrare loro ciò che ero capace di fare.

Se dovesse, infine, indicare brevemente il più importante insegnamento ricevuto da ognuno dei suoi maestri, quale citerebbe?

– Per Pasolini: il saper riconoscere lo stile.

Per Comisso: la libertà e l'energia spontanea, l'energia che deve essere coltivata dentro di sè senza condizionamenti culturali (mi sono spesso meravigliato di come Comisso conoscesse i classici italiani, quando a casa sua, eccetto forse l'orario dei treni, non c'era neppure l'ombra di un libro).

Per Parise: le esperienze di vita fatte insieme da coetanei.

E la scoperta della vita mondana.

Se conosco l'ambiente aristocratico, principesse, contesse miliardarie è grazie a Parise (anche se non ho coltivato queste conoscenze come invece per tutta la vita ha fatto lui con i suoi Torlonia, i suoi Aldobrandini).

Per Fellini: lo scetticismo nei confronti degli uomini e delle cose.

POESIA

Nico Naldini

Come un vecchio
pagliaccio
che tante gliene suonano
lui le chiama carezze…
E invece ho il cuore
sovraccarico di ansie
di ansie e tristi stupori.
Ma come un portatore che
deterge
i suoi sudori, poco mi
basta
per distrarmi.
E se proprio sono
instradato
nell'ultimo tratto di vita
vorrei riascoltare
le voci dei cortili
al precipitare della sera
nell'aria viva
di erbe e focolari accesi
fra campi estesi oltre
l'orizzonte
di altri focolari ed erbe.
Qui la vita ha dipinto
per me la bellezza
con qualche appagamento
perché il mal d'amore
fosse una striscia
lunga quanto la vita
attorcigliata attorno al
cuore.

A SUD DI CALVINO

Pietro Berengo Gardin

"Il Contemporaneo", settimanale diretto da Carlo Salinari e Antonello Trombadori, n.18 del 30 aprile 1955. Italo Calvino pubblica di spalla in ultima pagina sotto l'occhiello *Le armi e gli amori*, un articolo-saggio, *La follia nel mirino*, in cui mette a fuoco alcuni curiosi risvolti di un fenomeno di massa che sta crescendo a vista d"occhio: l'uso sempre più ampio e ricorrente della macchina fotografica.

Il costante interesse dello scrittore per ciò che riguarda il mondo dello spettacolo, del cinema e dell'immagine in particolare, non si ferma qui e in occasione della successiva pubblicazione, negli anni settanta, degli *Amori difficili*, riprende il precedente intervento mettendolo in forma di racconto con il titolo *L'avventura di un fotografo*.

L'attenzione di Calvino non è attratta semplicemente dall'analisi e da alcuni distinguo di una certa follia collettiva quanto dalla difficoltà di comunicare che hanno molti dei protagonisti dei suoi racconti, costretti spesso ad esprimersi nei limiti di quella labile zona di silenzio che circonda talvolta il rapporto umano e che si configura letterariamente in un valore assoluto e psicologicamente in una sorta di nevrosi ossessiva.

L'avventura di un fotografo, agli inizi degli anni ottanta, non sfugge a Francesco Maselli, autore cinematografico e regista in via ufficiale ma, da qualche tempo, fotografo e indagatore del privato in sede strettamente personale.

Maselli fotografa, praticamente da anni e per conto suo, senza dirlo a nessuno. Cosa che continua tuttora a fare. Ma fotografa solo se stesso usando macchina fotografica professionale e materiale sensibile *Polaroid*, cioè a sviluppo immediato. «Ragioni di oralità, dice il suo analista, esattamente il tutto e subito». Sistemata la *Linhof* su cavalletto e predisposto un minimo adeguato di parco lampade, preme l"otturatore, si mette a letto e si addormenta.

Dorme le sue ore. Al risveglio, la macchina, ad obbiettivo sempre aperto, ha terminato il suo tormentato viaggio lungo la notte. L'immagine si svela in piena autonomia tracciando ogni movimento compiuto dal corpo durante il sonno e il riposo in contrasto con tutti gli oggetti che lo circondano, inquadrati dall'obbiettivo, che restano invece fissi e perfettamente incisi. Il risultato è sorprendente. La casa non appare più come luogo da abitare ma come officina-laboratorio della psiche dove il paziente-fotografo si ricovera per riparare incubi e voluttà. La figura umana è dissestata, immersa in una nebulosa stralunata e obitoriale. Sono foto dell'inconscio che Maselli chiama 'autoregistrazioni'. Ed è a questo punto che passa al film ispirandosi al racconto di Italo Calvino.

L'avventura di un fotografo va in onda nell"aprile 1983 in una rassegna promossa dalla terza rete Rai dedicata a dieci racconti italiani del '900. Cambia la natura del protagonista: per Maselli è uno scrittore, per Calvino un 'ragionatore'.

Identiche sono tuttavia le parabole esistenziali: entrambi vittime della stessa ossessione perdono progressivamente l'uso della ragione perché, scrive Calvino, «come nel tenere un diario e in genere nella letteratura autobiografica, così nella fotografia… c'è sempre in agguato un tentacolo di follia».

La sera del 12 gennaio 1983, in una trasmissione di *Radio1*, parlo telefonicamente in diretta con lo scrittore. Abbiamo appena visto la presentazione del film. Sottolineo che nella trasposizione cinematografica del suo racconto il protagonista ha qualcosa di strano: a causa della sua mania fotografica perde un pò alla volta la propria identità e con essa addirittura la parola. Gli ricordo che qualcosa di simile succede ai convitati del *Castello dei destini incrociati* che cancellano se stessi esprimendosi soltanto con un mazzo di carte.

«Mi pare una bella osservazione, non lo avevo mai pensato. Nel film di Maselli il protagonista che a poco a poco diventa muto è una cosa molto persuasiva quanto il moltiplicarsi delle immagini che cancella la parola parlata. Tutto ciò ha un senso e corrisponde anche al mio modo di raccontare«.

Ad un certo punto il protagonista se ne esce con una frase del genere: «La fotografia non mi piace. È come fare della prosa d'arte»…

«Non entro in polemica con la prosa d"arte perché reagisco piuttosto contro una certa sciattezza del linguaggio contemporaneo o contro una certa astrazione. Quindi sono molto attento alla parola e con questo non dico che voglio fare la prosa d"arte, che era cosa molto diversa. Credo comunque che sia pertinente mettere in relazione linguaggio fotografico e linguaggio letterario».

Chiedo allora se esista la possibilità di reinventare cinematograficamente con immagini questo spazio misterioso delegato alla scrittura…

«È un problema che non mi pongo in modo particolare. Mi piace molto il cinema e mi interessa che un film sia bello come film e funzioni come tale. E sono molto lieto se una mia opera letteraria ha ispirato un buon film. Maselli mi ha fatto vedere una serie di foto che ha scattato veramente impressionanti.

Provano che questo film è la storia di una persona presa da una ossessione fotografica, che vorrebbe fotografare tutto, cogliere ogni momento delle varie fasi di questa ossessione. E quella di riuscire a cogliere ogni secondo della vita è certamente l'ossessione di Maselli-fotografo mostrata da Maselli- regista».

Sollevo il dubbio che si vada davvero verso la perdita della parola…

«Non so. Sento piuttosto che si parla sempre di più. Sono invece ossessionato dal fatto che si parli male e dall'uso che della parola se ne fa. Soprattutto è spaventoso il linguaggio della vita pubblica e di quanti trasferiscano una parte di questo linguaggio pseudo-intellettuale o pseudopolitico nella propria vita.

Lo stesso vale per le immagini: ce ne sono di fasulle e altre che trasmettono qualcosa. Penso che la cattiva parola possa essere combattuta con la parola concreta, che abbia in sé una verità e che una cattiva immagine vada combattuta con la forza di una buona immagine».

foto di Francesco Maselli

«È una questione di metodo», scrive ancora Calvino avviandosi a concludere l'avventura 'amorosa' del suo fotografo caduto in crisi depressiva e confusionale. «Qualsiasi persona tu decida di fotografare, o qualsiasi cosa, devi continuare a fotografarla sempre, solo quella, a tutte le ore del giorno e della notte.

La fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili.

Esaurite tutte queste possibilità, conclude lo scrittore riferendosi al protagonista del suo racconto e a Maselli per inciso, il cerchio si chiude.

Non resta che fotografare fotografie e tutto ciò che di refrattario esiste alla fotografia, di lasciato fuori dal campo visivo non solo delle macchine ma degli uomini».

In una parola fotografare l'assenza.

UN PUNTO NEL TEMPO

(Montaigne)

Béatrice Commengé

traduzione di

Felice Piemontese

Apro il libro e vedo l'uomo. L'uomo vestito di nero e di bianco. In calze di seta, d'estate come d'inverno. Presente. Nei suoi luoghi, nel suo tempo. Cosciente di esserci, in questo secolo. Un secolo «corrotto e ignorante». Un secolo «che ha debordato», che si perde in «scribacchiature». Un secolo di guerra civile e di peste. È così.

Apro il libro e vedo il bambino. Il bambino non parla ancora la lingua di questo secolo. Un erudito venuto dalla Germania si rivolge al bambino in latino. Una lingua di un altro luogo, di un altro tempo. La lingua che è scritta nei libri. Il bambino comprende che l'altrove è qui, che il passato è anche ora. Il mondo diventa più grande. «Tutti gli uomini sono suoi compatrioti». Tutto va bene.

Apro il libro e vedo altri libri. I volumi, su «cinque livelli», sposano la curva della torre. L'uomo ha lasciato la sua tavola e cammina, gli occhi rivolti al soffitto, dove sono incise, in latino, più di cinquantaquattro massime. Ma oggi il suo sguardo s'attarda sulla trave, al centro della stanza, in cui si disegna un largo nastro che si avvolge come un viticcio e scorre come un fiume. «SKEPTOMAI», si può leggere al centro. Skeptomai: penso, dubito, rifletto. A trentotto anni, alla vigilia delle calende di marzo, l'uomo si è dato uno scopo: «tener registro della propria vita», senza falsificazione alcuna, e «costruirsi in solitudine una vita voluttuosa e delicata».

foto di Francesco Maselli

Apro il libro, e vedo il cielo dalla finestra. Conosco la dolcezza di questo cielo di Guyenne, in primavera. Intorno al castello, boschi, vigne, campi, frutteti. Poche colline. Un vasto orizzonte. Ideale per «dipingere il passaggio» del tempo sul pensiero. L'uomo ha capito che non possederà mai altra cosa che non questo piccolo brandello di tempo.

Apro il libro e vedo la strada. Lo scrittore è a cavallo. Sempre vestito di nero e di bianco. Si dirige verso l'Italia. L'uomo della biblioteca ama pure il movimento. Il mondo non è poi, in definitiva, un'altalena perenne? Il viaggiatore «non traccia alcuna linea certa, né dritta né curva». Niente «grandi speranze». Egli «passeggia per passeggiare», sulle strade come nei libri. Piacere della «varietà».

Apro il libro e assaporo il viaggio. Assaporo il frutto squisito d'una «libertà» esercitata «giorno per giorno». L'uomo si guarda dalle opinioni, che «si modificano seguendo il vento». Una sola ricetta per il saggio: «saper essere in sé».

Una sola perfezione: «godere lealmente del proprio essere». Fuggire la tristezza come la peste e vivere «della sola vicinanza di persone sane e allegre». Perché il mondo ama tanto agghindare la virtù di questo sinistro e «mostruoso ornamento»? Non v'è niente di più divertente, di più «vigoroso», di più «rallegrante» della filosofia.

Apro il libro e ritrovo la gioia.

Parola dopo parola, risalgo indietro nel tempo, fino a quell'ultimo giorno del febbraio 1533 in cui nacque Michel de Montaigne. Era l'alba di una nuova era, si diceva. Da qualche decennio, la stampa moltiplicava i libri. Il mondo aveva scoperto l'America e la Terra s'era messa a girare grazie ai calcoli sapienti di un Copernico. Di fronte a un simile cambiamento, diventava urgente ritornare all'uomo e «arricchire il suo giudizio» grazie a ogni sorta di buone letture...

sud

periodico di cultura arte e letteratura
nuova serie n. 2 - 2003
spedizione in abbonamento postale

info
tel. +39.081.5516771
fax +39.081.5515368
info@dantedescartes.it
francesco.forlani@wanadoo.fr

grafica e impaginazione
marcodeluca@mac.com

indirizzi redazioni:
- via Mezzocannone, 75
80134 Napoli
- 42/bis, Rue Sedaine
75011 Paris
- Nunziatella:
via Generale Parisi, 16
80132 Napoli

presidente onorario
Giuseppe Catenacci
direttore responsabile
Eleonora Puntillo
direttore artistico
Francesco Forlani
direzione e amministrazione
Libreria Dante & Descartes

redazione
Luca Anzani
Raimondo Di Maio
Claudio Franchi
Paolo Graziano
Martina Mazzacurati
Renata Prunas
Paolo Trama
Monica Zunica

progetto grafico e impaginazione
Marco De Luca
impianti e stampa
«Arte Tipografica»

redazione Milano
Biagio Cepollaro
Andrea Inglese
Margherita Remotti
redazione New York
Francesca Cadel
redazione Parigi
Paula Lago Carrera
Nicola Iodice
Lakis Proguidis
Philippe Schlienger
François Taillandier
Laura Toppan
redazione Trento
Silvia Bertolotti
Maurizio Nardon
Massimo Rizzante
Stefano Zangrando
redazione Nunziatella
Cesare Azan
Mario Bernardi
Domenico Grifoni
col. Dante Zampa

collaboratori
Paola De Luca
Roberta Della Volpe
Piero Berengo Gardin
Antonio Ghirelli
Frederique Giacomazzi
Sébastian Izzo
Alessandra Mosca
Stefania Nardini
Ciro Paglia
Matteo Palumbo
Silvio Perrella
Felice Piemontese
Domenico Scarpa
Francesca Spinelli
Maria Laura Vanorio

ABBONATEVI A SUD

- versamento sul c/c postale
n. 10531804 intestato a:
Raimondo Di Maio
Libreria Dante & Descartes
via Mezzocannone, 75
- bonifico su cc bancario n. 4606
intestato a: Raimondo Di Maio
c/o San Paolo Imi,
cab 3490 - Abi 1010
via Cervantes, 76/80 80134 Napoli.

Prezzo annuale d'abbonamento comprensivo di spese postali:

4 numeri	€ 20,00
estero	€ 30,00
sostenitore	€ ...,00

"Sud" è nei punti "Feltrinelli" e nelle migliori Librerie.