RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

3.

€ 7,00

periodico di cultura arte e letteratura

> immagini

Luca Anzani

Alfredo Anzellini

Fernando Arrabal

Edmond Baudoin

Tommaso Cascella

archivio Giuseppe

Roberta della Volpe

Frédérique Giacomazzi

Ernest Pignon-Ernest

archivio Renata Prunas

Philippe Schlienger

Romain Slocombe

Francesca Vitale

Luigi Esposito

Patrice Latenier

Raffaella Nappo

Chantal Nau

Marco Porzio

Roger Salloch

Massimo Latte

Catenacci Nathalie Corral

Piero Berengo Gardin

Jean-Christophe Beudot

Altan

> testi David Albahari Fernando Arrabal Mariano Baino Elisabeth Barillé Piero Berengo Gardin Mario Bernardi Esteban Buch Massimo Cacciapuoti Piero Cademartori Mario Campagnuolo Giuseppe Catenacci Biagio Cepollaro Stanko Cerovic Béatrice Commengé Cesare Cuscianna Paola De Luca Luis de Miranda **Dominique Delcourt** Zaida del Rio Jean-Philippe Domecq Andrea Di Consoli Jean Daniel Dupuy Luigi Esposito Stefan Finke Francesco Forlani **Tomas Frybert** Antonio Ghirelli Marco Giovenale Paolo Graziano **Domenico Grifoni** Andrea Inglese Petr Kral Cristophe Leblanc Giorgio Mascitelli Giuliano Mesa Stefania Nardini Walter Nardon Roxana Pàez Frèdèric Pajak Matteo Palumbo Marco Pelliccia Alexandra Petrova **Felice Piemontese Maytree Platel Lakis Proguidis** Renata Prunas Eleonora Puntillo Margherita Remotti Massimo Rizzante Danièle Rousselier Roberto Saviano Domenico Scarpa Lucrezia Scotellaro Giovanni Andrea Semerano Michele Sovente François Taillandier Silvia Tessitore Paolo Trama **Jacques Vallet**

> traduzioni

Chris Altan Sarah Buccola Francesca Cadel Francesca Cocco C. Alessia Del Prete Paola De Luca Francesco Forlani Stefania Maglione Valentina Maliardo Daniela Mattei Martina Mazzacurati Mauro Messina Alessandra Mosca Paolo Nusco Felice Piemontese Roberta Rigetti Sandra Rivazio Massimo Rizzante Francesca Spinelli Manuel Soto Perez Fabiana Testa Laura Toppan Paolo Trama Lidia Verde Stefano Zangrando

forza/lavoro



Riccardo Venturi Lello Voce Spyros Vrahoritis Peter Waterhouse

Wu Ming

Libreria Dante & Descartes



SUC

IL LAVORO

Antonio Ghirelli

Dopo due secoli di cultura, anzi di culto del lavoro, l'homo faber del terzo millennio si misura, desolato, con il crollo epocale delle sue certezze borghesi. Era stato al culmine delle due grandi rivoluzioni europee, quella inglese del XVII secolo e quella francese di fine Settecento, che il Terzo Stato aveva imposto la sua egemonia sostituendo alla supremazia della fede religiosa e del sangue i valori dell'operosità, del merito, del censo, laicizzando cioè la società contadina e guerriera sulla base di una trasformazione industriale del processo di produzione e di un'organizzazione funzionale della comunità, tanto in fabbrica quanto nelle strutture socio-politiche. Era nato così un regime formalmente liberale, ma non democratico, nel quale la classe dominante, quella capitalistica, esercitava una dittatura sostanziale al di là di ogni ritualità o metafisica, mediante il controllo spietato del mercato, del lavoro e del potere. Anche l'espansione imperialistica prese ad esercitarsi attraverso il controllo dei traffici e degli affari anziché col dominio sul territorio o sulle anime, come dimostra l'esempio dell'Union Jack britan-

Ma all'alba del terzo millennio diminuisce ogni giorno il numero degli abitanti dei paesi industriali convinti che il lavoro faccia bene. Il trionfo del libero mercato dopo la dissoluzione dell'impero sovietico, l'avvento della rivoluzione informatica, la globalizzazione crescente degli scambi e dei costumi sulla scia della diffusione dell'informazione in tempo reale e della comunicazione supersonica vanno modificando la realtà planetaria con una velocità infinitamente superiore a quella che caratterizzò le grandi mutazioni storiche, dalla ruota ai caratteri a stampa, dal motore a scoppio alla radio senza fili. La capacità di realizzare macchine capaci di costruire altre macchine ha fatto il resto.

Tra gli anni Sessanta del secolo scorso e il primo decennio di quello attuale le rivendicazioni dei lavoratori, che in Occidente erano culminate con la conquista del 'welfare' e della piena occupazione, sia pure a scapito (in molti paesi) dei bilanci statali, hanno cambiato bersaglio.

Dal «lavorare meno, lavorare tutti» si è passati alla richiesta di una riduzione a 35 ore dell'orario settimanale di lavoro che qualche governo europeo, come la Francia e la Germania, aveva già accettato quando la spietata logica post-income Sergio Cofferati, prima di diventare sindaco di Bologna, ha lanciato la parola d'ordine di una democrazia dei 'diritti', senza far menzione dei doveri o della responsabilità. Si comincia a sognare un mondo nel quale il lavoro sarà riservato ai robot, mentre il genere umano potrà dedicarsi allo svago, allo spettacolo, al turismo, all'arte o alla cultura.

Naturalmente, si tratta soltanto di un sogno e per giunta illusorio perché dietro ciascuna di queste attività ludiche non può esserci che il lavoro di altri; presente o passato; senza contare gli 'spiriti animali' dell'ambizione, dell'aspirazione alla ricchezza e alla fama, dell'aggressività, della gelosia, dell'invidia, della violenza e, per contrasto, della bontà, della pietà, della solidarietà, della santità, che stanno tutti insieme alla base di quella Storia che non è finita e non finirà. E che tra l'altro chiama in causa, ormai sempre più insistentemente, tutti i popoli esclusi per una ragione o per l'altra dal vertiginoso carosello post-industriale e che bussano sempre più energicamente alla porta del mondo privilegiato.

Ma al momento, da queste parti, la cultura del lavoro è morta e seppellita. Al nevrotico Ungaretti del terzo millennio, basta un reality show per farsi coraggio.

APPUNTI PER UNA DICHIARAZIONE DEI DIRITTI (E DOVERI) DEI NARRATÒRI *

Wu Ming

Preambolo

Chi è un narratore e quali sono i suoi doveri e diritti?

È narratore (o narratrice) chi racconta storie e rielabora miti, insiemi di riferimenti simbolici condivisi - o comunque conosciuti, e quand'è il caso messi in discussione – da una comunità.

Raccontare storie è un'attività fondamentale per qualunque comunità. Tutti raccontiamo storie, senza storie non saremmo consapevoli del nostro passato né delle nostre relazioni col prossimo. Non esisterebbe qualità della vita. Ma il narratore fa del raccontare storie la propria principale attività, la propria'specializzazione'; è come la differenza tra l'hobby del bricolage e un impiego da falegname.

Il narratore ricopre – o dovrebbe ricoprire - una funzione sociale paragonabile a quella del griot nei villaggi africani, del bardo nella cultura celtica, dell'aedo nel mondo classico greco.

Raccontare storie è un lavo-

ro peculiare, che può comportare vantaggi a chi lo svolge, ma è pur sempre un lavoro, tanto integrato nella vita della comunità quanto lo spegnere incendi, arare i campi, assistere i disabili etc.

In altre parole, il narratore non è un artista, ma un artigiano della narrazione.

Doveri

Il narratore ha il dovere di non credersi superiore ai suoi simili. È illegittima qualsiasi concessione all'immagine idealistica e romantica del narratore come creatura presuntamente più 'sensibile', in contatto con dimensioni dell'essere più elevate, anche quando scrive di assolute banalità quotidiane.

In fondo anche gli aspetti più ridicoli e da baraccone del mestiere di scrivere si basano su una versione degradata del mito dell'artista, che diventa 'divo' proprio perché lo si crede in qualche modo superiore ai 'comuni mortali', meno meschino, più interessante e sincero, in un certo senso eroico poiché sopporta i 'tormenti' della creazione.

Il fatto che lo stereotipo dell'artista 'macerato' e 'tormentato' susciti più sensazionalismo e abbia più peso della fatica di chi ripulisce fosse biologiche, fa comprendere quanto di-

Il narratore ha il dovere di non confondere l'affabulazione, sua missione principale, con un eccesso di autobiografismo ossessivo e

storta sia l'attuale scala di valori.

di ostentazione narcisistica. La rinuncia a questi atteggiamenti permette di salvare l'autenticità dei momenti, permette al narratore di avere una vita da vivere anziché un personaggio da interpretare per coazione.

Diritti

Il narratore che adempie al dovere di rifiutare i suddetti stereotipi ha diritto a essere lasciato in pace da chi invece sbarca il lunario propugnandoli (cronisti di costume, paparazzi culturali etc.). Qualunque strategia di difesa dalle intrusioni deve basarsi sul non assecondarne la logica. Insomma, chi vuol fare il 'divo', posa per insulsi servizi fotografici o risponde a domande su qualunque tema, non ha alcun diritto di lamentarsi delle intrusioni.

Il narratore ha diritto a non apparire nei media. Se un idraulico non appare nessuno glielo rinfaccia o lo accusa di snobismo.

Il narratore ha diritto a non diventare una bestia ammaestrata da salotto o da gossip letterario.

Il narratore ha diritto a non rispondere a domande che non giudica pertinenti (sulla propria vita privata, preferenze sessuali, gusti culinari, abitudini quotidiane etc.)

Il narratore ha diritto a non fingersi esperto di qualunque argomento. Il narratore ha il diritto di opporsi con la disobbedienza civile alle pre-

tese di chiunque (compresi gli editori) voglia privarlo dei suoi diritti. *versione 1 settembre 2000 -

aperta a contributi e miglioramenti da parte di colleghi e colleghe.

GIRO DI VITE PER

nico o il rapporto che venne a delinearsi nell'Ottocento tra nazione e colonia.

Ma proprio la trasmigrazione obbligatoria dalle campagne alla città e la disciplina di tipo militare che venne instaurata in fabbrica per consentire uno sfruttamento intensivo della forza-lavoro senza riguardi per la salute, il sesso e l'età della manodopera, crearono sin dai primi decenni del XIX secolo le condizioni per lo sviluppo di un movimento operaio che si andò evolvendo dalle prime forme associative o anarchico-ribellistiche fino all'elaborazione organizzativa e teorica dei partiti socialisti. La contrapposizione alle strutture, ai soprusi, agli orrori del capitalismo fu violenta fino a definire un progetto integralmente alternativo alla proprietà privata dei mezzi di produzione e al sistema di potere borghese.

Tuttavia, nessuno dei partiti socialisti o dei testi fondamentali a cui si riferiva il movimento immaginò mai un ripudio della cultura del lavoro quale misura storica e morale del destino umano. Se la borghesia aveva finito per celebrare il modello del 'self-made man', dell'imprenditore che si fa da sé, come ideale per la realizzazione della persona, il regime del socialismo 'reale' finì per trasformare in eroe lo 'stakanovista', ossia il costruttore (a ritmo forzato) del Mondo Nuovo. Il missionario del Piano Quinquennale. Perfino un grande socialista di destra come Tony Blair, l'inventore del 'nuovo laburismo' centrista, vinse un'elezione decisiva per la sua 'premiership' con questo caratteristico slogan: «Il lavoro ti fa bene». dustriale del mercato ha rovesciato nuovamente la clessidra imponendo su larghissima scala la prassi dell'occupazione precaria, modellata non solo sull'inconfessata ostilità contro l'invasività e l'intransigenza del sindacato ma anche sulla necessità di tener dietro tempestivamente alle alterne fasi della domanda e dell'offerta globali, nonché alla crescita di nuove economie concorrenziali nel Sud del mondo o nella Cina revisioni-

Come il vecchio Marx nonostante tutte le sue sfortunate profezie continua ad insegnarci, se è l'ambiente che crea la coscienza, è certamente il mutamento del processo di produzione, quando sia sostanziale o addirittura epocale, che provoca inevitabilmente una profonda e vasta mutazione culturale. Sindacati e movimenti giovanili continuano a protestare automaticamente contro la fine della piena occupazione e l'angosciosa provvisorietà della condizione di precario, ma in effetti quella che un tempo si definiva come 'la base' di sindacati e movimenti, i ragazzi e le ragazze di tutto il mondo industrializzato cioè nutrono pochissima nostalgia per l'era del posto sicuro e di un orario di lavoro che scandisca severamente la loro giornata, la loro settimana, i loro studi, le ferie, i viaggi e il matrimonio. Anche la militanza nei partiti è considerata il retaggio di

un'epoca passata. Il parametro del nuovo approccio alla realtà, è la libertà della scelta: di un lavoro, di un titolo di studio, di una residenza, di una sistemazione familiare; della compagna o del compagno della vita, di un voto politico. Perfino un

BESLAN 2004

Michele Sovente

Non ci sarà più pace a Beslan?

Corpi squarciati. Che il buio inghiotte. Nessun commento

a risarcire il dolore. Le voci strozzate nessun libro di storia potrà raccoglierle.

Ha sempre lo stesso volto il

Ha occhi freddi. Ha la mente bendata. Dice, anzi urla di volere far terra bruciata al potere e si traveste lui da vendicatore che imprigiona corpi di bambini bruciandoli vivi.

Le tracce di morte non le can-

nulla, nemmeno il complice silenzio di chi scriverà i libri di storia. Le pietre non basteranno

a sostituire le vecchie pietre.

Una luce calcinosa percorre chilometri e chilometri. Non c'è luogo che possa disperderla. Quella

lebbrosa luce di un giorno di fine estate del duemilaquattro in un orrido

luogo della Russia tra pareti devastate non smetterà di viaggiare dal deserto al mare. Quella scena

al rallentatore quelle scene senza umanità...

I tonfi lenti di un'acqua. Gonfi d'acqua marcia i muri. I corpi a brandelli. I corpi cancellati. Non c'è

parola né poesia che valga a consegnare ai posteri quel cieco dolore.

ex-segretario politico della CGIL | Non ci sarà più pace a Beslan?

DA ALTRE OMBRE

Marco Giovenale

La notte sottrae i cartoni animati en trois morceaux nell'aria bruna la neve a primavera dà conto dell'inferno noto con il nome lavoro - il rito della ruota

CIAO CARLA

e del villano

Eleonora Puntillo

Se n'è andata a 91 anni Carla De Riso di Carpinone, concludendo in modo tranquillo e indolore una bella vita trascorsa con stile, ottimismo, allegria. Con grande affabilità e commozione Carla volle salutare il nuovo SUD, avendo partecipato mezzo secolo fa alla nascita e alla breve vita di quel giornale di cultura voluto da un gruppo di giovani pieni di intelligenza e di amore per la città: così scrisse in un breve intervento nel quale ricordò il sacrificio dei loro giovanili averi per finanziare la rivista, primo fra tutti la vendita del cane pastore tedesco

di Pasquale Prunas. Con l'abituale allegria Carla concluse il suo scritto con la domanda ma voi ne avete cani da vendere..? e fu molto divertita nel leggere, fra i destinatari di ringraziamenti, anche Frank, nostro cane non in vendita.

La redazione di Sud rimpiange Carla insieme alle figlie Francesca e Fiorella e ai familiari tutti.



EDITORIALE SENZA MESTIERE

Una figlia artista. Che idea. Come se l'arte fosse un mestiere. Siamo seri. Vuole fare la cantante! Ma ve la ricordate la favola della formica e della cicala? E da vecchi a chiedere pensioni che lo stato, i contribuenti, cioè noi pagheremo. Il buon senso italico – quanti film, romanzi, segreti di famiglia ruotano intorno a questo tema. Ma la ruota gira si sa ed oggi è piuttosto vero il contrario. La società dello spettacolo di Guy Debord anticipa – i profeti però dicono ciò che in modo impreciso accadrà, non esaurisce la sorpresa della realtà – ed allora tutti a correre ahinoi corrida! – a truccarsi, velinare, intrattenere. I professori diventano animatori – signor preside, il prof. di latino annoia mio figlio, anzi, più precisamente il latino annoia mio figlio. In epoca di flessibilità i cantanti sognano uno stabile, e gli artisti un posto fisso. Il resto della società canta e fa la festa. L'amico invitato ad una festa rispose: non posso, intrattengo famiglia!

In Italia, come nella famosa novella di Cortazar in cui un mistero avvolge la metropolitana di Buenos Aires – il numero delle persone che vi entrano è diverso, superiore o inferiore, da quelle che vi escono – dalle case editrici e stamperie a pagamento escono più libri di poesia di quanti non ne entrino. Come Duchamp che crea l'artista senza opera, il mercato editoriale ha inventato gli autori senza lettori. O artisti senza mestiere, se preferite.

L'arte non è stata sempre altra cosa dal mestiere. Non è stata, dal principio, irriducibile al mestiere, quasi la sua assoluta alternativa o l'immagine della sua 'cattiva coscienza', fino all'esclusione dei suoi compiti e fini dalla sfera delle attività sociali.

È soltanto con la secolare ed epica ascesa della civiltà industriale che l'artista viene infine posto davvero ai margini delle dinamiche produttive moderne, scagliando per reazione il suo anatema contro la logica e l'etica dell'accumulazione borghese.

Su questa esclusione, paradossalmente, l'artista costruisce la sua maschera di vate. È l'esclusione che si trasforma in privilegio, è il risarcimento simbolico della sottrazione subita sul piano materiale. L'alternativa è coprirsi del cerone del clown per nascondere il disagio di chi non offre servigi immediatamente utili al consumo. Tra il sottosuolo della confessione intima e l'empireo da cui il superuomo si fa guida delle folle non passa in fondo grande differenza.

Nelle corporazioni medioevali la distinzione tra arte e mestiere non impediva la loro inclusione in una medesima categoria, in un unico 'corpus'. Lo sottolinea l'elemento linguistico della congiunzione, che differenzia e accomuna allo stesso tempo. L'artista è artigiano con una tecnica da apprendere e trasmettere, creatore non solitario di un oggetto che non proclama la sua inutilità e originalità, come nell'estetica dell'arte per l'arte, ma risponde a un bisogno sociale, espresso ad esempio dalla pratica della committenza e sviluppato dal lavoro collettivo di un laboratorio. La porta della bottega dell'artista,

come quella dell'artigiano, si spalanca sulla strada.

Per sottrarci a ogni ipoteca di nostalgia, non va dimenticato che se l'idea di mestiere implica sempre una collaborazione tra individui che si dividono i compiti all'interno di una comunità complessa, la corporazione prevede pur sempre un antagonismo tra gruppi di potere e di interesse: la competizione non è solo sano confronto per migliorarsi, ma sfocia di frequente in conflitti intestini e distruttivi. Eppure non mette in discussione la necessità della convivenza, neanche per un momento. Il mestiere è un affare irrimediabilmente collettivo. Come era – e non è più - la produzione artistica.

D'altronde l'antica assimilazione non nasce per caso. Si potrebbe dire piuttosto che la scissione tra arte e mestiere è il sintomo di una schizofrenia tutte moderna, mai definitivamente risolta, dove l'esistenza è surrettiziamente separata dalle azioni che la costellano. Dominio dell'arte è l'espressione dell'essere, secondo una diffusa e ancora influente vulgata romantica, mentre l'azione – il "fare" che caratterizza il mestiere – è sua imperfetta manifestazione, epifenomeno contingente e superficiale. Dell'insensatezza di tale distinzione aveva coscienza Calvino, che riteneva lo scrivere un atto pratico e materiale per eccellenza. Essere e fare è il titolo della conferenza sui fondamenti programmatici del suo lavoro, scaturiti dalla frequentazione di Pavese.

È sul senso di questa conciliazione che il terzo numero di "Sud" s'interroga, proponendo una riflessione sul tema dei mestieri. Si badi, 'mestiere' e non 'lavoro', a costo di riesumare un lessico desueto. Dalla frattura della modernità, il lavoro è soprattutto la risposta al bisogno materiale, la moneta con cui si scambia la propria sopravvivenza. Il lavoro nasce da una costrizione, un antagonismo: esso può fondare una classe, non un individuo. Nel mestiere, invece, l'individuo lascia un'indelebile traccia di sé, perché il mestiere è ancora un predicato dell'essere, forse il più importante: sono uno che 'ha mestiere', sono soprattutto quel che faccio, sono perché faccio. O più spesso, oggi, perché non faccio, non posso fare: sono braccia forzosamente incrociate.

Qualche anno fa, in un celebre sketch della smorfia, Massimo Troisi, improbabile Madonna che si rivolge a Dio come a un misterioso ufficio di collocamento, cita tutti i lavori proposti al consorte, 'lavoretto', 'lavoro a cottimo', 'lavoro nero' fino ad esplodere: «ma a Napoli lavoro e basta non esiste!».

Anno dopo anno abbiamo visto sparire dal basso artigiani e dall'alto masse operaie, minatori, operai di settore, in cambio di una new economy sempre più astratta e immateriale. Agli antichi sindacati di metalmeccanici, che esibivano il valore di un 'fare', si è sostituita l'associazione dei consumatori, che rivendica invece la centralità di chi fagocita il manufatto.

Se precariato e flessibilità introducono un modello dominante di sapere anonimo, alienato, privo delle caratteristiche che rendono il mestiere un saper fare 'esistenziale', non si può evitare di osservare un pericolo altrettanto diffuso, forse simmetrico. Essere totalmente immersi in quello che si fa, essere solamente in quello che si fa, essere insomma quello che si fa, spersonalizza l'individuo che, al di fuori del recinto nevrotico ma rassicurante del suo lavoro, non ha altra identità e passione, non comunica altro che ciò che fa.

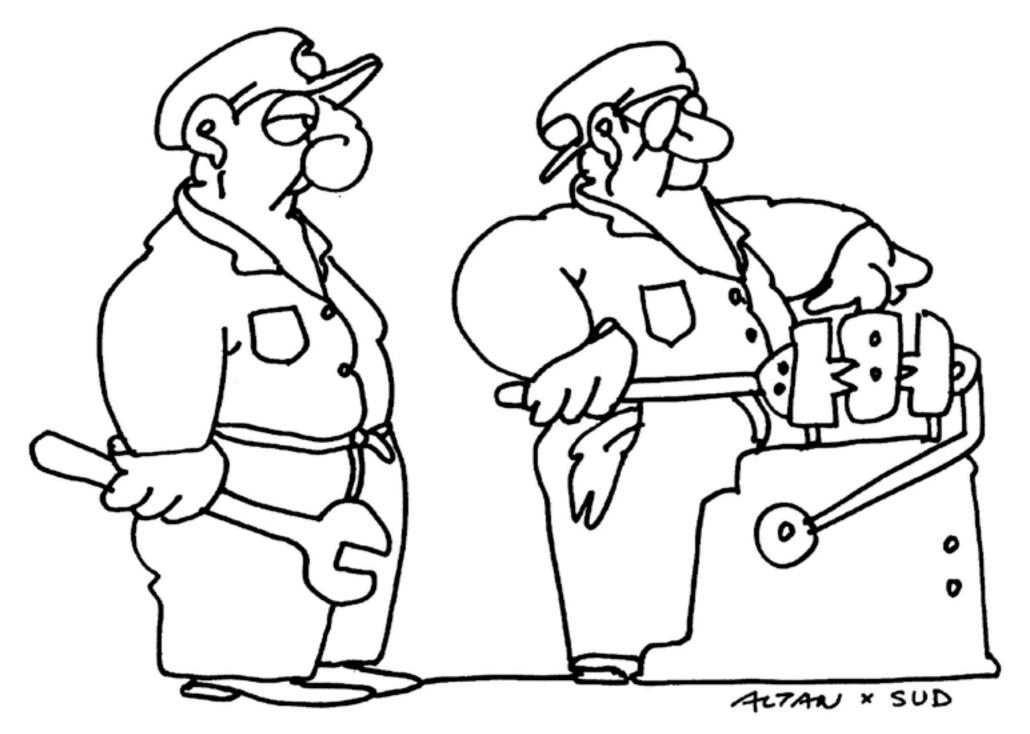
Per lui la parola d'ordine è produrre. Produrre ordine, innanzitutto. L'idea di progresso, disinnescata da quella dell'insicurezza, ha creato nuovi mestieri e soprattutto business inimmaginabili. Si pensi ai costi di un evento sportivo o spettacolare. Alla guerra o alle Olimpiadi e al nuovo mercato degli addetti alla sicurezza, al costo dei dispositivi, dal semplice allarme alla attivazione del controllo di terra e cielo, mare e strade. L'insicurezza tradizionalmente era il futuro. Oggi è il presente.

E non risparmia nessuna piega dell'esistenza, fino a metterla in questione per intero. Morti sul lavoro, morti bianche in luoghi neri di grasso per motori: non fanno notizia perché con la vergogna l'audience non familiarizza con facilità. Non possono essere il prezzo da pagare perché il prezzo di una vita lo decide chi la vive, non altri. Eppure, continuano a strisciare nelle coscienze avvertite, emergono a tratti prima di risprofondare nell'anonimato del bianco e nero, ormai ben poco di moda, dove sempre più spesso la morte bianca stinge i colori di una pel-

le dai pigmenti vari e screziati. Il lavoro disprezzato, deprezzato, sommerso; il lavoro per cui si muore – l'esito opposto al suo reale scopo, quello di garantire la vita – è la forma contemporanea e forse più pericolosa della separazione tra essere e fare. Stavolta però non restano spazi, neanche marginali, per l'essere. Il sogno dell'artista, prima nascosto nel sapere dell'artigiano, poi esibito come alternativa irriducibile a tale sapere, si sta trasformando nel brutto incubo della sua eclissi in un mondo dominato soltanto da un fare insensato e disumano. Bisogna provare ad accendere una favilla di senso. Svegliarsi.

LAVORI IN CORSO

SI LAVORA PER MANGIARE, CIPPUTI. TE LO CREDO, CRISCUO: SE NON MANGI COME FAI A LAVORARE?





SUC

IL SOGNO DEL MAESTRO

David Albahari traduzione di Massimo Rizzante

a Danilo Kič

ed eloquente. Un'altra volta descrivo in maniera più dettagliata come, in compagnia di un amico comune, abbiamo preparato un manifesto contro una nuova ondata di antisemitismo nel nostro paese (si trattava del divieto di trasmettere la serie *Olocausto* in televisione). In un certo punto del diario scrivo che mi ha posato una mano sulla spalla, ed è tutto.

In effetti, non abbiamo mai conversato. Tutti i nostri incontri si sono svolti in presenza di terze persone, sia che ci trovassimo in case private, in luoghi pubblici, in un caffè, in uffici, a qualche ricevimento o per strada. Ci siamo seduti allo stesso tavolo forse solo una volta, nel ristorante di un hotel di New York, ma non da soli; non siamo mai riusciti a discutere; non si faceva in tempo a ordinare un caffè che qualcuno, non appena il cameriere girava i tacchi, ci aveva già raggiunto. Ricordo solo le zollette di zucchero che, una dopo l'altra, si scioglie-

vano nel liquido nero. Se non mi sbaglio Handke ha scritto da qualche parte di aver sentito il bisogno di un maestro fin da quando aveva cominciato a pensare. Ignoro se l'abbia trovato. Se c'è una domanda con la quale bisogna fare i conti e alla quale bisogna tentare di rispondere, è proprio quella sul maestro. Colui che ignora da chi ha imparato non saprà mai rispondere alla domanda su chi egli stesso sia. «Abbi timore del tuo maestro come dei cieli», è scritto nel Talmud. Ricordati del suo nome - aggiungerei - se non vuoi dimenticare il tuo.

In altre parole: quando, nella prospettiva della scomparsa di Danilo, rievoco il mio sogno – questo frammento di sogno – la domanda che s'impone con tutta evidenza è: devo considerare Danilo Kiš come il mio maestro, come uno dei miei maestri?

Qualche mese fa, durante un colloquio pubblico, l'ho paragonato a un giardiniere. Non sono sicuro che il paragone gli sarebbe piaciuto, ma non posso più domandarglielo. Se la letteratura è un giardino, mi sono detto, è Kiš che ci ha insegnato l'arte dell'innesto (ma forse dovrei accontentarmi di parlare a mio nome, al singolare). La specie domestica è certamente buona, ma incrociandola con una specie straniera la rendiamo migliore, più ricca.

CAMPI

Perché rinunciare? Perché erigere dei muri laddove non ci sono steccati? Perché rinchiuderci in un ghetto?

Nessuno ha fiatato. Ho pensato: eccomi qui a parlare come un maestro. Mi sbagliavo. Il vero maestro non fa valere il proprio sapere, ma la propria ignoranza. O piuttosto: il sapere relativo alla propria ignoranza.

Che cosa ho imparato da Kiš? La bellezza della forma, il gusto del mutamento, una certa raffinata tristezza famigliare. Il romanzo Giardino, cenere mi ha affascinato per la densa tessitura, per il rincorrersi prodigioso dei ricordi, per i riflessi più cangianti di quelli che le chiome degli alberi gettano sui muri o per terra. La cosa più facile era ricondurre tutto ciò a Bruno Schulz. Ma che fare dei fili che, senza parlare di Proust, portano a Virgina Woolf, a Faulkner e, soprattutto, a Nabokov?

La vera lezione è arrivata solo con Clessidra. Che potere mimetico! Che forza metamorfica! Dalla forma allo stato puro! La tessitura è meno serrata, fanno la loro apparizione alcuni interstizi, fessure fedeli alle parole. I fili qui portano a un'altra tradizione, ad altri nomi, ma la vecchia trama è presente sul rovescio, come quando nella volta celeste vediamo solo un frammento di arcobaleno, sebbene quest'ultimo s'inscriva in noi in tutta la sua ampiezza. Non è più una sola voce che parla, ma una moltitudine di voci, simultanee e diverse, contraddittorie. Tuttavia, dietro a tutto ciò sentivo il silenzio.

Ero affascinato, sedotto, pronto a fondermi con lui o, come direbbero i mistici, ad aderire; il mio sentimento si trasformò in rispetto quando Kiš abbandonò il suo grande tema famigliare. Dei suoi ultimi libri, dai quali la famiglia era scomparsa, ammiravo la maestria, ma la sua freddezza mi faceva venire i brividi. È una scrittura vicina alla microchirurgia, basata su elementi di una precisione irreprensibile, una vera lezione di anatomia, molto più concreta di quella che Kiš avrebbe tenuto qualche tempo dopo.

Lo so, niente di tutto ciò è in grado di fornire delle risposte alle mie domande. Mi viene in mente un altro passaggio del Talmud: «Se il discepolo sa che il maestro è in grado di rispondergli, che lo interroghi. Ma, in caso contrario, che se ne astenga». Il maestro non è che un uomo. Chi non se ne rende conto resterà nel regno delle illusioni. Ma che dire allora di colui che sogna?

Credo tuttavia che il mio sogno celasse un'intenzione sincera, benché io continui a perdermi nel labirinto delle chimere quotidiane e delle parole. Da buon discepolo della generazione dei figli dei fiori degli anni Sessanta, sento che da Kiš emanavano 'buone vibrazioni', come si diceva allora. Nel vocabolario e nel galateo dell'epoca ciò voleva dire che non c'era bisogno di parlare in sua presenza. Forse solo in sogno ho osato confessargli che mi sarebbe piaciuto averlo come maestro, mentre, alla luce del giorno, mi bastava la sua vicinanza, il senso nascosto, il sapere e la felicità che diffondeva intorno alla sua persona.

È stato solo nel gennaio del 1986, in occasione di un congresso del Pen Club di New York, che ho potuto trascorrere con lui diversi giorni. Mentre correvo da una conferenza all'altra, da un ristorante a un ricevimento o a una presentazione letteraria, incrociavo talvolta la sua orbita, mi avvicinavo per poi subito allontanarmi. Un pomeriggio tentai di convincerlo a concedermi un'intervista per una delle nostre riviste più importanti, ma egli, disgustato, rifiutò. Appoggiato a una colonna, bicchiere in mano, mi mise in guardia: se avessi continuato a vivere come facevo, crocefisso tra giudaismo e stati alterati del pensiero, sarei diventato come Ginsberg. Ginsberg, che se ne stava tra noi due, si mise a ridere. Nel silenzioso ascensore dell'hotel mi consigliò ancora di lasciar perdere la traduzione: «Finiranno per dirti che hai copiato tutto».

Forse non sono queste le parole esatte, forse le ha pronunciate in un'altra occasione. Alla luce di ciò che è successo dopo, avrei preferito che non ci fossimo incontratati in quel luogo. Al congresso partecipavano altri due scrittori per la cui opera provavo la stessa passione: Donald Barthelme e Raymond Carver. Ora tutti e tre ci hanno lasciato. Sono morti, uno dopo l'altro, più o meno della stessa malattia: una sorta di tragica simmetria.

Morto: è una parola molto facile a dirsi. Ma che non risolve niente. Con le parole, in effetti, non si dice niente. È questo che mi consola dal non potere rispondere alle semplici domande nate dal mio sogno. La risposta la trovo in un racconto chassidico, che si addice perfettamente al caso di Kiš. Nel testo si evoca l'incontro di due chassidim, appartenenti a due diverse scuole. Il primo domanda: «I suoi maestri quando sono morti le hanno lasciato delle opere?». Il secondo annuisce. «Sono già state pubblicate - domanda il primo - o sono ancora in forma di manoscritti?». «Né l'una né l'altra cosa: esse sono scritte nel cuore dei loro discepoli».

E poiché gli occhi non sanno più piangere, le bocche masticano di continuo flussi di maledizioni e rimpianti. Io ne sono divenuto il miglior stenografo. Ma il mio far nulla si è fatto di colpo fitto di lavoro.

Non dormo praticamente quasi più. Alla mattina, sono in strada molto presto, a caccia dei primi brani. Prendo appunti, ma attraverso una mia simboleggiatura personale, capace di ridurre prolungate imprecazioni a pochi segni grafici. Durante la giornata, faccio alcune pause, per ritenere a mente i passaggi più tortuosi e sibillini. Verso sera mi precipito a casa, per il lavoro più massacrante: la stesura di quanto raccolto durante la giornata. Le dieci pagine del rapporto destinato all'Istituto per una Diversa Occupazione le completo subito e le mando via fax a chi di dovere. E sono con la coscienza a posto. Ma poi mi rimane il lavoro più appassionante e segreto: la 'filologia del delirio'. Eccomi tutta notte chinato su dei messaggi provenienti da solitudini siderali, da uomini e donne, vecchi e bambini, posti a margine da ogni sistema di normale, civile, comunicazione. Come un artigiano incollo ed incastro, ad uno ad uno, i relitti verbali di tante vite naufragate, nella ricerca di una lineare e intelligibile epopea. Ma prima o poi mi fermo, esausto. Il bandolo s'è perso, il nesso spezzato, i personaggi non confluiscono verso una vicenda totale ed accogliente. E bisogna ricominciare da capo.

Questo mio far nulla è diventato una vera schiavitù. In casa, i miei resoconti clandestini si ammucchiano minacciosamente lungo i muri, nei vani, sotto il letto. Per ora all'Istituto non sospettano di niente. Se sapessero quanto lavoro faccio, violando il nostro patto! Io però continuo. E continuerò finché non mi scopriranno. Ho le mie frasi che mi aspettano. Stasera comincerò da questa: «La mia sedia a sdraio è morta». L'ha pronunciata oggi un signore, tenendo aperta la porta a una mamma, che entrava dal lattaio con la carrozzina.



Finalmente, di nuovo, anch'io, ho un mestiere. Sono pagato per fare qualcosa. Dopo anni di Sussidio di Disponibilità. Anni passati in uffici dell'amministrazione pubblica, a compilare moduli, a telefonare ad ore precise a signorine precise. Anni a sottoscrivere la mia piena, incondizionata, disponibilità a gettarmi sul più astruso e sordido dei lavori, anche se limitato ad una sola settimana, ad un mezzo pomeriggio, ad un paio d'ore notturne. Ho vissuto come la guardia medica, come il pompiere, come la sentinella di guerra, dormendo con un occhio aperto, pronto ad entrare in azione, a provare sul campo la mia disponibilità. Ma non c'è mai stata occasione, non c'è mai stato lavoro, neppure di lavacessi e per qualche ora soltanto, da espletare. Nulla. Sono stato pagato con un sussidio dello stato in qualità di lavoratore possibile, eventuale. Nell'etere virtuale ho accumulato per anni la mia forza lavoro, mentre sul pianeta reale correvo di ufficio in ufficio, di modulo in modulo, passato al vaglio settimanalmente da signorine pignole. Ora tutto questo è finito, grazie alla riforma. Faccio parte del progetto pilota. Mi hanno restituito un mestiere effettivo. Approssimativamente, sono stipendiato per fare niente. Ma lo dico male, è una faccenda più sottile. La signorina lo sa spiegare bene.

Bisogna produrre non lavoro, af- delle prove. «Dunque mi pagatutti. Fine della disoccupazione e della disponibilità. I lavacessi comunque non mancano, ma non hanno diplomi e parlano male la nostra lingua. Noi diplomati non possiamo, per legge, rubare un cesso ad un lavacesso. Si presume che noi si possa fare meglio. Siamo costati all'istruzione pubblica. Da noi esigono prestazioni sofisticate. Dunque, il progetto pilota. Io lo chiamo fare niente, che non è per nulla riposante. Su questo la signorina è stata chiara. Ma lei lo chiama in modo diverso, e sopratutto devo fornire prove di questo fare niente. Guai se mi scoprono a lavare un cesso, a tagliare un panino o a spostare una cassa. Simone al quarto anno di Sussidio di Disponibilità è stato pizzicato mentre stirava camicie e pantaloni clandestinamente, a casa sua. Sprecava illegalmente porzioni della sua forza lavoro virtuale, per un lavoro nero. Ha dovuto rendere i quattro anni di sussidio, cioè è finito in carcere. «Così saremo certi, signor Simone Stazzi, che lei non potrà lavorare!», gli ha detto il giudice, dopo aver letto la sentenza.

La riforma migliorerà le cose. La storia procede a piccoli passi. Prima il vergognoso statuto di disoccupato, poi il lavoratore potenziale, infine il lavoratore diversamente occupato, ossia il facente nulla. Che non è un fare semplice: questo l'ho ben capito. E sempre per quella faccenda

finché ci possa essere lavoro per te perché io non lavori, e me ne stia a casa con le mani in mano», ho detto io. «Non proprio, signor Magneto, o meglio... La paghiamo sì perché lei non lavori, ma non lavorare non è un mestiere semplice, ed esige una specializzazione. Questa è la vera novità del nostro progetto pilota. Noi l'aiuteremo in questo difficile compito». Io credevo che fosse facile e dolce il far niente. Ingenuo che sono. È tremendamente complicato. Ha però un gran vantaggio sul fare potenziale: si può dormire, a fine giornata, senza riserve. Dopo tanto nulla di fatto, nessuno ha più il diritto d'interferire nel nostro riposo.

Il mio far niente consiste nell'ascoltare. Così mi è stato detto. «Non gli uccellini signor Magneto, né i vaghi e sovrapposti rumori della strada. Di questi suoni, lei non potrebbe render conto a noi. Ciò sui cui si deve concentrare sono le parole, il discorso umano, la chiacchiera dei passanti». Non fraintendete, anch'io ci ho messo del tempo a capire. Non faccio la spia. Il mio ascoltare non è finalizzato alla delazione, all'inchiesta, alla raccolta dati, tutt'altro, il mio è un ascolto perfettamente non finalizzato. Io ascolto per ascoltare. Per non far nient'altro della mia giornata. Ma devo renderne conto. Ho un blocco di fogli bianchi e una biro, forniti dal comune. A fine giornata faccio un rapporto di quanto ho ascoltato, o meglio, di quanto mi ricordo di

aver ascoltato. Otto pagine è il minimo, venti il massimo. Questi cosiddetti rapporti sono assolutamente coperti dalla legge sulla privacy. Al di fuori degli impiegati dell'Istituto per una Diversa Occupazione, nessuno può avere accesso ad essi. Non solo, ma passato un mese, ogni rapporto viene distrutto. Incenerito. Non ne resta traccia.

Ascoltare e rammemorare, non è il problema. Io cammino, e tendo l'orecchio. Fermo sul marciapiede, in attesa di attraversare con altri pedoni, tendo l'orecchio. Al bancone del bar, tendo l'orecchio. In coda al supermercato, tendo l'orecchio. Le occasioni per ascoltare le ciance della gente sono mille, in una metropoli. Il difficile è decifrare. E già, perché la gente parla, parla, ma non sa cosa dice. E spesso non sa neppure con chi parla. Avete mai realizzato quante tipologie di locutori liberi, non conformi a nulla, anarcoidi, gironzolino per una grande città? Certo, consideriamo i locutori sobri, lucidi, che hanno qualcosa da dire a qualcuno di preciso. «Buongiorno signora, un mezzo pane di segale, per favore». «Non ho il resto, vada a farsi cambiare il suo biglietto da qualche parte». Ecco un esempio di cordiale e rassicurante dialogo urbano. (Ne ho riempiti di fogli con queste frasi!). Effettivamente scambi verbali di questo tipo, anodini e inoffensivi, se ne registrano molti.

Poi, però, ho cominciato ad ascoltare altro: l'inaudito e clandestino vociferare. Il sordo, immemorabile vociferare. Alludo ai soliloqui spezzati, quelle emissioni verbali inattese, che ombre in fuga lasciano cadere nel parapiglia degli autobus o dei grandi magazzini. Quelle sentenze oscure, che tipi dai pantaloni sbrindellati vi sussurrano appena girate l'angolo. O che vecchie dall'aspetto bonario sibilano tra i denti, mentre scendono dal vagone della metro. O che bambini malformati vi urlano in faccia, sollevando la testolina dal recinto di sabbia, nel quale stavano scavando.

Ho cominciato a percepire sotto la familiare litania secca e nervosa dei dialoghi urbani, una corrente di fondo, oceanica, prodotta da una moltitudine di predicatori clandestini. Questi camminanti del fondale, che si trascinano di panchina in panchina, di stazione in stazione, mormorano il grande, universale, danno dell'amore. Il sincretismo delle loro lingue è osceno: dialetti cinesi s'intrecciano all'argot parigino, maledizioni in swahili trascinano con sé bestemmie fiorentine. Il gorgogliare delle lingue minori è insonne. Le bocche sono sdentate o tremanti, impastate o tumefatte, ma sempre si fa strada in esse un suono più limpido degli altri, un brano cristallino, dove una donna parte per sempre o un amante muore all'improvviso.





5



IL RESIDUO AMARO

(SECONDA PARTE)

Lakis Proguidis
traduzione di Francesca Spinelli
e Francesco Forlani

È vero, il nazismo è morto, e così il comunismo. Ma chi potrà persuaderci che con loro sia morto anche il segreto del loro avvento? Se leggessimo e rileggessimo Il Circo di famiglia e Una tomba per Boris Davidovic, saremmo meno inclini al trionfalismo. Ciò che più colpisce, in questi due romanzi (per semplificare, chiamo 'romanzo' Il Circo di famiglia, benché sia formato da tre romanzi distinti), è il fatto che non ci mettano in guardia, al contrario di Camus alla fine della sua Peste: i ratti colpiti dalla peste si ritirano nelle fondamenta della città ma non scompaiono, etc. No, Kiš non ha bisogno del linguaggio simbolico, che conduce per forza di cose a metafore del Male facilmente riconoscibili. No, non è il bacillo del comunismo e del nazismo a sopravvivere subdolamente chissà dove nell'attesa che s'indebolisca il nostro organismo democratico. È la loro metamorfosi che fa paura. E per capire questa metamorfosi, bisogna ricorrere alla ricerca morfologica, ossia romanzesca, del nazismo e del comunismo...

Sono cinque giorni ormai – siamo al 16 settembre – che la mia mente è inchiodata su un verso di Geroges Séféris: «Pure, bisogna considerare verso cosa avanziamo». Lo sento, qualunque cosa faccia. Persino la notte. Mi sveglio, ed è lì. Come una preghiera, come un balsamo per l'anima atterrita. Un verso che viene da un passato lontano. Dal 1942. Dai tempi in cui il mondo intero era messo a ferro e a sangue. È un vecchio a parlare. Il poeta lo immagina in riva al Nilo, che parla tra sé e sé: «Pure, bisogna considerare verso cosa avanziamo». Il quinto giorno, prendo nuovamente la penna. Con angoscia, scorro le pagine scritte finora: sono in sintonia con la nostra realtà? Sono scritte in questo mondo? Corrispondono a quanto è accaduto l'11 settembre? Provo angoscia perché so che ogni frase che scriviamo, se abbiamo scelto di esprimerci attraverso la scrittura, deve imperativamente contenere, in un modo o nell'altro, la totalità degli avvenimenti futuri. Altrimenti, partecipiamo consapevolmente all'attacco generale che da tre o quattro decenni il narcisismo sta sferrando contro l'uomo. In ognuna delle nostre frasi deve vibrare ciò attraverso cui il nostro mondo si manifesta. Altrimenti, diventeremo quei «parassiti della società» di cui parla Danilo Kiš: «Non provo altro che disprezzo per quegli scrittori che pubblicano delle 'opere fabbricate', in versi o in prosa, su ordinazione e secondo le esigenze del momento, con una penna esperta, appena usciti da studi umanistici, o per sete di gloria, denaro o prestigio. Esistono tante persone che avrebbero potuto fare i medici, gli ingegneri, gli impiegati o i pompieri, ed è effettivamente ciò che spesso rimangono, ma che invece sono diventate degli scribacchini e dei parassiti della società» (RAE, p. 87).

Rileggo dunque le pagine scritte e vedo che, riguardo i capolavori, ho omesso di segnalare il loro ruolo principale: quello di sostenerci e guidarci nei momenti difficili. I capolavori della letteratura sono sempre a nostra disposizione, non per sostenerci come quelle schiere di psicologi specialmente addestrati a consolidare (o riparare) lo schermo opaco che le nostre società stentano a inserire tra il benessere e le catastrofi, ma per consentirci, nel cuore del disastro, di tenere gli occhi aperti, e affrontarvi ciò che resta invisibile nella misura esatta in cui era prevedibile. Prevedibile? Prima ho fatto riferimento ai ratti di Camus. Danilo Kiš detestava la letteratura simbolica, e si capisce. Con un padre morto ad Auschwitz e una vita trascorsa sotto un regime che, per vari aspetti, ricordava il suo cosiddetto avversario, il regime nazista, non aveva affatto voglia di

ricorrere ai simboli, alle parabole e ad altri mezzi poetici, per capire ciò che di assolutamente nuovo presentava la situazione storica condivisa da milioni di uomini e donne del Novecento. Ai suoi occhi, nessun procedimento letterario legato al passato poteva portare l'uomo a comprendere l'esperienza del nazismo e del comunismo. Tutto ciò che la letteratura aveva saputo inventare nel corso dei secoli, tutti quei formidabili strumenti per metaforizzare il vissuto, si rivelavano inautentici non tanto davanti alla barbarie, alla crudeltà, all'estrema disumanità degli ideali fascisti e comunisti messi di fronte alla prova della realtà, quanto davanti al loro significato profondo, che annunciava, per la prima volta, un cambiamento radicale nei rapporti che l'uomo, fino ad allora, aveva stabilito con il prossimo e con il mondo. A risultare ormai estremamente imbarazzante era per l'appunto tutto quel savoir-faire poetico, che collocava quasi automaticamente autore e lettore dalla parte del Bene, e che veniva trasmesso senza difficoltà da una generazione all'altra. In tal modo, se osservati attraverso il prisma dell'ancestrale Repubblica delle Lettere, il nazismo e il comunismo apparivano come degli incidenti di percorso nel cammino a senso unico verso il Bene e la Felicità. In altre parole, si trattava di una letteratura che, visti i crimini e le ingiustizie flagranti, era disposta, e laboriosamente preparata, a prendere la parti dell'uomo, a consolarlo nel suo grande smarrimento, e a instillare nel suo animo la speranza che, al termine di tante prove, il Bene avrebbe trionfato sul Male. E se il nazismo e il comunismo fossero i segni premonitori di un nuovo tipo di rapporto tra l'uomo, da un lato, e il Bene e il Male, dall'altro? Se questi due regimi non fossero altro che le due facce di un unico regime al quale l'uomo 'aspirerebbe', mal-

grado gli enormi sacrifici richiesti, pur di sbarazzarsi della lotta profondamente metafisica tra il Bene e il Male, lotta ormai considerata insopportabile e costrittiva rispetto al suo benessere? Se l'uomo avesse cominciato a sentirsi stanco di questa lotta interminabile, e il nazismo e il comunismo non fossero stati altro che le prime realizzazioni collettive a permettergli di liberarsene, cos'altro aveva da dire quella letteratura umanistica nata e nutrita da un mondo in cui il Bene e il Male si oppongono senza tregua? E se in fin dei conti l'uomo avesse desiderato saltare fuori dalla sua civiltà, una civiltà ontologicamente legata alla dialettica del Bene e del Male, perché il fallimento di quei due primi tentativi avrebbe dovuto condurlo a rinunciare per sempre a tale desiderio? Oggi, è attraverso questo interrogativo che l'opera di Danilo Kiš può svelarsi a noi nel suo imprescindibile valore. Il suo dittico romanzesco Il Circo di famiglia (il nazismo) e Una tomba per Boris Davidovic (il comunismo) non si limita a denunciare il Male provocato dal nazismo e dal comunismo. Scopre il nucleo irriducibile di ciò che li supera, di ciò che può rimanere di tali concretizzazioni storiche, ossia il nucleo di quello che, durante il nazismo e il comunismo, è stato vissuto dall'uomo come una sorta di liberazione, come una vittoria del Bene che, da allora, non ha smesso di tentarci. Mi riferisco, ovviamente, alla vittoria dell'uomo sulla Morte con i suoi mezzi propri. L'intero romanzo di Danilo Kiš parla di un'umanità (ma non sono più certo che il termine possa ancora convenire) che svaluta massicciamente la Morte, che tenta di dimenticare, di cancellare, di respingere fuori dalla realtà l'uomo morto, che vuole relegare l'esistenza all'interno dello spazio ristretto di ciò che è corporalmente vivo, e che aspira ad estirpare dall'uomo il suo (umano) terrore di fronte all'annientamento della creazione. Si tratta di un'umanità in cui non ci si misura più con la Morte. Le si volta le spalle. Si passa oltre. Da un punto di vista puramente filosofico ed etico, si tratta di un'umanità per la quale il Male non è più il feroce avversario del Bene, bensì il suo residuo, ciò che resta della combustione necessaria al Bene per assicurarsi il trionfo. Non bisogna però immaginare Danilo Kiš in veste di teologo. Il suo romanzo prova anzi che, in quel momento, il discorso teologico era diventato obsoleto. Non tanto a causa della spaventosa assenza di Dio, quanto per il fatto che dei progetti profani – la razza, la giustizia sociale, dei «valori parziali», secondo un'espressione di Hermann Broch, altro grande romanziere di quella stessa Europa centrale - avevano occupato lo spazio vuoto, rendendo così inutile e superficiale il dibattito teologico. Il pensiero teologico non può svilupparsi che sullo sfondo di un Dio nascosto. Ma se il Bene si incarna in scopi terreni, se il Bene viene oggettivato, diventa scientificamente dimostrabile, se ogni oscurità metafisica viene dispersa, all'uomo non resta altro da fare che servire il Bene decretato (o scomparire). Certo, se ne potrebbe trarre la conclusione che quest'uomo ipotechi la sua libertà. Ma non dimentichiamo che, pagando un prezzo così notevole, ottiene l'illusione di aver sconfitto la Morte. Se infatti il Bene esce dai laboratori, l'uomo non ha più alcun motivo di rifiutare di trattare in quegli stessi laboratori, così efficaci e produttivi, il problema della Morte, relegandolo, come il Bene, in obiettivi puramente funzionali, per considerarlo la tappa ultima del vivente e null'altro. Ed ecco avvicinarsi la sua strumentalizzazione, l'industria della morte, i forni crema-

tori e i campi di sterminio 'naturali'; manca solo un passo al principio ontologico che ha visto nascere il nazismo e il comunismo. È il mondo dell'uomorifiuto, l'uomo-copia, l'uomo considerato superfluo rispetto ai suoi grandiosi progetti. Va tuttavia precisato che Danilo Kiš nutriva piena fiducia nella verità romanzesca e nella sua capacità di non confondere i due regimi. Il nazismo (Il Circo di famiglia) uccide il padre, disfa il tessuto familiare, spezza il filo della tradizione, annienta la trasmissione e, in tal modo, fa morire il tempo storico. Il comunismo (Una tomba per Boris Davidovic) si auto-stermina, sacrifica l'uomo in quanto imperfezione rispetto al Bene astratto che si è ripromesso di realizzare. Ma oggi, in questo 16 di settembre, mi pare che, ancor più delle differenze essenziali all'origine dei due regimi, conti il punto di fuga verso il quale entrambi convergono, il fatto che la morte di un individuo non rappresenti altro che la morte di un organismo vivente qualsiasi. Possiamo quindi formulare e riformulare la stessa domanda: fino a quando l'uomo si accontenterà dell'illusione di aver sconfitto la Morte con i suoi mezzi propri? Fino a quando si accontenterà del suo Bene? Fino a quando vivrà in uno stato d'ipnosi? Nell'opera di Kiš, disgraziatamente, non ci sono ratti per tenerlo all'erta. O forse sì! Ce n'è uno, che rosicchia il punto immaginario per il quale passano le linee di forza della casa di famiglia. E la casa crolla. A quanto pare la nostra civiltà si regge su ben poco. Tutti i suoi valori sono racchiusi in un solo punto: il rispetto della salma. Durante un secolo non abbiamo smesso di intaccare questo punto. E, sia con la tecnocrazia che con la teocrazia, stiamo proseguendo con tutte le nostre forze.

foto di Frédérique Giacomazzi



1972, anno in cui avvenivano 13 morti
al giorno per incidenti sul lavoro,
ma non conosco le cifre di oggi.
Morti bianche.
Morti invisibili.
Prima al Salon de la Jeune Peinture e
poi incollando l'imagine dell'operaio
nelle città a rischio, all'uscita delle
fabbriche per un lavoro che cercava di
mettere a nudo tale invisibilità.
Ernest Pignon-Ernest

MATERIALISMO VOLGARE Italo Calvino e il lavoro (PRIMA PARTE) Domenico Scarpa

la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio con cui si misura Dio con cui si misura Dio in termini di lavoro

Elio Pagliarani, *Dittico della merce*

I.

«Ora tu mi dici sempre presuntuoso, e penserai che mi sono montato la testa perché m'hanno fatto collettore sindacale di reparto; ma ti ripeto: questioni mondiali. Sento che la storia del mondo dipende anche da quel che faccio io. Molto alla lunga, si capisce: però un po' dipende».

Tra il 1948 e il 1955 Italo Calvino pubblica sulla stampa comunista (dapprima sull'edizione torinese de "l'Unità", poi sul settimanale "Il Contemporaneo") una serie di reportage da fabbriche e risaie piemontesi. Schierato con gli operai, convinto che l'obiettività sia una truffa, il cronista Calvino è fedele a uno scrupolo di oggettività: nessuna citazione dai classici del marxismo e niente discussioni sulla 'centralità' operaia, solo la dura concretezza di questioni materiali: licenziamenti, cottimi, tagli dei tempi di lavoro, commissioni disciplinari interne, reparti di punizione, vertenze sindacali, catene di montaggio; e tutto diventa motore di racconto.

Narrativo è anche il brano d'apertura; che non proviene da uno di quegli articoli ma da un romanzo intitolato *I giovani del Po*, anni 1950-51, definito da Calvino un «faticato fallimento». Anche lì si ragiona di tempi di lavoro, crumiraggio, commissioni interne.

L'attenzione urgente per le condizioni reali della persona è il fondamento del suo materialismo, che è anche il tema centrale di questo saggio. La passione per le 'cose viste' e il pudore nel manifestare solidarietà verso i più deboli richiamano i reportage di Ryszard Kapuscinski, le epopee fotografiche di Sebastião Salgado.

«Forse non c'è stato nell'Italia degli Anni Cinquanta un altro intellettuale, diciamo un altro scrittore di quel livello, che si sia occupato come lui dell'operaio quale figura sociale concreta», scrive Paolo Spriano in *Le passioni di un decennio* (1946-1956).

L'operaio di cui Calvino delinea il ritratto morale è un individuo che s'ingegna a ricavare il meglio dal poco di cui dispone in fatto di salario, tempo libero, diritti civili e di espressione, dignità lavorativa, relazioni umane: «io credo che la coscienza della nostra forza di operai non sostituisca gli altri bisogni che uno ha di tutto ciò che c'è di meglio al mondo.

Anzi, li aumenta. Uno, se cresce nel senso politico, ha il bisogno di crescere in tutto: nei suoi rapporti con la natura, con gli altri, con le donne...»

Nino, il protagonista dei Giovani del Po, esprime queste idee in polemica implicita con il compagno Bodrero: un cognome cupo grave tetragono subalpino che è il ritratto-tessera dell'anziano compagno dottrinario e punitivo, convinto che la militanza debba essere intransigenza e privazione; un quaresimalista ateo.

Da ciascuno secondo le sue possibilità, chiede Marx: per un operaio il lavoro è il mezzo per accertare la propria identità, il proprio saper essere e saper fare, lo strumento di autocostruzione e integrazione. «Il piacere d'essere operaio è a vederti le mani muovere attorno al materiale, a saper togliere sempre più quel distacco tra ciò che vuoi fare e ciò che fai». Ed è, soprattutto, il tramite per conquistare quel poco di cui precariamente dispone. Il tema del poco attraversa tutta l'opera di Calvino, fino alla cosmicomica scritta nell'estate 1984 e intitolata per l'appunto Il niente e il poco.

A ciascuno secondo i suoi bisogni: le rivendicazioni concrete degli operai di Calvino hanno come sfondo la memoria delle inedie e degli orrori di guerra; dopo le elezioni del '48 che danno alla Democrazia cristiana la maggioranza assoluta in Parlamento, il fondale è lo scontro quotidiano con la penosità ripetitiva del lavoro, resa più soffocante dall'organizzazione poliziesca della vita in fabbrica.

Spriano ricorda Calvino come il comunista più allegro e meno problematico che abbia mai frequentato. Pure, tra i suoi 'scritti comunisti', particolarmente tra i reportage operai, prevalgono i testi grigi, come grigio è *I giovani del Po* – per questo motivo Calvino rinunziò a pubblicarlo. Quando invece non è grigio il Calvino comunista si mostra fin troppo baldanzoso; «minaccioso», osservava in privato Emilio Cecchi. Sul suo grigiore vale la pena di soffermarsi.

Nella prima metà degli anni Cinquanta, nella fase più cupa della guerra fredda, il Pci di Togliatti è la centrale nazionale del grigiore, un partito-Bodrero. È probabile che vada fiero di que-

sta sua natura, anzi, che la rivendichi: come memoria e memento della lotta clandestina e delle prigioni fasciste, come atto d'accusa contro i vecchi poteri che riagguantano i comandi, come specchio di una condizione di povertà generalizzata tra i ceti operai e contadini, come coscienza delle aspre divisioni di campo che spaccano l'Europa e il mondo; un grigiore con qualche tratto ricattatorio, che a Calvino va pochissimo a genio, ma che custodisce un nocciolo di speranza in tempi non più grigi.

Cesare Garboli, all'epoca militante comunista, offre una sintesi fulminea: «Noi pensiamo alla guerra fredda come a un equilibrio di Stati, e a un effetto degli accordi di Yalta; ma se si sapesse come la guerra fredda, negli anni Cinquanta, era l'anima stessa delle persone!». Chiediamocelo, allora: qual è la disposizione d'animo di Calvino in un mondo dimezzato e senza colori?

Il Calvino-1950, ha suggerito oralmente Silvio Perrella, ricorda un po' il Lupo Rosso del *Sentiero dei nidi di ragno*: spericolato, imprevedibile e fantasioso come un personaggio dei fumetti quando c'è da partire all'azione contro i repubblichini, monocorde e ligio alla linea di Partito non appena si

tocca la politica. In Lupo Rosso la dicotomia è portata all'estremo, ma la domanda che viene da porsi è: fantasia e grigiore furono davvero, e congiuntamente, necessari al Pci? Si può rispondere che di sicuro lo furono per molti giovani militanti.

Si sa che negli ultimi suoi anni Calvino progettava di raccogliere la produzione giornalistica del periodo 1945-57 in un volume che avrebbe intitolato *L'età del ferro*. Il titolo rivela almeno tre allusioni: allo *iron curtain* che (la metafora è di Churchill) separava l'Europa occidentale dai Paesi socialisti; allo stadio evolutivo delle relazioni politiche di allora (già si affaccia la passione cosmicomica); infine, al significato del nomignolo *Stalin*: acciaio.

Calvino, che non lasciava quasi mai viaggiare i propri testi senza corredarli di autocommenti, a maggior ragione ne avrebbe preparato uno per illuminare questa sua preistoria, quasi ignota, quasi cancellata, passibile di infiniti fraintendimenti in un contesto sociopolitico tanto diverso.

O magari quell'autocommento esisteva già: forse il volume avrebbe accolto un lungo articolo uscito su "la Repubblica" del 16 dicembre 1979 e intitolato Sono stato stalinista anch'io?

È il testo con il quale Calvino inaugura la collaborazione al quotidiano fondato dal suo ex compagno di banco Eugenio Scalfari.

La premessa del discorso è la seguente: «Se voglio riuscire a capire e a far capire ciò che pensavo allora [...] è meglio che cominci col dire: "Sì, sono stato stalinista" e poi cerchi di vedere più chiaro cosa poteva voler dire». Tra i vari stili dello stalinismo praticabili negli anni Cinquanta c'è quello dei ragazzi che avevano suppergiù vent'anni nel '45. I partigiani comunisti, come Calvino stesso, si sono formati un'immagine di Stalin sulla base dei fatti più recenti (battaglia di Stalingrado, guerra europea di liberazione dal nazismo, Conferenza di Yalta) e preferiscono sorvolare su quanto è accaduto prima (sterminio dei kulaki, purghe e processi del 1937-38, assassinio di Trockij, patto Molotov-Ribbentrop), ignorando i discorsi di chi vorrebbe metterli al corrente (nel caso di Calvino, lo storico Franco Venturi).

Il GULag è assente dal vocabolario etico-politico di quei ragazzi, così come manca in questo passaggio del *Midollo del leone* (1955), il testo nel quale culminano dieci anni di lavoro teorico del Calvino comunista: «Questa coscienza di vivere nel punto più basso e tragico di una parabola umana, di vivere tra Buchenwald e la bomba H, è il dato di partenza d'ogni nostra fantasia, d'ogni nostro pensiero».

Quei giovani dunque sono informati dei crimini sovietici benché lontani dall'averne la misura esatta: ma per un verso li considerano inevitabili o tragicamente necessari nella continuata apocalisse della prima metà del secolo e per un altro scontano la non trasmissibilità dell'esperienza storica maturata dai più anziani; non è possibile «impedire a una generazione di tapparsi gli occhi». Nel '45 Stalin è un placido Don nel cui alveo i conflitti si placano, «un fiume in cui confluivano le correnti della storia».

Lo stalinismo, scrive Calvino nel suo bilancio 1979, fu una colossale e mistificante semplificazione: la sua durezza pareva dettata dalla necessità, e lo era invece da crudeltà e inettitudine: pareva sanamente pragmatico mentre di fatto «forzava l'ideologia per ideologizzare ciò che si reggeva solo sulla forza»; pareva inverare i valori libertari mettendoli al servizio delle masse diseredate, onde realizzare il progetto illuministico di una società governata dall'intelligenza, per rivelarsi presto come «la sconfitta più assoluta (e forse ineluttabile) di questo progetto».

Ma in quell'articolo s'incontra anche – sottolineata dal corsivo come gli altri i passaggi chiave – un'affermazione sorprendente: «tanto il mio stalinismo quanto il mio antistalinismo hanno avuto origine dallo stesso nucleo di valori». Calvino la spiega così nel brano conclusivo: «Ci sono componenti caratteriali proprie di quell'epoca, che fanno parte di me stesso: non credo a niente che sia facile, rapido, spontaneo, improvvisato, approssimativo. Credo alla forza di ciò che è lento, calmo, ostinato, senza fanatismi né entusiasmi. Non credo a nessuna liberazione né individuale né collettiva che si ottenga senza il costo di un'autodisciplina, di un'autocostruzione, d'uno sforzo. Se a qualcuno questo mio modo di pensare potrà sembrare stalinista, ebbene, allora non avrò difficoltà ad ammettere che in questo senso un po' stalinista lo sono ancora».

Calvino sta rivendicando il fondamento etico delle scelte di allora: la lentezza, il grigiore necessario nel lavoro. È proprio in questi anni duri e grigi che patisce «la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo» alle quali si allude nelle prime pagine delle Lezioni americane; e le ritrova sia nei compagni che negli avversari (il grigiore proverbiale di Alcide De Gasperi): «In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita».

Ma è anche l'uggiosità dell'epoca a permettere, magari a suscitare per contrasto, le accensioni della sua fantasia. È il carattere monolitico e militaresco del Pci a fortificare la sua nativa libertà di spirito. Con il ferro, dunque, ci si scontra e ci si ferisce ma anche ci si tempra. È nell'età del ferro che l'uomo primitivo (il giovane provinciale sognatore fatto adulto dalla guerra civile, ma anche l'Uomo di Neanderthal cui Calvino dedicherà nel '74 una stupenda «intervista impossibile») impara ad affinare gli utensili, a scheggiare minuziosamente la sua ascia di selce, a proteggere e irrobustire la propria volontà di sopravvivenza.

La lotta tra Vulcano e Mercurio, che si contendono la stamina morale dello scrittore nelle pagine sulla *Leggerezza*, è cominciata quarant'anni prima. Il linguaggio è il lavoro dello scrittore sul (dal, col, nel) mondo. Il linguaggio è il sistema nel quale il mondo prende forma.

C'è anche un'altra ragione per cui nel 1950 lo stalinismo appare come «uno stretto imbuto che bisognava attraversare per ritrovare dall'altra parte un illimitato universo» – e, tra la verità e la rivoluzione, si sceglie la seconda. «Noi comunisti italiani - scrive Calvino in una intervista con Scalfari, 1980 - eravamo schizofrenici. Sì, credo proprio che questo sia il termine esatto. Con una parte di noi eravamo e volevamo essere i testimoni della verità, i vendicatori dei torti subiti dai deboli e dagli oppressi, i difensori della giustizia contro ogni sopraffazione. Con un'altra parte di noi giustificavamo i torti, le sopraffazioni, la tirannide del partito, Stalin, in nome della Causa.





7

FABRICA

Schizofrenici. Dissociati. Ricordo benissimo che quando mi capitava di andare in viaggio in qualche paese del socialismo, mi sentivo profondamente a disagio, estraneo, ostile. Ma quando il treno mi riportava in Italia, quando ripassavo il confine, mi domandavo: ma qui, in Italia, in questa Italia, che cos'altro potrei essere se non comunista?»

Insomma, se da quella parte c'era l'Urss, da quest'altra parte del sipario di ferro c'erano gli operai italiani; e con questo torniamo al tema iniziale.

Operai e grigiore: solo di rado, nei reportage di fabbrica, la materia greve dell'attualità perviene a una leggerezza da racconto fantastico: «Uno sciopero in risaia è una battaglia di rapidità e di esattezza: la distesa dei campi attraversati dalle strade rettilinee, fiancheggiate da filoni di salici e da rogge, è una specie di gigantesca scacchiera. Le squadre degli scioperanti, le squadre dei crumiri e le camionette della polizia, corrono e s'inseguono e si nascondono per gli angoli retti e i percorsi obbligati di questo tracciato geometrico» (La televisione in risaia, 1954). In quattro righe un compendio di tutto Calvino, dall'esordio ai memos per il nuovo millennio.

Molto più spesso però il prodigio non si compie: inchieste-racconto come La fabbrica occupata, La ragazza licenziata, L'albero alla Nebiolo (i titoli dicono tutto), sono testi tra i più neri che abbia mai scritto; vicende piovose, dove spifferano geli e umidità da restringere le ossa, che lasciano limatura di ferro tra i denti e sotto le scarpe. Persino le note di spensieratezza – un albero di Natale issato all'interno di un capannone, il sorriso di una ragazza che porta la cena calda agli occupanti di un'officina - suonano appassite, sforzate.

Scrittore di battaglie veloci, qui Calvino è costretto a narrare stentate guerre di trincea coi nervi a pelle. Così, quando ci parla dei romanzi «gogoliani» e affollati di popolo che aveva voglia di scrivere, ciò che si presenta alla mente è l'esclamazione di Puškin dopo la lettura dei primi capitoli delle *Anime morte*: «Com'è triste la nostra Russia!».

Gli scritti operai di Calvino sono la faccia oscura della sua gioventù coloratissima. La gioventù è, in se stessa, uno strumento di conoscenza del mondo e dei propri simili e insieme uno strumento per intervenire sul mondo. I suoi anni Cinquanta sono il decennio in cui la pienezza della sua energia trova i modi più fantasiosi per manifestarsi, dal giornalismo alla politica, dall'editoria al racconto, dai viaggi agli amori, per non parlare di tutti gli stili, gli sguardi, le voci sperimentate nell'opera narrativa.

La gioventù è uno spalancamento di desiderio materiale che si dirama verso tutte le strade, comprese quelle cieche: Paolo Spriano racconta che in quel periodo Calvino avrebbe voluto disporre di sette vite, di cui una da dedicare alle donne. Gioventù vuol dire possedere molte identità simultanee: e se percorriamo la sua bibliografia di questa decade (libri, articoli, cronache, saggi, conferenze), se aggiungiamo il lavoro editoriale, se teniamo conto dei romanzi tentati e falliti, se pensiamo alle lettere private e ai viaggi, avremo la sensazione che il mondo fosse abitato da un Calvino moltiplicato e plurimo.

Un momento, però: con questo ritrattino trionfalistico non lo staremo per caso trasformando in una sorta di D'Annunzio del secondo Novecento? Sarebbe uno scherzo malvagio per uno scrittore così proverbialmente laconico e cauto, così poco propenso a effusioni e confidenze, così serio nelle giacchine striminzite che indossa in tante fotografie di questi anni. A Calvino il vitalismo in quanto tale non può piacere, su questo punto il fascismo lo ha vaccinato per sempre; anche sul suo nume Hemingway esprime forti riserve quando gli vede manifestare un'inclinazione smodata per le corride, gli stravizi alcolici e le spacconate pugilistiche: il «codice etico-sportivo» dei suoi libri migliori è altra cosa.

Calvino non è per il vitalismo ma per la *vitalità* di quanti sono passati attraverso gli orrori della Seconda Guerra Mondiale e ora vogliono ricostruire: l'energia desiderante è imbrigliata e disciplinata (rallentata, resa meno sgargiante e più attenta) dalla memoria del disastro, dalla volontà di ricominciare da zero, dalla solidarietà verso i propri simili, dall'etica del lavoro – la Torino di Gramsci-Gobetti-Togliatti-Einaudi. È cancellato il mito dell'eroe, dell'individuo anarchico, del superuomo pronto a dare e a ricevere la morte con eguale iattanza: anche il personaggio d'eccezione dovrà integrarsi nella società: magari tenendosene un po' in disparte, come Cosimo di Rondò nel Barone rampante.

L'armatura stoica, stendhaliana, piemontese, illuminista o comunque la si voglia etichettare, consente a Calvino di affrontare e sorpassare il vitalismo sul suo stesso terreno e a fare della propria carica esistenziale uno strumento di moltiplicazione dei punti di vista sul mondo, invece che di privilegio aristocratico.

L'energia che Calvino ama coltivare dentro di sé per infonderla alla pagina è priva di compiaciute pulsioni di morte: è un istinto di sana aggressività sportiva. L'esempio più memorabile è il racconto *Un bastimento carico di granchi*, che è uno dei suoi più belli appunto per quell'atmosfera di lotta gioiosa e solare eppure terribile e spietata, messa a fuoco nell'immagine di un gruppo di ragazzini al culmine delle forze. La più forte di tutti è una femmina, Mariassa.

SENZA TITOLO

Biagio Cepollaro

non è metafora

poetica ma proprio sordo tonfo d'organo risposta che travalica domanda e nel vuoto degli occhi si schianta ora scrivi come hai sempre fatto e non scherzare più col fuoco della vita o in una di queste mattine la piccola storia sgangherata e sempre pronta a rimangiarsi il cielo finirà tra lo strepito del condominio non come si chiude un volo

calmati o il cuore ti scoppierà e

calmati e scrivi: fallo anche ora in mezzo ai capelli bianchi fallo come quando eri ragazzo col terrore negli occhi

ma come un colpo di tosse

fallo anche solo per non crepare non si tratta più di conoscere si tratta ora nel pericolo grande solo di portare a casa la pelle: non c'è niente in questo di cui ti devi vergognare: è così e basta.

e ora che la voce si alza riesci perfino a vedere nella finestra di fronte l'onda del mondo che s'appiana in risacca di pietra e metallo: senza prodigio non vai da nessuna parte ché quello che non ti fu dato all'inizio non cesserà mai di mancare

e lo hai sempre saputo di andare storto nel mondo come uno che anche correndo lo fa con una corda al collo: ora non dare strappi: fa colazione fatti la barba siediti pure ma fallo lentamente senza la stretta non è colpa di nessuno se la voce che ti dai è la sola che in piedi



tisegni di Raffaella Nappo

ARTE = LAVORO UMANO

Margherita Remotti

Dicono che il lavoro sia innanzitutto azione, prima che pensiero, quindi non sono stata tanto a meditare sulle possibili tematiche politiche e sulle argomentazioni filosofiche che potessero reggere il mio articolo su questo numero della nostra rivista, e mi sono messa immediatamente in moto. Ho agito. Ho chiamato un'amica, Raffaella Nappo, artista napoletana d.o.c. che ha il suo studio nei pressi di via dei Tribunali, cuore brulicante di distillata napoletanità da dove elabora le sue idee per i suoi pezzi che vanno nelle mostre d'arte nelle gallerie e nei musei di tutto il mondo - è stata tra i giovani scelti da Achille Bonito Oliva per la celebre collettiva "Minimalia", al PS1 di New York nel '99 – nonché nella collezione della Metropolitana partenopea – è suo il delicatissimo e spropositato fiore nella stazione di Savator Rosa –, e le ho chiesto di collaborare con me a quest'impresa, buttando giù una storia disegnata sull'argomento e interpretata dai suoi marziani, gentili personaggi simili agli esseri umani, o almeno vicini alla loro essenza, che hanno recentemente fatto capolino nella sua produzione artistica.

Anche lei poco imbarazzata di fronte alle probabili implicazioni filosofiche sul tema proposto, non si è lasciata intimidire, e ha risposto di getto inviandomi una della sue storielle dei suddetti marziani. Armate di senso pratico, abbiamo cercato di considerare la cosa dal punto di vista più quotidiano possibile, come una trama che si compone in corso d'opera. D'altronde, non è forse questo di cui si tratta nella vita di tutti i giorni? Un lavoro continuo per cucire tracce di passato con le azioni del presente? Se ci pensiamo bene, non lavoriamo solo in ufficio, comunque lo si intenda, ma abbiamo una macchina umana da portare avanti 24 ore su 24, in qualunque condizione, lavoriamo costantemente per ottenere ognuno il proprio risultato, un equilibrio che ci sposta sempre un po' più in là. Quindi, abbiamo cercato entrambe di guardare al risultato, certe che sarebbe comunque stato diverso da qualunque cosa potessimo avere in mente, ma magari migliore.

Pochi giorni dopo la mia telefonata, come dicevo, Raffaella, mi ha spedito la sua storia via e-mail, chiedendomi di tradurre la parata di figure in movimento come fosse un geroglifico. In effetti, ho considerato, era un geroglifico; ne aveva le caratteristiche di codice all'apparenza indecifrabile, ma, per una qualche ragione, noto perché ripeteva i tratti umani con leggiadra profondità. I suoi marziani erano bellissimi; allineati, timidi e confusi, a tratti consapevoli, operosi e attenti come sempre. Per tradurli, mi sono messa a disegnare marziani anch'io, un po' per capire cosa si provava, cioè se la sensazione era simile alla scrittura, alla fluidità dei pensieri trasferiti su carta, o meno; non vi dico il risultato, ma almeno l'ultimo scopo è stato raggiunto. Alla fine ho capito; Raffaella scrive con i suoi marziani. Scrive e descrive. Racconta e si racconta. In effetti, a pensarci bene, Raffaella assomiglia a uno dei suoi marziani; è sempre riservata sia nelle sue parole, sia nelle sue apparizioni, è l'espressione di una complessità femminile, e umana innanzitutto, misurata e assorbita nel tempo.

Ma, guardando più attentamente, e addentrandomi con sempre maggiore destrezza nella pratica di una materia che non mi corrisponde affatto, quale il disegno, ho iniziato a provarci gusto e ho capito che forse siamo tutti marziani nella nostra stessa terra.

Lavoriamo costantemente per affinare la nostra capacità di adattamento al nostro ambiente, di giorno in giorno, ci mettiamo e ci togliamo vestiti, restiamo nudi e ci incontriamo con chi, come noi, sa vedere sotto l'abito la condizione marziana di cui l'umanità è con ogni probabilità dotata. E forse è proprio in questo lavoro umano che il mistero della nostra origine si risolve, anzi si dissolve.

TURN OVER

Paola De Luca

Per tutta la vita dei figli, ha annunciato che si sarebbe data la morte.

La figlia, intervistata alla radio in merito al libro sulla Morte Annunciata della Madre: «l'ho amata terribilmente, forse troppo. Era perfetta. Avevo sempre paura di perderla, chissà perché. Ha lasciato questa immagine meravigliosa, eccezionale, l'ho accompagnata fino all'ultimo, era una donna libera. Ci insegnava che la morte era una cosa semplice. Ho scritto un libro in suo onore».

L. stava con le mani nella farina, ad ascoltare.

La rabbia le montava dentro come non le succedeva da tanto. Coro dei partecipanti, Animatore della trasmissione, Autrice, Uditori incantati dal nobile gesto.

Una morte trasparente, laica e repubblicana.

La pasta frolla va toccata pochissimo, un giro, due, le dita premute a fare palla e poi spolverare di farina e avvolgere in panno fresco.

L. passò davanti allo specchio e si vide rigata di bianco, fronte, guancia, collo.

La radio, dalla cucina: «salutiamo il coraggio». La Figlia parlava e parlava, «voleva abituarci all'idea, rendercela sopportabile».

Con le mani ancora appiccicose, L. prese un foglio e si mise a scrivere rapidamente: «L'avete scampata bella. Tra tutti i drammi psicofamiliari, questo ve l'avrò risparmiato, figli miei. Non ci penso neanche ad abituarvi alla mia morte. A dirvi che la sera del 25 maggio mi metterò la camicia da notte di seta e sorridendovi amabilmente prenderò la cicuta.

amabilmente prenderò la cicuta.

No, la morte ve la lascio intatta,

vi spetta, mi pare.

Non vi confischerò il suo mistero, né tutti gli altri che potrò lasciarvi. Un'eredità di misteri, ve li trasmetterò come li ho ricevuti, magari un po' stropicciati e usati, come i libri, ma integri. Se vorrete, li passerete a quelli che verranno dopo.

Non vi farò l'immenso torto di scioglierne nemmeno uno, vi tramando tutte le paure, brividi silenzi e gioie e dolori selvaggi».

La pasta aveva riposato abbastanza. L. la schiacciò un po' col panno infarinato, ci passò sopra gentilmente il matterello, la lasciò scivolare nella teglia. Aggiunse le mele tagliate sottili, la cannella, un pizzico di sale e di zucchero.

Attese davanti al forno, la faccia sempre rigata, i pensieri a scaldarsi e a dilatarsi.

Non gliene voleva più, alla Collega Madre Addomesticatrice di morte. La tigre che balza dallo sgabello, ferma il tempo con molta più

eleganza. A ciascuno il suo.

Aprì l'anta del forno e la torta era uno splendore.







STORIA DI UN ALBERO SENZA RADICI

Stefania Nardini

Sabbia e mistral.

Mi sentivo fisicamente 'dentro' il quadro che mi ha portato qui.

A Marsiglia.

Talvolta è un'immagine a cambiarti la vita, a decidere.

Il quadro era nello studio di un mio vecchio professore. Raffigurava donne velate che correvano nel deserto.

Il quadro non aveva un nome, un autore. Quindi la storia si poteva solamente immaginare. E quella storia l'avevo iniziata a scrivere senza mai concluderla.

La conclusione non c'era. Poteva esserci solo una strada. Andare dove la storia mi aveva portata. Qui.

Sì, era un giorno che aveva piovuto sabbia. Una sabbia sottile che il vento aveva passato nel setaccio di una stagione bizzarra.

Non mi faceva impressione.
Si trattava di un fenomeno tutto mediterraneo. Era un po' come quel quadro. Dipinto da un mae-

stro senza volto e senza nome che io avevo battezzato Benjamin.

Comunque era la giornata giusta per rintanarmi negli archivi

sta per rintanarmi negli archivi municipali e per incominciare a rovistare nelle carte. Sapevo che mi sarei imbattu-

Sapevo che mi sarei imbattuta in un'infinità di nomi italiani. Nomi napoletani. Di nabos, come li chiamavano un tempo. Con le loro storie di esilio, di miseria, di chi aveva messo piede qui perché non aveva nulla da perdere. Cani da banchina, maccheroni. Ci chiamavano così una volta.

Mentre pensavo a tutto questo provai una strana emozione nell'avvicinarmi all'edificio degli archivi. Una struttura con un'architettura interessante congegnata per il recupero delle antiche manifatture dei tabacchi.

Entrai con idee altalenanti, confuse.

Nel grande atrio un custode mi indicò la sala che mi interessava. Ma ero stata rapita da due grandi figure. Ripensai al mio fantastico Benjamin.

Sì, ci ripensai perché c'era una morbidezza particolarissima nei due affreschi. Erano affreschi, ne ero certa. Erano l'energia del corpo e della mente in ogni gesto, in ogni tratto. In uno ci vedevo delle ali, nelle tonalità del vermiglio. L'altro era un albero senza radici, blu cobalto, capace di partorire foglie e fiori.

I colori. I colori avevano una loro storia. Lontana. Forte come la pietra, nitida e calda.

I due affreschi si potevano rimirare da varie angolature. Accompagnavano i visitatori nei vari piani del palazzo, si offrivano ogni volta diversi, ma sempre con la stessa intensità.

Naturalmente non andai più nella sala degli archivi.

Mi ero lasciata rapire. Mi sentivo nell'*Incisore di Bruges* di Pascal Quignard che avevo recentemente letto, o forse in una passione misteriosa che mi stava portando da qualche parte. Chiesi chi era l'autore di quegli affreschi. Il custode mi parlò di un italiano.

Provai un brivido. L'orgoglio della memoria, l'elogio al talento liberato dalle catene, il viaggio senza radici, come l'albero.

Un italiano. Eppure c'era un'armonia in quei dipinti che mi ricordava il deserto. O forse era una mia impressione.

Decisi di andarmene. Ci stavo dentro. Ma non avevo un nome.

I miei occhi mi lasciano partire e m'aspettano calmi con la sera nella povera stanza d'un albergo. Alberghi, città scale, sempre in sogno

varcati al dir: «qui resterò e la pace

mi sarà data alfine». Nulla resta di quegli anni che un dolce e lungo errore,

e la memoria d'essere straniero a tutti fuor che al cielo apparso ai vetri

bianco di luna.

A una voce ancora

lontana m'accompagno e credo buona

la vita se mi lascia in fondo agli anni

con quel cuore segreto che mi batte sempre vicino e sempre solo.

Questa è la sua poesia preferita. È di Alfonso Gatto. «Puoi venirmi a trovare qui a casa, dove lavoro...». Gli avevo telefonato, lo avevo trovato il maestro di quei colori ardenti e arditi, portati in una valigia piena di Alto Medioevo, di profumi della terra, di un sole che brucia sulle antiche ferite. Lo avevo trovato Giuseppe Caccavale, napoletano di Afragola, in una stanza nuda, spoglia, bianca, semplicemente accarezzata dall'eternità che è nella luce di Marsiglia.

Maestro di affreschi. Narratore di storie nate da un incontro con le pareti, artista che suda, che si sporca le mani con la materia.

Mi mostra alcuni dei suoi disegni.

È semplice e pulito nei suoi gesti. Mi narra delle sue rivoluzioni ordinate dal cuore, e da quell'anima segreta che ha scelto di non nascondere. Parliamo la nostra lingua. Ma lui è capace ad intrecciarla con un delicato accenno di dialetto napoletano.

«Gli anni sono stati per me un bagaglio a mano. Foglio, matita gesti necessari. Il disegno è diventato lingua madre, impegno per restituire alla luce un gesto spoglio... Il disegno è spoglio e si incammina verso uno sguardo spoglio, entrambi hanno il potere di andare a letto senza parole, solo sentendosi. Non creano plurale, vivono al singolare».

Una storia, un percorso, iniziato a Napoli prima con l'Istituto d'Arte poi con l'Accademia delle Belle Arti. Quindi la Francia, anzi Marsiglia, dove giovanissimo ha fatto la sua prima personale, guadagnandosi da vivere con il suo lavoro. Un lavoro ramingo, fatto di niente e di tutto. Fatto di luoghi, come quando ha vissuto nelle Fiandre, o come quando si è 'rifugiato' a Fox-Amphoux e ha cominciato a lavorare con i bambini autistici, per raccontargli un mondo, per creare il loro mondo. Poi i primi riconoscimenti e le numerose esposizioni.

Ma in Giuseppe è sempre il cuore che detta legge. È questa sua magica fusione tra la fisicità e la sottomissione a un compito a costruirgli il sé. Quindi il graffito.

Un chiodo che scava il legno. Alla ricerca dell'anima di una materia antica. Fino agli affreschi, che nessuno fa più, e che Giuseppe ha portato nella sua valigia tagliando le radici per essere un uomo libero, come il suo albero esposto nel palazzo degli archivi.

Dipinge, scalfisce, setaccia la sabbia di fiume, si impossessa della natura, dei suoi colori e poi vola. Vola nel suo spazio ideale.

È lento Giuseppe. Paziente e vivo. Vivo quando si lancia nel cielo infinito del tratto magico di un segno, nella fatica che la materia gli chiede.

A un certo punto mi racconta di una sua mostra a Venezia quando Erri De Luca gli disse che le sue opere gli ricordano il deserto...

Mi parla di Francesco Biamonti e della sua Liguria, della parola come un volto, del Sud che è la scuola di povertà.

Ma Giuseppe non se n'è andato dal suo Sud. Ha camminato, si è fermato qui, a Marsiglia. Da un porto all'altro. Dalla città del sole alla città della luce. E guarda la sua terra natia da lontano, la legge credendo ai suoi occhi.

Nella stanza spartana mi mostra la foto di un altro affresco. Che ha un altro luogo.

«Questo è a Roma, al Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo».

È bello perché lo dice come se nulla fosse. Non si stupisce. Lascia fare al destino.

Perché gli piace raccontare come nasce un affresco. Un lavoro duro, sofferto, fatto di gesti minori che esplodono nella loro concretezza.

«Versare deserto negli occhi di un canopo, così i millenni ammirano ciò che resta. È con quegl'occhi che mi piace scorrere le immagini. Due picchetti insieme al martello della vita riparano un qualche pensiero sotto una tenda. L'intonaco fresco dei muri chiede polvere di colore prima di indurirsi, mi arrampico con i chiodi del disegno. E scalo verso le figure...».

Mi viene voglia di raccontargli la mia storia, la storia del quadro. Poi penso che non ce n'è bisogno. L'ha capita. L'ha colta attraverso una parola detta.

Lo saluto e prendo la strada per tornare a casa. È stata una giornata speciale. E mi piace pensare che col maestro Caccavale ci somigliamo un po'.

Il quadro di Benjamin non c'è più. Adesso c'è l'albero senza radici che magicamente germoglia. Come la libertà di essere quel che siamo.

ORDINARIA

OTTETTO FUNAMBOLO

Luigi Esposito

Studiolo impregnato d'inchiostro, palchetto d'opera, distratto da miste movenze espresse libere per diadema ministro.

Scivolano, incantate, nel sortilegio illimitato d'un risolino non pronunciato. Toccano il corpo materia che timido si dimena, inerme, ancora inerme, nel gioco, anche infantile, del burlone.

Impastano polveri con limpido fluido, fanghiglia ricreano. «Quelle mani che avevi stretto in pegno di lealtà!»

E nel torvo sentiero, ECCO: tace il pensiero

Batte il ferro il pesante martello, calibra suoni con colpi precisi. Guizza l'unguento dalle giuste ampolle, liquido invade il terreno ritorto.



Precisa astuzie canto ambulante, con l'elmo, la brocca e il cammino spianato. Sfugge al passante riso singhiozzo, arresta l'accento riprova corrotto.

Batte il piede dell'umano in carriera, ritorna in accordo col destro davanti. Sinistro rincorre con passo affrettato, s'incrocia, sgambetta, tracollo l'attende!

Maestro.
Tu,
Maestro,
foggi antichi metalli.
AGGIUNGI
allo spirito
MONUMENTO DI TUA
INVENZIONE
commedia dell'arte:
Sfiori l'orecchio
di colui che guarda
DITO IMPERATIVO
aguzzi l'occhio
di colui che ascolta.

Luigi Esposito, Guizzando in sette, dall'opera "ÔÚÁ<" trentadue sentieri dell'animo, per pianoforte e azione gestuale (ed. Santabarbara)

SUC

LA DÉMOCRATIE



Roberto è un tipo piuttosto simpatico.



Alberto pure



Ma, per Alberto, Roberto è un pirla.



Quando poi, per Roberto, il pirla è Remigio.



Insomma, uno dei pirla



Perchè Roberto ha nel mirino parecchi pirla.



E questi pirla pensano che Roberto, Alberto e



Che si tratti di Roberto, Alberto, o Remigio ognuno è pirla agli occhi di un altro.



Dunque, tutti quanti sono dei pirla



E se tutti sono pirla, diventa difficile distinguere un pirla da un altro.



Certo si può sempre fare la differenza tra un gran pirla, un testa di pirla ed un faccia di



Roberto, Alberto o Remigio saranno sempre il gran pirla, il testa di pirla ed il faccia di pirla agli occhi di ciascuno.



Per esempio, se Roberto è un gran pirla agli occhi di Alberto...



E se Remigio è un faccia di pirla per Roberto...



Alberto, invece, sarà piuttosto, un testa di pirla agli occhi di Remigio



Gran pirla, testa di pirla o faccia di pirla, Roberto, Alberto e Remigio formano una

IL POETA E LA FOGNA

Jacques Vallet traduzione di Martina Mazzacurati

- «Voi mi chiedete, idioti:
- Perché non torni in Grecia? E già, sono greco, per forza, Ma il mio paese mi deprime. Non voglio mettere mai più piede ad Atene.
- E dico a mia moglie:
- Quando creperò qui, a Parigi, Crema il mio cadavere,
- E getta le ceneri nelle fogne. Questo è il mio testamento».

Qualche mese dopo aver scritto questa poesia, Elias Petropoulos depositò al consolato greco di Parigi un testamento sigillato, dove riaffermava quest'ultima volontà: essere cremato, poi gettato nelle

fogne. Il testamento, in data 6 settembre 1993, fu aperto poco dopo la sua morte, sopraggiunta il 3 settembre 2003 a Parigi, all'età di 75 anni (era nato il 26 giugno 1928 ad Atene).

Ero amico di Elias Petropoulos. Si riconosceva nella voce del "Fou parle". E per anni veniva regolarmente a trovarmi nella sede della rivista che aprivo ogni giovedì in rue de la Félicité. Ho conosciuto il suo impegno libertario, la sua collera permanente contro i poteri, la sua volontà implacabile di resistenza davanti a tutto ciò che minaccia l'uomo, il suo bisogno feroce di libertà, la sua violenza verbale. Vitu-

nava contro tutto quello che considerava 'merda'...

Un'altra poesia (che ho tradotto con sua moglie, Mary Koukoulès) la dice lunga sulla sua statura di imprecatore ombroso:

«Tutto ciò che è contro la Chiesa mi dà gioia.

Tutto ciò che è contro l'Ordine mi rasserena.

Tutto ciò che è contro la Morale mi fa bene alla salute. E visto che la Merda è la più dif-

scriverò

fusa.

dei poemi diabolici».

Certo, Elias Petropoulos era prima di tutto un tenero, un delicato, un amante della vita. Amava alla follia le parole. Amava alla follia le donne.

Ha pubblicato quasi ottanta libri, tra cui una mitica Antologia rebetika con più di 1500 rebetika, canti dell'ambiente degli emarginati greci, il Manuale del perfetto ladro, che denuncia la giustizia e la prigione in Grecia e che gli è valso una nuova condanna a diciotto mesi di prigione per contumacia, poiché si era rifugiato in Francia dal 1975. (Era stato in prigione tre volte sotto i colonnelli). Ha pubblicato un dizionario di lessico degli omosessuali che gli è valsa una prima condanna come pornografo. Alcune opere sui bordelli, l'hashish, il preservativo, le torture... E ancora numerosi album per salvare la me-

perava quest'epoca infernale. Tuo- moria popolare dal dimenticatoio, fotografando, in più di cento luoghi nella Grecia continentale e sulle isole, migliaia di porte, finestre, spioncini, opere in ferro battuto, sedie, chioschi... tombe. Tremila foto di cimiteri greci.

> A proposito di tombe, ha aperto il numero del "Fou parle" dedicato all'ateismo con una foto straordinaria della tomba di un ateo a Sacy (il paese di Restif de la Bretonne nello Yonne). Era il suo modo per sottoscrivere il mio editoriale: «Ateo fino al più profondo del mio essere. In tutto e per tutto. Come una pietra, come un fiore, come un dromedario. Scarto, ottuso, testardo, dal mio destino il minimo accenno di tremore mistico, il più remoto frammento dell'aldilà, la più minuscola vertigine di trascendenza. Partecipo alla vita terrena fino alla sua raffinatezza più squisita, disponibile anche a registrare le miriadi di echi di una permanenza che mi oltrepassa e che agita il silenzio eterno e cieco delle galassie, e d'altronde, che mi piaccia o no, alle zanzare piace? appartengo alla morte, appartengo alla putritudine, appartengo al nulla. Senza nessuna speranza, senza alcun desiderio di sopravvivenza. Scintilla provvisoria e che si martirizza, ahimè, tra niente e niente».

Riporto queste parole solo perché si capisca bene la portata di ciò che segue.

L'incinerazione di Elias Petropoulos si svolse il sabato 13 settembre 2003 nel crematorio del Père Lachaise.

L'addetto alle pompe funebri fece alzare e sedere i presenti, come è d'uso. Prima di tutto chiese: «Cinque minuti di completo silenzio alla memoria del Signor Petropoulos». Poi, il feretro fu messo in cima alle scale e il macchinario lo inghiottì: «La cremazione del Signor Petropoulos è cominciata. Vi prego di sedervi».

Attesa di due ore, durante le quali ciascuno prende la parola, recita una poesia, o si raccoglie, secondo i casi. Jacques Lacarrière pronuncia le parole che esprimono l'emozione comune. Gli omaggi sono in tutte le lingue. La presenza è internazionale: i poeti e scrittori greci Yannis Yphantis, Theo Rombos, Thomas Drikos, Aristidis Antonas, Costas Vergopoulos, Vassilis Alexakis; lo scrittore macedone Jordan Plevnes; gli scrittori e artisti turchi Sinan Fisek, Mine Kirikkanat, Selçut Demirel; lo scrittore americano John Taylor, il disegnatore olandese Willem, il poeta peruviano José-Carlos Rodriguez; gli amici parigini: Claudine Martin, Olivier O. Rodriguez, Daniel Colagrossi, Valérie Dardenne, etc.

Attesa intervallata dalle rebetika che canta instancabilmente Nicolas Syros, accompagnato dal suo bouzouki. Il primo canto dice:

«Un mascalzone è morto sulla pubblica piazza

Non una lacrima sarà versata Non un cuore sarà spezzato... Ah, che cazzo di società!»

Le persone vanno e vengono, chiacchierano. Poi qualcuno serve il pasto tradizionale dei morti, il Kolyva, misto di grano e di aromi che accompagna le cerimonie funerarie dai tempi dei misteri di Eleusi. Più volte si fa cenno alla desti-

nazione delle ceneri di Elias. La fogna? Non è forse questa una volontà poetica? Mary Koukoulès conferma l'esistenza del testamento depositato al Consolato. Propone di gettarle nelle fognature che si visitano al Pont de l'Alma. E perché non nella Senna, che è una fogna? Troppo banale, dice Mary.

Conveniamo, Olivier O. ed io, che se Elias deve andare nelle fogne, tanto vale che sia nel primo tombino trovato per caso uscendo dal cimitero.

Mary Koukoulès accetta immediatamente.

D'accordo.

Poco dopo, il corteo si avvia sotto un sole magnifico, ed esce dal cimitero sull'Avenue Père Lachaise, in direzione della Place Gambetta. Mary porta l'urna con le ceneri di Elias. C'è chi ha preso con sé dei fiori.

Quelli che stanno alla testa del corteo girano istintivamente a destra nella rue des Rondeaux, leggermente in salita.

Il primo tombino è inaccessibile; una macchina è parcheggiata troppo vicino al marciapiede.

La rue des Rondeaux sale ancora un po', poi ridiscende per chiudersi in un vicolo cieco.

In fondo, intravediamo un secondo tombino. Un po'in disparte.

Qualcuno deposita un grande mazzo di girasoli sul marciapiede, al di sopra del tombino. Il gruppetto, una ventina di persone, si dispone tutto intorno.

Al centro, Mary Koukoulès, aiutata dal figlio Phedon, tira fuori l'urna dal suo contenitore nero. Come urna, ha voluto un oggetto familiare, un vecchio vaso che conteneva caramelle, portato tempo prima dalla Grecia. Disfa il nastro nero che avvolge il coperchio, poi avanza verso il tombino. Con gesto deciso, versa le ceneri nella fogna. Poi, quando nessuno se lo aspetta, lancia brutalmente il vaso contro la griglia di ferro che scoppia in un fracasso inaudito, ne raccoglie i pezzi troppo grandi e li getta di nuovo.

Tutti i presenti trattengono il respiro. Mary Koukoulès comincia a fare pulizie sul tombino, spazza delicatamente con la mano le ceneri rimaste sulla griglia, e i pezzi di vetro. Non si ferisce, lo fa con cura...

All'arrivo di questo gruppetto silenzioso, insolito, alcune persone di una casa vicina si erano messe alla finestra. In seguito al rumore del vetro che si infrange sulla griglia, un tizio esce sulle scale di casa sua, antistante al luogo. Corre a cercare sua moglie e esclama:

 Sono un proprietario, non sono stato avvertito.

Qualcuno mette il dito sulla bocca, e dice:

- Silenzio!
- E aggiunge: – È una cerimonia...
- La donna chiede:
- Per i topi?
- È una cerimonia, si ripete, con gravità.

La donna capisce che sta succedendo qualcosa. Fa tacere suo marito. E guarda, affascinata, Mary che pulisce amorosamente la griglia.

In quel momento Nicolas Syros si inginocchia davanti alla fogna, accorda il suo bouzouki, e si lancia in una nuova rebetika con voce straziata. Un canto lancinante, un addio sconvolgente che risuona in questo pomeriggio estivo, avvolge gli alberi che delimitano il vicolo, sale verso il cielo miracolosamente blu.

Canta in questa avvincente lingua greca:

«Quando morirò lasciami in un angolo da solo

e accanto a me metti il mio bouzouki – aman! aman!

come unica consolazione! Che nessuno venga non voglio nessuno - aman!

aman! per accendere il lumino neanche colei che amo Non voglio che lei versi qui le sue lacrime...»

Un momento straordinario. Come se lo spirito di Elias fosse venuto a sorvegliare la 'sua' cerimonia, questa assume una dimensione impensabile. La luce lambisce le teste. Non ci sono lacrime. Solo la solennità, la dignità di guardare la morte in faccia. Quel luogo sembrava trasfigurato. Il gesto sordido di gettare i resti di una vita nella fogna si rischiara per l'eternità. Ho pensato in quel momento al testamento del 'divino marchese' di Sade, quell'uomo senza paura e senza speranza, che guardava la nostra era di pietra mentale con i suoi occhi spalancati sull'avvenire, quell'araldo di luce che ha chiesto di essere sotterrato sul ciglio della strada e che la vegetazione ricoprisse per sempre le tracce del suo passaggio. «Desidero» diceva, «che le tracce della mia tomba spariscano dalla faccia della terra così come io mi lusingo che la memoria di me sarà cancellata dalla memoria degli uomini». Ben sapendo che la sua immensa opera si sarebbe iscritta per sempre nelle fila dei liberatori.

Lo stesso vale anche per l'opera di Elias Petropoulos.

Lasciando il vicolo della rue des Rondeaux, ci siamo fermati nell'edicola di Place Gambetta per comprare "Le Monde" nel quale Jacques Lacarrière rendeva omaggio a Elias Petropoulos (fu l'unico in Francia, insieme a Willem il lunedì seguente nella sua cronaca Images di "Libération"). Jacques Lacarrière ci ricorda

quello che realmente fu questo ribelle, questo irriducibile renitente, questo spirito libero. «Scrittore, poeta, è certo. Ma anche archivista, ricercatore, scrutatore, esploratore, scopritore, collezionista di tutte le curiosità, singolarità e tesori sconosciuti della Grecia di oggi...». «Storico dell'ombra, speleologo dei bassifondi, Magellano dei continenti perduti, cantore dei silenziosi, biografo degli anonimi, Elias Petropoulos fu tutto questo insieme. Senza dimenticare il suo riso, il suo inimitabile riso!»

Poco dopo, gli amici si ritrovano al caffè La Palette. Una tradizione quando la morte ci sembra troppo carogna.

L'artista turco Arslan, al quale racconto i funerali del suo amico, il poeta greco Elias Petropoulos, riassume così la grandezza dell'evento: «Ha raggiunto Diogene».

ELOGIO DELL'INETTITUDINE

Matteo Palumbo

La famiglia del romanzo moderno è colma di inetti: gente senza attitudini, sprovvista di senso pratico, apparentemente incapace di qualunque impegno. Sono gli anti-eroi del dubbio quelli che caratterizzano la storia della letteratura più vicina a noi. Incerti, inaffidabili, improduttivi, essi occupano, in forme variate, la scena dell'immaginario e rappresentano i campioni di un'umanità irrequieta, che non ha modelli o punti di riferimenti. Sono, dunque, i tanti «uomini senza qualità», gli «inetti», o, magari, gli «uomini del sottosuolo» quelli che diventano esteticamente più interessanti. Di fronte a loro i personaggi che hanno un'identità precisa appaiono mediocri o insignificanti, condannati a ripetere un medesimo ruolo e a recitare una parte fissa. Non sorprende, perciò, che gli «uomini d'azione», forti delle loro verità, possano perfino diventare il massimo oggetto polemico. Adattati alla forma dell'esistenza, mostrano, infatti, una concezione semplificata della vita, che può distribuire il tempo della giornata in singole caselle, escludendo dall'ordine asfittico degli eventi qualsiasi imprevisto, che scardini la regola e introduca la novità di emozioni o di passioni bandite per sempre. Nei Dolori del giovane Werther Goethe aveva già denunciato il rischio di un gestione troppo «economica» delle risorse dello spirito: «Sì, certo, si possono portare molti argomenti in favore delle regole, più o meno le stesse cose che si possono dire in lode della società borghese. Un artista che si formi secondo queste regole non farà mai niente di assurdo e di brutto, così come una persona forgiata da leggi e da norme del comportamento non diventerà mai un cattivo vicino, né un emerito furfante; d'altra parte è vero che ogni regola, si dica quel che si voglia, uccide il vero sentimento della natura e la sua vera espressione». Le regole sono indispensabili per organizzare il mondo, ma, se esse diventano prepotenti come un signore intollerante, che esclude qualunque mutamento, sacrificano la vita dentro uno spazio troppo angusto e la spengono. Così può perfino accadere di smarrire l'intensità dei desideri: «Un giovane innamorato pende dalle labbra di una ragazza, passa ogni ora del giorno accanto a lei, dissipa tutte le sue forze e tutto il suo patrimonio per dimostrarle ogni momento che le appartiene in tutto. Puoi immaginarti che arrivi il solito filisteo, un impiegato magari, e gli dica: bel giovanotto, amare è umano, ma si deve amare umanamente! Si dia una regolata, certe ore vanno dedicate al lavoro e solo il tempo libero alla ragazza; si faccia poi anche i suoi conti e di quel che ha bisogno, per il resto può far pure doni alla ragazza, purché non troppo spesso, che so io, magari per il compleanno o l'onomastico. L'uomo che accetta questo consiglio diventa certo utilizzabile, [...] ma quanto all'amore, è finita e la stessa cosa

vale per l'arte, se è un artista».

Il conflitto, nel ragionamento di



Le cose si fanno più complicate, quando Roberto non sa chi sia un pirla agli occhi di Alberto.



Alberto, poi, non sa chi sia pirla per Remigio...



E Remigio non sa chi sia il pirla agli occhi di Roberto.



Ed è normale, dal momento che sono dei pirla.



Ora, quando Roberto, Alberto e Remigio stanno insieme, ci sono dei pirla peggio di loro.



Per esempio, Renato, Luigi e Giorgio.



Quelli lì poi sono veramente dei pirla.



Quando Roberto, Alberto, Remigio, Renato, Luigi e Giorgio stanno insieme, sono ancora più pirla.



E, visto che sono talmente pirla, incaricano Roberto, per esempio...



...di rappresentarli presso un'altra banda di pirla che ha essa stessa incaricato Michele per rappresentarla.



Tuttavia, per Michele, Roberto è un pirla.



E, per Roberto, il pirla sarà piuttosto Patrizio, rappresentante di un'altra banda di pirla.



Quando stanno insieme, Roberto, Michele e Patrizio formano una vera banda di pirla.



E, tra pirla, ci si può sempre mettere d'accordo.



Tuttavia, il problema è che ci sono Giampiero...



Alessandro...



e Oliviero.



πεζζι δι μερδα.

Werther, è evidente. La «natura» si oppone alla «società», come il desiderio contrasta con la ragione. Contro le raccomandazioni dell'«impiegato» filisteo, che suggerisce una misura «umana» ai comportamenti perché divengano «utilizzabili», Goethe rivendica la libertà incondizionata della passione. È chiaro, tuttavia, che entrambi i principi sono necessari. Essi diventano letali solo allorché

sono distinti rigorosamente l'uno

dall'altro. In questo caso, il trion-

fo incondizionato dell'uno, che

soffoca l'esistenza dell'altro, sacrifica una parte di sé e rinuncia a una risorsa indispensabile. Piuttosto che in opposizione, natura e società, ragione e desiderio, utilità e improduttività, andranno pensati in tensione. Si tratta, in altre parole, di coppie complementari e non antagoniste. Il peso dei personaggi superflui, «inetti», «impiegati della vita», richiama precisamente la parte dell'inquietudine, dell'immaginazione, della futilità e del sogno, che deve resistere accanto alla produttività dei lavori

e alla distinzione dei ruoli. Jakob von Gunten, il personaggio di Walser, deve imparare a servire, perché «solo nelle regioni inferiori riesce a respirare». Progetta di diventare anonimo e insignificante, e di nascondersi, come gli altri suoi fratelli di specie, nelle «pieghe della vita». Questo resistere alle responsabilità, sottraendosi a compiti perentori e definitivi, è una strategia di sopravvivenza. Permette di sfuggire all'ingranaggio del mondo come è e lascia la libertà di cercare qualcosa d'altro, che il peso della realtà sembra schiacciare. Per mantenere accesa la possibilità di quest'altra dimensione, è necessario che l'«inetto» sia, come lo definirà Italo Svevo, uno dei più grandi creatori di personaggi fallimentari, «privo di sviluppo marcato». Proprio la sua disponibilità ad assumere forme inedite, sottraendosi alla definizione di identità bloccate, gli garantisce la mobilità di pensieri che sembra preclusa ad altri. Questa mobilità è la sua debolezza e, insieme, la

sua forza. Ne fa un soggetto forse socialmente inutilizzabile, ma gli consente di mantenere acceso il mondo delle illusioni, di disegnare la trama di sogni sconosciuti agli altri, di immaginare possibilità nuove e di riconoscerle perfino nei confini di un tempo che sembrerebbe precludere ogni alternativa. Forse, proprio per questo, abbiamo ancora bisogno di «uomini inutili». Sono loro che ci ricordano quanto dobbiamo ancora cercare per allargare i confini della nostra esperienza.

La Démocratie di Frèdèric Pajak da *L'imbécile de Paris* 2003

avvolto intorno al collo della città

Sud

MACCHINE

LE METAMORFOSI DI KAFKA (SECONDA PARTE) Stanko Cerovic traduzione di Sandra Rivazio

«Era disteso sul dorso duro come una corazza e, se sollevava un poco il capo, scorgeva il proprio ventre convesso, bruno, diviso da indurimenti arcuati, sulla cui sommità la coperta, sul punto di scivolare del tutto, si tratteneva ancora a stento. Le numerose zampe, miserevolmente sottili in confronto alle dimensioni del corpo, gli tremolavano incerte dinanzi agli occhi».

Che cosa gli è successo? Perché è cambiato? In che momento è avvenuto il cambiamento? Aveva avuto un 'sogno inquieto'. Il sogno è una sorta di caricatura del miracolo della vita: le forme non-forme all'interno e all'esterno della realtà.

Gregor si è forse svegliato dalla sua vita che non era altro che un sogno inquieto? Oppure è semplicemente ritornato alla realtà, alla sua vera realtà?

La metamorfosi è avvenuta all'improvviso, durante la notte, nel sogno, o si tratta della conclusione di un lungo processo di devoluzione, che avrebbe avuto inizio nella sua giovinezza, o nei geni dei suoi antenati, o nella sua società, o nella sua specie, e nel corso del quale la vita ha eliminato tutto quel che era diventato inutile, di troppo nel suo essere, per adattarlo alla realtà nella forma che meglio gli conviene: un insetto?

Gregor è un commesso viaggiatore. Null'altro. Non vive in nessun altro ambito al di fuori di quello del commercio. Kafka descrive l'universo di quella che i sociologi, da tre secoli, chiamano 'la società economica'. L'uomo-commerciante. In nessun momento nel libro di Kafka, se non alla fine, appare un'altra forma di vita nell'universo chiuso del commercio. Le qualità di cui Gregor aveva bisogno in altri ambiti sono diventate inutili, sono superflue nella realtà. La vita le elimina affinché la forma umana coincida perfettamente con l'essere umano. Ciò produce come risultato un insetto con un dorso duro come una corazza, un ventre bruno e le innumerevoli zampe miserevolmente sottili che si agitano senza sosta.

Gregor non è sorpreso. Gli psicologi direbbero che, nel suo inconscio, se lo aspettava. Dalla sua reazione, si ha l'impressione che non si tratti di un grande cambiamento, ancor meno di una metamorfosi. Dopo tutto, a cosa gli serviva la forma umana, ultimamente? Si sente bene, è in forma, può andare a lavorare. Guardando le sue zampe, riflette sul suo lavoro: «Che mestiere faticoso mi sono scelto! Ogni giorno in viaggio! Le preoccupazioni professionali sono assai maggiori che stando a casa in ditta!». Sono commercianti, i Samsa, da generazioni. Segue una lunga descrizione della vita del commerciante. Non appena svegliatosi insetto, Gregor gioca con le sue zampe e passa in rivista i dettagli della vita del commerciante. «Questo alzarsi presto, pensò, fa diventare idioti».

Che ore sono, con precisione? Solo a questo momento ha

inizio il panico del commesso viaggiatore, e fa il suo ingresso Dio: «Dio del cielo!» pensa. È in ritardo al lavoro. «Erano le sei e mezzo, e le lancette procedevano tranquille, era addirittura la mezza passata, era già quasi il quarto. Che la sveglia non avesse suonato? [...] Ma adesso cosa doveva fare? Il prossimo treno partiva alle sette; per prenderlosi sarebbe dovuto affrettare come un pazzo, e il campionario non era ancora pronto [...] E anche se avesse preso il treno, sarebbe stato impossibile evitare la collera del principale, perché il fattorino della ditta aveva aspettato al treno delle cinque e da tempo ormai aveva comunicato la sua mancanza. [...] E darsi ammalato? Sarebbe stato estremamente spiacevole e sospetto, perché nei suoi cinque anni di servizio Gregor non si era am-

Non può alzarsi dal letto, non può andare avanti né indietro, rischia di cadere sulla testa e di rompersi l'osso del collo se si butta giù dal letto. In effetti, dal punto di vista delle necessità della vita, dal punto di vista delle sue funzioni vitali, perché alzarsi? Gli affari aspettano, ma nessuno di questi coinvolge le funzioni vitali. Il direttore ha bisogno di lui, ma la vita? Nella sua forma umana sprecava, per così dire, troppe forze creative: non gli basta, da questo momento, per quello che cerca nella vita e dalla vita, chiudersi nella forma d'insetto?

Sta perdendo la capacità di parlare: «nella sua voce, come salendo dal basso, si mischiava un doloroso e insopprimibile pigolio, che solo in un primo momento, letteralmente, laL'AFFRESCO LASCIATO DA FELLINI

Jean-Philippe Domecq traduzione di Paolo Nusco

In Fellini Roma, ritratto cinematografico di una città, assistiamo a una scoperta che dura un attimo appena. Nel corso di una delle sequenze del film (che trasforma la mise en abyme in una prospettiva visionaria, con una naturalezza raramente riscontrabile nelle opere del secolo scorso, che pure ha apprezzato la pratica dell'opera nell'opera e del work in progress) la troupe è ripresa mentre filma lo scavo di una linea metropolitana. L'ingegnere-capo guida la troupe di galleria in galleria, nel frastuono delle macchine e nel turbinio delle lucciole dei caschi degli operai. Durante l'episodio, la sagoma dell'uomo non sparirà mai dall'obiettivo della cinepresa. In giacca e cravatta e con gli stivali di gomma, spiega a che punto sono i lavori; risponde alle domande in modo sintetico, preciso, quindi perplesso. Ben presto, nell'oscurità interrotta dai bagliori, scorgiamo una piega preoccupata

azzurrognoli. L'ingegnere rimane in disparte. E a ragione. Nuovo stupore del gruppo: le pitture si scrostano, svaniscono al contatto

con l'aria nuova. Come spesso accade in questo film, la visione di Fellini abbraccia vestigia e modernità. Quest'ultima, sebbene iscritta in una storia italiana datata e specifica (l'Italia fascista, la violenza da operetta che minaccia regolarmente il paese, dove il matriarcato genera uomini-pavoni e capibuffoni, gli anni di contestazione della società di consumo), non appare affatto intaccata dal tempo. Per quanto sia un tecnico e venga ripreso come tale, l'ingegnere che ci conduce nelle viscere della città-lupa incarna la figura del poeta rabdomante che guida il poeta cineasta; e come avrebbe potuto quest'ultimo non ricordare Virgilio che accompagna nelle bolge infernali Dante smarrito «nel mezzo del cammin di nostra vita»? La fresatrice è una Gorgo-

eterna, infernale, radiosa, urlante. Modernità del mondo e allo stesso tempo modernità dell'arte: la coscienza che i nostri artisti ebbero del loro lavoro – quella coscienza della coscienza artistica che, nei casi migliori e non sempre, avrà caratterizzato il secolo più competente in fatto di arte – Fellini ha messo in gioco anche quella, l'ha messa veramente in gioco, cioè in visione. Lo vediamo mentre dà le ultime istruzioni alla troupe di ripresa appollaiata sulla pedana della gru, munita di proiettori e coperta di plastica trasparente in vista del temporale che si avvicina. Ben presto le autobotti lanceranno schizzi d'acqua sempre più alti. Il cielo intanto resta grigiogiallo, elettrico. La pioggia che Fellini riproduce ed esagera, tiene legata la visione d'insieme che gli permetterà di fondere tutto. E tutto, infatti, viene incorporato, tutti i dettagli veri della nostra attualità che aspettano solo il nostro sguardo per emergere dal banale: autostoppisti hippy dall'incredibile andatura, sbiadite rovine di una torre romana, puttane che inveiscono e clacson che scandiscono, giovani irsuti che corrono e lo strascico di plastica del cameraman che sbatte nel vento mentre passa sotto i pannelli stradali in cui si riconoscono le sillabe di antiche vie romane, un cane solo e lucido nel cassone di un camion, e il profilo di un molosso in una limousine nera con autista, il telone nero che si stacca da un semirimorchio, l'autobus blu dei tifosi di una squadra di calcio e il tifoso di un'altra squadra che li insulta dal finestrino aperto della Fiat microscopica in cui è compresso il suo busto da selvaggio, un cavallo bianco al trotto fra le macchine che rallentano al calare della notte − la città si avvicina − , le vetrine delle tavole calde e le pompe di benzina allineate in una prospettiva allungata di gemme acide, chiassose, il nugolo di fari percorso dal tergicristallo, arte cinetica astratta sul parabrezza, e i corpi ridotti a brandelli vicino a un camion in fiamme riverso su un fianco, facce patibolari che litigano ammassate in una delle macchine mentre, dietro il finestrino accanto, due volti si illanguidiscono, profili di levriero allungati dalla pioggia, gli altiforni che incendiano la notte, il cemento irto di edifici in costruzione che dominano il raccordo - «l'anello di Saturno», dicono i romani - , e poi il traffico si blocca, dietro i finestrini di pioggia scintilla una fila di caschi e di scudi della polizia, striscioni rossi illeggibili ondeggiano al ritmo di slogan dalle parole indistinte, di cui resta solo l'accento di rabbia, quella lotta sempiterna che gli uomini devono combattere per far sì che i loro simili li opprimano di meno, e tutta quell'umanità si riduce a una marea luccicante di carrozzerie, ferme in un grido infinito di clacson davanti al Colosseo che brilla di tutte le sue luci ormai turistiche – così sarà stato il nostro mondo, estenuante,

sorprendente, stridente e tuttavia

affascinante, mentre ci passa sotto

gli occhi come è passato il passa-

to, e che rimarrà con Fellini come

il passato è rimasto con Tintoretto.

sopra il suo naso aquilino. Le onde



foto di Roger Salloch

malato neanche una volta. Sicuramente il principale sarebbe venuto con il medico della mutua, avrebbe rimproverato i genitori per quel figlio così pigro e avrebbe respinto tutte le obiezioni rinviando al parere del medico della mutua, per il quale esistono comunque solo persone sane, ma senza voglia di lavorare».

Così, nell'universo dei commessi viaggiatori - in ciò che è reale in quest'universo -, svegliarsi insetto sarebbe un avvenimento insignificante, ma essere in ritardo al lavoro è un terremoto, qualcosa d'imperdonabile e inconcepibile. I clienti attendono. I contratti sono pronti. Il principale conta su di lui. Anche genitori. È la sola relazione che li unisce.

Non è la metamorfosi in insetto, è peggio: fare tardi al lavoro. Il mondo crolla, Gregor Samsa sta deludendo la società nella quale s'esaurisce la sua vita.

sciava le parole nella loro nitidezza, per poi distruggerle nell'eco». In ogni caso, che mai avrebbe avuto da dire?

Anche i suoi gusti nel mangiare sono cambiati. Non sopporta più i prodotti freschi, detesta più d'ogni altra cosa ciò che un tempo adorava e che è il simbolo stesso della vita: il latte. Gli fa venire voglia di vomitare. Adora invece tutto ciò che è marcio.

Le reazioni della famiglia (con una lieve indisposizione un po' comica della madre), vanno nello stesso senso. Tutto gira intorno ad una sola domanda: come risolvere ora i nostri problemi economici? Non sono meravigliati di ciò che sta succedendo a Gregor. Il suo destino non li rattrista. Sono arrabbiati, si sentono traditi, contavano sul suo stipendio per tirare avanti. E Gregor lo capisce perfettamente, è arrabbiato con se stesso per le stesse ragioni.

registrate dai contatori Geiger indicano la presenza di un'ampia cavità dietro la parete dove sfocia il cantiere. Il terreno rischia di cedere? L'ingegnere dà ordine di far avanzare la fresatrice. L'enorme macchina scura avanza e, soffiando regolarmente, scava la terra con i suoi denti metallici. Al primo varco largo abbastanza da farci entrare un corpo, uno ad uno tutti gli uomini della troupe passano al di là. O meglio, al di qua, al di qua nel tempo: poiché sbucano su un complesso di case dell'antica Roma. Affreschi, statue, decorazioni in pietra e un mosaico sul fondo di un pozzo in cui riecheggia il gocciolio dell'acqua. I volti immobili osservati dai volti vivi, i primi intrappolati nello stoicismo della fissità, i secondi paralizzati dalla meraviglia. Si leva un grido corale quando scoprono, sola in una stanza ampia e vuota, la statua massiccia di una divinità nuda e bianca. Il fascio luminoso fa danzare la pallida ombra sui muri ne di sempre, che solo l'oggi poteva aver inventato. Attraverso il campo visivo che la macchina ci schiude, ariete testardo dal canto di scoria che morde la terra trasudante, veniamo proiettati in un tempo giunto alle nostre spalle da molto lontano. E la vista della statua, ripresa da dietro, impone in noi il silenzio, nel frastuono dei lavori dell'uomo che si ostina a sconvolgere la sua terra da cima a fondo.

Modernità dell'attimo e di sempre, quindi. La lunga sequenza dell'arrivo a Roma che Fellini filma in autostrada, è al tempo stesso una lezione e un emblema di tutto ciò che questo secolo ha potuto creare di 'assolutamente moderno' nel senso appena ricordato: moderno nell'assoluto, 'eterno nel contingente'. L'autostrada, invasa di auto che finiranno per immobilizzarsi in uno dei tanti, colossali ingorghi che il destino ci ha riservato, non cancella la via Flaminia; ne rappresenta il nastro,



CINE-VISIONI

dialogo tra Massimo Cacciapuoti e Lucrezia Scotellaro

L.S. – La tua scrittura traduce il linguaggio della violenza, del degrado della solitudine che è intorno a noi. Perché? Sono le uniche voci a parlare? Oppure è l'unico grido che si riesca veramente a sentire?

M.C. – Erano voci che sentivo, che ho sentito e che mi hanno spinto a immaginare uno studio della società o meglio di un microcosmo quale può essere quello di una città come Napoli o della sua provincia. Ripeto, volevo analizzare il fallimento dell'istituzione-famiglia attraverso tre strati sociali, e per quanto questa classificazione sembri superata, la utilizzo ugualmente perché risulta assai chiara, ossia attraverso il sottoproletariato suburbano (in Pater Familias), la media borghesia (L'ubbidienza) e l'alta borghesia napoletana. Quest'ultimo sarà, anticipo, il tema del mio prossimo romanzo, la cui uscita è prevista per il prossimo autunno. Nei primi casi l'approdo di queste vite disturbate era comune, dunque la violenza e il linguaggio suo proprio. Nel terzo l'evoluzione sarà totalmente diversa. Sarà un approdo ricco di speranza. Un romanzo d'amore.

Le parole di uno scrittore possono essere in qualche modo utili alla società?

Qualche tempo fa la questione che mi poni riguardava la musica. Per lungo tempo ci si è interrogati se questa musica leggera avesse un peso, considerando l'importanza di certa musica d'autore italiana. Pensa a De André, Fossati, De Gregori. Era il tempo in cui si pensava che forme di comunicazioni

così vaste e diffuse, facilmente fruibili, il cui messaggio avesse una forte impronta sociale, potessero in qualche modo incidere sulla società in generale. Allora il dibattito si spostò all'interno e Bennato rispose a modo suo, con molta autoironia, incidendo una canzone dal titolo Sono solo canzonette. Questo concetto fu condiviso da De Gregori e altri. Non lo so. La denuncia certamente può servire a risvegliare le coscienze addormentate. Penso alla Ortese de Il mare non bagna Napoli, ma fino a che punto un libro può servire a smuovere solo un atomo dell'immensa materia sociale, proprio non saprei dire. In fondo un testo di narrativa ha una funzione diversa. Ho in mente il buon vecchio Sapegno. Lui come criterio critico per giudicare un'opera metteva la qualità e la quantità dell'invenzione. Un romanzo autobiografico o di mera cronaca era brutto a priori. In fondo sono d'accordo. La realtà, la verità deve servirti da spunto, da stimolo, poi è la mente che deve creare. Un narratore deve inventare o reinventare la realtà e il mondo, che sia la propria città o una ipotetica Macondo spersa in un qualsiasi villaggio dell'universo. La narrativa è uno spazio a sé. È già spazio, realtà, finzione o fiction. Tutto insieme, senza soluzione di continuità. Penso al bellissimo romanzo di Rea sulla vicenda Italsider, La dismissione. Davvero gran romanzo. Rea fa parlare direttamente il protagonista, un ex operaio della fabbrica. S'incontrano tutti i giorni per mesi, perché Rea non vuole inventare niente. Vuole avere necessariamente in pugno la materia del suo narrare.



ANCORA MAESTRI

Andrea Di Consoli

S'impara qualcosa da tutti. Da tutti quelli che ti parlano. Anche da chi ti fa del male. Anche da chi sta chiuso in casa, rintanato, lontano dagli uomini. S'impara qualcosa anche da chi non conosciamo (per esempio lo struggimento di volerlo conoscere, quell'uomo sconosciuto). Bisogna avere coraggio, per imparare. E anche per insegnare, bisogna avere coraggio. Viviamo un tempo in cui tutti vogliono fare gli allievi, perché fare i maestri significa disfarsi un po' di se stessi, e quindi imparare a morire. Mi piacerebbe, un giorno, insegnare quello che ho imparato. Anzi, già insegno, a chi ne sa meno di me, le mie acquisizioni. Ho le idee chiare, su questo. Non sono un giovane scrittore. Non li temo, quelli più giovani di me. Non ho paura di invecchiare. Sono già vecchio. Mi assumo la responsabilità di indicare, a chi mi sta intorno, piccole rotte, mappe, gusti. Detesto quelli di quaranta o cinquant'anni che ancora mendicano un maestro. Di questi paurosi detesto l'individualismo mascherato di timidezza, la mancanza di generosità, la paura di rischiare, la necessità di nascondersi sotto l'ala rassicurante del potente di turno. Io imparo da tutti. Ma questo è normale. Piuttosto ho deciso d'insegnare quello che so, senza salire sulla spalla di un gigante generoso. I giganti non m'interessano. Li ascolto. Ma da pari a pari. Se qualcuno non mi sta bene, esco dalla porta e tolgo il disturbo. Non ho paura di nessuno. Non cerco padri. Ne ho già uno, di padre, e per me è il migliore della terra. Bisogna saper imparare da tutti. Ascoltare ogni discorso, con le mente ben aperta. Mi fanno ridere quelli che hanno mitizzato un maestro: di solito o ne sono rimasti schiacciati o lo hanno avversato con rancore. Io sono per la pluralità degli insegnamenti. Per la pluralità dei metodi e dei pensieri. Sono, della mia generazione, lo scrittore più vecchio di tutti. Mi sento di cento anni. Detesto la giovinezza che dura oltre i diciotto anni. Ho un sacco di difetti, lo ammetto. Ma rubrico tra i pregi la generosità di condividere con gli altri le mie cose. Di vedere gli altri superarmi in bravura e in riuscite di lavoro. Non bisogna solo imparare a imparare. Bisogna innanzitutto imparare a insegnare. In questo vorrei che la mia generazione fosse diversa. Vorrei che tramontasse definitivamente la stagione dei quaranta-cinquantenni che stanno marcendo nella prudenza, nella giovinezza protratta all'infinito, nella fiacca delle non-posizioni. In una parola: nel relativismo, che decade solo quando c'è da ottenere qualche misera commessa dal mondo dei giganti. Così, del proprio lavoro, non rimarrà nulla, neanche l'eco. Insegnare significa provare la vertigine di disfarsi di se stessi, cioè di morire. Significa indicare rotte, ben sapendo che quanto più sono precise e chiare, queste rotte, tanto più potranno essere contestate e superate. Per quanto mi riguarda, invertirei il problema: anziché almanaccarci sui buoni o i cattivi maestri, sarebbe interessante capire quanti di noi abbiano veramente il coraggio di 'ergersi' a maestri. Sì, con sicurezza. Con passione. Con coraggio. Rischiando qualcosa, quando si apre bocca. Senza marcire nel triste e misurato epigonismo dei giorni nostri, alibi perfetto per vivere una vita mediocre, senza infamia e senza lode.

un manutentore racconta Tutto. La sua vita familiare. La sua esperienza lavorativa. L'arrivo dei cinesi. La dismissione. Però nella breve introduzione Rea ci illumina. Scrive: ma forse ha qualche importanza stabilire l'esatto punto in cui la cronaca si fa finzione e viceversa?

Che potere hanno le parole? E il trasformare la parola scritta in immagini, situazioni di un set cinematografico? Mettere insieme le parole e le immagini? E i linguaggi? Che cosa produce e a che cosa conduce?

Il potere delle parole è enorme e nello stesso tempo infinitesimale. Credo che la comunicazione sia sempre e in ogni modo viziata dall'interpretazione. In fondo è il tema che ha tormentato i decadenti. Non dico che la comunicazione sia impossibile, ma spesso i livelli di comunicazione sono talmente differenti che si creano inevitabilmente distanze incontrollabili. Penso al linguaggio dei politici. A qualsiasi linguaggio

tecnico o da adepti. Ma anche alla comune banale conversazione quotidiana. Uno scambio di battute tra due individui presuppone un trasmettitore un messaggio e un ricevente, ma il ricevente ascolta le parole altrui attraverso il filtro del suo giudizio, della sua 'mentalità' della sua cultura. Dunque si può passare con lo stesso termine dall'ingiuria alla più bella e calda affermazione di amicizia.

Trasformare la parola scritta in immagini è la scommessa e il gioco più divertente che sia stato mai creato dall'uomo. Si colmano spazi, talvolta se ne creano di nuovi. Si inventa una realtà altra e spesso i tempi della scrittura sono totalmente diversi da quelli del cinema, per cui sei praticamente costretto a mutare il corso di un evento e a inserirlo con maggior aderenza nello spazio profano dell'esistenza.

Il linguaggio è in pratica l'argomento principale di uno scrittore. E anche di uno sceneggiatore. L'ultima generazione di scrittori napoletani, me compreso, hanno ripreso un'operazione iniziata un secolo e mezzo fa circa dai cosiddetti veristi. Verga ha letteralmente inventato un nuovo modo di raccontare la realtà, scendendo al livello sociale narrato, utilizzando il linguaggio proprio dei personaggi. Operazione che ancora oggi trovo straordinariamente sovversiva, per quanto stravolgere i canoni creati dalla generazione precedente sia stato comune a tutti i secoli della storia della letteratura, ma anche della scienza, di tutti i campi dello scibile umano. Poi negli anni cinquanta del secolo appena passato ci ha riprovato con risultati eccelsi, Pasolini. Dopodiché ci siamo noi epigoni. Qualcuno potrebbe dire avventori della penna. Lo faccia pure. Pater familias è stato un caso unico nel suo genere. Lo dico anche con presunzione. Esprimevo le peggiori brutture con un linguaggio aulico, ottocentesco, per quanto mediato dall'esperienza verista. L'esperimento riuscì abbastanza, anche se il testo poi è risultato di difficile lettura, specie

se lo confrontiamo con il coevo Pericle il nero di Ferrandino che in qualche modo sfrondava la letteratura e scendeva nei bassifondi del peggiore linguaggio da strada. La scelta verista è continuata con Patierno per il film. La comunanza di intenti ci ha uniti, ci ha chiamati a lavorare insieme. Per cui anche io in quel caso sfrondavo i belletti letterari per abbassarmi a cogliere il linguaggio dei bassifondi urbani. Sul set Patierno ha usato una tecnica particolare. Faceva leggere la parte agli attori, molti dei quali ragazzi di strada, e li lasciava liberi di interpretare. Si immedesimavano talmente che stravolgevano quanto scritto, immagina con quali colorite aggiunte. Potrei concludere con una indicazione di massima, dicendo che esistono tanti linguaggi e tutti validi per quante sono le situazioni sociali ed esistenziali. Del resto il linguaggio è lo specchio di una società.

C'è una parola che ricorre nei tuoi libri?

Non so se c'è. Il tema dominante di entrambi i romanzi era la famiglia, quindi forse una terminologia legata a questa. Anche se ne L'ubbidienza il tormentone erano i due colpi in bocca a ripetizione di don Ferdinando. Mi piaceva quell'espressione. Mi serviva a caratterizzare il personaggio. E ogni volta che la utilizzava diventava sempre più lui, più riconoscibile. Sono vezzi o vizi di chi scrive.

Nel nostro tempo è cambiato il significato di molte parole...

È cambiato il mondo, la cultura, il modo di vivere per cui non vedo perché il linguaggio non debba cambiare, evolvere. D'altro canto è un processo fisiologico. Le parole come gli uomini hanno un ciclo vitale ben definito, nascono crescono si evolvono fino a scomparire ed essere sostituite con sinonimi o perifrasi o addirittura può evolvere la tecnologia che rende talvolta le parole inservibili. Abbiamo altri modelli culturali, costituiti innanzitutto dalla forza pervasiva della televisione. Con questo dobbiamo fare i conti.



UFFICIALI DOTTORI

Partenza della mongolfiera nel cortile grande della Nunziatella, 1902 (foto archivio Catenacci)

OPERA DI DISTRAZIONE

Giuseppe Catenacci

«Multos labores magnus meritis»: in piena era napoleonica, nel 1806, questo divenne il motto delle «Scuole Militari provvisorie» che altro non erano che l'ultima denominazione che aveva assunto dopo l'occupazione francese l'antica *Real Accademia Militare della Nunziatella* istituita circa un ventennio prima, nel 1787, da Ferdinando IV di Borbone.

Giuseppe Bonaparte, salito in quell'anno sul trono di Napoli aveva cosi voluto mettere subito in chiaro che nella Nunziatella i meriti erano direttamente proporzionali al 'lavoro' e all'impegno che si poneva nell'adempiere ai propri compiti.

E perché i giovani non avessero a 'distrarsi' Re Giuseppe dispose che l'area circostante le Scuole militari fosse dichiarata 'zona franca' con il conseguente divieto per chiunque di potervi svolgere attività lucrative e fuorvianti per la gioventù militare che le frequentava. Fu in tal modo posta la parola fine alle annose vicende giudiziarie all'epoca ancora in corso, che avevano contrassegnato i rapporti della Nunziatella con i suoi potenti vicini durante il primo periodo borbonico,

Di fatto negli anni immediatamente a ridosso della istituzione della Real Accademia Militare due nobili, il duca di Mignano ed il Duca di Noja, si industriarono non poco per trarre profitto dall'insediamento in zona di tanti giovani cadetti tutti provenienti da agiate famiglie.

Il più intraprendente fu il duca di Mignano, che nel settembre 1788 apri arbitrariamente nel vicolo della Nunziatella e «propriamente all'angolo accosto alla chiesa» una porta di dieci palmi con sopra un balconcino allo scopo di stabilirvi una sorbetteria con caffè suscitando l'immediata preoccupata reazione dell'ispettore dell'istituto Parisi, che inviò una relazione al ministro della Guerra precisando che la sorbetteria 1) diverrebbe luogo di trattenimento pericoloso al costume dei giovani, farebbe spendere molti soldi ai cadetti e li caricherebbe di debiti; 2) essendo situata in una strada franca 'immune' dalle visite del giudice di quartiere - ahimè quanto utile sarebbe oggigiorno un siffatto giudice - si renderebbe un ridotto di giochi proibiti; 3) potrebbe divenire «un asilo di donne libertine» e quindi motivo di deviamento per le persone addette alla Real Accademia Militare e di rovina per l'educazione dei giovani;

4) sarebbe, infine, inevitabile l'assembramento della gente oziosa e ne deriverebbe «la curiosità dei giovani di ascoltare dalle finestre della Nunziatella i poco onesti discorsi che si tenessero».

Il ministro della guerra Acton

condividendo le preoccupazioni del Parisi, poiché il duca di Mignano era guardia del Corpo del Re, propose a quest'ultimo di negare l'autorizzazione ottenendone l'assenso. Non meno intraprendente era l'altro illustre duca di Noja che aveva messo gli occhi su di un giardino della Nunziatella che voleva acquistare «per mettere in quadro il proprio che a causa dell'altro rimaneva fuori sguardo». L'accorpamento del giardino della Nunziatella gli avrebbe così permesso di creare una dependance che intendeva utilizzare fittandolo «per divertimento dell'ornata gioventù» che abitava nella zona di Montedidio. Il comandante della Nunziatella brigadiere della leonessa dette al re parere contrario, sostenendo che quel giardino sarebbe stato impiegato per «divertimento della gioventù militare, per istruirvi alcuno giochi ginnastici e per le istruzioni nelle pratiche d'artiglieria».

Il re, a dimostrazione di quanto aveva a cuore le sorti della Real Accademia, non aderì alla richiesta. Così l'unica attività lavorativa in zona estranea alla Real Accademia rimase il botteghino per la vendita del pane che veniva prodotto nel forno esistente nel fabbricato della Nunziatella, in virtù di una autorizzazione in tal senso che i padri Somaschi avevano data agli amministratori dei regi Forni e Pasti sul finire del 1786 verso il corrispettivo mensile di venti ducati. Subentrata l'anno successivo in tal luogo la Real Accademia Militare gli Amministratori della città di Napoli chiesero che venisse revocata l'autorizzazione ai regi Forni di continuare ad utilizzare il forno della Nunziatella, in quanto esso era ubicato in un luogo pio e come tale di giurisdizione della città per cui poteva e doveva essere utilizzato per la somministrazione ai soli alunni dell'Accademia.

La querelle durò fino al 1795 allorché fu abolita la privativa della produzione del pane.

IL MESTIERE DELLE ARMI

Mario Bernardi

Uno dei mestieri più antichi è sicuramente quello del guerriero. L'opera fondamentale della cultura greca non è altro che la cronaca di una guerra in cui si intrecciano storie e vicende di uomini d'arme, come pure gran parte della letteratura e dell'arte successive, per non parlare dei prodotti artistici e pseudo-artistici contemporanei. Ma per capire chi è l'uomo d'armi bisogna, è chiaro, capire cosa è la guerra.

Oltre l'immagine kubrickiana dell'ominide armato di osso che scopre al tempo stesso lo strumento e l'assassinio, in cui la guerra diviene uno dei predicati inscindibili dell'essere umano, esiste una interessante riflessione sulla guerra che ha tentato di razionalizzarla e comprenderla. Mentre nel seicento i giusnaturalisti ne affermano le legittima derivazione dalla Natura stessa, nell'ottocento assistiamo ad una svolta grazie alla riflessione del generale prussiano Karl von Clausewitz, a lungo comandante della Scuola di Guerra, i cui appunti vennero pubblicati postumi. Celebre è la sua frase «la guerra è la continuazione della politica con altri mezzi» intesa a raccogliere la violenza della guerra all'interno di un processo politico visto però come l'affermazione di una nazione sulle altre, hegelianamente dello spirito di una civiltà sulle altre intese come aliene. La guerra pertanto, per von Clausewitz, ha come obiettivo il raggiungimento di uno scopo preciso e assoluto: l'eliminazione del nemico. Questa idea assoluta del processo politico come annientamento dell'altro legata all'uso strumentale della forza ha dato importanti strumenti agli ideologi tanto di destra quanto di sinistra. Nell'orizzonte marxista di pacificazione universale attraverso l'eliminazione dei conflitti di classe è facile capire come l'eliminazione stessa della distinzione tra le classi, e non la risoluzione pacifica del conflitto, rappresentasse l'obiettivo da attuare con ogni mezzo, annientando, anche fisicamente, le classi numericamente minori, e Lenin ebbe, come è noto, in grande considerazione la dottrina militare del generale prussiano.

Tra gli autori che svilupparono invece a destra la teoria della guerra di stampo clausewitziano merita attenzione un altro militare, il generale estone-ger-

manico Friedrich von Bernhardi (che, detto per inciso, non ha nessun legame parentale con il compilatore del presente articolo!). Egli è noto per aver criticato l'eccessiva debolezza del suo governo all'inizio del '900 e per essere stato uno dei teorici delle idee pangermaniche e proto-naziste che trionfarono subito dopo la sua morte avvenuta nel 1930. Il generale tedesco si preoccupò, nella sua opera Vom heutigen Kriege, di difendere la necessità guerra, attingendo anche al retaggio giusnaturalistico: «Dal 1795, quando Immanuel Kant pubblicò in età avanzata il suo trattato Della Pace Perpetua, molti hanno considerato un assunto che la guerra rappresenti la distruzione di ogni bene e l'origine di ogni male. A dispetto di quanto la storia insegna, non si sente nessuna convinzione del fatto che la guerra tra le nazioni sia inevitabile, e di quanto la crescita della civiltà sia sostenuta dalla stessa forza che spinge alla guerra. Ma, indisturbata da siffatte umane teorie e dal mutar dei tempi, la guerra ha continuato ancora ed ancora a marciare di nazione in nazione col fragore delle armi, e ha dimostrato il suo potere tanto distruttivo quanto creativo e purificatore. Ma non è riuscita ad insegnare all'umanità quale è la sua natura. Lunghi periodi di guerra, lontano dal convincere gli uomini della necessità della guerra, hanno, al contrario, sempre ravvivato la volontà di escludere la guerra, ove possibile, dal decorso politico delle nazioni». Il brano è tratto dal secondo volume della succitata opera dal sottotitolo La Germania e la Guerra Ventura, diffusissima alla vigilia della Grande Guerra. Continua il nostro: «Questa volontà e questa speranza sono ovunque disseminate persino oggigiorno. Si plaude al mantenimento della pace come l'unico obiettivo che gli statisti debbano conseguire. Questo indistinto desiderio di pace ha raggiunto ai nostri giorni uno specifico potere sugli animi degli uomini. Questa aspirazione trova la sua espressione pubblica nelle leghe e nei congressi per la pace; la stampa di ogni paese e di ogni partito politico apre con essa le proprie colonne. La forza di questa corrente è talmente forte che la maggioranza dei Governi professano, ad ogni occasione, che la necessità di mantenere la

pace è il vero scopo della loro politica». Von Bernhardi descrive una situazione che rispecchia esattamente il comportamento dei governi e dell'opinione pubblica di oggi. A dispetto del desiderio generalizzato di pace, il generale difende la necessità della guerra con una parabola che da von Clausewitz passa per il positivismo, l'evoluzionismo, ritorna ai giusnaturalisti e ancora più indietro ad Eraclito: «La guerra è la necessità biologica di primaria importanza, un elemento regolatore nella vita dell'umanità al quale non ci si può sottrarre senza che non ne consegua un insalubre evoluzione, che escluda ogni progresso della razza, e quindi ogni autentica civiltà. "La guerra è madre di tutte le cose" (Heraclitus). Il saggio dell'antichità riconobbe ciò assai prima di Darwin».

I brani fin qui citati si commentano da soli con l'evidenza di ciò che sono stati i conflitti del '900. Ciò che colpisce è l'aver compreso la persistenza da un lato della diffusione della guerra, che i governi indubbiamente considerano una valvola di sfogo e un'occasione di palingenesi per scongiurare stagnazioni economiche, e dall'altro del pacifismo, con una dinamica che una scienza che studiasse la psiche delle nazioni come fosse quella degli individui, non esiterebbe a definire schizofrenica. Lo iato linguistico creato dall'uso dei termini 'missione di pace' e simili per definire azioni militari non è che una conferma di quanto, pur perpetrando gli stessi meccanismi bellici del passato, la coscienza comune li rifiuti in toto, oggi così come alla vigilia dei passati conflitti mondiali.

Cosa è dunque la guerra? Quella cosa che si fa ma non si dice, si potrebbe affermare o, poeticamente, l'azione che non osa pronunciare il suo nome. È indubbio che la guerra sia intimamente legata alla storia della civiltà, ma è altrettanto innegabile che gli uomini abbiano sempre desiderato la pace, ora questa particolare condizione riesce forse a darci la percezione di quanto la guerra, lungi dall'essere un mezzo proprio di uno spirito puramente razionale, sia in realtà una manifestazione dell'umano assimilabile a quei comportamenti, quali ad esempio il corteggiamento, il gioco, l'arte, in cui emerge la natura

più profonda dell'essere umano, cioè quel misto di profondo coinvolgimento e appagamento interiore unito però ad un evidente disinteresse per le conseguenze pratiche. Razionalmente la guerra è un qualcosa di estremamente dannoso per tutte le parti in causa, e difficilmente si riuscirebbe a dimostrare il contrario. Anche in natura qualsiasi etologo dimostrerebbe facilmente come, fatta eccezione per la caccia a scopo alimentare, in realtà gli animali fuggono lo scontro fisico, preferendo limitarsi al 'mostrare le armi' piuttosto che usarle. La condizione di rifiuto e attrazione al contempo è simile a come quando siamo attratti da qualcosa di profondamente ripugnante da cui però non riusciamo a distrarre la nostra attenzione. Così pure sono quelle attività dispendiose e prive di un ritorno pratico nelle quali profondiamo una grande quantità di risorse economiche e di energie per semplice "gusto" di farlo, come il gioco d'azzardo. Nelle parole di von Bernhardi leggiamo un infervoramento che è quello del profeta, dell'artista o dell'amante. A conferma di questo mi piace citare un esempio, vivente, di guerriero: Amedeo Guillet, meglio conosciuto come il 'Comandate Diavolo', oggetto di numerose biografie e di una mostra appena conclusasi. Egli uscì nel 1930, a ventun anni, dall'Accademia di Fanteria e Cavalleria dove si era distinto per essere un ottimo cavaliere. Prestò servizio in Libia nel 1934 e poi nel '35 in Etiopia e ancora in Spagna. Giovanissimo era già conosciuto per la sua capacità di addestrare e comandare uomini e mezzi. Nel 1938 venne inviato in Africa Orientale col 13° Cavalleggeri Monferrato. Qui l'anno successivo compì un'impresa nell'area di Dougur Dubà che farebbe invidia al migliore dei nostri eroi di celluloide: per liberare la popolazione locale oppressa da un gruppo di ribelli conduce un attacco contro questi banditi. Nella carica il suo cavallo rimane sul campo e, dopo aver perso anche il cavallo cedutogli dal suo secondo, insegue a piedi imbracciando una mitragliatrice gli ultimi ribelli senza dar loro scampo. Qui inizia la sua 'leggenda': il governo italiano a partire dal 1940 costituisce delle Bande a Cavallo formate da eritrei di solito comandati da ufficiali italiani.

Guillet riuscì a mettere su un gruppo di guerrieri fuori dal comune che diedero filo da torcere agli Inglesi, superiori numericamente e per armamenti, assaltando mezzi corazzati a cavallo o a piedi con bottiglie incendiarie e fucili. In uno di questi assalti all'inizio del 1941 lanciò per ben due volte la carica contro una colonna di corazzati che, al secondo attacco, risposero col fuoco degli obici a zero. Guillet lasciò increduli gli Inglesi in quello che fu l'ultimo assalto di cavalleria che subirono in Africa: mentre lo squadrone di Dubat veniva decimato dai colpi dei corazzati il 'Lawrence d'Arabia italiano' lanciava i suoi uomini al grido «Savoia». Nei mesi successivi, tagliato fuori dalle linee italiane si nascose mimetizzandosi perfettamente tra i locali e mettendo a ferro e fuoco la regione, facendosi beffa dei servizi segreti inglesi che lo ricercavano con ogni mezzo. Da qui si rifugiò successivamente nello Yemen dove trascorse due anni addestrando le truppe dell'Imam per poi rientrare in Italia. Qui, nel mutato scenario dell'Italia divisa tra Alleati a sud e Asse a nord, collaborò con i suoi antichi nemici per la liberazione ma lasciò l'Esercito a seguito della fine della Monarchia. Per un po' fece il professore universitario tenendo la cattedra di antropologia, cui seguirono circa 25 anni di brillante carriera diplomatica in paesi del Medio Oriente, tra cui lo Yemen, e in India. Dal 1975 vive in Irlanda dove addestra cavalli, ma viene spesso a Roma a trovare i figli, Paolo e Alfredo, entrambi ex-allievi della Nunziatella. È stato insignito di molte altissime onorificenze e medaglie e, a novantacinque anni, è ancora lucido e prestante.

La figura di Amedeo Guillet, per quanto fuori dal comune, è quello di un uomo il cui mestiere di guerriero si fonde con la sua natura. Va detto che egli rinunciò a sposarsi prima della Guerra per non sottrarsi ad essa, così come Achille preferì la gloria millenaria alla propria discendenza. La guerra allora sembra essere quasi un daimon che si impossessa di alcuni uomini rendendoli capaci di azioni che non possono essere

giustificate da altro che da se stesse. Ecco che forse togliendo l'oggetto del combattere rimane solo il combattere in sé, non per Dio o Allah, né per il petrolio o per il domino su territori, non per la gloria o per l'onore, né per vendetta o per dovere, ma per combattere, per soddisfare il daimon del guerriero. Forse la pensano diversamente gli afro-americani che hanno scelto l'Iraq come alternativa alla miseria o alla delinquenza, o i nostri ragazzi che con la paga straordinaria potranno al ritorno sposarsi o comprarsi un'auto nuova, eppure sono convinto che vi sia una 'vocazione' all'arte della guerra che supera qualsiasi calcolo razionale. Allargando i nostri orizzonti i movimenti giovanili, il terrorismo o l'eco-terrorismo, reclutano i loro attivisti facendo forse più leva sul carattere militante che sui contenuti veri e propri della lotta. Forse solo accettando di vedere la guerra in un'ottica più vasta e allo stesso tempo più intima riusciremo veramente a comprenderla nella sua intima natura, così distruttiva e al tempo stesso seducente.



Di mestiere avvelenatore, interno cucine 1907 (foto archivio Catenacci)

SAREMO...

LA NUNZIATELLA E I SUOI MAESTRI

Mario Campagnuolo

Quando una istituzione come la Nunziatella vive per oltre 200 anni e resiste a tutti i terremoti della Storia vuol dire che ha solide fondamenta, quelle che, noi che l'abbiamo frequentata, chiamiamo tradizioni.

Io sono convinto che queste poggino in primo luogo sulla Ordinanza per la Real Accademia del 1798, che tutti attribuiscono a Giuseppe Parisi, e nella qualità dei Maestri che si sono succeduti nell'insegnamento fin dalla fondazione avvenuta nel 1787. Me ne sono persuaso quando, in occasione del Bicentenario della

Scuola, fui incaricato di preparare una Mostra itinerante, che chiamai *Una Scuola nella Storia*.

A sostegno di questa mia convinzione riporto il testo della tavola dedicata ai professori, che scrissi dopo aver consultato la inesauribile biblioteca di Giuseppe Catenacci.

Obblighi de'Professori

«I – Quando un uomo onesto accetta l'uffizio di Maestro, entra in un difficile, ma sacro impegno, poiché si rende responsabile della riuscita dei suoi Allievi; ed a lui attribuirsi debbono le triste conseguenze, che possono nascere dai loro errori in tutto il corso della vita. Non vi è cura adunque, non vi è diligenza, che possa dirsi soverchia. Diligente sarà, se

sarà instancabile in rendersi sempre più istruito nelle materie, che formar debbono, l'oggetto delle sue lezioni; se impiegherà tutta la possibile attenzione in istruire; e se non si lascerà ributtare dagli ostacoli, che potrà incontrare».

«II – La prima cura di un Professore sarà di guadagnarsi la stima degli Allievi, cioè la buona opinione della sua onestà, ed abilità; opinione sulla quale sono fondate tutte le dimostrazioni di rispetto, e d'ossequio, che gl'infériori debbono ai Superiori».

«III - Si deve acquistar con uguale premura l'affetto degli Allievi, Sia insomma buono, consumato, sofférente, umano.-prenda il tuono di padre.- ne imiti la condotta, ed i sentimenti: sia sempre affabile senza debolezza, esatto senza vanità, mostri a tutti, e co-

stantemente, benevolenza, ed affetto, e sarà da tutti benvoluto, ed amato». (Ordinanza per la Real Accademia Militare 1798, Parte II. Cap. IV. Art. 11).

Era appena trasferita l'Accademia Militare a Pizzofalcone quando vi fu chiamato ad insegnare fisica Carlo Lauberg, che dieci anni dopo sarebbe stato Presidente del Governo provvisorio della Repubblica Partenopea. «Ma la cattedra, che egli teneva per incarico, fu data nel concorso (1790) ad Annibale Giordano, nativo di Ottaiano, che, giovanissimo, quasi ancora adolescente, si era rivelato geometra di prima forza e, a sedici anni, aveva risoluto un problema di topografia, cui rimase nella scienza il nome di Ottaiano» (B. Croce, Vite di avventur di fede e di passioni).

che riuscì a scampare in Francia, furono Pasquale Baffi, famoso latinista e Francesco Saverio Granata, che era già stato professore dell'Accademia Militare nel 1778 e che insegnava matematica e filosofia alla Nunziatella dal 1789. Sia Baffi che Granata, cui non giovò neppure l'abito talare, salirono sul patibolo per aver aderito alla Repubblica Partenopea. A testimonianza di quella libertà di pensiero che fin dai primi anni ha caratterizzato docenti e allievi della Nunziatella, troviamo ad insegnare nello stesso periodo Vito Caravelli, matematico e astronomo, autore di testi scientifici, assai stimato dai Borboni, di cui ci piace riportare dall'introduzione all'astronomia questa frase: «Sideve scrivere per istruire non per sorprendere e si istruisce quando il difficile si mena al facile, e non quando il facile si procura di rendere misteriosamente difficile».

Meno fortunati di Lauberg,

Con Caravelli non va dimenticato Vincenzio De Muro, impegnato assertore delle idee illuministiche, che fu tra i maggiori collaboratori, se non ispiratori, del Parisi, nella volontà di imprimere uno spirito, nuovo nell'insegnamento: «Entrate dunque, entrate giovani valorosi, in tutti i segreti della natura, ma non obliate quelli del cuore umano: formatevi lo spirito giusto, la mente penetrante ed attiva cogli studi matematici, ma non chiudete il more al bello della natura; regolate, non estinguete la forza dell'immaginazione, l'aridità e la strettezza delle idee geometriche non vi faccia perdere il coraggio di abbracciare idee più complicate e più estese, l'arida e rigorosa verità non escluda la varietà e la delicatezza de' piaceri dell'animo».

Altrettanto stimato fu Raffaele Niola, insegnante di matematica e artiglieria, che fu allievo, docente e istruttore e terminò la sua carriera nel 1852 come maresciallo di campo.

Non si può tacere di Mariano D'Ayala, scrittore fecondo, allievo dal 1822 al 1829 e professore di geometria descrittiva e balistica dal 1837 al 1843. Allontanato dalla Nunziatella per le sue idee libertarie, alla caduta dei Borboni fu comandante del-

la Guardia Nazionale e quindi deputato. Si batté con passione nel nuovo Parlamento Nazionale per evitare la chiusura della Nunziatella. Quella di D'Ayala fu l'epoca in cui Francesco De Sanctis, Enrico Alvino e gli altri, di cui si è detto, ispirarono nella Nunziatella quello spirito nazionale che avrebbe portato molti allievi a diventare prota-

gonisti dell'unità d'Italia.

La Nunziatella ha compiuto da poco cento anni quando viene ad insegnarvi storia Michelangelo Schipa (1889-1895), studioso tra i più acuti del Mezzogiorno d'Italia, che con Croce e Di Giacomo fondò in quegli anni "Napoli Nobilissima".

Appena finita la guerra, a cui aveva partecipato nelle trincee del Carso, venne alla Nunziatella Luigi Russo (1917-1923) grandissimo storico della letteratura italiana.

Per appena un anno vi insegnò Nino Cortese (1922-1923), «uno dei più moderni storici del Mezzogiorno», ma vi rimase sempre affettuosamente legato nel procedere della sua carriera di professore universitario e di uomo politico.

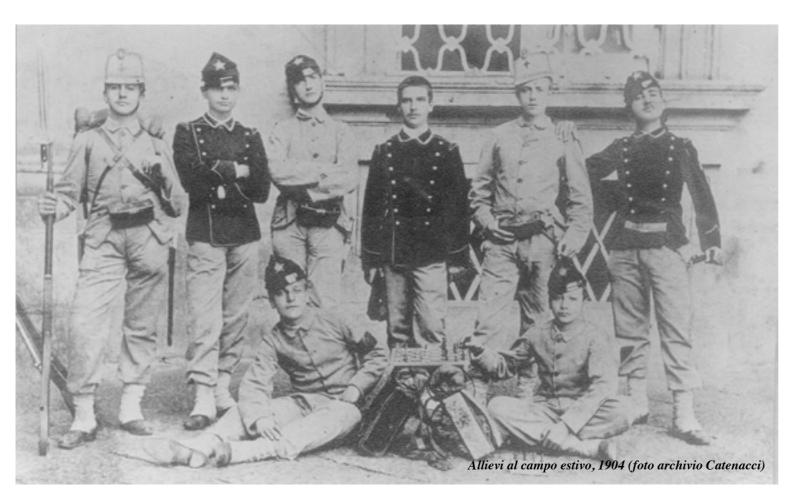
Per vent'anni, invece, insegnò alla Nunziatella Floriano Del Secolo (1902-1922), che Croce nei diari definì «uomo di grande probità e sicura fede», e in quegli anni fu il direttore del "Mezzogiorno".

Per lunghi anni insegnò lettere e latino un delicato poeta: Giuseppe Petroni, di cui i suoi allievi ricordano la profonda cultura e la gentilezza d'animo.

Paolo Barbi, professore di filosofia e uomo politico, ha portato nell'aula di Strasburgo quell'ansia di verità e di concretezza che aveva cercato di trasmettere ai suoi allievi.

Insieme agli uomini di chiara fama che hanno insegnato alla Nunziatella e che hanno contribuito ad accrescere il prestigio della scuola, non vanno certo dimenticati tutti quelli che, con costante attività, hanno dedicato la loro vita all'insegnamento nella Nunziatella, contribuendo con l'esempio alla formazione degli allievi.

Uno per tutti: Francesco Caruso, professore dal 1916 al 1953, che riuscì con la sua azione appassionata ad evitare la chiusura della Scuola nell'ultimo dopoguerra.





DISOCCUPATO!

Giorgio Mascitelli

L'incentivo delle mie dimissioni incentivate è lì sul tavolo che mi guarda in cucina, il foglietto dell'assegno intendo. Ohimè lasso! Mi sento in bocca un sapore così lazzo che quasi quasi mi ammazzo. Ora che sono veramente disoccupato, mi trovo nel mezzo dell'autentico dramma sociale.

Prima regola non perdere la calma, anche se uno dei vecchi mi aveva detto che mi sarei pentito non per i soldi, ma per altri motivi, il sindacalista mi ha consigliato di firmare. I soldi in ogni caso bastano, basta non pensare al multiplo di questi che evidentemente guadagnano i datori di lavoro, se offrono a me questa interessante cifretta. Seconda regola non mutare di una virgola le proprie abitudini, assorbire il colpo senza cedimenti e tra un pasto e l'altro lunghe passeggiate. Non bisogna dare l'impressione ai propri gangli, specialmente a quello di Büchner, che sia successo qualcosa d'irreparabile. A questo mondo finché c'è vita c'è speranza. Terza regola sfruttare questo tempo e prenderlo in definitiva come un'occasione per arricchire la propria professionalità e riprendere in mano cose che si sarebbero dovute studiare già da tempo. Considerarlo come un anno sabbatico non pagato che può durare più o meno di un anno. È un'occasione per approfondire materie ingiustamente trascurate e che sono magari autentiche chiavi d'accesso al nuovo millennio. Infatti quante volte mi sono lamentato con me medesimo per non aver il tempo di riesaminare certe questioni di diritto tributario o di conoscere in maniera più completa alcuni elementi di calcolo delle probabilità utili a sviluppare un più rigoroso metodo di impostazione dei sistemi del totocalcio. Certo non ho intenzione di fare come quel sifolotto che affamato e febbricitante percorreva a vuoto le strade di Cristiania. Né tantomeno di trascorrere il tempo concessomi arrampicato su qualche gru a chiedere lavoro con la mediazione del prefetto o dell'arcivescovo, se va bene.

Invece io intendo stilare una tabella di marcia che mi aiuti a scandire razionalmente il tempo che passa. Sic hora non ruet, come credo dicano gli americani. Quanto alla mia situazione precedente, non voglio fare del neorealismo d'accatto, ma neanche bermi tutte le cazzate che la propaganda dei miei datori di lavoro ci propina. D'altronde io avevo capito a suo tempo che le cose si sarebbero messe male: da quando l'azienda si trasformò da fabbrica di caramelle in società per la posta veloce. Io l'avevo detto che le caramelle qualcuno le mangerà sempre, la posta non si sa. Ma i datori di lavoro erano stati indotti dalla folle speranza di guadagno che consisteva nel reimpiegare la nostra rete di distribuzione. Infatti il vanto della ditta era quello di consegnare nel giro di pochi giorni, talvolta di poche ore, le caramelle con confezione personalizzata alla sede del cliente. Né si deve pensare solo ad una flottiglia di autotrasporti, ma la nostra ditta possedeva una fitta rete di tubazioni sul modello della posta pneumatica che collegava i nostri laboratori a tutti, e sono tanti, le caramellai della città di Milano (e anche di Sesto San Giovanni). Fu questo l'inizio della fine. Venne l'idea a qualcuno, anche il sindacalista era d'accordo, di sfruttare

la rete come posta e consegne rapide. Tutti fummo riconvertiti ed anzi vennero persino assunti due marocchini in più. Tutti fummo riconvertiti ed io me ne adontai perché, orbato del mio posto all'ufficio confezioni, mi vidi costretto in un ufficio produzione modulistica. Tutti fummo riconvertiti ed io smisi di lavorare all'immagine delle caramelle; dissi addio ad alcune delle mie creature predilette come le caramelle «Negro semen in alba pratalia» o le «Non curiamoci dei brontolii di vecchi troppo severi» o «Le caramelle dei Getsemani» o «Caporetto» o «Vittorio Veneto» o la «Caramellona». Io ne escogitavo i nomi e ne curavo il rivestimento grafico. Mi ritrovai retrocesso ad un lavoro arido da questo forse un po' fatuo, ma assai interessante. Ad un certo punto si scoperse che per completare la riconversione, sebbene tutti noi ci fossimo convertiti, occorrevano altri soldi e si deliberò di impegnare certe riservuzze dell'azienda per le urgenze, il sindacalista disse che era un'ottima idea. Ma non si era tenuto conto dei crucchi: difatti una multinazionale tedesca, che aveva rilevato un allevamento di polli fallito, aprì un servizio di piccioni viaggiatori per la città di Milano. Il piviere germanico, precisamente del Palatinato, volava alto, forte ed economico mettendo in crisi i nostri trasporti. In breve ci si accorse che le nostre tubazioni non valevano un tubo a fronte del celere piccione. Tutto provammo, anche la concorrenza sleale: dal mangime avvelenato al tentativo di diffondere epidemie tra i piccioni nordici ricorrendo all'incrocio coi piccioni milanesi, ma nulla ebbe risultato. Gli sforzi furono vani. Ci si risolse a vendere alla stessa multinazionale germanica, il sindacalista disse che si trattava di salvare il salvabile. Poi le proposte d'incentivare le dimissioni, d'uscita dolce, ma questa è storia di ieri. Proprio ieri incontrando il sindacalista, gli dissi «Sergio, si è sbagliato qualcosa», e lui mi rispose «Ezzelino, non si poteva fare altrimenti: si trattava di conciliare legittime garanzie con inderogabili trasformazioni». Ma secondo me non me la raccontava mica giusta. Ho come il sospetto che tutto poteva essere gestito differentemente.

In ogni caso, ormai è fatta. Adesso mi riorienterò alla ricerca di un nuovo posto di lavoro. A Milano ci sono un casino di banche dati, ed anche un casino di banche soldi, e quindi la cosa secondo me è di buon auspicio. Comunque non c'è da aver fretta perché cercare il posto di lavoro è un po' come quando si brama di sedurre una qualche fanciulla, della quale non si è appurato ancora il livello di ritrosia. È allora prudente simulare il proprio grado di incapricciamento, specialmente se elevato, ed assumere una composta espressione che indichi giusto una lieve inclinazione per il soggetto della passione. Non la si deve far sentire una sorta di Laura Peperara, ma una potenziale fortunata, se appena sarà arrendevole. Io sono solito far quella mia camminata che sola dice «Certo sei carina, ma io sono Ezzelino Zarchia: ho i miei ritmi, i miei valori, le mie ritualità». Allo stesso modo nella ricerca del posto di lavoro non ci si deve mostrare affannati, ma curiosi gentiluomini in cerca d'una più consona occupazione

del proprio tempo. Allora quando il selezionatore del personale fisserà un colloquio in ore magari festive ed antelucane, non s'abbia remora a rendergli pesante una simile scelta. Lo si guardi seccati e non si abbia timore d'offenderlo, di solito è un libero lanciatore ricattato e trafelato, naturalmente s'accetterà la convocazione, ma con una degnazione evidenziante così una sobria serietà estrema. Non è necessario scorrere troppo le offerte di lavoro sulle paginedei giornali ed in ogni caso solo dopo aver compulsato con la dovuta attenzione le sportive. Anche nel caso si decida di fare a propria volta un annuncio di ricerca converrà conferirgli un'appropriata sfumatura di noncuranza, magari aggiungendo un'avvertenza del tipo «astenersi non intenzionati a offrire un trattamento economico adeguato alle qualifiche sopra descritte» oppure «astenersi perditempo». Insomma fronte alta, sorriso tranquillo, passo sicuro: camminare eretti. Nello stesso tempo non bisogna cedere alla costernazione e, se si ha un fisico minimamente adatto, quello della disoccupazione è il momento giusto per compiere qualche piccola impresa sportiva, anche solo un sentiero del CAI o una discesa in canoa di qualche tratto di un fiume domestico. Al termine di queste imprese, che andranno riferite come casualmente nei colloqui di lavoro, si acquisirà quella sicurezza di sé che renderà più convincenti le nostre parole. Non si deve mai sottovalutare il potere dell'entusiasmo. Quando uno crede in lui stesso, subito anche gli altri crederanno in lui stesso. Siamo franchi e sinceri, ma anche decisi. Un bel sorriso ed una stretta di mano vigorosa talvolta valgono più di mille curricola.

LA MANO (PER VOCE MASCHILE **E FEMMINILE**)

Sono qui, vicino come ciò che svolge il giorno e che la notte è mio,

posso condurre il vuoto oltre il fatto che scioglie la parola e pure è pieno,

ho di che trattenere e spingere, scegliere come e quando.

Vienimi al tatto, specie quando si muore e c'è bisogno, offrimi

lo strumento che mi salva e che mi duole come si suole, avvertimi

se cambia, se comanda invece che questo grumo di carne e

di pensiero un altro impero dove m'assaliranno uccelli

che conosco e mangiano polpe vive e dove i lumi si spengono da soli.

Non giova al calco il mio poco calore, ma afferro bene

il gusto d'afferrare, senz'offesa. Picchio, pago la spesa,

e mi rannicchio tra queste pieghe scure e sicurissime,

mi tendo appena verso la mia guancia quando ho male.

A farmi fare è fare a non finire, ché mai mi stancherei di

non dormire se non avessi sonno per

guarire: nevriti

perniciose, mi tormentano, mi avventano, mi

inventano la mossa che farò, carezzerò la pancia della gatta.

3.

Poi quando per convegno mi trascendo, inizia la vacanza.

All'opre femminili più mi tenta la compagnia dell'uomo,

e il circolo si chiude, la tenda pure e il lume resta acceso

sull'inchiostro, che simpatizza molto con il mio.

Sorella, ci sfreghiamo? È aprile e non accenna a riscaldare, la penna

l'ho lasciata perché si lavorasse almeno

in due e destra

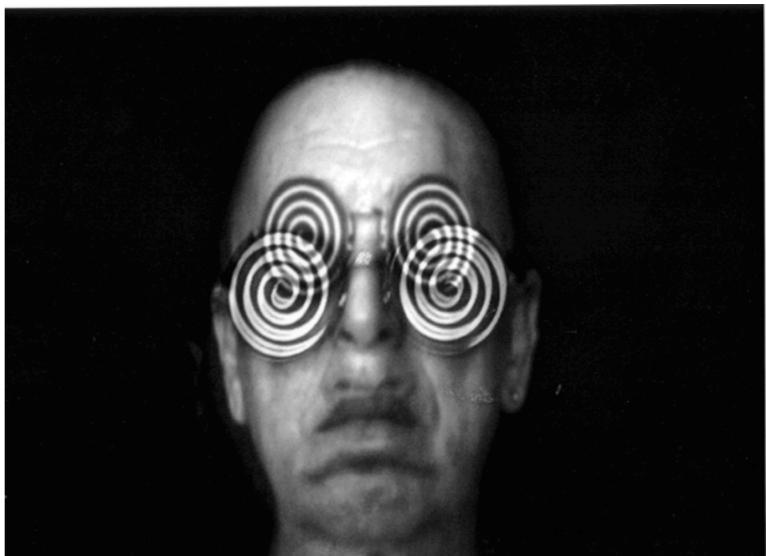
e l'altra pari si affiancassero sul piano. Così, battiàm

guerra proprio non ci tocca, rintocca a nome dell'umanità.

battiàmo, che questa

TIMBRO

immagine di Alfredo Anellini



SUI 'MAESTRI' NELLA STORIA DELL'ARTE

Riccardo Venturi

1. 'Maestro della Madonna del latte', 'Maestro delle Carte da gioco', 'Maestro del Bambino vispo': cosa vogliono dirci queste locuzioni la cui ricorrenza ne attutisce appena la stravaganza? Questo: che alla mano di un artista sconosciuto viene attribuita un'opera specifica e non firmata. L'individuo scompare, dissolto in un tema rappresentato con cui viene unanimemente identificato e riconosciuto. Se da una parte abbiamo a che fare con nomi tramandatici senza che nessuna opera sia sopravvissuta, qui al contrario non resta che un'opera, spia di un paradigma indiziario attorno al quale lo storico raduna pazientemente, quasi coagula, un corpus di somiglianze stilistiche. Un catalogo incerto, lacunoso e in continua metamorfosi, la cui scansione cronologica è puntellata da punti interrogativi.

Consultando *The dictionary of Art*, mi accorgo che le voci consacrate ai maestri riempiono ben duecento pagine. Una presenza certo minoritaria, comunità quasi invisibile composta per lo più da figure di mezzo, di transizione, fedeli più al gusto che al genio.

Ma al contempo si tratta di una compagine non trascurabile, perché queste diciture – che sopperiscono alla mancanza della firma - sono il sintomo di una dimensione fantasmatica della storia dell'arte, di un'afasia del suo discorso, di un fondo anonimo che resiste all'attribuzione e all'iscrizione storica. I Maestri mettono a nudo la difficoltà critica di arrendersi ad una storia dell'arte senza nomi. Ogni lacuna, ogni mancanza di dati viene prontamente arginata con un nome fittizio e convenzionale, provvisorio e d'emergenza. Un battesimo che dà la paternità ad opere altrimenti orfane, e in queste adozioni va riconosciuta la pietas della storia dell'arte.

In altri termini, a quella che chiamiamo storia dell'arte (e che vorremmo scrivere sempre tra virgolette, per ricordare che è sottoposta a un'incessante opera di decostruzione) sembra connaturata una coazione a nominare – ecco cosa nasconde la logica dei Maestri. Sono personalità la cui originalità – ovvero lo stile dai caratteri inconfondibili su cui il *connaisseur* fonda la pratica del-

l'attribuzione – sembra soffocare sotto la ramificazione delle paternità ben documentate. Per questo è facile confondere i Maestri con i loro supposti capiscuola, con un anello della loro ascendenza (il 'Maestro dell'Osservanza' con Sassetta, ad esempio). Come se il Maestro, per un paradosso spesso sottaciuto, restasse ab aeterno pedante discepolo, ligio e osservante discente, timorato e fido seguace, senza autonomia rispetto alla scuola di appartenenza. Come se il Maestro - icona del soccombente - provasse ad appropriarsi di un attributo, di un'abilità che non gli sono propri. Di questi Maestri infatti non si può che parlare riferendosi ad artisti noti, la cui influenza li perseguita come un'ombra. Del Maestro di Santa Cecilia, exemplum gratia, si ricorda in buona sostanza che: di Giotto gli manca il senso di profondità ma, allo stesso tempo, di Giotto mitiga la monumentalità delle figure.

2. Non ci troviamo dunque davanti ad una storia dell'arte agli antipodi del culto dell'autore, in cui i Maestri segnano – o meglio

incarnano- il limite se non l'impossibilità del capolavoro? È pericoloso affrettare una risposta se si considera la relazione semantica che lega i due sintagmi 'Maestro' e 'capolavoro'. Quello che sfugge all'italiano e al francese (maître / chef-d'oeuvre), diventa inequivocabile in inglese come in tedesco, dove i due termini sono quasi ricalcati uno sull'altro: master / masterwork, Meister / Meisterwerk. Un rapporto che ci conduce a un caso marginale finora non contemplato: quello in cui, a restare sconosciuto, non sia più un epigono che propina stilemi consolidati e la cui produzione si confonde col fondo indeterminato delle immagini, quanto un vero e proprio maestro (di una tecnica o di una tendenza figurativa e così via: sono i cosidetti protoi euretai), capace di inaugurare una discendenza anziché inscrivervisi pedissequamente. Gli esempi non mancano: il 'Maestro del Libro della ragione', disegnatore e incisore cui è debitore il giovane Dürer; i manoscritti del 'Maestro della Madonna di Burgundy' per l'arte olandese del XV secolo; il

cui solo ora, in seguito al ritrovamento degli affreschi nella cripta del Duomo di Siena, si comincia a comprendere l'importanza.

E qui tocchiamo uno dei nervi del 'dispositivo Maestri': è possibile, e in che modo, legare originalità e anonimia? È possibile scrivere e sopportare una storia fatta di innovazioni e rotture che restano mute, scene senza attori in cui non si coglie altro che il respiro del farsi della storia? Non siamo davanti, per servirci di un'iperbole, ad una storia dell'arte di Maestri contrapposta ad una storia dell'arte di artisti? Come ripensare lo statuto dell'opera d'arte se la sua autonomia e il suo ruolo sociale erano garantiti, fra l'altro, dalla biografia aneddotica e leggendaria del suo *alter* deus, come si esprimeva Alberti? Domande insidiose che si moltiplicano come cerchi concentrici nelle acque profonde delle pratiche e delle teorie artistiche contemporanee. Come ad esempio il rapporto fra multiplo e originale, che nei primi del novecento prende decisamente partito per la riproduzione, almeno a partire da Rodin, un artista che, come

ha ricordato R. Krauss, lascia allo Stato francese le sue sculture nonché i diritti di produzione dei bronzi a partire dai gessi. In altri termini, l'artista-demiurgo delega a un'istituzione la gestione del rapporto originale-copia e si espone al rischio di una moltiplicazione incontrollata delle sue opere (mi viene in mente un ciclo di foto di Candida Höfer sulle diverse copie de *Le Monument aux Bourgeois* de Calais conservate nei giardini dei musei sparsi per il mondo).

3. Lasciando in sospeso questi punti nodali, ci affidiamo infine ad una finzione letteraria: Le chef-d'oeuvre inconnu di Balzac, pubblicato nel 1831 - stesso periodo in cui Hegel, nei suoi corsi di estetica, decantava la fine della verità, dell'autenticità e della necessità dell'arte – dove la ricerca della perfezione e la realizzazione del capolavoro, nascosto fino all'ultima scena, si rivelano impossibili. Frenhofer è così esaltato da confondere la sua creazione per una creatura: «Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau», dice a Poussin e Porbus. I quali, accolti infine nell'atelier, si confidano che prima o poi il maestro si accorgerà «qu'il n'y a rien sur sa toile» (riflesso fra l'altro di una precedente battuta di Frenhofer su un'opera di Porbus, cui manca «un rien, mais ce rien est tout»).

Perseguendo a stenti la perfezione di un corpo dipinto, Frenhofer ha finito per sfigurarlo del tutto. Non resta che «une muraille de peinture»: un niente da vedere o un niente che è tutto. Una situazione dello sguardo difficile da sostenere a lungo, al punto che Poussin e Porbus si concentrano e si consolano sulla rappresentazione di un piede ai bordi della tela. Un piede scampato all'inestricabile rete di linee che appena trattengono gli strati di colore, a quell'«espèce de brouillard sans forme» che l'artista brucerà la notte seguente prima di togliersi la vita.

Poussin e Porbus, colti alla sprovvista, cercano un frammento che salvi e quasi redima la totalità dell'opera. Il contrario di quanto fa Reger – protagonista dello straordinario *Antichi maestri* (1985) di Thomas Bernhard – il quale da trent'anni si reca nella Sala Bordone del Kunsthistorisches Museum di Vienna per cercare un errore palese, quanto microscopico, che impedisca di considerare il *Ritratto di Uomo dalla barba bianc*a di Tintoretto come un capolavoro.

Tornando a Balzac: e se il suo racconto inesauribile (con i suoi transfert, visto che Cézanne e Picasso si sono identificati con Frenhofer) fosse una metafora della strategia dei Maestri? Non dimentichiamo quanto questi, come la logica del capolavoro, siano legati a doppio filo alla nascita del museo moderno nel XIX secolo. E questo racconto ci fa intravedere l'ambiguo fascinum legato ad una storia dell'arte di capolavori sconosciuti o di Maestri.

È solo un primo passo, ma sin da adesso siamo certi di una cosa: che nel caso lo storico dell'arte fosse colui che, fissando il muro, parla il visibile, allora gli preferiremmo senza dubbio Bartleby lo scrivano. Colui che, davanti ad un muro, aveva l'ardire di ripetere ininterrottamente: «I would prefer not to».

VOCALE

INTRO

Piero Cademartori

- hanno di che derubricare il sonno, deliberare il monno, che è il nostro sonno, il nostro monno, di rubricare il sogno, varcare il monno, sturare il giorno, virare il sonno

nugolo di artisti preducceschi di

- hanno di che maliarci l'occhi, maliare carne, maliare il cuore, l'occhi, il sangue, mangiarci l'occhi
- hanno di che 'mmalare sogni, 'mmalare carne, l'occhi, sanare sonni, sveltire i gesti, i passi, sgranare d'occhi
- hanno di che disancorare carni, vestire segni, gestire l'occhi, di che giostrare l'anni, lenire

pegni, hanno di suscitare sonni, gestire pegni, hanno l'impegni, i semprepregni

- hanno di che metterci 'n giostra, venirci apposta, i giustapposti, sopra li sogni, l'orrendi sonni, in carne avara, appesa, scarna, in carne cava, amara, avara, d'orrendi monni
- hanno del bene ch'arpiona il sonno, del vasto scempio, del vasto monno, hanno quel sale che brucia carne, che svelle i sogni, che ammorba sonni, hanno bei loculi e tabernari, hanno gli zuccheri postribolari, hanno il già tutto, il verbo, il pane, hanno dei segni tentacolari

L'UOMO DAI BAFFI BIANCHI

Cesare Cuscianna

Il ferro del cavallo è il più bello, tondo, largo, un vero scacciamalocchio. Più piccolo e stretto quello per l'asino. Quello del bue è curioso, una lamina di ferro da chiodare su un lato solo. Crearli è un'arte perduta.

L'uomo dai baffi bianchi era mio dirimpettaio. Per andare in bottega bastava attraversare la strada, e così mia madre non aveva paura a mandarmi. La guerra era finita da qualche anno, di lì a poco i maniscalchi sarebbero divenuta merce rara ma nei paesi il lavoro non mancava. Sembrava che quel mestiere antico il tempo non potesse prenderselo, restava fatto di ingegno, muscoli e sudore.

L'incudine nera troneggiava all'ingresso, inquadrata dalla luce del giorno come da un riflettore di scena era la prima donna in palcoscenico. Una base tripode, un tronco di quercia amputato alla biforcazione dei rami, ne sopportava il peso e il connubio era di una stabilità a tutta prova, come certi matrimoni combinati per interesse ma destinati a durare, a dispetto delle malelingue.

Secoli addietro su più maligno ceppo si era posata la testa di Corradino di Svevia perché il boia gliela spiccasse dal collo. Nel mio libro di storia l'immagine del bambino guerriero mi intristiva. Nulla aveva potuto risparmiargli l'età, appena di qualche anno maggiore della mia, neanche la morte. Per qualche motivo quel fallimento lo sentivo vicino, affidava al lancio del guanto l'orgoglio che impedisce di piangere. E mi chiedevo che destino avrebbe poi incontrato quel guanto, sospeso sulla pagina in un volo senza fine.

Ma l'ombra della tragedia non guastava il fascino dell'incudine, ne accresceva anzi la suggestione. In ogni caso su quell'arnese fiero e scuro avevano preso forma le armi degli eroi, lì era stata foggiata la lancia di Achille, laspada di Ulisse, la corazza di Cesare.

L'uomo dai baffi bianchi era però vecchio e placido, portava sempre la giacca e il panciotto grigi, come i nonni nelle fotografie, e sul ventre rotondo una catena d'orologio d'acciaio. Se ne stava a chiacchierare coi clienti o esaminava gli zoccoli degli animali, con le mani e con un punteruolo li liberava dalle zolle indurite, per meglio vedere pren-

deva le lenti cerchiate di nichel, guardava con occhio tondo, critico, e sempre increspava i baffi e sospirava.

Il grosso della fatica lo tenevano i due figli scapoli, Lorenzo innanzitutto, e Francesco, poco sopra i quarant'anni a me sembravano vecchi quanto il padre. In quell'aria annerita da ferro e carbone, dolciastra per afrori ed escrementi i tre si muovevano di concerto con un'intesa familiare e segreta. Una nobiltà senza insegne li rendeva superiori.

Addossata alla parete più scura di fuliggine la forgia. Il fuoco si comandava con la manovella. Una ruota dai raggi sottili ed ondulati, secondo la moda antica che ingentiliva finanche gli utensili, mediante pulegge, catena e ventola convogliava poi l'aria al di sotto del braciere alimentato a carbon coke. Sulla ruota una scritta, Patent, e subito dopo un numero, 263. La prima parola inglese incontrata in vita mia. Patent 263. Non si cancellerà che con me.

Il meccanismo era sempre ben oliato, appena vinta l'inerzia pareva correre da solo, guadagnava velocità, trovava un ritmo suo. Non c'erano rischi in quel lavoro, così di tanto in tanto mi veniva affidato. Certo di potermelo permettere perché il ferro andava scaldato alla svelta facevo vorticare la manovella, la fornace palpitava e la fiamma inebriata di ossigeno si levava ubbidiente, come il genio dalla lampada di Aladino. Avrei voluto avere forza a sufficienza da farla inerpicare sin sul tetto.

L'uomo dai baffi bianchi vigilava sornione e non mancava di vantarmi ai miei genitori, quando uno di loro capitava lì.

 È a buon punto col mestiere
 diceva, ma io e lui sapevamo che quel mestiere mi sarebbe stato sempre precluso.

Il vecchio non era abituato a risparmiarsi, nemmeno per l'età. Se uno dei due figli mancava, e Francesco era malaticcio, pallido e con l'ulcera, o il momento lo chiedeva, perché contadini e bestie si affollavano tutti assieme, andava verso l'angolo della bottega dove pendevano i grembiali di cuoio e se ne aggiustava uno. Qualcuno sempre correva ad annodarglielo, lui denudava gli avambracci pelosi e bianchi, senza fretta arrotolava le maniche della camicia e della spessa maglia di lana che portava in ogni stagione. Per un attimo soppesava i pugni ed i palmi, quasi fossero mazze.

Poi i colpi echeggiavano ritmici, i movimenti erano lenti, ampi e precisi come i passi in montagna di chi non vuole ritrovarsi senza fiato. Il martello ne batteva una serie sul ferro infuocato, poi, ogni tanto, due o tre sull'incudine, a vuoto, generando un suono anomalo, leggero. Era quel tintinnio a fermare le ore nel tempo illusorio dei bambini, i rintocchi del mio orologio sereno. Privo di ogni necessità pratica, all'apparenza superfluo, aveva la sua ragion d'essere, altrimenti nella bottega ci sarebbe stato rumore, non musica. Così è l'arte, e quell'armonia mi proteggeva, allo stesso modo del silenzio.



imo giorno di lavoro, disegno di Marco Porzio

TRUFFAUT, **VIALE BERLIOZ**

Elisabeth Barillé traduzione di Cristiana Altan

Alle cinque, gli avevo detto al telefono, all'ingresso del cimitero, vedrà, è pieno di verde, si starà bene. Prendo spesso in bicicletta il cavalcavia di metallo che lo attraversa, tra Clichy e Caulaincourt. Ci passa parecchia gente, turisti che escono dall'hotel Ibis, clienti di Conforama che si lanciano nei loro progetti, ristrutturazione di soffitte, estensione di armadi a muro, patine all'antica; finché siamo qui si deve pur fare qualcosa. Attacco la salita sollevandomi dal sellino. Guardo gli alberi, poi le tombe. Alcune mi attirano più di altre, una bianca, soprattutto, di una donna bruna il cui viso stampato sul medaglione di porcellana esercita, a ogni passaggio, un fascino che deriva il suo mistero, lo so, dalla distanza che ci separa. Ridurla, andare su quella tomba, sarebbe abbandonare un'illusione; le mie sono più numerose che le mie paia di scarpe e ci rinuncerei meno volentieri.

Un'ultima premessa: da tre giorni si ricominciava a parlare di canicola, però con serenità, la vendita degli apparecchi domestici per l'aria condizionata era aumentata del 200% rispetto all'anno precedente, gli anziani sarebbero sopravvissuti. Avevamo del resto varcato il portone passando davanti a una senior in vestito di tergal abbottonato lungo tutto il davanti, che si accomiatava dal guardiano perché doveva lavarsi i capelli.

Avevamo una mezz'ora prima della chiusura. Laurent mi aveva chiesto se mi piacevano i cimiteri.

- Mi piace la compagnia dei morti. Mi placa. Credo che mi aiuti anche a vivere. Mai fare drammi. Comunque tutto si risolverà.

- Ha visto *La camera verde*?
- No.
- Nel film Truffaut fa la parte di un vedovo, un certo Davenne. Per tutti gli altri sua moglie è morta da undici anni. Ma per lui no. Continua a dedicarle tutti i suoi pensieri, tutto il suo amore. È un bel film, penso che le piacerebbe. È strano...
- Cosa?
- Essere qui...

Truffaut è sepolto a Montmartre, gli avevo detto il giorno prima dandogli appuntamento. Non lo sapeva. Eppure il suo più intimo amico aveva consacrato al regista una tesi. Durante la cena che ci aveva riuniti, una sera di giugno, in un ristorante indiano della rue Gauthey, avevamo fatto l'elogio di Le due inglesi. Certe scene mi fanno venire le lacrime agli occhi, sempre le stesse; si piange sempre per le stesse cose, non c'è niente da fare, neanche con l'età. Avevo aggiunto un paio di cose che per me contavano a proposito del film e Laurent, seduto quella sera alla mia sinistra, mi aveva consigliato il primo lungometraggio di un giovane regista. Il volo dell'ancora - Nicola Sornaga aveva scritto su un notes del ristorante, e mi aveva anche dato il nome di un cinema. C'ero andata due giorni dopo e ne ero uscita meno malinconica di come c'ero entrata, o meglio, per dire le cose come stavano davvero, malinconica, sì, sempre, ma contenta di esserlo, stavolta, perché il film mi aveva ricordato che la malinconia è l'altra faccia necessaria della poesia, e che la poesia, come certi stupefacenti presi secondo le regole, a dosi precise e calcolate, resta la strada maestra, una superstrada verso l'infinito

in se stessi, l'unico del resto che si possa esser certi di raggiungere in questa vita.

La piantina attribuiva alla tomba il numero 39. Non era il suo anno di nascita?

- Truffaut è nato nel 1932.
- Io sto vicino a una strada che porta il suo nome, non sono sicura del resto che sia lui, quello che commemorano, però mi pia-
- Jean Eustache viveva in questo quartiere, in rue des Batignol-
- Non me ne andrei per nessuna ragione...

Malgrado le vecchie botteghe eliminate dai negozi di arredamento, o di vestiti premaman. E poi andarsene per andare dove? Sotto la mia disinvoltura, una morale da patella.

Laurent studiava il percorso da seguire, prima il viale centrale fino in fondo, poi a sinistra per il viale Berlioz. Se l'avesse saputo (ma forse l'aveva sputo, forse aveva organizzato tutto lui, molto prima di ammalarsi, la tomba, l'appezzamento e tutto quanto...) Truffaut avrebbe approvato questo vicinato postumo? Non ce lo vedevo, come fan di Berlioz, al massimo Les Nuits d'été, ma probabilmente attribuiamo i nostri entusiasmi a coloro che ne suscitano in noi.

La cadenza del nostro passo si

accordava. Essere alti uguali crea subito un certo agio. Entrambi avevamo anche i capelli neri, molto fitti, e niente cellulare. Di tomba in tomba misuravo la distanza tra le date e quella dei destini tra luoghi diversi. Un certo Jean Chenal, proprietario, nato in Corrèze nel 1767, morto a Parigi nel 1842, magari durante la Comune. Tutti film potenziali, mormorava Laurent. Una ragazza con la maglietta arancio percorreva lo stesso viale con un depliant in mano. Il suo viso sciupato mi faceva pensare alla Muriel di Truffaut. Claude, il narratore del film, quello che le due sorelle chiamano 'il Continente', dice di lei che è «come neve tra le sue mani». Delle due inglesi è la più riluttante, la più tormentata, abbandonata alla propria violenza come a quella del desiderio. O dell'amore. Truffaut non aveva mai chiarito la faccenda, la componente di desiderio nell'amore, la componente di amore nel desiderio, né battagliato a proposito di quella banalità che altri, dopo di lui, avrebbero assunta come manifesto: che l'amore in fondo non è altro che la coscienza del desiderio condiviso nel momento stesso in cui lo si condivide. Che non c'è niente di meno cieco. Da questo Muriel si difendeva? Il rovescio delle sue emicranie, il recto/diritto dei suoi occhiali stretti e scuri? Il suo cuore, astro buio, e il desiderio di abbandono piantato lì dentro come una lama. Muriel in fuga, che scrive, in una stanza di albergo ammobiliata con un lettuccio e una sedia sola, una lettera di confessione che avrebbe mandato come ci si ammazza. «Claude: tu vivi in me. Questa carta è la tua pelle. Questo inchiostro è il mio sangue. Premo forte perché penetri». Qual è la ragazza di oggi che scriverebbe così? Delle immagini di lei da sola, che si tortura. Il suo orgoglio sacrificale, la sua purezza. In questo simile a Colette, Colette Peignot, alias Laure, la santa dell'abisso. Laurent, che conosceva la sua opera e il libro che mi aveva ispirato, aveva voluto sapere

Non c'è una tomba, un vago

com'era fatta la sua tomba.

tumulo, senza lapide, né data, niente nomi.

La maglietta arancione si era avvicinata. Cercavamo la stessa cosa. Il suo depliant attribuiva a Truffaut, François, cineasta, il numero 21. In quel pasticcio ci eravamo divisi il campo: a lei la fila posteriore, a Laurent quella centrale e a me il margine. Tutti tre a testa bassa, come spigolatori in aperta campagna, sagome mobili sul grigio slavato delle pietre, il verde vivo degli alberi.

Avremmo potuto cercare a lungo, magari fino all'ora della chiusura, se un visitatore intento a sarchiare la terra di un'aiuola non ci avesse offerto aiuto. Usava come attrezzo una forchetta. L'aveva puntata dritta di fronte a sé, quella grande lastra, laggiù, era quella, la tomba del regista. Avevo notato il suo aspetto vivace, quell'aspetto in buona salute che hanno i pensionati nelle pubblicità delle compagnie di assicurazione. Un ottimista, quelli che resistono meglio.

La ragazza in maglietta manifestava la sua impazienza e le abbiamo dato la precedenza. Non aveva tirato per le lunghe, altre celebrità da visitare, un progetto per la serata, un amichetto che l'aspettava a casa o al bar dell'angolo; avevamo preso il suo posto. Laurent era indietreggiato di un passo. Il mio sguardo si era posato sulle rose sotto cellofan, coi boccioli piegati in giù, poi su una grande margherita, sola soletta nel vaso e tutta appassita. Laurent, dietro di me, stava in silenzio. Cosa guardava? Cosa cercava di evitare? Il corso dei suoi pensieri cozzava forse come il mio sulle lettere dorate del nome, sulle due date. 1932–1984. Un anno buono, per me, il mio anno di nascita, la mia nascita di scrittrice. Si era avvicinata una gatta un po' pesante con la coda a pennacchio e il pelo bianco, di un bianco quasi irreale sul marmo nero. Rivedevo l'altra tomba, non lontano dal ponte, la tomba della donna bruna, quell'identico contrasto tra la pietra gessosa, il viso scavato dalle ombre. Che cosa ne avrebbe fatto?

Truffaut? Troppo inquieto per essere in malafede.

Questa frase mi tornava in mente, da dove non sapevo, né perché, chinandomi d'improvviso avevo sfiorato la lapide. Ma guarda te, Truffaut contava per me solo come un artista di cui mi avevano all'inizio colpito i tratti giovanili, gli slanci nervosi, la voce metallica, l'essere vivo, singolare, l'uomo, quindi, prima dei film, e nemmeno tutti. Poi sarebbero venuti i testi critici, in traduzione inglese; in Olanda, dove allora vivevo, era o l'inglese o niente. «There are two kinds of directors: those who have the public in mind when they conceive and

make their films and those who don't consider the public at all. For the former, cinema is an art of spectacle; for the latter, it is an individual adventure». È evidente che mi diceva qualcosa... Quel gesto, allora, quel soprassalto da chissà dove, ridicolo, mi ero detta nel momento stesso in cui cedevo all'impulso, Laurent l'aveva visto? Lo approvava? L'aveva fatto anche lui? Nel suo caso, era accettabile. Un cinefilo, sì, allo stesso tempo davanti all'immagine e nell'immagine. Tra una lezione e l'altra di francese a maturandi del liceo, compariva nei mediometraggi degli amici, giovani la cui serietà, la cui passione, almeno da come avevo potuto misurarle a quella cena in rue Gauthey, li apparentavano, ai miei occhi, al Truffaut degli inizi, al Saint-Just del cinema del dopoguerra. Dei veri personaggi, quello era evidente, in futuro magari dei grandi, davanti ai quali, tra cent'anni o più, altri giovani si sarebbero raccolti come facevamo noi davanti a

- Tu cosa vuoi per dopo, la terra o il fuoco?

era avvicinato.

quel blocco di abisso. Laurent si

 Una volta lo sapevo, adesso non lo so più, sono in dubbio.

Io lo sapevo, fin dall'infanzia, davanti al mio primo morto (stavo per scrivere il mio primo motto, perché quell'autunno, quello dei miei cinque anni, avevo finalmente imparato a leggere), una vicina a cui ero legata, per via della bassa statura, del viso scimmiesco in cui la furbizia lasciava un residuo di infanzia, da una complicità silenziosa che veniva ricompensata con cioccolatini e caramelle. In una notte aveva perso tutto il suo sangue. L'aveva scoperta mio padre, stesa tra la camera da letto e il bagno; di ricomporla si era incaricata mia madre. Rivedo un tavolo di cucina, col cadavere posato lì sopra, mio padre al telefono, mia madre davanti all'acquaio. Troppo indaffarati, l'uno e l'altra, non avevano potuto impedirmi di trovarmi in prima fila, evitarmi lo spettacolo del cadavere che, nel tentativo di farlo scivolare nella bara, era stato mollato sul pavimento, in una confusione di panni e parrucca. Lascio perdere il seguito. Dire che ero scossa è poco. Ormai ero al corrente, il che non escludeva certe fantasticherie sui funerali, soprattutto il mio, naturalmente riuscitissimo: amanti gravi ma complici, amici afflitti. L'opera d'arte mentale.

- E lui, ha scelto?
- Cosa? Di stare qui? – Sì, sepolto, non bruciato.
- Prendi i suoi film, tutto quel rapporto con l'invisibile, con la profondità, quello che esiste ma non si vede, che si intuisce e si trascura...
- È quello che voleva, allora, la terra.
- Magari non così presto...
- It was his fate to die before his time, as have so many artists.
- Chi l'ha detto?
- Truffaut, quando è morto James Dean.

La gatta era filata via verso altre bestie selvatiche; i cimiteri ne sono pieni. Dalla sua tomba, a Zurigo, James Joyce sente il ruggito dei leoni. Riflettevo sull'inumazione e sui suoi vantaggi. Finché la gente si fosse fatta seppellire, finché ci fossero stati nel centro delle città questi giardini di pietra, saremmo stati tranquilli.

Laurent aveva dato il segnale della partenza. Niente addii. Era meglio così; non ci allontana mai abbastanza in fretta. - Nessuno ci corre dietro. - Tra dieci minuti ci buttano

Scegliere, tra due tombe di famiglia, un riparo, un nascondiglio, e veder morire il giorno. In estate, non c'è niente di più dolce. Il lento scivolare dal bollente al fresco, dall'azzurro al rosa, un rosa da pelle martoriata, il venir meno dei colori al cielo sommerso dalle ombre, il patto travolgente del silenzio che turberebbe forse, con ostinazione, il volo di un Saturnide che si abbocca alle bacche del sottobosco, tutto un levarsi di presenze, di richiami, di gran brividi propagati ai margini del sogno, il pensiero che annega nel latte della sua ignoranza. Quel mondo lì. Non conoscevo abbastanza Laurent per rivelarglielo, e poi non avevamo niente da bere, malgrado l'idea, prima di metterci in cammino, di fare un salto dal droghiere, di prendere due bibite, Coca o the freddo. C'erano sempre le fontane, ce ne sono in tutti i cimiteri, però cercandole ci saremmo fatti scoprire. Il guardiano stava del resto cominciando il suo rastrellamento.

- Hai mai portato un'uniforme?

- No, mai, ma Serge sta preparando un film sulla grande guerra, ci farò sicuramente il soldato.
- A me piacerebbe. - Cosa?
- Quello che fai tu.
- Ma tu scrivi.
- Stamattina non mi è venuto fuori niente...
- Lavori tutti i giorni?
- Che coraggio.
- Se no è meglio lasciar perdere.
- Ah no!

Mi ha fatto effetto, quel no. È vero che per colpirmi basta poco; molto letteraria, in questo; a volte è faticoso. Laurent aveva rallentato davanti alla tomba di Sacha Guitry. Lui l'aveva letto, io no.

- Riprendi la metropolitana? - Sì, alla Place Clichy.

Era l'ora delle speranze in miniatura, delle palpebre luccicanti. Happy hour e blind date. Non lontano dal Wepler, un display luminoso incitava i parigini alla prudenza.

L'inquinamento, fa male per l'asma, aveva mormorato Laurent. Stavo per stringergli la mano quando mi ha porto la guancia. Con il suo taglio di capelli a caschetto sembrava un personaggio da romanzo cortese, un trovatore, un paggio, molto più che l'insegnante inventivo che doveva certo essere, in periferia, inventivo e sensibile, ovviamente; non doveva esser sempre facile, per lui. Siamo tutti nella stessa barca, a fare quel che possiamo, a vedere che possiamo molto poco, fino al giorno in cui finalmente tutto si placa.

Con tutto il cuore, e in silenzio, quel silenzio che è anch'esso la trama delle nostre vite e che non è così frequente poter condividere, gli avevo augurato buona fortuna, poi tagliando per la rue Biot, irriconoscibile ai miei occhi che l'avevano vista così come l'avevano percorsa Tzara o Duchamp quando vivevano nei paraggi, un paio di vie più su, una di quelle vie scalcinate, simpatiche, di cui Parigi si disfa a poco a poco, ero tornata nel posto in cui mi aspettavano, di fronte al muro, una sedia e dei fogli bianchi.





QUELLO STRANO MESTIERE

Domenico Grifoni

Chi non ha un'arte si scelga un mestiere. Come dire chi non è creativo divenga almeno ripetitivo. Era un po' l'invito che i padri rivolgevano ai figli, che avevano scelto di amare più la vita che la scuola. Sembrava una condanna: mestiere diveniva sinonimo di mestizia, di ripetitività, di rimpianto perenne, di condanna biblica. Poi i tempi hanno dimostrato che un buon mestiere rendeva spesso più di una buona laurea ed allora anche le valutazioni sono cambiate. I padri si sono fatti meno pensosi e più pratici, i figli hanno guardato alla scelta del mestiere come al viatico necessario per avere una migliore qualità della vita. Come guadagnare di più, possibilmente lavorando di meno, liberandosi dal fardello di altre motivazioni che, in una società come la nostra, sanno spesso di retorica e di riempitivo.

Al proprio mestiere, è una legge della natura, ci si affeziona, col tempo addirittura ci si identifica, anche se il desiderio di tradirlo è sempre presente. Ma poi, come ad una fedele moglie, si riconoscono i pregi e ci si dimentica dei difetti. Ci sono dei mestieri, tradizionali o alternativi come oggi si ama dire, che ti permettono di più e altri di meno. Quelli che ti consentono di più spesso, però, non distinguono tra il positivo e il negativo: ti danno l'aragosta ma anche l'insonnia, la casa al mare ma anche la noia e così via. Un noto miliardario americano, tale divenuto per aver coltivato noccioline, si dice che nei suoi momenti distimici, sembra alquanto frequenti, gridasse beati i poveri che non possono permettersi il lusso di essere tristi.

Vi è, però, un mestiere strano, fuori da ogni regola, non scelto, non sindacalizzato, che non dà diritto a riposi settimanali o a ferie annuali né tantomeno a rivendicazioni di sorta. Pur prevedendo un pensionamento variabile da individuo a individuo, non ammette il godimento di una giusta mercede per lo meno di qua.

Questo mestiere è il più antico, il più misterioso e il più difficile, ricco di rimpianti e di rimorsi: È il mestiere di vivere. Qualcuno si illude di trasformarlo in un'opera d'arte, qualcun altro lo vive per sentito dire, altri lo considerano addirittura una malattia, altri ancora come la giusta espiazione per aver tradito un patto. Vi sono, infine, quelli, forse la maggioranza, che si limitano a gustare la mela senza voler saper nulla dell'albero. Così senza mestizia né diletto.

CV (PRIMA PARTE) Alexandra Petrova

Un giorno una signora anziana con l'ombrello bucato e i guanti riparati facendo un piccolo inchino mi ha chiesto umilmente di poter entrare dal cancello del cimitero di Tichvin prima dell'apertura delle undici e trenta per mettere dei fiori per una sua persona cara. Non era un cimitero normale, era da tanto che non si seppelliva più nessuno, era chiamato Necropoli dei maestri delle arti.

Ogni mattina alle sette io entravo per pulire e alle undici e trenta dal cancello si affacciavano i visitatori e si sparpagliavano con le guide o senza. Il primo giorno pensavo di essere sola, quando mi si avvicinò una figura di vecchietto con il berretto e come me con una carriola con un rastrello attaccato davanti. «Ciao, Sasha, sono zio Sasha», e lui si levò il berretto. Sì, mi chiamava Sasha, come poteva saperlo? Quando ci siamo incrociati di nuovo sulla stradina dove c'erano le tombe, senza cambiare l'impressione indifferente del viso ho sentito come lui borbottava, passando davanti alle tombe, i numeri: 26, 34, 67. Solo il giorno dopo ho capito che quelli erano gli anni vissuti dei nostri protetti.

Avevo deciso io di lavorare in un cimitero. Prima ero stata al cimitero solo una volta. Avevo tredici anni e avevo fatto una scommessa con me stessa per provare a dimostrarmi che il cimitero è soltanto un territorio come ogni altro sulla terra. Ero da sola, il sole rosso pieno di vento stava tramontando mentre cercavo la tomba di un poeta che amavo e avevo perso la strada. Corvi giganti mi accompagnavano gridando sopra degli itinerari bianchi per la neve che sparivano nel buio grande, cambiando con lo scrocchio delle ali le vedette degli alberi neri. Da quel giorno la paura del cimitero e della morte stessa erano diventate pure e precise. Allora nell'anno 1983 avevo deciso di andare a combattere sul campo. Avevo diciannove anni, e sentivo la necessità di staccarmi un po' dai miei studi all'Università di Tartu. Soffocavo nell'anti-empirismo strutturalista e come individuo mi ribellavo al dover sottomettermi alla Lingua, alla Struttura Totale, come se fosse un partito o alle educatrici del sanatorio con i capelli alti e con gli abiti di crebdeshin che avvolgevano le schiene marmoree e i seni riscaldati dalla passione patriottica. Ma la decisione d'allontanarmi dal luogo comunque







illustrazione di Philippe Schlienger

BIANCHE

spirituale doveva essere bilanciata da un'altra cosa innanzitutto
non meno valida. La pressione di
mia madre mi spingeva a cercare
un lavoro il più presto possibile,
ma come una principessa capricciosa cancellavo le candidature di
ogni nuovo possibile sposo. Così
un giorno mi sono presentata al
Monastero di Alexandr Nevskij
di Pietroburgo che ufficialmente
ancora si chiamava Leningrado.
Nella stanza dell'amministrazione mi scrutava l'anonimo

Nella stanza dell'amministrazione mi scrutava l'anonimo bianco della burocrazia sulle pareti verniciate. Una volta, dove adesso si muoveva il meccanismo sovietico, anche se quasi invisibilmente arrugginito, ma sempre potente, c'era la chiesa dell'Annunciazione. Già dal 1717, dal tempo della sua fondazione, dovuta all'italiano Trsini, questo era un posto lasciato per i morti dai destini illustri, ma sinistri, laterali, brillanti per un momento, ma poi passati oltre il limbo, e se ricordati, ricordati solo con la particella ex: qui, nella ex chiesa era sepolta la ex moglie di Pietro Grande da lui mandata al

monastero per dargli la libertà di un altro sposalizio, questa volta felice, con una frivola lituanatedesca, diventata poi la zarina Caterina Prima. Qui si trovavano anche la moglie del fratello di Pietro il Grande, Ioann V, mezzoscemo, e la sua nipote l'imperatrice Anna, madre dell'imperatore Ioann Antonovich assassinato nella prigione dalla quale non è mai uscito dalla sua nascita, dimessa e mandata al monastero di clausura da Elisabetta, figlia di Pietro il Grande, la nuova e allegra sovrana della Russia. I resti del suo amante e poi segreto marito, Alexej Razumovskij, all'inizio un semplice kazako dal bel canto e dai begli occhi scuri erano qui, anche loro fra gli altri. Una volta qui era sepolto anche il nipote dello Zar ribelle, Petr III. È sato assassinato in un castello militare e sepolto velocemente e modestamente per essere tratto dalla tomba dopo trenta anni e solennemente riportato con il concorso di tutta la città e sepolto grazie al senso di giustizia di suo figlio Pavel I fra le altre tombe

imperiali alla chiesa di Pietro e Paolo, accanto alla saggia moglie assassina, Caterina II. Ma negli anni Ottanta questo posto fu ribattezzato Museo della scultura. Così le ombre bizzarre entrate a far parte dell'ufficio di un museo furono dimenticate e nel caso migliore sono diventate una specie di figurine polverose di cera della memoria.

memoria.

«Questo è un posto d'importanza statale», mi ha detto la severa segretaria, lanciando lo sguardo alla finestra con gli alberi fuori con il ritmo di un carrello spostato di macchina da scrivere. «Prima dell'apertura del museo qui ci possono stare solo gli addetti ai lavori mostrando un documento al cancello. Il cimitero è grande, e anche se circondato dalle mura, devi avvisare l'amministrazione delle presenze indesiderate immediatamente».

Allora quel giorno quando si è presentata la signora con l'ombrello, ho esitato per qualche minuto. Ma lei mi pregava con lo sguardo celeste, irrequieto e sicuro allo stesso tempo, che alla

fine l'ha accompagnata dentro. Pregando qualche minuto con gli occhi chiusi sotto la pioggia lei ha messo i poveri fiori per strada dove non c'era niente. Fra l'altro lì dovevo raccogliere le foglie cadute per poi portarle in carriola alla fine del cimitero e buttare i loro corpi su un tumulo. L'ho guardata con stupore. Senza dire una parola lei è uscita velocemente. Si è presentata di nuovo, dopo una settimana, sempre con i fiori in mano. Così mi sono quasi abituata. Poi una settimana lei non è venuta. Non ci ho fatto caso, ma quando un'altra settimana lei è ancora mancata, con un distacco, come fosse in sogno ho raccolto i fiori fra quelli che mettevo nella terra, e li ho messi sul posto vuoto.

La mia decisione di lavorare al cimitero è stata appoggiata anche da un racconto strano e inquietante, Bobok. I morti si parlavano fra di loro come non fosse accaduto niente. L'assurdità e il realismo con il quale era scritto il racconto mi ha fatto pensare che quello che è accaduto in Russia non solo fosse stato in qualche modo previsto dall'autore del racconto, ma che il suo linguaggio fosse alle origini di ciò. Ogni giorno io approfittavo per andare a pulire la sua tomba, il suo drammatico viso cacato dai piccioni e l'inferriata che circondava anche la tomba della sua vedova e nipote insieme alla sua.

Un giro e la signora è tornata. Era un cimitero dove fra gli altri sono capitati delle persone illustri, fra le quali a parte il già nominato Dostoevskij c'erano lo storiografo russo Karamzin, gli amici di Pushkin, di Baratynskij, Chaikovskij, Rimskij-Korsakov, i Borodin. Ma se Dostoevskij avesse deciso di scrivere il suo Bobok a questo cimitero dove adesso lavoravo non avrebbe sentito nessun voce. O forse dalla stessa tomba avrebbe sentito le mezze voci, una babilonia di voci, i demoni perché i resti non erano gli stessi, erano mischiati come le carte nel grande gioco.

Era uno dei tanti giochi di Iosif Stalin, generalissimus dei vivi i morti. Gli bastava fare uno scarabocchio sulla mappa e popoli interi toglievano i piedi dai posti scelti dai loro antichi antenati.

Treni strapieni viaggiavano dal Volga, dal Caucaso, dall'Ukraina, dalla Crimea alla Siberia e agli Urali. Ouelli che rimanevano dopo un viaggio soffocante dovevano mettere le radici nei posti nuovi. Era un pianificatore e il direttore dei sindacati. Difendeva lui stesso i diritti dei professionisti. C'erano palazzi solo per gli scienziati, solo per gli artisti, per gli scrittori e per i politici. Ogni giorno in questi palazzi confortevoli si accendeva qualche finestra di meno. Era più igienico metterli insieme, così già strutturati e accumulati: nascevano le case degli ingeneri, dei biologi, dei geografi, dei dottori.

Dopo la Rivoluzione d'ottobre, nel 1918 il cimitero era ufficialmente chiuso, ma la gente continuava a seppellire lì. Nel 1932 le tombe fatte in quel periodo sono state cancellate con i bulldozer come il resto del vecchio cimitero. Ci è piaciuto il piano solare, dove dal centro iniziano delle strade nominate secondo le professioni: il raggio degli artisti, quello degli scrittori, il raggio dei musicisti, degli attori eccetera.

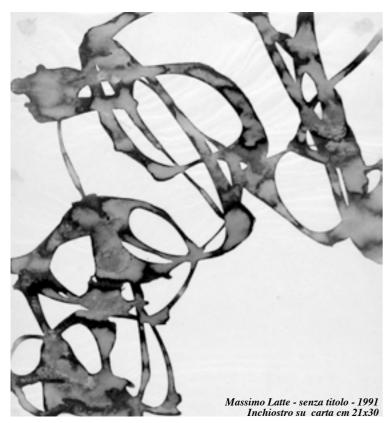




foto di Frédérique Giacomazzi

DA LONDRA A NAPOLI CONTRO LA GUERRA

Peter Waterhouse

Ciò che state per leggere è frutto di un lavoro seminariale svolto durante il corso di teoria e storia della traduzione tenuto dalla professoressa Camilla Miglio presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale".

Il nostro è stato un esperimento non solo di traduzione dall'inglese all'italiano, ma anche di traslazione, ovvero di spostamento da un luogo ad un altro e da una cultura a un'altra.

THE WORSE WARS CAN BE **ENDED EARLIER**

The islands between Clapham Junction and

Victoria Station the islands the rattle

the faces the skies of skin

starlight of necklace sometimes

a thousand twangling trains and sometimes

this train was well driven

went loudly and quickly through gardens

thundering on bridges quietly thundering sometimes

singing in yards.

I had no I had no right no right

voices.

to be here be here

I had no magazines no Guardians no Shakespeares

I had no wrist watch no books by Graham Greene

Jesus Christie

I saw no pictures of Clapham

I had no gardening book No prime minister no president

I had no country

but there were islands between Clapham Junction

and Victoria Station I suddenly had

necklaces and voices and Battersea

and heard thunder. There were Islands between Clapham and

Islands to be on, no pocket books

no Coleridge no cigarettes but

was Mrs. Bus Conductor and the train

jumped over a point and my fellow-travellers were like in-

and this city had such people

and there the doors would

carriage and platform empty and in exchange fill

and there would be a mixing and a mingling and a misunder-

standing a standing and sitting by the window

and I would own no house no garden of mine

but I owned Clapham and other parts and bits of London.

I misunderstood and owned owened owined howened ouned ooned nowuned nouned nained and nawned.

My ownest, there is no danger.

«blown up by premature explosion of own bomb»

and on this train and on this train nobody was killing nobody such people were on it. why do I see bellum bellezza why do I see not myself not my armies my arms why do I live on no-name-

island in no-name-sea in no-world-war in no-worse-world and why in London today without Trafalgar Square

oh Admiral Miranda, oh wonder why have I received a second

and why am I able to sight-see

Tower of London castin shadows

in Wapping I see a wapping

and I have the shadows of my second life.

in Bishopsgate I see a Bishop in Tate I see tate in the bus I'm on the bus

to the Imperial War Museum I come as an imp

Thames is called Thomas The Houses of Vocabulory PC personal constable

Constabulory a town of barns bars sheds stables

cows horses ducks cats docks

and dogs I see cows and cars Tates and tates

cats and dogs tame tates and tigers tigers and circusses St. Elephants and Castles infants and elevations

here the war ends the war is locked into the war

cabinet and the infantry may go back to

school may worry and be unhappy and die without causing casu-

I my second life I may die.

I GUASTI DELLE GUERRE E LA LORO PIU' RAPIDA

Isole tra Forcella e i Quartieri Le isole gli scambi il rombo Le facce i cieli celesti La luce del tesoro del Santo a volte mille

Roboanti motorini a volte voci. 'Sto mezzo era ben condotto Strombazzò a manetta nei vicoli roboante agli incroci sottovoce roboando a volte cantando per i cortili.

Io avevo non avevo nessun Diritto nessun diritto Di essere qui essere qui Io non avevo riviste Né Mattino né Leopardi Non avevo orologi da polso Né libri di Vico né di Santa Maradona

Né vidi immagini di Forcella Io non avevo libri con mappe di vicoli

Né Questore né Governatore Io non avevo paese Ma c'erano isole tra Forcella e i Quartieri all'improvviso

tesori e voci e Pozzuoli e sentii un boato. C'erano isole tra Forcella e Ercolano isole da abitare, niente mappe né Boccaccio né sigarette ma c'era la Madonna dello

avevo

Sterzo e il mezzo fu mirato da dietro l'angolo e i

vicini di strada erano come in-

e in questa città abita gente del genere.

E poi il mezzo era fermo Si scende e il sedile è già libero e di nuovo occupato

E c'era un frammischiarsi e frammezzarsi e fraintendersi Intendersi e sedersi e sedersi alla guida

E io non avevo casa né vichi per me

Ma avevo Forcella e altre parti e schegge di Napoli.

E fraintendevo e credevo di avere

tengo, tnev', tness', avess' tnut' nu minut' e'cchiù

e tu, lenta ginestra

«colpita per errore muore giovane ragazza»

E su questo mezzo E su questo mezzo Nessuno stava uccidendo nessuno

E sopra ci stava gente del genere. Perché vedo gente del genere

Perché vedo nel vencido vincita Perché non vedo me stesso

Non i miei organi non gli apparati Perché vivo su quest'isola sen-

za nome In un mare che non bagna Senza guerra tra clan

E perché a Napoli oggi senza piazza Mercato E perché sono capace di fare il

Senza mondo-munnezz'

turista Oh Villa delle Ginestre, o Me-

raviglia Perché ho ricevuto una seconda vita?

La guglia del Duomo allunga le sue ombre

E a me le ombre della seconda vita.

A Colli Aminei vedo un'anima A Piazza dei Martiri vedo un martire

A Soccavo vedo una cava Nel pullman vado in pullman Al Monastero Arrivo come un monaciello

Ercolano si chiama Ercole La Biblioteca dei Papiri Ai-Fai arrivano i falchi Falchiri

Una città di bar baracche banchine pizzerie Pulcinelle pulci mandolini e

mandorle Vedo mandolini e motorini

Cave e cavi Pulcinelle e pulci Miti leopardi nella cavea leopardi e circhi pausyllipon e pausa infanzia a Posillipo qui finisce la guerra la guerra è rinchiusa nei pozzi

e fanti ed infanti possono tornare a scuola possono essere spaventati e in-

felici e morire senza incidere sugli incidenti.

Nella mia seconda vita posso finalmente morire.

Traduzione degli Studenti della Facoltà di lettere e Filosofia, Corso di Teoria e Storia della Traduzione 2003-2004: Sarah Buccola, C. Alessia Del Prete, Stefania Maglione, Valentina Maliardo, Mauro Messina, Roberta Rigetti, Fabiana Testa.

L'UNIVERSO AL LAVORO

Colui che guarda il cielo è un

Dominique Delcourt traduzione di Laura Toppan

astronomo: contemplare le stelle come se stessero nascendo, cogliere le tinte rosse o blu nascoste nel fulgore bianco, riconoscere ciò che le forme delle costellazioni rapiscono alle persone addormentate. Uno spettacolo condiviso con altri: degli extra-terrestri che immaginiamo viventi sempre nel passato, o nel futuro, raramente in questo preciso istante. Essi hanno lo sguardo, come noi, su una stessa cosa, quindi diveniamo complici. Guardando verso l'alto, guardiamo anche verso il basso: il punto di vista di Sirio, dicono i filosofi, mentre i fisici tentano di raggiungere solo quello del Sole; ma non un punto qualsiasi: lontano, al di sopra del polo nord, per regalarsi un punto di vista sublime, quasi statico, una sorta d'Everest cosmico da cui contemplare i pianeti riuniti in basso nel piano dell'eclittica; come in un'escursione in alta montagna scorgiamo uno stesso punto da vie traverse. Sfioriamo Giove, acceleriamo dentro di lui approfittando del suo slancio, ed eccoci partiti. Swing-by! Giunti ai di sopra del Sole siamo sorpresi dai rari pianeti e dal vuoto immenso. C'è da chiedersi se non ce ne siano altri dissimulati ai confini con l'eliosfera come le comete, ed improvvisamente si capiscono i sospetti degli eruditi sulle cose che la natura ci nasconde. Persi nella contemplazione ci diciamo che non ci siamo mai seduti ad un tavolo chiedendoci: «Sono agnostico?» per poi esaminare il risultato delle nostre cogitazioni. Quando ci si pensa? In quell'istante una nuvola di gas emessa dal Sole spiega le sue corde magnetiche e spazza l'eclittica che comprime l'aria di Venere e scuote la magnetosfera della Terra. $pV^2 = B^2/2\mu$: è incredibile ciò che si può far dire a delle lettere matematiche a patto che non si facciano errori di ortografia. Le frontiere tremano, le onde si infrangono, ma alla fine, come l'acqua delle onde, le cose non si muovono. Una volta che la scienza e la

sua sragionevole efficacia sono passate di lì, difficile tornare indietro; come la natura, la scienza non costruisce dettagli, spinge alla rinfusa sino nei più piccoli interstizi. Non un argomento che gli sfugga: coglie per intero il corpo. E non gli si può dar torto, dato che i fenomeni della natura appaiono come il risultato di un sottile irraggiamento: la luce che prende la via più breve, l'acqua che aggira un ostacolo... Questi fenomeni sembrano così dotati di intelligenza che viene da interrogarsi su che cosa ci sia di così speciale in quella degli uomini. Ma le immagini che porta la scienza non ci sono familiari. Dove scoprire Dio e l'anima nel vuoto cosmico? Un vuoto troppo vuoto per l'Aldilà. Nemmeno gli angeli hanno più bisogno di ali: nel vuoto cosmico non c'è aria per portarli e un angelo senz'ali non è più un angelo. Ci rallegriamo quindi che rimanga una parte di mistero e di non sapere ancora ove si nasconda la massa mancante dell'Universo. Sappiamo che la rotazione della Terra è in parte all'origine del vento, che sentire il vento è come metter fuori la testa dalla Terra e sentire il suo spostamento nel cosmo, ma anche gli astronomi dimenticano che la Terra gira quando loro tornano a casa.



IL COLONNELLO

Cristophe Leblanc traduzione di Alessandra Mosca e Paolo Trama

Essendo prologhi, prefazioni, introduzioni e altri preamboli destinati a non essere letti, ne approfitterò per dire due o tre cose che meritano di essere ascoltate.

Ho conosciuto Léo Baboulène grazie alla mia vicina di pianerottolo, la signora Molinari, la cui figlia, Zézette, era, ed è tuttora, mentre traccio queste righe, infermiera all'ospedale militare di Laverain. Il vecchio venerando, ex combattente della Grande Guerra, era alla ricerca di un orecchio per raccogliere i suoi ricordi e di una penna per stenderli sulla carta. Io fui quell'orecchio e quella penna. Nei dintorni del Vecchio Porto, gli scrittori non mancano, alcuni sono conosciuti non solo a Marsiglia, ma anche nel resto dell'universo – per evitare di dimenticarne qualcuno non ne nominerò nessuno - ma, ahimè, il tempo stringeva, e il veterano prese quello che aveva a portata di mano: me. Spero che lì dove si trova adesso non se ne penta.

Che la casualità del buon vicinato avesse designato me per questo compito, cadeva proprio a pennello, perché devo ammettere che ero un po' stanco dell'industria del romanzo. Avevo sete di cose vere, fossero anche irrisorie, come i due piccioni che vedo dalla finestra, stretti l'uno contro l'altro su una tegola, mentre soffia un tale maestrale da svasare i fiori. Le storie inventate mi sapevano di grasso del computer, avevo l'impressione che la letteratura diventasse l'arte del non dire nulla. Non finiremo mai di elencare cosa è diventato disdicevole, scorretto ed è scomparso dalle Belle Lettere in nome del progresso delle Lettere – e della salute delle cifre. Il mondo dell'arte è ormai una corsa verso il vuoto, ognuno vi partecipa con la propria piccola abolizione che cerca poi di gonfiare a dismisura. Il tale autore teatrale rinuncia a illuminare la scena, il tale pittore abbandona l'uso del colore... Ognuno mostra il proprio disgusto, aspira alla nudità trascendentale del Nulla, incoraggiato da una massa di esteti brevettati che trovano superfluo il senso: sono talmente chiaroveggenti che per loro non c'è bisogno di aggiungere altro. Quanto agli imbecilli più tradizionali, hanno solo da guadagnarci dal trionfo della vacuità: un'arte vuota è più ospitale per i poveri di spirito.

La letteratura è un'uscita di sicurezza: se anch'essa è bloccata... In sintesi, non mi aspettavo più niente dalla finzione, quindi il veterano che mi avrebbe raccontato la sua guerra giungeva a proposito, mi avrebbe riposato la mente. Insomma, finalmente qualcosa di diverso dal romanzo!

Léo Baboulène è nato a Villefranche nel 1895, ha vissuto negli ultimi quarant'anni a Marsiglia. In realtà, sognava di trascorrere la vecchiaia al sole della Riviera francese, dalle parti di Nizza: considerava la vista sulle palme un gran lusso. I suoi mezzi modesti l'avevano costretto a fermarsi a Marsiglia, dove poi si è stabilito. Il sole scotta di più che a Nizza, l'aria è più tagliente, il mare più amaro, i delinquenti più allarmanti, i coglioni più coglioni, ma mi ha confidato di non essersi mai pentito di aver ormeggiato qui la sua barca per tutte le facce interessanti che ci sono da scoprire – una vera miniera di musetti curiosi, secondo lui. E poi le donne, le donne! Così varie, così profumate, sporgono in avanti i loro seni pesanti e zuccherini, quei frutti di mare, con una sorta di impudicizia pagana, di volgarità sacra, un'arroganza carnale meravigliosa ereditata dall'Antichità; poiché non è destinata a sedurre gli uomini (che esse sfiorano con sguardi sprezzanti, o peggio: atoni), quella sensualità oltraggiosa, quell'indecenza saccente – è per sedurre gli dei. Loro, le ragazze di Marsiglia, le adorabili cagoles, sono ormai le uniche custodi di questo segreto: gli dei hanno un debole per il cattivo gusto.

E il mare, quell'eternità liquida espansivamente blu che penetra nella città senza smancerie... Anche altrove c'è il mare, mi spiegava Léo Baboulène, ma a Marsiglia fa parte della famiglia, le sardine sono delle sorelline; i riccetti, dei cuginetti... Eternità liquida, sì, erano queste le sue parole. Non aveva niente del poeta, ma era più colto di quanto non lasciasse intendere, come molti militari della vecchia scuola. Leggeva quello che gli capitava a tiro- Simenon per esempio - la caserma gli aveva insegnato a gestire la noia piuttosto che a tentare di sconfiggerla. Certi libri non invecchiano talmente sono morti, mi disse un giorno picchierellando la copertina di un romanzo premiato. Secondo lui, la letteratura era un uccello delle isole, il cui piumaggio troppo appariscente aveva il difetto di attirare le pulci. Avrebbe preferito che fosse un grido, un grido di cristallo le cui facce fossero tutte visibili, da contemplare al dritto e al rovescio, un bel grido scolpito che i dannati del mondo, i massacrati, i perduti, i prigionieri, i poveri, le prede delle macchine, i veri abitanti della terra, avrebbero potuto utilizzare come un'arma, un grido materializzato e ben affinato da scaraventare in faccia ai mangiatori del mondo.

Il vecchio colonnello non era solo al mondo, ma quasi: la sua unica figlia, di ottantatre anni e mezzo, è internata in un ospizio nei Vosges; quanto a nipoti e pronipoti, sono disseminati ai quattro angoli del pianeta. Leggendo la sua testimonianza, si potrebbe avere l'impressione che sia un passatista; nei fatti, egli era un rivoluzionario nel senso originario del termine: riteneva che la specie, dopo aver compiuto un ciclo completo, dovesse tornare al nido, ritrovare la natura. Quando cala il buio, bisogna tornare a casa. Pensava che lo specchio dell'avvenire si trovasse nel passato più che nel presente. È anche vero che Léo Baboulène tendeva ad accusare «il progresso moderno» di essere il responsabile della sua vecchiaia e della sua decrepitezza: guardarsi allo specchio lo mandava in bestia contro «quei fannulloni che si occupano del tempo». Eppure, nonostante i militari, i funzionari, gli hamburger, posso attestare che aveva ancora fiducia nell'uomo: «Se sputano sulla bellezza, diceva duramente, significa che la sanno riconoscere». Aggiungo che la misoginia sporadica del centenario era da parte sua pura affettazione: mi è sempre parso squisito verso le infermiere che, tra l'altro, l'adoravano. Apparteneva ad una generazione che ignorava quella tartuferia femminista dei nostri vecchi capi che reclamano in pubblico l'uguaglianza dei sessi

e poi, in privato, fanno a gara ad

approfittare del proprio potere per abusare, abbindolare, raggirare e circuire le donne, trattarle come bestie, come carne da portare a letto.

Le sue idee politiche non avevano niente di sovversivo. Quando era di cattivo umore, alla fine del pomeriggio, affermava che il mondo era diventato prussiano. Di solito, al mattino, diceva invece che il commercio deve favorire e agevolare l'uomo, e non il contrario. Il mercato è fatto per l'uomo, non l'uomo per il mercato. È un'idea fin troppo semplice per avere successo tra gli intellettuali e vincere il Nobel, ma non è stupida. A ogni modo, il veterano che se la prendeva spesso con la 'ripoublique', ha finito col riconciliarsi con essa quando si è reso conto che la sua testimonianza sarebbe potuta diventare un fatto pubblico. La democrazia, in effetti, non è solo il diritto di parlare, è anche il diritto di essere ascoltati. Sono orgoglioso quindi di aver potuto, prestando un orecchio fraterno al vecchio, salvarlo all'ultimo momento dal solco dell'estremismo, e assicurare in questo modo la salvezza alla sua anima.

La sua vita prima dell'ospedalizzazione era quella di un comune pensionato, apprendista dell'inesistenza. (Diceva spesso: «Non sono in fin di vita, sono all'inizio della non-vita»). D'inverno andava alla biblioteca municipale, più per riscaldarsi gratis che per leggere. Parlo della vecchia biblioteca. La nuova, che si presume attiri i bisognosi del quartiere, somiglia più a una minaccia di tortura che a una promessa di cultura. Questa minuziosità sinistra, questa macchina della conoscenza, questa gabbia

per teste d'uovo alla gelatina, questa scatola di scarpe gigante è noiosa a sufficienza perché gli spiriti gravi vi si ritrovino, ma lo sfortunato bipede amico del gaio sapere non potrà penetrarci che proteggendosi con il corpo.

Durante la bella stagione, Léo Baboulène andava in giro ad osservare i cantieri che spuntavano un po' dappertutto a Marsiglia e nelle nostre orecchie grazie al dinamismo municipale. Ogni tanto, il vecchio guerriero dava un consiglio al caposquadra, proponeva una modifica, ma dubito che abbiano tenuto in considerazione il suo parere. Approfittava spesso con larghezza anche delle panchine pubbliche.

Capitava che il colonnello in pensione esitasse a ramazzare dal marciapiede un frutto marcio, o a curiosare disinvolto con l'estremità del bastone nella spazzatura, come fa un numero crescente di anziani, a volte - fenomeno nuovo – in piccoli gruppi per farsi coraggio, sotto gli occhi indulgenti dei malviventi e dei trafficanti seduti sulle terrazze dei caffè. Ma come ha fatto notare un giorno, non senza sagacia, un eletto seduto in terrazza con i suoi amici, la cui cravatta aveva le tinte cangianti di un uccello del paradiso fiscale: «Non sono tanto le persone ad impoverirsi, quanto le spazzature ad arricchirsi».

Léo Baboulène era costretto a letto da qualche settimana quando l'ho visto per la prima volta nella sua stanza dell'ospedale Laveran. Questo si trova in un quartiere ancora poco esplorato della città, una specie di inferno moderato con palazzi anonimi, marciapiedi per persone frettolose o perdute, campi di calcio spelacchiati, lampioni che diffon-

dono una luce da incubo – quel tipo di incubi in cui non succede nulla.

All'interno dell'ospedale non c'era altro che corridoi inquieti e porte nervose. Ma il quarto piano, dove si trovava la camera del veterano offriva, attraverso la griglia delle finestre dipinta con colori vivi, un felice panorama di colline marsigliesi. Colline nude, severe, aride, più ricche di sogni che di materia, ove folleggiano gli ultimi spiriti liberi, non militarizzati – intendo dire i conigli.

Il supremo flusso di energia offensiva del vecchio colonnello si è concentrato nella sua bocca, sulla sua lingua, mentre ogni giorno lo registravo sforzandomi di non perturbare lo svolgimento del nastro scucito, sfilato, crivellato da lampi di vita della sua memoria. La mia inespressività volontaria, che egli prendeva per malinconia, talvolta lo irritava, ma era l'unico modo, credo, di sospingerlo negli ultimi tranci dei suoi ricordi, o piuttosto di trascinarlo fino al fondo della sua ricerca allucinata del passato. Ecco perché non mi faccio scrupoli a firmare questo libro. Ho toccato gli estremi dell'impassibilità. La mia espressione congelata, gli occhi spenti, il naso impavido, la bocca sigillata hanno contribuito non poco, mi sembra, ad attizzare la vena crepuscolare del grande vecchio e a fargli vincere il suo ultimo fantastico combattimento.

Non ho la pretesa di aver avuto un ruolo decisivo nella Vittoria del 1918, posso solo affermare di non aver sbarrato la strada, sfoggiando smorfie e gesti inopportuni, al soffio del Verbo, all'opera probabilmente retroattiva della Provvidenza.

orzandomi volgimenfilato, cria della sua espressivi-

MINORILE.

Mariano Baino

Scugnizzi, una ciurmaglia, scura pelle Marina delle otarie, come foche Lucidi: guizzi, balzi dietro poche Monetine di nichel che le belle

SONETTO PER UN MESTIERE

DEL PASSATO, ACQUATICO E

Signore incerte dalle navi (quelle Lente per Ischia o Capri e dalle roche Sirene) lanciano verso mai fioche Vessanti voci... Chi per primo nelle

Fetide acque del porto s'invola, Sa sommozzare, il soldino nasconda Subito in bocca fra i denti e la guancia

E se per caso va giù nella pancia O se ne scappa nel nulla e nell'onda Non è mestiere da pesce Nicola

(Novembre 2004)

POSTO



NOSTRA SIGNORA DEL ZANTE

Spyros Vrahoritis

Alcuni errori imperdonabili avevano accompagnato la versione apparsa sul numero scorso. Spyros ci ha detto che conserverà il nome a lui attribuito – Brachidis – per un'altra vita. Questa nuova edizione l'abbiamo rivista insieme in un elegante e comunista ristorante di Parigi: L'enoteca. Christiana e Spyros erano nella Capitale per una settimana di spettacoli e film dedicati a Carmelo Bene. Il testo, va precisato, è un omaggio a Carmelo Bene attraverso citazioni tratte da Bene-Deleuze, Solomos, Foscolo nell'ascolto immaginario della voce di Demetrio Stratos.

C'ERA UNA VOLTA... una Donna... del Zante progetto letterario in prosa del poeta (nazionale) greco Dionysios Solomos (1798-1857). 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 dieci 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 trasponendo la calligrafia originale in caratteri tipografici d'epoca

Quando decisi di trasporre questo corpus in un'opera teatrale, ritenni necessario includere nello spettacolo (due versioni primavera e inverno del 1985) un altro testo, che sembra aver influenzato molto Solomos. HYPER-KALYPSIS (alla maniera dell'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 (riferimento alle idee massoniche che caratterizzavano le due opere). Un confronto diretto dell'Autore (Dio-Autore) con la sua Opera (Donna, la quale rifiuta di stare nel progetto 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 comme 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 'rivivere' 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!!

FUGA TRIPLA

Giuliano Mesa

làmina frangia intaglio, che ricuce, c'è, non cessa – pàtina polvere, passi, avvolgere, dando – di' dirada di'

cominciando

non è

vuoto

rasa, arsa non sarà

di' dirada (che arda, che darà) ritorna, ciò che rimane, cominciando, finendo, continuando: no –

cominciando sono parole concave, sonanti, attese, che attendono

prendi, per questo prendere, prémi, su questo, che non è vuoto, dài la premura, di', làmina pàtina, avvolgere, dando ritorna, ciò che rimane, risuona (finendo, continuando: no –)

non vuoto, prima, prendi, non dopo soltanto il non dopo, prémi, ancora, non ancora, di', dirada

occhio, parola occhio, guscio, concavo, sonante, concavo, dentro, non vuoto

frotte verso le cune, radure dove si adunano, reti dove s'impigliano, presi, portàti dove li portano a tacere, parola occhio, che tace, taci, non può tace-

re

parola preme che non dice, dice che non è vuoto, intorno, dentro, frotte, frotte, nomi che non li scuci dalle lingue, anche tagliate, lame, frange –

anche il moncone il moncherino, che si raggruma, grumo, che si raduna, scuro che si coagula, goccia, dopo goccia, di', grumo, che occlude, chiude, non è vuoto, dentro, fuori sono sonanti, frotte, rimangono, sono, rimarranno –

he cose r

che cosa rimarrà

non sai, non dire – ciò che rimane ritorna

parola mano, che prende, che preme, con la premura di avvolgere

non è vuoto dirada di'

tacere di chi non tace più, non c'è,

eppure senti, che tace

più

non è vuoto

è come se – no, non come, cominciando

è come se non ci fosse

parola invece, parola colma, per colmare

non è vuoto

adesso, ancora, le mani monche, i moncherini, ancora, quelli che dicono ancora, ancora un'altra, con la parola sempre, che intagliano, che tagliano, occhio, nel guscio, mano moncherino, con la parola sempre, è sempre stato, taglia, tagliato, chi –

di', come, come si chiamano, frotte, no, nomi, che rimangono, nella parola nome, loro, di chi tace, tace, ricorda, non tace, non come, come se invece i nomi, di quelli, con la parola sempre, che tagliano, con la parola stato, è sempre stato, così, taglia, tagliato –

3

làmina frangia intaglio, che ricuce, c'è, non cessa, non c'è, parola colma, per colmare, no, per ripetere, non si ripete, si prende, non si ricomincia, di', parola preme, di', non come, goccia grumo gruccia –

passi, avvolgere, grandine, bianca, sulla polvere nera, vortici, che avvolgono, frotte, a frotte, occhio, mano moncherino, tacendo, qui, con la parola qui, adesso, non dopo, non soltanto non dopo, la parola sempre, no, sempre stato, così, sarà così per sempre –

parola dare, data

prendi, che rimane

ritorna, ciò che rimane, parole date, di', sono parole date passi, avvolgere, dando

parola preme, finché non cessa non cessa

c'è, di', che non è vuoto

non è vuoto

si spargono,

diradano, sì,

non come, silenzio che risuona, parola preme, dando

non è vuoto

di' dirada (che arda, che darà)





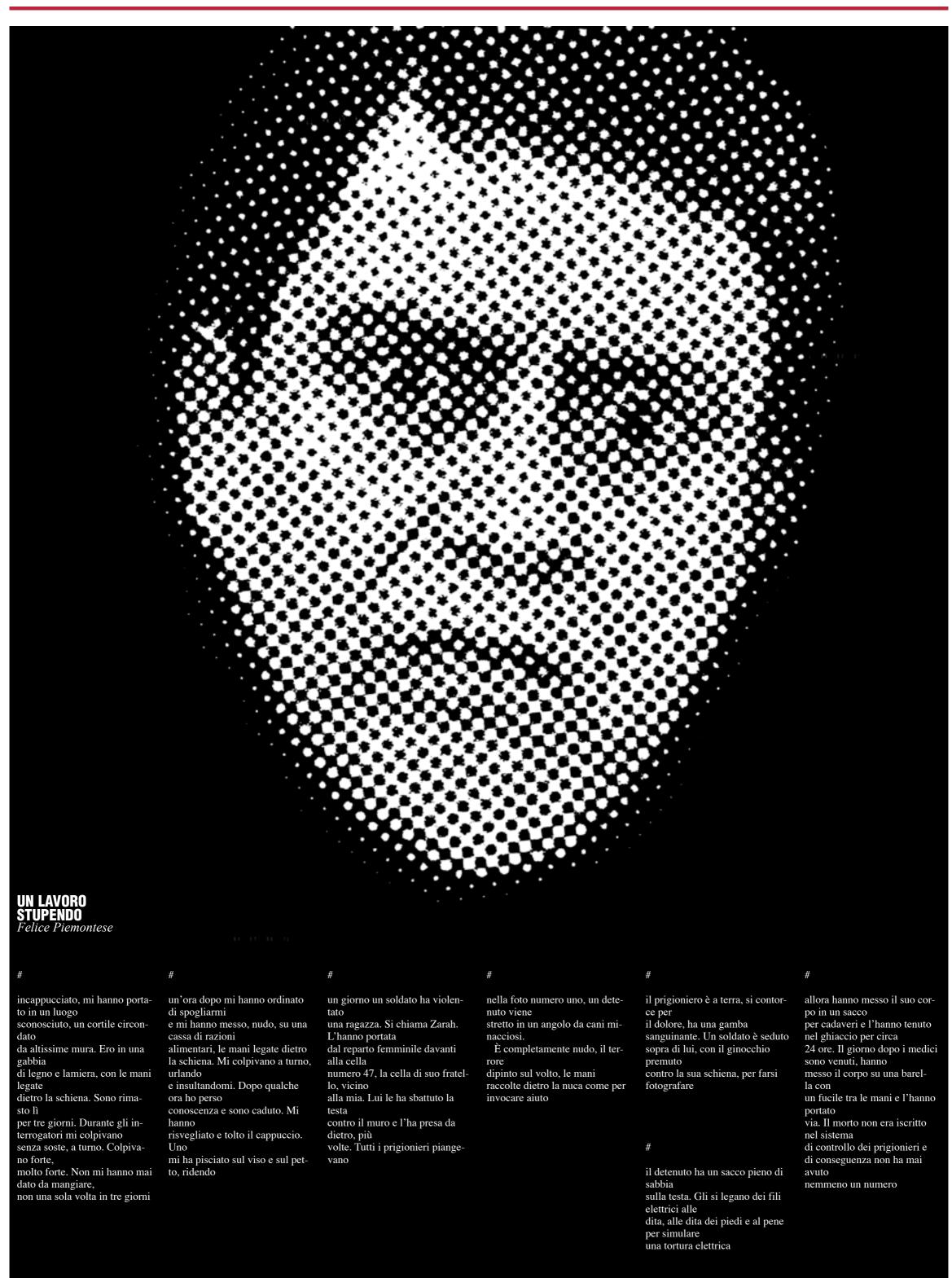


immagine di Philippe Schlienger

IN NOVITATE VITAE

François Taillandier traduzione di Francsca Spinelli

Nel primo numero di SUD, ho pubblicato un testo intitolato Un'altra lingua. Con lo stesso titolo (Une autre langue) è diventato un saggio di prossima uscita in Francia, da cui è tratto il seguente brano.

Nel 1999, il filosofo tedesco Peter Sloterdijk annunciò la fine dell'umanesimo, e precisamente di ciò che chiamava «la civiltà letteraria e postale». Le società umaniste, sosteneva, sono fondate sul modello delle società letterarie. L'origine della società letteraria è la lettera: scrivere e pubblicare, significa indirizzare una lettera ad amici sconosciuti che condividono i nostri stessi riferimenti, e che la leggeranno, ci rifletteranno, la commenteranno o la prolungheranno con altri scritti. I romani hanno ricevuto la lettera greca; sono stati lettori amichevoli, e ce l'hanno trasmessa. Questo thesaurus di pensieri, concetti e opere, si accresce via via e finisce col costituire la biblioteca classica. Le nazioni borghesi umaniste sono dunque «dei prodotti letterari e postali»; la loro coesione riposa sulla «lettura degli stessi autori» e sul «potere d'imporre ai giovani gli autori classici». Ma, continua Sloterdijk, con lo sviluppo dei media, della cultura di massa e, ora, delle 'reti', «la coesistenza, nelle società attuali, si costruisce su nuove basi [...] decisamente post-letterarie, post-epistolari e, di conseguenza, post-umaniste».

In chiave più marxista, altri eminenti sopravvissuti della civiltà letteraria e postale (Pasolini nei primi anni Settanta, più di recente Jean-Claude Michéa) affrontano e completano questa analisi, ritenendo che il capitalismo abbia rotto la sua antica alleanza con le forme sociali tradizionali, Chiesa, famiglia patriarcale, insegnamento autoritario delle 'materie umanistiche'.

In modo convergente, le loro considerazioni ci invitano a supporre l'esistenza di un movimento ampio e polimorfo, che potremmo chiamare una rivoluzione del simbolico.

Non esiste società che non si rifletta in un immaginario, in un ordine astratto di rappresentazioni, di protocolli e di riti attraverso i quali l'individuo si realizza come membro della società. «L'istituzione del legame sociale implica il ricorso a una rappresentazione dell'essere-insieme e alla costituzione di una forma che non può abolirsi nella concretezza del reale, ma esige per forza di cose l'opera dello spirito», scrive Frédéric Tellier nel suo saggio La société et son double. «Non esiste unità sociale senza la rappresentazione di questa unità, istituzione simbolica, creazione di forma, poiché questa unità non è altro che la forma o la rappresentazione simbolica che la fa esistere».

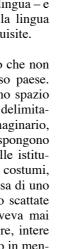
Rappresentazione, creazione di forma, istituzione simbolica: l'evoluzione e il ruolo della lingua devono essere ricollocati sullo sfondo di una grande rivoluzione che sta coinvolgendo questi ambiti. La lingua, infatti, ne fa parte in quanto istituzione sociale portatrice di un passato e di una visione dell'uomo; ne è di fatto l'espressione al tempo stesso più intima (ognuno vi partecipa) e più generale (tutti vi partecipano). Bisogna tentare di tracciare il quadro sensibile del paesaggio in cui, ormai, si svolge l'esperienza – collettiva, eppure rinnovata in ogni individuo - dell'evoluzione, dell'edificazione, della definizione di sé nella relazione intrecciata con la lingua – e per lingua intendo sia la lingua madre che le lingue acquisite.

Innanzitutto, va detto che non viviamo più nello stesso paese. Un paese non è solo uno spazio concreto, un territorio delimitato. Un paese è un immaginario, Pirenei.

isole e penisole malamente assemblate, di scogli e bracci di mare, di pezzi separati, aggregati a un nucleo continentale la cui superficie non supera la metà dell'insieme? È un paese nuovo, un paese strano, per certi aspetti ancora virtuale, che, poco alla volta, si sta facendo largo nei nostri immaginari. Le nazioni che lo formano hanno attraversato, negli ultimi venti o trent'anni, profonde mutazioni storiche: la riunificazione della Germania, il crollo dell'impero russo, l'esplosione della Jugoslavia. Altrove si vanno rafforzando, con più o meno virulenza e credibilità, i nazionalismi regionali. Ma dove si ferma, a proposito, questo nuovo paese europeo? La Turchia è europea? L'Europa può essere ad Ankara, e non a San Pietroburgo? Il dubbio relativo alla frontiera orientale dell'Unione non ha ancora ricevuto una risposta. È un paese a geometria variabile, uno spazio per definizione evolutivo, che, di volta in volta, si è chiamato Europa dei sei, dei nove, dei dodici, dei quindici, poi CEE, CE, infine UE. Si è parlato, a un certo punto, di Euroland, enfatizzandone il lato fantascientifico o da parco dei divertimenti.

In quanto a noi, siamo i residenti, o gli amministrati, o i cittadini residenti all'estero di questo paese. Siamo degli Europei originari della Francia, dell'Italia o della Svizzera, ovvero, come potrebbe dire qualcuno, degli emigrati immobili. Residente dell'Europa: ecco il mio denominatore comune con le persone che abitano in Europa, i Tedeschi, i Greci, i nativi del Lichtenstein o di San Marino (a proposito, sono europei anche loro? Suppongo di sì), ma anche con dei Turchi, degli Africani, dei Russi, con tutti i popoli migranti.

Residente dell'Europa: oramai non so più quale sia il potere che governa la mia vita. Regione? Municipalità? Stato? Commissione? È come una sfera il cui centro sia ovunque e la circonferenza in nessun luogo. Leggi, direttive e decreti vengono emessi da persone di cui ignoro l'esistenza, installati in città che non ho mai visto. Residente dell'Europa: e oltre a ignorarne la geografia, ne ignoro anche la storia.



in cui entrano e si dispongono un racconto storico, delle istituzioni, delle leggi e dei costumi, la rappresentazione stessa di uno spazio. Prima delle foto scattate dai satelliti, nessuno aveva mai 'visto' la Francia; eppure, intere generazioni hanno avuto in mente l'esagono, con i punti di orientamento simmetrici del Cotentin e, nelle Ardenne, del saliente a nord di Mézières, la piccole croce di rosario sulla punta della Bretagna, il profilo rientrante del lago Lemano cui risponde l'estuario della Gironda, l'arabesco tra Perpignan e Nizza e, a chiudere il tutto, come la riga in fondo a un'addizione, la linea dei Chi di noi sarebbe capace, con la stessa facilità, di disegnare l'Europa, questo groviglio di

> Quanti Europei sanno qualcosa della lotta per le investiture? Della politica di Luigi XIV nei confronti degli Asburgo? Dell'assedio di Vienna da parte dei Turchi? Delle conquiste di Carlo XII di Svezia? Delle spartizioni della Polonia? A proposito, quando si è cominciato a parlare di Europa? Si parlava già di Europa nel trecento? Prima? Dopo?

Residente dell'Europa: oramai, la stragrande maggioranza dei miei co-residenti ignora la lingua nella quale mi esprimo; mentre io tento di cavarmela alla meno peggio con due delle loro lingue, su un totale di venti e più, il che è davvero poco e mi avvicina, ipso facto, all'eterno migrante, preso tra la sua lingua d'origine e quella (o quelle) in cui dovrà necessariamente esprimersi. Nel momento in cui mi definisco cittadino dell'Unione Europea, come viene dichiarato nel mio passaporto, mi ritrovo parte di una minoranza linguistica.

Una volta sconvolto il rapporto dell'uomo con lo spazio, con il potere, con la storia, chi potrà sostenere che anche l'animo dell'individuo, la sua coscienza, le sue rappresentazioni, il suo legame al mondo non siano chiamati a essere ridefiniti? Un Europeo, oggi, è qualcuno che subisce, nell'apprendimento o nel panico, con entusiasmo o con inquietudine, una sorta di cambio di moneta interiore; qualcuno al quale viene imposto di relativizzare e, se può, di ricostruire, la sua sicurezza simbolica.

Questa nuova configurazione storica ha già modificato alcuni standard sociali. Ne abbiamo un esempio, in Francia, in un tratto tipico di certe conversazioni della piccola borghesia istruita: un'ascendenza straniera, un background famigliare bi- o multi-nazionale costituiscono ormai indiscutibilmente un 'di più'. Chiunque li menzioni suscita all'istante un interesse che lo valorizza, mentre verrebbe

giudicato ridicolo, per nondire sgradevole, l'esibire degli avi crociati; in quanto al vostro trisavolo contadino a Bourg-Lastic prima della Rivoluzione, o alla vostra stirpe trippaiola originaria di Caen, difficilmente riusciranno a reggere il confronto con la nonna ottomana. Qualche tempo fa, mi è capitato di sentire un giornalista il quale, volendo proclamare apertamente il suo rifiuto di ogni forma di xenofobia, ha enumerato in pubblico la sua nascita a Orano, il nonno spagnolo, la moglie di origine italo-lettone, il padrino americano del figlio (cito a memoria; non garantisco l'esattezza dei particolari). Ho sentito una parlamentare europea ringraziare pubblicamente la mamma per avergli trasmesso sin dall'infanzia, in un contesto famigliare propizio, la conoscenza di tre lingue. Ho anche sentito una giovane donna rallegrarsi perché il suo nome poteva farla passare per ebrea, pur non essendo lei tale (quest'ultima osservazione, non so perché, mi è sembrata quasi di cattivo gusto). Essere in qualche modo l'incarnazione del cosmopolitismo piazza l'individuo in acque alquanto buone. In sintesi e a priori, è un po' più europeo degli altri. Siamo di fronte a una sorta di retro-proiezione dell'avvenire, all'abbozzo di nuove distinzioni. In mancanza di euro-paren-

tele e di antenati turistici, non è escluso recuperare grazie alla quantità degli spostamenti geografici operati per necessità professionale. Vorrei citare un altro ricordo, quello di un professore universitario, noto ispanista, il quale, nell'evocare i suo viaggi in aereo in occasione di colloqui e seminari, paragonava l'aeroporto di una città a quello di un'altra, i vantaggi di tale o tal'altra compagnia, etc., come chi abbia un'ampia esperienza in materia, il tutto con una beatitudine quasi patetica. La cosa sembrava riempirlo d'orgoglio molto più della sua perfetta conoscenza di Quevedo o Lope de Vega. Dico 'patetico', perché mi pare che quell'uomo, in realtà, tentasse di rassicurarsi.

Una perfetta conoscenza di Quevedo non fa appartenere più nessuno all'élite; ma poiché lo trasportavano in aereo proprio come un uomo d'affari, poteva credere di non essere completamente squalificato. Il fatto che la vostra presenza sia richiesta all'Aia o a Barcellona è semplicemente diventato 'una spinta

per l'ego'. Non sto solo ironizzando. Questo tipo di riflessi traduce il desiderio di collocarsi - o, nel caso non sia possibile, di collocare i propri figli – all'altezza di quello che si prepara, ovvero di una futura società europea, o mondiale, comunque sia sempre più deterritorializzata. Traduce un'inquietudine latente che, presso gli stessi strati della popolazione, si manifesta anche attraverso un'attenzione e una sollecitudine particolari verso gli immigrati non-europei. Al di là dell'Europa, abbiamo perfettamente capito che la finanza e il marketing mondiali hanno come caratteristica, per non dire come scopo, la dislocazione e lo sradicamento di tutto e tutti. In questo mondo, il successo dipenderà da una perenne disposizione a essere un emigrato felice. La nostalgia non è un valore in rialzo; siete pregati di amare l'esilio.

Così, la società urbana istruita inaugura, o generalizza, l'avvicinamento allo straniero, avvicinamento visto o raccomandato come un ideale anche se, di fatto, è già diventato realtà. Ed è sorprendente notare come il termine 'straniero', proprio quando tutti si dichiarano ferventi partigiani della 'diversità' e dell''apertura all'altro', vada ormai pronunciato con estrema cautela, quasi fosse sempre associato a un sospetto di ostracismo. La xenofobia, che dovrebbe semplicemente far passare lo xenofobo per un

imbecille, sta trasformandosi in un delitto; nessuno li incontra mai, questi xenofobi, ma tutti ne diffidano. Comunque sia, la presenza concreta, fisica dello straniero, quindi delle altre lingue, è diventata una realtà quotidiana per molti. Bisogna immaginarsi il fenomeno su una scala temporale più ampia. Un francese della Borgogna o del Poitou, durante la prima metà del Novecento (ma anche un greco del Pelion, uno spagnolo della Galizia, etc), non vedeva quasi mai uno straniero, e non andava quasi mai all'estero. La sua lingua gli appariva legata alla totalità del mondo, come l'orizzonte e il cielo, senza che neanche avesse bisogno di farci caso; costituiva uno spazio omogeneo, dalle frontiere incerte, è vero, ma lontane, nel quale si svolgevano, invisibili e innocenti, le operazioni della parola. Questa felice reclusione è giunta al termine, grazie all'agevolazione dei viaggi, all'importanza sempre maggiore degli scambi culturali e delle migrazioni: il cinese, l'arabo, il turco o il giapponese ormai sono lingue parlate correntemente a Parigi. Altre invece transitano a frotte via cavo o via satellite. Le insegne commerciali non conoscono frontiere. I graffitari inventano un alfabeto misterioso i cui segni, sui muri, da Barcellona a Varsavia, prefigurano una lingua che si sente estranea a tutti. Accade persino che la scelta di un idioma rivesta un significato politico e morale: alcuni gruppi musicali francesi, volendo parlare in nome dei poveri della Terra, lo fanno in spagnolo.

Per gli Europei, ovvero per i provinciali di Francia, Inghilterra, Danimarca o Spagna, la lingua madre non rappresenta più la totalità dell'espressione, e questo che se ne rendano conto o meno. È tornata ad essere ciò che era: un codice particolare. Il problema dei Francesi, è che l'hanno capito da poco [...].





DIVENITE PLASTICO. POI ESPLODETE.

Luis de Miranda traduzione di Laura Toppan

Un libro uscito di soppiatto lo scorso marzo, intitolato *Che fare del nostro cervello?*, esprime un concetto 'politico-neuronale' che potrebbe divenire la parola-chiave del prossimo decennio: plasticità. O quando il nostro cervello ridiventa dinamite.

Altolà: tutti quelli che si disperano, perché non credono più in una possibile rivoluzione all'interno del nostro nuovo mondo concentrazionario, aspettino prima di suicidarsi. Un barlume di speranza sembra ancora permesso, e non arriva né dalla Cina né da Cuba, ma esplode dall'interno del nostro cervello.

Jean-Pierre Changeux, nel suo libro L'uomo dei neuroni, ci aveva messo in guardia vent'anni fa: la «scoperta della sinapsi e delle sue funzioni sarà rivoluzionaria tanto quanto quella del DNA». Alla lettura di questo libercolo fondamentale della filosofa Catherine Malabou (Che fare del nostro cervello?, edito da Bayard) siamo costretti a constatare che il DNA fascista si sta opponendo ad una teoria moderna che fa della corteccia (e non solamente del pensiero) un alleato dell'ideale della liberazione.

Di che cosa si tratta? Innanzitutto di una buona notizia, in questi tempi di mimetismo gregario, perché «sono gli uomini che costruiscono il loro cervello e non sanno nemmeno di farlo: quindi il nostro cervello è un'opera». Ed è questa la plasticità, perché il cervello non è mai fissato una volta per tutte: durante tutta la vita i neuroni si attivano o si disattivano a seconda della storia e della volontà dell'individuo; così il cervello non è una macchina, ma è capace di rimodellarsi. E in che cosa è una nuova potenza rivoluzionaria? Per capirlo bisogna passare attraverso Il nuovo spirito del capitalismo di Luc Boltanski ed Eve Chiapello, che notano come «il funzionamento dei neuroni e il funzionamento sociale si diano mutuamente forma, come se il funzionamento dei neuroni si confondesse con il funzionamento naturale del mondo». Ma questa situazione potrebbe anche essere ro-

Sappiamo, almeno sin dai tempi di Deleuze, che viviamo in una società reticolare. «Abbiamo compreso da un pezzo – sottolinea Catherine Malabou – che oggi sopravvivere significa essere connessi in rete, es-

sere capaci di modulare la propria efficacia. Sappiamo bene che ogni perdita di flessibilità corrisponde ad una pura e semplice messa in gioco». Insomma, bisogna essere flessibili, ma è proprio qui che prende forma una tesi illuminante: la flessibilità nel lavoro, divenuta il leitmotiv del neocapitalismo, non ha nulla a che vedere con la plasticità autocreatrice. O, detto in termini più filosofici, «la flessibilità è la metamorfosi ideologica della plasticità. Essere flessibili significa ricevere la forma o l'impronta, poter piegarsi, essere docili, non esplodere. Manca, alla flessibilità, il potere di creare, di stilare, di inventare o anche di cancellare un'impronta. La flessibilità è la plasticità meno il suo genio». E non si tratta di divagazioni filosofiche, perché il biologo Jean-Pierre Ameisen aveva già insistito (nel 1999 ne La scultura del vivente) sul fatto che il cervello, lontano dall'essere – come si è creduto a lungo – un organo ben costituito interamente sin dalla nascita, è un'istanza che riceve e si dà forma allo stesso tempo. Da cui riconciliare con la natura quelli che sarebbero tentati, ancora una volta, dal disprezzo del cor-

po. «L'idea – sottolinea Catherine Malabou – di un rinnovamento cellulare, di una rigenerazione, di una risorsa ausiliare della plasticità sinaptica, mette in luce la potenza della guarigione – cura, cicatrizzazione, compensazione, rigenerazione, capacità del cervello di elaborare delle protesi naturali» e di diffondere le sue trovate attraverso la contaminazione (per esempio attraverso un articolo in un'altra rete: il Net).

Sembrerebbe quindi, visti i risultati recenti delle neuroscienze, che il famoso mind-body problem - come lo chiamano i cognitivisti - prenda un nuovo orientamento. Già due anni prima Marc Jeannerod concludeva così il suo libro La natura dello spirito: «il paragone tra cervello e computer non è pertinente». Deleuze, uno dei rari filosofi a interessarsi alle ricerche neuroscientifiche degli anni '80, l'aveva presentito nel suo libro sul cinema L'imagetemps, in cui parla del cervello come di un «sistema accentrato», di un «effetto di rottura» con l'immagine classica che ci si fa di lui. «La scoperta di uno spazio celebrale probabilistico o semi-fortuito, an uncertain system – afferma Deleuze

- evoca l'idea di un'organizzazione multipla, frammentaria, un insieme di micro-poteri piuttosto che la forma di un comitato centrale». Si può allora paragonare il cervello a un regista cinematografico, poiché la sua plasticità diventa l'immagine reale del mondo. Un'immagine che ispirerà altri registi, non sempre ben intenzionati. «Così – nota Catherine Malabou – è in riferimento a questo tipo di funzionamento che la letteratura di management di oggi raccomanda il lavoro di squadra flessibile, di neuroni, ove il capo è un connettivo. Chi non è flessibile deve scomparire». E prima di scomparire, merita di soffrire. In Fatica di essere se stessi, libro dedicato all'esaurimento nervoso e alla nuova psichiatria, il sociologo Alain Erhenberg dimostra che esiste una frontiera tra sofferenza psichica e sofferenza sociale. La depressione è ciò che un altro sociologo, Robert Castel, chiama la «dis-affiliazione». In entrambi i casi si tratta spesso di una sofferenza d'esclusione, che si declina in altrettante malattie della flessibilità. «In un mondo 'connessionista', ove la grandezza sociale presuppone lo spostamento – aggiungono Bol-

tanski e Chiapello – i grandi approfittano dell'immobilità dei piccoli; l'immobilità è infatti la fonte principale della miseria di quest'ultimi. Ognuno vive così nell'angoscia permanente di essere sconnesso, lasciato, abbandonato da coloro che si spostano». Ma, ed è l'altra buona notizia veicolata dalla plasticità, la depressione, che è divenuta oggi un fenomeno troppo massiccio per non annunciare un cambiamento più generale, potrebbe essere la prima tappa dialettica di una riconfigurazione collettiva delle coscienze. Jean-François Allilaire, professore di psichiatria all'università Sorbonne Paris-VI, ha messo in evidenza i legami tra depressione e spostamenti di neuroni: «la depressione, cioè la sofferenza psichica in generale, è associata ad una diminuzione delle connessioni di neuroni»; una diminuzione che corrisponde, la maggior parte delle volte, ad una inibizione né involontaria né tangibile. Insomma, la depressione potrebbe essere una forma collettiva di resistenza passiva contro la flessibilità. Nonostante ciò, a livello individuale, «dobbiamo imparare nuovamente - afferma Christine Malabou - a metterci in collera, a esplodere contro una certa cultura della docilità, dell'amenità, della cancellazione del conflitto; proprio ora che viviamo in uno stato di guerra permanente».

è un processo dialettico ed è quindi giunto il momento di rileggere Hegel e anche Bergson, per il quale ogni movimento vitale è plastico, nel senso che deriva da un'esplosione e allo stesso tempo da una creazione: è solo fabbricando degli esplosivi che la vita dà forma alla propria libertà e che volta le spalle al determinismo. E poiché oggi le parole sono più potenti degli esplosivi creati dalla natura con la complicità del cervello, leggiamo, per concludere, questo passaggio dall'Energia spirituale: «l'artificio costante della coscienza, dalle sue origini più umili e nelle forme viventi più elementari, è di cambiare la legge della conservazione dell'energia ottenendo dalla materia una fabbricazione sempre più intensa di esplosivi sempre più utilizzabili. È sufficiente allora un'azione estremamente debole, come quella di un dito che preme senza sforzo il grilletto di una pistola, per liberare, al momento voluto e nella direzione prescelta, una somma il più grande possibile di energia accumulata. Fabbricare ed utilizzare degli esplosivi di questo genere sembra essere la preoccupazione continua ed essenziale della vita, dalla sua prima apparizione nelle masse

Il cervello sta forse riscoprendo, all'alba del XXI secolo, che

CONTEMPORANEA



ABBONATEVI A SUD

protoplasmatiche deformabili a volontà fino alla sua completa espansione in organismi capaci di azioni libere». A tutti gli attentatori al plastico, arrivederci.

Prezzo annuale d'abbonament comprensivo di spese postali:
4 numeri € 28,00 estero € 34,00 sostenitore € ...,00 Informazioni presso
Libreria Dante & Descartes



PENULTIMA NOTTE

Jean Daniel Dupuy traduzione di Francesca Spinelli

Lavoro al Ministero della Pietà da una ventina d'anni. Ventuno, per l'esattezza. Ventun'anni che ascolto l'infelicità degli uni, riempio le dichiarazioni di infelicità degli altri, sistemo per ordine alfabetico i fascicoli di infelicità sulla grande scaffalatura chilometrica del ministero. La notte presto calerà. Accompagno il nonno a letto, do da mangiare alle formiche e vado a lavorare.

La notte cala. È una notte come le altre, buia e silenziosa. Cammino. La pioggia cade a intervalli. Cammino. I grandi lampioni illuminano la carreggiata e la mia ombra si staglia irregolare nella luce bianca. È l'ombra di un funzionario che fa il suo mestiere, che cammina con passo deciso. L'ombra di un funzionario somiglia all'ombra di un funzionario qualunque. La stessa sagoma, lo stesso abito, la stessa emozione racchiusa in un nodo di cravatta. Ogni notte, alla stessa ora, venti funzionari camminano in direzione del ministero della Pietà. Venti ombre, venti funzionari, venti uffici, venti sa-

Le cortine di ferro sono già calate. Tutte le porte delle case e dei palazzi sono chiuse, sbarrate. Gli uomini del ministero della Circolazione si sono sparsi in tutta la città. Vegliano, sorvegliano la popolazione. In abiti borghesi, potrebbero somigliare a individui qualunque; ma nessuno, quasi nessuno circola per le strade a quest'ora. Gli uomini del ministero incitano gli ultimi, flemmatici passanti, scacciano i mendicanti e i gatti urlanti. Sui tetti dei palazzi, una rete di antenne anti-rumore avverte il ministero della minima anomalia.

Cammino lungo il canale. Su una chiatta, un vecchio barcaiolo mi saluta con un cenno della mano. Gli rispondo sollevando il cappello, curvando un po' la schiena.

Coloro che sfilano al ministero della Pietà non hanno la possibilità di venire a lamentarsi durante il giorno. O perché spazzano, o perché muoiono, o perché sono in carcere. Col calare della notte, gli uni abbandonano le loro ramazze, gli altri escono dal carcere, e il ministero della Pietà apre le sue porte.

È tutta una ressa, un pigia pigia pur di entrare per primi, pur di andare a riposarsi qualche ora, dopo il colloquio. È il tumulto, canti di donne, grida di animali e preghiere di anziani.

Nella luce dei lampioni, i loro corpi si deformano e si aggrovigliano. Sembrano Uno; sembrano soli. Arrivo davanti alla pesante porta del ministero della Pietà. Mi infilo tra loro, le donne chinano la testa e gli uomini stanno in silenzio. Una fila d'attesa si forma all'improvviso, come il corpo di un serpente che si srotola.

Mi chiamano Azar. Azar Sola-

Chiamo il numero uno.

[...]

Il numero ventuno non indossava cappotto. Né giacca a doppiopetto. Finissimi granelli di sabbia brillavano sul suo cappello. Il pantalone era strappato in vari punti. Non aveva bastone da passeggio, ma nella mano sinistra sembrava stringere qualcosa d'importante: un libro incompiuto o un segreto.

Quel naso così aguzzo non gli apparteneva. Una rondinella che non volava più gli aveva dato il becco in cambio di una penna stilografica. Grazie allo stratagemma, mascherava la ferita ed era sicuro che nessuno lo avrebbe riconosciuto. Avanzava a grandi falcate, nonostante la frattura del naso. Con le sue gambe interminabili, la schiena curva e il naso posticcio, sembrava un trampo-

L'ufficio del ministro si trovava al dodicesimo piano. Delle quarantadue scale che si offrivano ai suoi piedi, solo una conduceva all'ufficio dell'alto funzionario. Le altre salivano e scendevano; si incrociavano senza susseguirsi. Il ministero della Pietà non era sorvegliato da agenti armati, perché l'architetto aveva progettato l'edificio secondo le piante degli antichi labirinti.

Fortunatamente, l'uomo perdeva sangue dal naso. Lungo la sua scia, le gocce di sangue imperlavano le piastrelle a scacchi e ricordavano il suo passaggio. Così l'uomo non tornava mai sui suoi passi. Quando incrociava altri funzionari, li salutava senza guardarli, senza salutarli. L'uomo sollevò venti volte il cappello prima di bussare alla porta dell'ufficio ministeriale. L'alto funzionario era seduto dietro una scrivania di vetro. Non portava maschera, né sorriso. Le mani erano bianche come la camicia. Non aveva mai lavorato in una fabbrica di scarpe, confondeva indigente e serpente.

Non usciva dal salone, non aveva mai visitato una prigione. Non guardava mai le nuvole, non sapeva nulla dell'usura, non aveva mai incontrato una ramazza. Azar Solalune entrò nell'ufficio. Fece due, tre passi di lato e aprì la finestra. Sapeva che era proibito, ma voleva sentire la melodia che saliva verso il cielo. Nella piazza del Ministero della Pietà, un Orco di Barberia faceva girare la sua manovella. L'alto funzionario rimaneva immobile. I suoi occhi inerti erano simili a un paio di gemelli. La sua emozione era racchiusa in un nodo di cravatta che quasi lo strozzava. Un funzionario col cappello entrò nell'ufficio e bisbigliò qualcosa all'orecchio del ministro. Henri Lecharnier si era riconvertito: oramai, interveniva alla fine dei conflitti. Annunciò al ministro che era finito tutto. La melodia s'interruppe e il ministro della Pietà si strinse il nodo della cravatta. Gli ordini erano stati eseguiti: centinaia di mendicanti e migliaia di carnevalieri furono sbattuti in prigione. I ponti e i canti che i bambini avevano inventato furono proibiti.

Azar Solalune non perdeva più sangue dal naso. Si sistemò al lato opposto della scrivania di vetro. Il ministro gli ordinò di togliersi il cappello e gli chiese:

- Il suo nome.
- No.
- Vuole fare una domanda di pietà agli amministrati?
- Cosa vuole?
- Vorrei pugnalarla. Vorrei pugnalarla venti volte, ma non lo

farò. Non voglio sentirla gridare. Le racconterò quello che ho scritto, senza lacrime, e lei mi ascol-

Strinsi l'arma tra le dita e cominciai la lettura che sarebbe durata fino al mattino:

Lavoravo al Ministero della Pietà da una ventina d'anni. Ventuno, per l'esattezza. Ventun'anni che ascoltavo l'infelicità degli uni, riempivo le dichiarazioni di infelicità degli altri, sistemavo per ordine alfabetico i fascicoli di infelicità sulla grande scaffalatura chilometrica del ministero. La notte sarebbe presto calata. Accompagnavo il nonno a letto, davo da mangiare alle formiche e andavo a lavorare.

La notte calava. Era una notte come le altre, buia e silenziosa. Camminavo. La pioggia cadeva a intervalli. Camminavo. I grandi lampioni illuminavano la carreggiata e la mia ombra si stagliava irregolare nella luce bianca. Era l'ombra di un funzionario che faceva il suo mestiere, che camminava con passo deciso. L'ombra di un funzionario somiglia all'ombra di un funzionario qualunque. La stessa sagoma, lo stesso abito, la stessa emozione racchiusa in un nodo di cravatta. Ogni notte, alla stessa ora, venti funzionari camminavano in direzione del ministero della Pietà. Venti ombre, venti funzionari, venti uffici, venti salari.

Le cortine di ferro erano già calate. Tutte le porte delle case e dei palazzi erano chiuse, sbarrate. Gli uomini del ministero della Circolazione si erano sparsi in tutta la città.

Vegliavano, sorvegliavano la popolazione. In abiti borghesi, potevano somigliare a individui qualunque; ma nessuno, quasi nessuno circolava per le strade a quell'ora. Gli uomini del ministero incitavano gli ultimi, flemmatici passanti, scacciavano i mendicanti e i gatti urlanti. Sui tetti dei palazzi, una rete di antenne anti-rumore avvertiva il ministero della minima anomalia.

Coloro che sfilavano al ministero della Pietà non avevano la possibilità di venire a lamentarsi durante il giorno. O perché spazzavano, o perché morivano, o perché erano in carcere. Col calare della notte, gli uni abbandonavano le loro ramazze, gli altri uscivano dal carcere, e il ministero della Pietà apriva le sue porte.

Era tutta una ressa, un pigia pigia pur di entrare per primi, pur di andare a riposarsi qualche ora, dopo il colloquio. Era il tumulto, canti di donne, grida di animali e preghiere di anziani. Nella luce dei lampioni, i loro corpi si deformavano e si aggrovigliavano. Sembravano Uno; sembravano soli. Arrivavo davanti alla pesante porta del ministero della Pietà. Mi infilavo tra di loro, le donne chinavano la testa e gli uomini stavano in silenzio. Una fila d'attesa si formava all'improvviso, come il corpo di un serpente che si srotola.

Mi chiamano Azar. Azar Solalu-

Li chiamo uno ad uno. GUARDATELI NEGLI OCCHI. NON ABBIATE PIETA' DI LORO, DI NESSUNO.

foto di Roger Salloch



RUBARE IL MESTIERE

Paolo Graziano

vecchia betoniera Jaeger finisce per impastare con la calcina il sapere di un padre e il volere di un figlio: certe facoltà umane restano pericolosamente invischiate nelle cose, che non le mollano più. E in questo modo gli oggetti si esercitano a vendicare il proprio asservimento dando mostra di una loro inquietante necessità, una presenza invadente che talvolta sconfina nella presunzione d'indipendenza, minacciando le gerarchie con cui – sono certo – è abituato a regolarsi il mondo. Ma c'è certezza? E il mondo, inesorabilmente modificato dall'azione di certa materia organizzata, ha regole valide anche per essa?

Ci sono oggetti che è difficile classificare tra le cose; stanno in equilibrio tra passività e attività, si manifestano come artefatti – risultato di lavoro compiuto – e si rivelano presto ipoteche sul lavoro da fare. Delle cose condividono il monotono destino soltanto per il tempo necessario alla propria costruzione, poi diventano utensili. Ed è uno statuto ben strano quello che regola la loro esistenza: incuneati tra gli uomini e il mondo come sottilissime interfacce, gli utensili modificano ad un tempo la materia su cui incidono e la mano che li adopera: induriscono la cute, trasformano la presa, suggeriscono alla mente. In silenzio dettano condizioni. Tentando di definirne la portata, nell'ambigua relazione con gli

«l'utensile non è né causa né effetto. Nella concatenazione: forza-utensile-materia è solo il testimone dell'esteriorizzazione di un gesto efficace». Che è insieme troppo poco e troppo. Perché l'arnese adoperato non si limita a descrivere il gesto ma lo motiva, provvedendolo della capacità di agire sulla materia; l'azione che ne deriva, dunque, va sempre oltre l'intenzione che ha generato il gesto e nella sua ripetizione rivela assetti migliori, configurazioni impreviste, come possibilità ulteriori in attesa di essere conquistate e sfruttate.

Per questa capacità di influire sugli esiti del gesto, gli utensili sono più che protesi: irrimediabilmente indocili, non si accontentano di prolungare certe capacità di un organo ma ne introducono di nuove, spesso inesistenti nel novero esiguo delle possibilità di un corpo umano. L'utopia di un corpo perfettamente potente abita nella relazione che instauriamo con gli utensili per naufragare irrimediabilmente subito dopo, quando si fa chiaro che di questo rapporto siamo solo uno dei poli, forse neanche il decisivo.

In una remota fetta di Colorado, quest'atroce consapevolezza guida i gesti impacciati di un muratore italoamericano che protegge una vecchia betoniera dai rigori dell'inverno. Dei suoi cigolanti ingranaggi, che hanno

Che disastro se la vasca di una uomini, Leroi-Gourhan scriveva: il suono delle giunture del suo corpo, sa ormai tutto, compreso quando è il caso di arrendersi alla loro insofferenza. Così copre la macchina con un lenzuolo, aspettando la buona stagione. E soltanto suo figlio può pensare che lì sotto ci sia nient'altro che lamiera rugginosa a riposo; soltanto quest'imberbe maschera di John Fante, formidabile lanciatore che si porta il suo utensile inconsapevolmente cucito addosso, può credere che essa valga il suo corrispettivo in denaro e basta.

> D'altronde, come fargliene una colpa? Ha talento ma il mestiere - quello vero, non il baseball – è un'altra storia, fatta di un'umile collaborazione con gli oggetti. Senza saperne nulla il figlio, posseduto dalla volitività che certe volte s'impadronisce dei giovani, si libera della betoniera per pagarsi certi sogni di gloria. Ma delle parole taglienti della vecchia nonna che lo ha sorpreso a rubare in casa propria, di quelle non riesce a disfarsi: «ecco come fanno: uccidono l'anima di un uomo, poi gli tagliano le mani. Che farà mio figlio senza questa macchina? Cosa ti aspetti, che si metta a mescolare calcina con una vanga?». A questo pensa quando finalmente comprende, immobile lungo il vialetto acciottolato della rimessa. E d'un tratto gli pare davvero d'essersi sbarazzato delle ossa del padre.

SUC



IL GRAN TEATRO DEL MONDO

Fernando Arrabal traduzione di Lidia Verde

Cervantes mostra la gabbia della violenza in cui rinchiudono con gusto il giusto. Così figura nella pittura a olio *El Gran Teatro del Mundo*. Al cospetto dell'intolleranza il talento e l'ingegno dell'autore del *Quijote* sono stati all'altezza della sua opera e simbolicamente del suo cuore. Che incoraggiamento per i giusti di oggi! Che lezione per i cloni senzacuore del tiro al cuore!

Calderón de la Barca porta nella mano destra l'uovo dell'universo come se fosse simbolicamente il suo cuore con il guscio trafitto dal dolore della violenza. Il quadro e l'auto sacramental non sono frutto dei sogni – «que los sueños sueños son» – di «magicos prodigiosos», o di «príncipes constantes» contro il «mayor monstruo del mundo».

Sofocle porta nella mano destra una lampada ad olio. La luce della sua opera drammatica – quella dei sette soli – annuncia lo splendore del mito teatrale del nuovo millennio. Oggi il riflusso del pensiero di Nietszche illumina la poesia, la scienza, l'opera e la filosofia. Gli eredi dei pistoleri di principî del XX secolo ancora cercano di spegnerlo del tutto e di spingerci nelle tenebre. Per quale aberrazione si è potuto applaudire un giorno, e senza neanche avere le mani insanguinate, a quanti misero in atto il matarás? Per quale eclissi dell'intelligenza i carnefici continuano a comparire in certi manuali di Storia come «corderos de la justicia», «combatientes por el pueblo» o «mártires voluntarios de la fe»? Per quale sconnessione mentale continuano ad annoverare tra le gesta più nobili quei crimini di ignobili pasionarie, come la cariata Carità che mise nelle mani del suo stesso figlio il piccone perché assassinasse con una picconata nel cervello?

Racine ha, nel quadro, il mantice dei suoi «cantici spirituali» dei suoi «inni del cuore». Ci ripete che basta una scintilla di virtù per infiammare l'intelligenza, la bellezza e l'amore. Di Fedra, di Berenice o di Ester. Ma anche che è sufficiente una brace di stolidità per scatenare l'incendio dell'odio, della cecità e del terrore.

Pirandello porta in grembo, nel quadro, una clessidra. Il congegno scandisce il ritmo dell'andare e venire: dell'eterno ritorno. Diligenza dell'intelligenza che cercano di impantanare i presunti architetti degli «avveniri luminosi». Futuri che sistematicamente, come quelli stalinisti e hitleriani, portarono solo torti e morti. Come disse Pirandello così è «se vi pare». Il nostro collega Sofocle chiamò il mito finito dell'utopia «chimera». Uccellaccio di mala sorte e peggior morte. Con artigli di bestiaccia e coda di vipera che si attorciglia nelle insegne di carnefici e macellai. Terribile arpia che non ha smesso di caricarsi di abiezioni e di incaricare crimini; in nome di un mondo migliore, dell'uomo nuovo.

Shakespeare, nel quadro, porta nella mano destra una cartella con le lettere anonime, gli 'emilio' e le copie trascritte delle telefonate che ricevono i giusti. Questi messaggi anonimi che, favoriti da anonimi sicari senza messaggio né cuore, cercano di mettere paura. Ma il drammaturgo di Strafford annunciò la rinascita: «All's well that ends well».

Beckett, che nel quadro vola per il firmamento, aspetta Godot incarnato nello Spirito Santo. Con il suo arrivo il «finale di partita» si concluderà con il ciclo infernale di «tutti quelli che cadono». Noi undici del quadro speriamo che l'aspirazione del cuore alla santità freni l'aspirazione all'orrore.

O'Neill nel quadro suona lo strumento dei suoi avi, per dar convegno all'armonia. Perché tutte le scimmie pelose la smettano di portare lutto a tutte le elettre. Il dono della lingua, la musica; la glossolalia! È la maniera di comunicare con gli altri, con i nazionalisti senza frontiera e le fraternità senza caini.

Il «drammaturgo ancora sconosciuto» ha le gambe nude, il corpo di pesce e il cuore colmo di speranza. Si è appena salvato dalla tempesta e impara a respirare fuori dall'abisso. Respira con un sollievo tale che insegna a respirare anche a noi, che credevamo di saperlo già fare.

Goethe tanto decorato dai migliori (il suo cuore è circondato di medaglie) come condannato dai più, nel quadro, sa di «affinità elettive». La sua teoria dei colori e la metamorfosi delle piante ci insegnano che invece di radici marcite possiamo entrare e uscire con piede sicuro. Gli dei infiniti di Goethe danno tutto il proprio cuore ai loro favoriti. Come i diavoli del terrore somministrano, tutti, il male ai loro seguaci. Goethe rinnova la volontà di conquistare la libertà dell'amore contro la fatalità dell'orrore.

Nel quadro il modello che il drammaturgo scrive e descrive è la Torre di Babele: «Ascolta Patria la mia afflizione»! Ma la Torre di Babele è anche l'elemento principale del paesaggio.



olio su tela di S. M. Félez, bozzetto di Fernando Arrabal

TUA

MA A CHE SERVE LA LUCE?

Giovanni Andrea Semerano

Misfatti e furti: «Polemici poeti! Che non voglion sentir parlare di fughe: non nel passato, non nel futuro, non nel nulla, non tanto meno nella rivoluzione.»

Che del verso di Pasolini si cerca memoria.

«Lo naturale è sempre sanza errore…»

Non è della conclusione, e nemmeno del parlare le parole altrui, con Anzellini l'intuizione viene letteralmente disarcionata dal foglio. Non è la parola ma l'immagine, e quello che sembra bello viene subito accantonato. E del buffone, capriola e sentimento di un salto che si sporge fotograficamente.

«Filomena riprende il filo del canto interrotto

e le acque, le malinconiche chine Di stelle, in questo progetto, si

Non è irresponsabile, anzi. E dell'intransigenza? E della leggerezza?

Sperimentare la vita per rientrare ed entrare in un linguaggio. «Nulla è liberatorio, se non altra servitù.»

Le piaghe! Le piaghe!

È nel fondo della pagina lo strumento.

Una richiesta verbale sorseggiando un caffè, sia io che Anzellini, scopriamo così di aver sottolineato lo medesimo verso:

«benché io sappia bene che senza Dio la pratica è surrealistica» Io dico: cos'è, una bomba?

Benché siamo autenticamente sfaccendati d'aprir poesia o dell'esclusiva rima, ecco che la scelta stilistica è quella di vivere l'immagine.

«Per ragioni pratiche.»

Lui dice: no, è la luce.

Non si tratta di aggredire o calcolare, né del castigo o dell'eroismo, diciamo che è come scrivere delle lettere e scoprire che nel frattempo l'uno ha lavorato per l'altro. Del resto, qui, l'immagine è anche per dire e aggiungere altre cose, un po' come quella frase:

«Le fiabe non hanno fine.» L'illusione di una vana libertà da

L'illusione di una vana libertà da rincorrere e una volta conquistata non sapere cosa farci.

Improvviso rumore di saracinesca (violenza e colpo) come «la raccolta dei cadaveri» quando si dice: «non si muore: si è morti.»

Le lacrime, lacrime apocrife a fingere che non si tratta di Dio ma di un volgare poeta a cui si può opporre lo sproloquio. Baratro e incomprensione per una verità che è politica. Tutte le gentilezze sono perdute e l'amore si corregge soltanto se c'è la parcella a investigar lo lavoro assunto.

«Morire! Morire!»

L'ignoto gerarchico potere che richiede per sé l'immagine stereotipata. L'altare, le palanche e le preghiere su commissione, per ogni approdo c'è una riva da baciare.

Si deve finire.

«Il caos rimescola quello che c'è

Davanti a noi c'è il nulla con le ultime speranze, senza sapore

Gli operai hanno ancora pochi anni di tempo»

È vero sono frammentucoli che travestono l'errore-orrore e rognosi s'aggrappano all'immagine... mentono in verità la loro dispersione.

Non c'è Chiesa e nessuno dei sacerdoti è venuto a criticare messa.

L'indecenza e la purezza entrambe a guardare la luna.

Tutte le lotte, anche quelle più clandestine, terminano con una tregua.

UNA COSA COME LA LETTERATURA

Béatrice Commengé traduzione di Felice Piemontese

Verso il 1850, già Flaubert: «Fierezza di sé, convinzione della propria opera, ammirazione del bello, tutto dunque è perduto?»

Niente di nuovo, dunque. Niente è perduto.

Scrivo.

Il desiderio che motiva? «Mezzogiorno ed eternità», griderebbe Nietzsche. Scivolare sull'infinito del tempo – ucciderlo? – giocare con lui, in lui. E poi la sensazione, questo godimento della sensazione. Desiderio di esprimerne l'essenza, la realtà, la gioia.

L'ambizione? Combinare all'infinito i luoghi e i momenti. Avvicinarsi al segreto di un corpo vivo, sul filo dei giorni, lungo i cammini della luce. Tentare di imprimerlo in uno stile. «Essere qui, è molto – scriveva Rilke nella sua torre di Duino –essere qui una volta, una volta soltanto. Una volta e mai più». Cogliere il passaggio di questo tempo, in questo luogo unico. Attraverso le parole. La loro combinazione in musica. Tentare questa armonia.

Allora, questo «qualcosa come la letteratura»? Un «qualcosa come» del pensiero in ritmo. Un disvelamento di ciò che è. E l'evidenza, talvolta, di quel sottile accordo tra questa musica e questa coscienza – tra uno stile e una visione del mondo. «Non un atomo di materia che non contenga pensiero» (Flaubert, ancora). D'un tratto, la vita è passata nelle parole e tra le parole. A buona distanza (necessaria ironia), in un tono, in una sonorità singolare. È la «resa emotiva» di Céline, il «libro su niente» di Flaubert, la «lingua straniera» di Proust. Letteratura, pure: tutto ciò che si è scritto in presenza dei morti, con loro. Contemporanei.

E per finire, questo saggio consiglio di Nabokov (suggerito dal mio amico Zagdanski): «Il vero scrittore dovrebbe ignorare tutti i lettori, salvo uno, quello dell'avvenire che, a sua volta, non è altri che l'autore riflesso nel tempo».

DEBOLMENTE ILLUMINATO

Roxana Páez traduzione di Laura Toppan

Particelle minime che si mescolano a gas e

salgono al cielo di un oggetto che arriva ad una temperatura molto alta o si

carbonizza come il fumo di una candela, di un vulcano o della ciminiera

di una barca: spesso, opaco, leggero, a volte bluastro che sale per un

bluastro che sale per un canale di mattoni.

O volute di fumo acre di un corpo

O volute di fumo acre di un corpo umano come simbolo

simbolo di un'infinitezza in fumate statali. Lo smog, nella storia di un'altra ecologia.

Però l'uomo non è figlio di vapor acqueo funebre che sale da un orifizio

Nubi che fanno tossire, piangere e morire: più fumo nero che nube.

Per una predilezione evanescente il fumo passa

dall'acqua profumata di un narguilé prima di giungere alla bocca come questa parola.

Questa che sto per scrivere sulla riva dell'intimità che profuma di rosa

il foglio bianco e il bianco schermo.

Un falò nella strada accompagnò il rumore dei metalli.

Una ricchezza che appare, e se ne va, all'alba del mattino

E stiamo già pestando la terra pro-

nel cielo de La Plata.

fumata.

La gente marcia per la calle 7 e la disperazione può farla

avanzare nella forma indecisa di un incendio.

(da Falò di rami ed ossa, 2002)

PONTI NELLA NEBBIA

Massimo Rizzante

Il regno del chiaroscuro

«Ecco il nostro Pontifex Maximus che dà una conferenza sulla sua assenza di radici!». Era la voce di S. che saliva gli ultimi gradini del Ponte degli Scalzi, il primo ponte che si incontra, una volta discesa la grande scalinata della stazione di Santa Lucia, a Venezia.

S. scherzava, ma aveva ragione: colui che si trova su un ponte non è in nessun luogo. Ha la sensazione di non avere radici. È di passaggio. Ha sospeso il giudizio sull'attualità. Meglio: dato che il ponte è la sua circostanza, egli può concentrarsi sul presente e sul passato, questi isolotti sempre immersi nella nebbia della laguna.

«È proprio per questo che sei qui. Volevo sottoporti qualche riflessione che ho appena trascritto. Il mio amico Miguel mi ha invitato nel sud della Spagna. Ci sarà un piccolo colloquio di poeti. Argomento: la poesia del Mediterraneo. Non so se andare. Mi chiedo: quest'angolo di mar Adriatico dove sono nato e cresciuto ha davvero delle relazioni profonde con la cultura mediterranea? Qui siamo in Europa centrale! La luce non è quella lirica e accecante della Grecia o del deserto! Questo è il regno del chiaroscuro. L'angolo di mare tra Venezia e Trieste è il più prosaico di tutto il Mediterraneo!».

«Mi sembra che come al solito ti complichi la vita», fu il commento di S. «Dammi il pezzo. Lo leggerò qui, sul Ponte degli Scalzi».

Le vere Muse

«Yo soy yo y mi circumstancia», affermava Ortega y Gasset. Ognuno è la sua circostanza geografica, storica e culturale. Anche se oggi, all'epoca dell'emancipazione planetaria, è sempre più facile credersi liberi da tutte le radici, bisogna essere onesti con noi stessi: siamo individui finiti e limitati; non possiamo nascere due volte; né viaggiare senza sentirci stranieri.

Nel nostro mondo, ovvero nel mondo di un uomo che ha perduto di vista il proprio orizzonte e perciò la possibilità stessa di vivere altrove, la lezione di Homo Poeticus dovrebbe essere quella di resistere di fronte alla scomparsa della nozione di esilio, concepito come solo altrove autentico; e di resistere di fronte al più grande sogno dell'umanità, la quale vorrebbe vivere in ogni luogo allo stesso modo. Infatti, se questo sogno si realizzasse non ci sarebbe più nessun luogo de deve poter sognere.

da dove poter sognare.

La possibilità di salvaguardare questo altrove, e la volontà stessa di costruire ponti storici tra le diverse epoche e culture dipendono dalla capacità di non perdere di vista il nostro orizzonte limitato e finito: un compito difficile, poiché Homo Poeticus non è un altro uomo da quello che ha perduto di vista il proprio esilio interiore.

Se, dunque, c'è mai stata una 'cultura mediterrannea', se è mai esistito un mare nostrum – questa «pozzanghera d'acqua», come la chiamava Platone – culla di molte civiltà e luogo di incontro tra Occidente e Oriente, la possibilità che essa sopravviva dipenderà non solo dalla nostra volontà di costruire ponti, ma anche di essere ponti noi stessi, di non perdere fiducia nel dialogo con il passato e con i morti. In altre pa-

role: di non crederci gli ultimi.

Dico questo con cognizione di causa, visto che la mia circostanza è Venezia e la costa adriatica: a Venezia, anche il più solo degli uomini ha sempre un ponte alle sue spalle. Certo, è molto più facile che a quest'uomo solitario capiti di avere alle spalle una torma di turisti in procinto di immortalare la Scuola di San Rocco o la chiesa dei Frari, oppure, seduto a sorseggiare un caffè in una terrazza del Lido, di sentire all'occasione l'eco dei bombardamenti provenienti dalla costa croata. Questo fa parte del contrappeso prosaico che ogni poesia deve essere in grado di sostenere: correre il rischio della prosa è l'essenza della poesia. Ciò non significa che la poesia debba rinunciare alla versificazione, al dialogo con le forme antiche o alla metafora. Penso a Goethe e alla sua nozione di 'circostanza' (di cui quella di Ortega y Gasset è una variazione): «Le circostanze sono le vere Muse». E ancora: «Il mondo è così grande, così ricco, e la vita offre uno spettacolo così vario che alla poesia non mancheranno mai gli argomenti. Ma è necessario che sia sempre poesia di circostanza. In altre parole, bisogna che la realtà fornisca l'occasione e la materia. Un caso particolare diventa generale e poetico proprio perché è trattato dal poeta». La poesia di circostanza si innesta sul corso del mondo, si appoggia sul presente storico, si riallaccia così al passato, prende le distanze dalla prigione dell'attualità, apre le porte all'avvenire. Il poeta di circostanza non è colui che si confessa, ma colui che è ponte tra il proprio mondo e il mondo. Tutto ciò il buon senso dell'artista non lo dimentica mai: è l'unico modo di essere universali.

Venezia e quest'angolo del mare Adriatico che è il mio orizzonte limitato e finito, li ho sempre considerati, al di là di ogni influenza bizantina, come una parte dell'Europa centrale. Unire l'ironia nostalgica, il senso della forma e del concreto della poesia e del romanzo centroeuropeo con l'energia metaforica delle letterature mediterranee è sempre stato il mio punto di partenza e di arrivo.

Ma la luce di Venezia non è quella dell'eterno mezzogiorno: ci sono dei rosa, degli ocra, dei grigi che spesso l'avvolgono anche in piena estate. È i suoi cieli sono sempre attraversati da bianche nuvole.

Il silenzioso tormento di quest'angolo di Adriatico è il mio tormento. Il suo assedio non spinge al desiderio di infinito, ma affina la coscienza di un uomo limitato dalla sua Musa Circostanza, che sa che tutti i ponti alle sue spalle possono essere sommersi in qualsiasi momento.

Il desiderio di oblio è il più forte dei desideri

«Non perdere fiducia nel dialogo con il passato e con i morti. Non crederci gli ultimi». Ero ossessionato da queste frasi. Le avevo ripetute durante il mio soggiorno in Spagna fino a coprirmi di ridicolo. Tanto che il mio amico, scherzando, mi disse: «Mi querido, non preoccuparti, non sei l'ultimo. Ma se continui nella tua litania, io sarò certamente l'ultimo uomo capace di sopportare la tua immensa fiducia nel futuro».

Di ritorno in Italia, ho voluto leggere un romanzo di Cees Nooteboom, Il giorno dei morti.

All'inizio del romanzo, il protagonista Arthur Daane, un documentarista olandese, gran viaggiatore con domicilio a Berlino, si rende conto, osservando alcuni libri esposti nella vetrina di una libreria, che la parola Geschichte, Storia, si sta incuneando tra i suoi pensieri. Arthur la traduce immediatamente nella sua lingua, nella quale la parola diventa geschiedenis. In olandese la parola suona meno minacciosa, soprattutto grazie all'ultima sillaba, nis, che significa «'nicchia', un luogo in cui si poteva cercare rifugio, o dove si poteva trovare qualcosa di na-

Il problema della conoscenza, come molti filosofi del XX secolo hanno ripetuto, è un problema linguistico. Tuttavia il problema della conoscenza romanzesca non è né filosofico né linguistico, ma riguarda l'esistenza. Chi è Arthur Daane? Un eterno adolescente ancora capace di stupirsi del mondo? Un uomo che non riesce a dimenticare la morte della moglie e del figlio? Un flâneur della memoria? Oppure qualcuno che si innamora sfiorando la cicatrice di una ragazza così da rendere quel gesto «più intimo del fare l'amore»? Fin dall'inizio il romanziere ci dà la chiave dell'opera. Per cercare di comprendere Arthur Daane e i suoi amici, Arno, l'erudito, Victor, lo scultore, Zenobia. la scienziata, Vera, la pittrice, Erna, l'amica più fidata, e Elik, la ragazza dalla«testa berbera», si dovrà fare la spola tra queste due parole che ne formano una sola: interrogarsi su ciò che la Storia dilapida e consuma e su ciò che l'individuo nella sua nicchia, rifugio e luogo di esplorazione, è capace di strappare e salvare.

Tutti i personaggi frequentano il passato, ma tutti avvertono che il loro dialogo con i morti non è solo pericoloso, ma anche nostalgico. Le loro conversazioni infinite, che si concludono quasi sempre in bisboccia, hanno il sapore di un esorcismo: l'humour e la cultura di cui sono impregnate sembrano appartenere a un altro mondo (se non all'altro mondo).

I loro sentimenti di distacco, di amicizia, di riserbo come il loro sguardo sul passato stanno per estinguersi. Berlino è un memento mori architettonico, una cicatrice a cielo aperto. Eppure il desiderio di oblio è il più forte dei desideri. Tragedie quotidiane si succedono dovunque in città. L'assalto esponenziale dei 'fatti' blocca il dialogo tra generazioni inchiodate all'attualità. Tuttavia la vera tragedia è che la nicchia esistenziale sta per trasformarsi in nicchia biologica. Arno arriva a dire che ogni «monumento è una falsificazione», poiché ogni nome non è lì per ricordare qualcuno, ma per custodire la sua assenza. Arthur, invece, ha qualche dubbio: «Se non avessimo un nome, esisteremmo solo come specie, come le

formiche o i gabbiani». Il presente di Arthur: un ponte sospeso tra gli esorcismi sofisticati del disincanto e l'indifferenza quasi animale di fronte alle rovine. Due forme dell'oblio. Eppure il vagabondare di Arthur per Berlino e per il mondo con la sua cinepresa in spalla alla ricerca di dettagli non ha forse come ultimo scopo quello di salvare dall'oblio ciò che è più 'comune', più umano? «Voglio conservare le cose che nessuno vede, a cui nessuno presta attenzione, voglio impedire che le cose più comuni scom-

Arthur vuole salvare la possibilità semplicemente umana di consacrarsi a ciò che è mortale. Una forma di compassione che sembra condividere con Elik, la ragazza dalla «testa berbera», capace ancora di riconoscere sentimenti estinti come il riserbo, ma troppo segnata dalla sua tragedia personale e dal cinismo dell'epoca per non giudicare ridicolo il legame sentimentale che Arthur intrattiene con il passato. Tra la Elik che gratta alla porta come un gatto randagio e la Elik che scava come un segugio nella sua nicchia di studentessa per salvare dall'oblio una regina del Medioevo spagnolo, Arthur intravede l'amore. Ma è solo un istante. Il tempo di sfiorare con tutta la sua partecipazione umana, una cicatrice. Ma amare le proprie cicatrici e quelle che la Storia ha inflitto agli altri significherebbe interrogarsi sulle ferite: un compito che la specie dei vivi sembra aver lasciato per sempre ai morti.

Se non avessimo un nome

Di nuovo a Venezia. Aspetto S. sul ponte dell'Accademia che unisce la Scuola di Belle Arti al Conservatorio di musica. Guardo il cielo azzurro attraversato da bianche nuvole. Sul grande bacino un nugolo di gabbiani insegue una nave che sta per attraccare al molo della Dogana. «Se non avessimo un nome, esisteremmo solo come specie, come le formiche o i gabbiani».

In piedi su questo ponte di legno sento lo scricchiolare del genere umano che si estingue nella specie.

Ho paura che questo scricchiolio sia tutto ciò che mi resta: il punto di partenza e d'arrivo della mia arte, la mia circostanza, la mia Musa, il mio orizzonte, il mio silenzioso tormento di fronte all'assedio della stupidità e del disincanto.

Inseguo con uno sguardo impaurito la nave che giunge da un altro paese, attraversa lentamente la frontiera e attende di riversare il carico della propria stiva sulla banchina. Il tempo per i doganieri di controllare le merci. Il tempo per l'equipaggio di sgranchirsi le gambe e fumare una sigaretta. Poi tutti si ritirano in fretta, gli uni nelle cabine, gli altri negli uffici del porto.

Ciò che resta è un allegro nugolo di gabbiani e il loro grido assordante che copre tutto: la morte, l'assurdo, le voci che si perdono nella nebbia, il presente, il passato, gli eterni esorcismi della specie. Perché tutto è passaggio: un ponte tra l'uomo e la natura, tra la vanità di chi si crede l'ultimo e il desiderio di scomparire senza lasciare tracce.



foto di Romain Slocombe

ART





TEST: SEI UNO SCRITTORE?

Stefan Finke traduzione di Stefano Zangrando

Siediti in una stanza buia. Chiudi gli occhi. Sfilati lentamente le scarpe. Richiama alla memoria il tuo primo giorno di scuola. Componi alcune brevi frasi sul tema.

Conta lentamente alla rovescia da 142,9 a 99,6. Apri il tuo pacchetto di fazzoletti di carta. Mentre lo fai, fa' attenzione a ciò che ti viene in mente.

Immagina di essere a Roma, Berlino, Parigi, New York, al lago di Garda, a Termini Imerese. Immagina di parlare la lingua locale. Immagina di essere ritornato all'improvviso, ma di arrivarci come turista.

Immagina di vedere te stesso per la prima volta.

Immagina di essere il tuo fratello minore.

Cambia vita di colpo.

Immagina di essere la tua bisnonna.

Immagina di ricordare avvenimenti che non ricordi. Componi una breve frase.

Stai seduto dritto, sì, dritto.

Estrai un fazzoletto di carta dal pacchetto e pulisciti il naso. Che sensazione provi? C'entra con il tuo testo? Da quale altro punto di vista puoi descriverla?

Tieni gli occhi chiusi.

Canta una canzone. Ascolta che silenzio c'è intorno a te.

Sfilati i calzini.

Formula l'incredibile momento culminante di una toccante storia famigliare.

Sali sulla sedia, fai dieci flessioni sulle ginocchia, scendi giù, fai dieci flessioni sulle braccia. Descrivi gli ultimi secondi di un'escursione in montagna prima della catastrofe. Non cambiare vita.

Tieni gli occhi chiusi. Immagina che i tuoi piedi si stiano raffreddando. Torna a sederti. Dritto. Non così, dritto. Di' dieci volte ad alta voce: «I miei piedi sono freddi». Pensa alla vicenda della gara tra Scott e Amundsen. Senti che è in arrivo un raffreddore? Ricordi la tua ultima serata a base di long drink e musica troppo alta? Chi c'era dietro di te? Sei rimasto più a lungo di quanto volessi? Per quale ragione? Eri in mezzo a una corrente d'aria? Richiama alla memoria l'aria che c'era. Metti via i fazzoletti. Descrivi la loro consistenza. Di' dieci volte ad alta voce: «I miei piedi adesso sono ghiacciati».

Vergognati. Non vergognarti. Descrivi entrambe le condizioni. Stai seduto dritto. Se cambi vita, prendi nota di ciò che ti viene in mente mentre lo fai. Di': «Non sento più i piedi». Se non cambi vita, prendi nota lo stesso.

Avanza fino al proscenio e prova ad ascoltare il respiro del pubblico senza fiato.

Tieni gli occhi chiusi. Immagina di non riuscire a immaginare più nulla. Non darlo a vedere in nessun caso.

Immagina di essere Scott, hai perso la gara per la conquista del Polo e adesso, sulla via del ritorno, perdi anche la vita. Immagina di essere Amundsen. Chi preferiresti essere? Chi sarebbe letterariamente più fecondo? Chi preferiresti descrivere? Con chi vorresti trascorrere una serata a base di long drink e musica troppo alta? Chi ci sarebbe dietro di te? Tieni gli occhi chiusi. Immagina di essere la madre di Scott. Il padre di Amundsen. Il suo diario. Componi il participio passato del verbo 'soccombere'.

Sorprenditi. Fai il giro del palco fino a urtare nuovamente contro la sedia. Immagina di essere te stesso. Rinunciaci, ma non ammettere in nessun caso di averlo fatto. Oppure descrivi come ci rinunci, ma non farlo in nessun

Vivi una storia d'amore devastante. Adesso, subito.

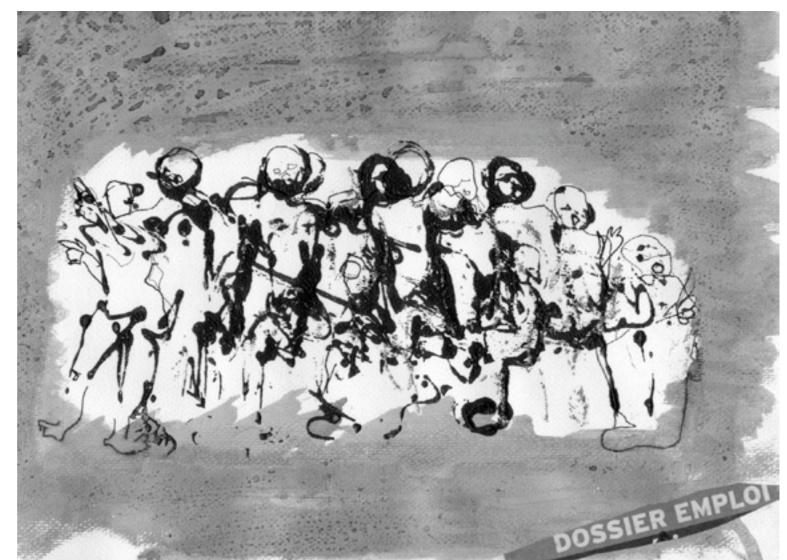
Immagina di essere Roma, Berlino, Parigi, New York, il lago di Garda, Términi Imerese. Immagina di essere uno spirito, un nano, la Befana, il Kilimangiaro, la Statua della libertà.

Non fumare, non bere, stai seduto dritto. Proprio così, dritto. Avrai ancora bisogno della salute

Immagina di dover vivere la tua propria vita. Che motivazione ne dai? Che cosa vedi? Che cosa senti? Che cosa provi? Di chi sei invidioso? Separa vita privata e dimensione pubblica, scambiale l'una con l'altra, scambiale di nuovo, e poi raccogli i frutti della fama. Prova a trattenere il pubblico, ma senza esagerare. Inarca le sopracciglia in modo accusatorio.

Non guastare i tuoi rapporti con nessuno. Chiedine la ragione.

Trova dieci finali sorprendenti. Vivi una storia d'amore spettacolare. Chi c'è dietro di te? Stai seduto dritto e tieni gli occhi chiusi.



disegno di Chantal Nau

MESTIER

UN ALTRO MESTIERE

Walter Nardon

I. Aveva trascorso la sua giovinezza nei cantieri edili. Per quindici anni, dall'alto delle impalcature, aveva visto crescere le periferie di molte città del nord. Lo sforzo del costruire, l'ossessione delle forme edilizie aveva consumato per intero un fenomeno cui si era trovato a contribuire, una sorta di sradicamento, tanto invocato, quanto poi sofferto, perché avvenuto nello stesso terreno su cui aveva costruito la generazione precedente, quella dei padri. Solo dieci metri più in là. Quella di dar forma alle delusioni dei committenti era perciò diventata la vita dei cantieri (e, per lungo tempo, anche la sua). Per chi lavorava in un'impresa, in fondo, non era male.

Ora, sulla strada per Cima, riattraversava alcune delle terre che aveva lasciato per andare a fare il fotografo ai matrimoni. Era morta una sua lontana cugina. Nei rari tratti di pianura le case presentavano tipologie tanto diverse da non avere più nulla in comune, da escludersi reciprocamente, non fosse, appunto, che per il fatto di essere state erette una vicina all'altra. Questo vagabondare tra forme e materiali aveva preso di stagione in stagione un nuovo ritmo. Erano stati anni davvero particolari. Girando, fra un cantiere e l'altro, dopo un po' si capiva al volo che persona fosse il proprietario: ciascuno sperava di staccarsi da un passato doloroso, di arretratezza e miseria. Non c'era niente da fare. Così, alla cura artigianale del mestiere, si era sommata in lui questa esperienza che progressivamente aveva assunto peso maggiore, fino a fargli decidere di andarsene e di farsi un'altra vita. Quando pensava ai primi tempi, non aveva più grandi rimpianti. Capire le delusioni degli altri, que-

sto sì, risultava sempre decisivo.

Era quasi primavera. Un sabato mattina, mentre scendeva le scale, sua madre gli venne incontro e lo fece sedere su di una seggiola, vicino alla finestra. Gli mise un asciugamano attorno al collo e, dopo avergli bagnato i capelli, cominciò a tagliarglieli. Lui guardava i fratelli in cortile. Finito, la madre lo mandò a lavarsi, raccomandandogli di fare presto. Poi, gli mise addosso una camicia bianca e gli disse di aspettare. Due ore dopo suo padre lo accompagnò dal titolare della ditta ed il lunedì successivo prese ser-

II. Sua cugina abitava in una piazza alla periferia di Cima. Quando gli avevano comunicato della sua morte, aveva detto alla moglie che sarebbe andato al funerale e la mattina dopo aveva preso il treno. La città, con le sue vecchie mura, non aveva nulla di notevole. Il Palazzo comunale sembrava sempre troppo piccolo e la chiesa, con il campanile gotico a tutti i costi, dopo tanti restauri somigliava a un temperamatite. Molti anni prima, durante il suo apprendistato, era rimasto alcuni mesi a Cima lavorando alla costruzione di un complesso di case popolari.

La prima volta che era andato a letto con sua cugina (e l'unica, secondo le ricostruzioni che ne avrebbe dato successivamente) era stato tutto il giorno ad occuparsi dei ballatoi delle case. Sua zia era una donna dal forte temperamento, cui Clara non aveva saputo opporre una volontà altrettanto tenace. In quelle settimane di lavoro aveva trascorso le sere e il sabato pomeriggio ad ascoltarne gli umori, le frustrazioni, i propositi di fuga. Passeggiavano lungo il viale. La domenica mattina tornava a casa da sua madre e rientrava a Cima per la sera. A quel tempo non pensava di avere un futuro, gli pareva che quel che gli stava riservando il presente fosse il massimo di quanto gli

potesse capitare. Non aveva altro. Perciò non gli sembrò male approfittare dell'occasione. Capiva bene le delusioni di lei.

III. Quando si comincia senza

grandi attese è difficile pensare che l'attività che si intraprende si porterà via buona parte della vita. Si pensa a quel che si ha da fare. Sono molte le cose da imparare in silenzio, senza dare a vedere di averle apprese. Poi viene il tempo in cui il lavoro, anche se l'orario non è rispettato, non dà più fastidio: si comprende l'ordine delle cose, si comincia ad identificarvisi, e progressivamente questa identificazione diventa completa, non si guarda più l'orologio. È qui che la sera diventa più difficile. Aveva imparato la misura del mestiere, aveva compreso che ogni eccesso si paga poi nell'opera finita. Dopo il lavoro, uscendo in strada sul piccolo ponte che si incontra verso la campagna, si immergeva nella desolazione delle case, con i cortili tutti ingombri di mattoni e calcinacci e rimaneva in attesa.

Da ragazzo, un giorno, se ne era andato lungo i campi per tutto il pomeriggio ed aveva fatto tardi. Arrivato a casa, aveva aspettato deliberatamente a pochi metri dall'entrata, dove finiva la striscia di luce che proveniva dalla porta. Sperava di sentire qualcuno che avvertisse la sua mancanza, ma dopo un po' si decise a entrare.

Qualche anno più tardi, quando era già lontano, aveva cercato di aiutare Clara nel tentativo di avviare un commercio di detersivi, ed anche in seguito, quando le riuscì di aprire il negozio di alimentari che avrebbe tenuto a lungo. Poi, per vent'anni, non ne aveva saputo più niente, se non che viveva ancora poco lontano dalla città e che si era sposata.

Sulla strada per Cima ripensava a tutta quella stagione. Anche la sua geografia era cambiata. Un giorno, tornando a casa dopo

aver concluso il getto di un solaio, non era riuscito a perdersi nel paesaggio urbano, aveva sentito indifferenti le strade, il quartiere in cui era vissuto. Silenziosamente, dopo alcuni mesi, trovata un'offerta da un'altra impre-

sa, aveva lasciato il posto.

Il mestiere è la difficoltà che si porta con sé al termine di un lavoro, quando si rimane con quel che non si è riusciti a dire di se stessi, con quanto è rimasto intentato; il residuo dell'opera, quel che professionalmente non importa a nessuno. Nel corso del tempo, in mezzo alle costruzioni più banali ed ossessive, anche l'esperienza della forma cominciava a venir meno. Così si era ritrovato spesso a pensare ai committenti, alle loro delusioni.

Ora, fuori della stazione, la città sembrava sempre deserta, popolata da persone troppo lontane da lui per età ed esperienza. In un certo senso è vero che nella seconda parte della vita tutto ciò che abbiamo conosciuto diventa straniero. Anche Clara, che non aveva più rivisto, negli anni era diventata un'altra persona. Tuttavia, ricordando quelle prime stagioni di lavoro, rivedeva soprattutto la sua giovinezza, la fiducia che ingenuamente aveva posto nelle sue azioni e in quella che sembrava la possibilità di ricominciare ogni volta da capo, come se fosse così anche per gli altri, quelli che vi sono coinvol-

Le persone che, come lui, si dirigevano verso la casa di sua cugina non avevano un aspetto familiare; ma era difficile rimanere estranei in quello scenario. Durante la cerimonia, si disse, si sarebbe mantenuto in disparte.

IV. Le due figlie di Clara, Carmen e Giovanna, dopo gli studi superiori avevano rilevato una rivendita di cancelleria e materiale per ufficio, cui piano piano avevano aggiunto una cartoleria ben avviata. Negli anni successivi

Carmen, più incline allo studio, era riuscita a laurearsi in economia e commercio. Poco tempo dopo la laurea, nello stesso anno, entrambe le sorelle si sono sposate, rispettivamente con Giulio, titolare di un'impresa idraulica e Corrado, impiegato comunale. Secondo il volere della madre, che ha voluto che la competenza si tramandasse di generazione in generazione, frequentando dei corsi serali si sono entrambe diplomate sarte, come la nonna materna e come, appunto, la madre. Nel loro ufficio, una grande immagine le ritrae sorridenti con in mano questo diploma, «quello che ha maggior valore», come in un'occasione ha commentato la madre. Continuano a vivere a Cima. Per il trentesimo anniversario di matrimonio della madre le hanno regalato un quadro con la riproduzione della città in argento. Giulia, la figlia di Carmen, è da poco risultata vincitrice del titolo provinciale di corsa campestre.

V. La sera, sul treno per casa, guardava dal finestrino le costruzioni che sfilavano sulla pianura. Aveva tentato di isolarne qualcuna, una alla volta, cercando di scegliere quelle che avevano conservato una forma coerente, come aveva fatto quando aveva incominciato a fotografare. Seduto al suo fianco, un uomo sfogliava una rivista che forniva consigli sulla sistemazione dei giardini. Dei giovani, di ritorno dalle vacanze, stavano giocando: uno mimava il titolo di un film e gli altri provavano ad indovinare di quale si trattasse. Ricordando un gioco simile, che facevano da ragazzi - quando uno mimava un mestiere e gli altri dovevano indovinarlo- per un momento aveva avuto voglia di intervenire.

Arrivato a casa, rimase per un po' sulla soglia, guardando verso la strada illuminata. Sua moglie stava già dormendo.

GEMELLI Zaida del Rìo

lenti.

il dado.

il ponte.

tualità,

Ho la fortuna di poter vedere

senza aumentare il potere delle

sbecchettate da un passerotto. Ho la fortuna di sopravvivere e ascoltare il miele e le campane con i loro segni di caligine

Fuori dal mondo, attraverso il

la saliva pretenziosa sostituisce

Il legno annoda con il braccio un equilibrio guastato malgrado

Ho i dati sufficienti della mia at-

la disegno e non mi do per vinta, Ho riempito la mia città di ghi-

una distanza a rovescio

Tremano le imposte

e i loro diamanti.

collo della bottiglia



foto di Jean-Cristophe Beudot / Safran

PARTI

UN FOLLE AMORE

Danièle Rousselier traduzione di Laura Toppan

Sono morta. Vi sembra strano, una morta che parla? Non sono la prima. Un americano, un tipo conosciuto, ha scritto la storia di un maccabeo ventriloquo: una defunta che si agita in una bara bucata. Putrefatta dal caldo. E che parla. Molto. Della sua infanzia. Di suo marito. Della sua progenie. Del suo odio per la maternità. Allora, perché non io?

Sono morta, e da quando lo sono lui piange per me. Piangerà sino alla sua, di morte. Djamel. Quando mi hanno assassinato è andato. A camminare. A camminare con Jacques, suo amico di sempre. Una lunga erranza. Hanno oltrepassato gli altipiani per avvincinarsi alle vette. Spesso, quando stava male, Djamel camminava verso le nevi. Solo. Un solitario come me. Ma quella volta era diverso. Aveva bisogno di parlare. Parlare di me. A qualcuno che mi aveva conosciuta. Ed amata. Passeranno la notte al di là delle nuvole. A contemplare il vuoto. Avranno freddo. All'alba riscenderanno al campo con il loro dolore più calmo.

Ci siamo conosciuti nel deserto, in Nubia. Ai confini col deserto. Nella savana. Sono nata lì e vi ho sempre vissuto. Con le mie sorelle e i miei fratelli. La vita è dura, il cibo una rarità. Il deserto avanza, i cespugli spinosi mangiati dalle ultime capre, le radici degli alberi non trattengono più il suolo. Nel prossimo secolo noi spariremo. Sono cresciuta nell'armonia, nella tolleranza. Il nostro gruppo è reputato per questo, la tolleranza. Quando è sbarcato Djamel, con la sua piccola équipe, non l'abbiamo respinto. Djamel è meteorologo o qualcosa di simile. Si occupa di pozzi, cerca l'acqua, le falde freatiche - come dice lui. Si interessa alle nevi perenni, quelle del Kilimangiaro, non lontano da qui. Quanto a Jacques, lui invece è etnologo.

È al tramonto che ho visto Djamel per la prima volta. D'inverno, come d'estate, al crepuscolo, quando il cielo diventa blu marino, passeggio sola nella savana. Djamel riposava ai piedi di un albero rattrappito. Mi ha guardato passare, senza timore, davanti a lui. La mia andatura disinvolta l'ha subito sedotto. Un colpo di fulmine.

Ci siamo dati appuntamento ogni sera. Lo stupivo. Ammirava il colore della mia pelle. Amava ascoltarmi. Gli raccontavo le mie origini oscure, ai confini con il deserto, forse in Abissinia. Appartengo ad una famiglia di nomadi che si spostava di oasi in oasi. Nell'800 una parte della nostra tribù è stata deportata. In Francia. Ci hanno esposti. Come quei cosiddetti cannibali nel giardino d'acclimatazione a cui i visitatori gettavano delle noccioline. Qualche decennio fa ci hanno sedentarizzato qui, con la forza. Gli raccontavo queste storie e altre ancora sino all'alba. Sei fantastica, mi sussurrava all'orecchio.

Djamel non poteva più fare a meno dei nostri incontri. Nemmeno io. Mi chiamava Zarafa, un nome arabo che significa 'dolcezza di vivere'. Più di tutto amava la mia dolcezza. La mia mancanza d'aggressività. Mi diceva: saresti incapace di difenderti. Si sbagliava. Avevo combattuto a morte per difendere il mio bambino. Mio figlio era morto ed io ero sopravvissuta. Nemmeno a Djamel avevo potuto raccontare questa storia.

Così ogni sera mi sdraiavo accanto a lui. Lui rimaneva seduto. Ci guardavamo negli occhi. Baciava le mie ciglia. Delle lunghe ciglia curve che accentuavano la mia dolcezza – diceva lui. Ciglia da star. Sapevamo che il nostro amore – un folle amore – non aveva futuro. O almeno in questo mondo. Presto sarebbe dovuto partire, una volta compiuta la missione. Un matrimonio tra noi, un 'accoppiamento' - come lo chiamava ridendo – era impossibile. Non potevo lasciare i miei per solidarietà. Il nostro gruppo aveva bisogno di noi per sopravvivere. Spiare le belve. Vegliare. E la sua famiglia maomettana non mi avrebbe mai accettata. Comunque sono morta prima che la questione si ponesse veramente.

Una sera non venne solo. Mi presentò Jacques. Djamel gli aveva parlato di me. Jacques non voleva credere alla mia esistenza. Alla nostra passione. Per lui ero un miraggio. Temevo la sua gelosia. Gli rubavo ogni sera il suo amico. Jacques mi guardò a lungo, incredulo. Mi sorrise. Poi, alcune sere, accompagnò Djamel. Sapevo che la nostra amicizia era indefettibile. Un colpo, partito accidentalmente – come sostennero – vi mise fine.

È Jacques che ha scoperto il mio cadavere. Giacevo in un cespuglio di spine. Avevo visto arrivare la morte. Un cacciatore d'elefanti alla ricerca dell'avorio proibito. Quando ci scontrammo nel cuore della savana avevo capito subito che cosa fosse venuto a fare lì, in quella zona protetta. Aveva letto nel mio sguardo che sapevo. Aveva tirato un colpo. Alla testa. Un buon cacciatore. L'inchiesta aveva concluso che si era trattato di un incidente. Un colpo partito accidentalemente.

Djamel mi ama sempre. Non ha mai potuto dimenticarmi. Abbiamo cambiato secolo. Eccoci trent'anni dopo. Tutti quelli della mia razza sono scomparsi, morti di fame nell'avanzata del deserto che ormai copre tutta l'Africa. Djamel viene spesso a trovarmi, ogni giorno, se può. Sono impagliata nella Grande Galleria dell'evoluzione dell'umanità. Un'idea di Jacques, di tassidermizzarmi. Non so se si dica così, ma capite il principio.

Non sono la prima morta a parlare, ve l'ho già detto. Ebbene, non sono nemmeno il primo animale ad amare di un amore folle un rappresentante della specie umana. E a essere ricambiato. Una pantera ha amato un soldato di Napoleone,perduto nel deserto. È Balzac che è stato attratto da questa passione. E ne ha fatto un libro.

Sono molto colta, penserete voi, per un essere nato nella savana. Ma al Jardin des Plantes gli anni sono lunghi. Durante il giorno: vietato muoversi. Allora di notte, leggo.

LA PREDILETTA DEL GENIO DELLE ACQUE

Tomas Frybert traduzione di Paola De Luca

Sulle rive dei corsi d'acqua scuri di notte dei corsi d'acqua pigri, bassi, neri

disseminati di scogli affioranti

T'impegnavi, prediletta mia, poi

matrice dei nostri ragazzi a capire il mio cuore questo cuore di mangiatore di pesci d'acqua dolce

Ecco perché ora
Io Ti porto come un cammeo
tra i seni – Io!

Ti calmo e ti cullo Figlia del vento, del fuoco, dell'acqua

Navigatrice abbronzata, dal delicato sorriso

Che cavalchi un oceano troppo ricco di sale

A Maryvonne

fogli e conchiglie, demoni distrutti dalla luce.

Ho attraversato la mia città e nei suoi angoli, incompresa, ho baciato i morti e vivi amori,

i loro occhi tiepidi, le labbra trasparenti bagnate dalle fonti.

È arrivato gennaio e la stella co-

meta si avvicina come un pesce dorato e sommerso. Questa volta non c'è più Rachele a dirci

come fischiavano i treni gialli di chi se ne va e di chi resta della morte

Passano gli anni ottanta in questo mondo

e i bambini correranno sul lungomare

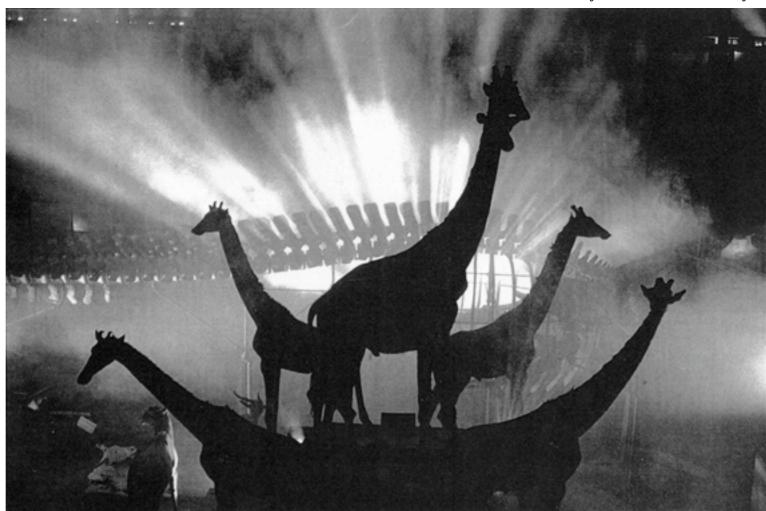
svegliandoci e approveremo la nostra sorte,

i messaggi incrinati dentro ai vecchi ripari rotondi e sonori come i fori

di un flauto. Sono gli anni ottanta dell'Avana, la mia città dove abbiamo pianto con tutti i

nostri muscoli e nessuno capisce le promesse.

foto di Patrice Latenier / Safran





L'ESILIO FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ

Maytree Platel traduzione di Laura Toppan

La letteratura francofona è essenzialmente letteratura di separazione e lacerazione, di continua ricerca d'identità in uno spazio sconosciuto, di rottura con la cultura madre – protettrice – verso la costruzione di un nuovo 'io' e verso fratture psicologiche a volte irreparabili. La ferita aperta è l'esilio, come ricorda Senghor nel poema Joal:

«Je me rappelle... Je me rappelle les fastes du Couchant

Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où parfois

Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote».

Ma come viene affrontato dagli autori francofoni questo essere entre deux: tra la madre-patria e il paese dei colonizzatori, tra l'oriente e l'occidente, fra la tradizione e la modernità? Innanzitutto è necessario fare una distinzione tra gli autori dei paesi che hanno subito la deportazione della schiavitù, come in Africa Nera, ove l'esilio è stato imposto e dove la rottura è quindi stata netta ed irreversibile, e gli autori di paesi del Maghreb, per esempio l'Egitto, ove la rottura non è così incisiva perché l'esilio è stato, in alcuni casi, volontario, quindi si presenta attraverso la nostalgia del paese d'origine e il dolore per i conflitti d'un'identità divisa. Interessante è il caso del sudanese Tayeb Salīh: il protagonista del suo romanzo Saison de la migration vers le Nord, il giovane Moustapha Saïd, vede la società occidentale come uno spazio ideale, onirico. Ma tale spazio sarà accogliente? A poco a poco si ritrova in un huis clos: da una parte la ricerca d'integrazione lo spinge a riconoscersi diverso e, dall'altra, la marginalizzazione lo spinge a lottare per integrarsi in quella stessa società che lo rifiuta. Il tentativo di contro-colonizzazione avviene attraverso la seduzione 'infinita' di donne occidentali, due matrimoni, il suicidio di una moglie... Saïd, davanti agli occhi sdegnosi degli orientali, non rinnegherà mai la propria occidentalizzazione, perché ne ha bisogno per incamminarsi verso un io-altro. Ma la contrapposizione tradizione/modernità rimane irrisolta (difficile da realizzare, ma necessaria) e forse un tentativo di sintesi è rappresentato dal suo suicidio nelle acque del Nilo, che sfocia nel Mediterraneo, interstizio che simboleggia la sintesi tra oriente ed occidente. Misteriosamente il corpo non verrà mai ritrovato: il mare è lo spazio onirico, consolatore, dell'esilio.

Tayeb Salih scrive in arabo ed è tradotto in francese: allora perché l'ho citato nell'ambito della letteratura francofona? Perché il personaggio di Saïd riassume, secondo me, tutte le aspirazioni e le sofferenze degli autori francofoni, in primo luogo la ricerca, a fatica, di essere riconosciuti sia nel paese d'origine sia nel paese d'esilio (volontario o forzato che sia). Purtroppo, perché un autore francofono venga riconosciuto dalla letteratura del proprio paese deve essere stato pubblicato a Parigi: l'errore è quindi biunivoco, perché colpevole è la ville lumière, ma lo sono anche le varie letterature nazionali. Bisognerebbe forse riflettere a fondo sulla questione, perché scriviamo ormai in modo multi-lingue e come afferma l'antillese Edouard Glissant «non si tratta di scrivere in tutte le lingue del mondo, ma piuttosto di scrivere in loro presenza».

IL PAESE DELLE AQUILE

(PRIMA PARTE) Marco Pelliccia

È il nome in lingua madre della Repubblica d'Albania, Shqiperia, che appunto vuol dire posto delle aquile. Forse lo era ai tempi in cui nacque il nome, come poteva esserlo l'Abruzzo, terra delle aquile reali, ed oggi non lo è più. Sta di fatto che negli otto mesi da me passati nei Balcani, di aquile, neanche l'ombra.

Tutto era iniziato con un evento tra capo e collo, come inizia sempre tutto per chi fa il mio mestiere: ESTOTE PARATI, zaini sempre pronti, e via.

Da una settimana all'altra avevo seguito uno strano itinerario che, per le prime due tappe, Terni ed Ancona, potrebbe quasi sembrare un rally enogastronomico.

La terza tappa smentiva tutto: Tirana.

Cinquecento anni della capillare dominazione ottomana che, immemore dell'insegnamento delle legioni di Roma, nei territori conquistati imponeva religione, usi e politica, e manteneva le autonomie locali compresse sotto ceneri dalle quali emergevano continui focolai di disgregazio-

Venti anni tra le più diverse e fantasiose forme di governo, tra regimi, tribù e famiglie, culminati in qualche decina di mesi di governatorato italiano, quando il re sabaudo era pure Re d'Albania, ai quali nessuno si prese la briga di porre fine, poiché ci pensò la guerra.

Poi una quarantina dell'indeciso regime comunista di Enver Hoxa, sempre dibattuto dalla pressante esigenza di trovare un potente vicino (nel senso dell'ideologia) che tutelasse l'Albania dalle mire fagocitanti degli imperialisti vicini occidentali.

Albania che così ha avuto il suo periodo sovietico (con tutti i bambini nati all'epoca, ed ora attempati cinquantenni, che si chiamano Bashkim, cioè Unione, in onore della prima C di CCCP, che poi in cirillico è la S di Sojuz, e che vuole proprio dire quello), il periodo cinese, che ha lasciato come vestigia il famoso Kalashnikov in versione gialla, e infine quello autarchico, una volta resosi conto il dittatore Hoxa che i giganti dell'est non offrivano fratellanza, ma dominio.

E solo cinque anni di democrazia elettiva, dissoltasi nel conto della serva di chi, mettendo da parte ideologie (di partito) ed ideali (di libertà), dovette pensare, quel giorno di primavera, a come comprare il pane, visto che i suoi pochi leke, giocati d'azzardo sulle irresponsabili promesse delle finanziarie piramidali presto fallite, avevano preso il volo verso ben altre tasche, non certo albanesi, e altro non aveva da fare che scendere nelle strade e spaccare quel poco che era rimasto in piedi dai precedenti periodi.

Questo era il dicembre del 1997 in Albania, mentre ci atterravo dentro col volo diretto Roma-Tirana delle 15.35. Dal finestrino dell'aereo che rullava vedevo corrermi a fianco un cane che, per nulla intimorito dal rumore infernale che le turbine dovevano fare, ci scortava abbaiando verso la zona di sbarco.

Customs Advisor, consigliere doganale, era scritto sui bigliettini da visita prontamente fattimi trovare a Tirana da solerti segretarie: una prima avvisaglia del fatto che Tirana non sarebbe stata la mia sede fissa, poiché dogana evoca confini e l'Albania di confini ne ha tanti.

Federazione jugoslava a nord e a nord-est, ancora non del tutto esplosa in Montenegro, Serbia e Kossovo.

Macedonia a est, ma non chiamatela Macedonia, se parlate con un greco, a costo di scervellarvi a comprendere il fantasioso ed ipocrita acronimo FYROM, con cui le 'nazioni libere' hanno creduto di risolvere l'incredibile ed irrisolvibile nazionalismo ellenobalcanico (Former Yugoslavian Republic of Makedonia).

Perché «MAKEDONIA IS GREECE», come urlavano a caratteri cubitali i violenti manifesti ovunque appesi ai posti di confine con la Grecia, LA MACEDONIA È LA GRECIA, E LA GRECIA È LA MACEDONIA, con sovrabbondanza di immagini ispirate ad Alessandro il Grande, che poi, lui, Alessandro, i greci delle leghe cittadine, li aveva randellati di santa ragione.

MAKEDONIA IS GREECE, con buona pace dell'omonima regione della vecchia Jugoslavia comunista, che ha avuto il torto, una volta nata come nazione libera e indipendente (ma poi da chi?), di essere parte di quel territorio che romani e greci chiamavano appunto Macedonia, del quale l'altra metà è oggi regione geografica, e distretto amministrativo, nel nord-est della moderna Grecia, che ne rivendica prepotentemente il nome in uso esclusivo.

E allora non il nome Macedonia, ma l'impronunciabile nome di «quella-che-nella-vecchia-repubblica-di-jugoslavia-si-chiamava-macedonia», FYROM, appunto.

Che ci crediate o no.

Come se si rischiasse ogni giorno l'incidente diplomatico tra Italia ed Austria per l'uso del nome Tirolo. E lo si risolvesse chiamando il l'Alto Adige «quelloche-in-austria-si-chiamerebbe-tirolo-del-sud».

Ma laggiù è tutta un'altra cosa; ed il governo macedone-ex-jugo-slavo se ne infischia di ciò che vuole la Grecia e del nome con cui lo chiamano le altre nazioni, e stampa le sue bellissime banconote facendo largo uso del nome conteso e di immagini ellenizzanti, del Grande Macedone, e bizantine.

Grecia, appunto, a sud, col confine disteso su quei monti dell'Epiro che videro fermarsi e morire i ragazzi colle divise dei soldati fascisti, che non solo non penetrarono nelle reni della Grecia, ma in Grecia non ci misero neanche piede, se non dopo che i nazisti furono corsi a porre rimedio alle tragiche fanfaronate dell'ingiustificatamente ottimista inquilino di piazza Venezia. Tremendo rimedio che i martiri di Cefalonia e Corfù pagarono con la vita nemmeno due anni dopo.

Su quei monti ci sono delle scritte enormi, fatte coi macigni, che si possono leggere a decine di chilometri di distanza, belle e tremende

Erano rivolte ai soldati italiani, e dicono «OXI», che si legge OKI, e che significa «QUI»: «QUI vi fermeremo!», «QUI cominceremo a ricacciarvi indietro!», e così fecero.

Da Tirana al confine con la Grecia non ci sono più di 200 chilometri. Ma per giungervi bisognava lasciare il distretto di Tirana, e, dopo aver attraversato quelli di Kavaje, Lushnie, Fier, Berat, oppure, a seconda dell'itinerario consigliato da sommosse e stagioni, di Elbasan, Librahzd e Pogradec, affrettarsi a transitare in quello di Vlore, Valona, nel quale «...il governo non assicura il controllo sulle bande di ribelli...», come informava paternamente il bollettino per il persona-

le americano.

L'autista angelo custode albanese Xhepi (pronuncia Gepi) che la Missione affidava a noi 'internazionali' in questi viaggi, forse per tranquillizzarmi, mentre mi mostrava lo squarcio provocato nel ponte da una bomba, mi diceva «non ti preoccupare Marco: ormai sono due settimane che non fanno più saltare i ponti a Valona, ma noi, comunque, affrettiamoci».

Poi, finalmente, attraverso il distretto che prende il nome dalla bellissima Città di Pietra, la città di Ismail Kadare, Gjrokaster, e che, chissà perché, è stata italianizzata in Argirocastro (come Berat in Perati, e Ballsh in Balasto), fino al confine.

Tutta l'Albania è grande come il Piemonte. Ogni distretto è una via di mezzo tra il territorio di una piccola provincia e quello di un grande comune italiano. Su di una rattoppatissima Salerno-Reggio Calabria ci sarebbero volute non più di due ore. Noi ce ne mettevamo mediamente otto.

Perché i turchi si limitavano a sfruttare la romana via Egnatia, ed Enver Hoxa era troppo im-

pegnato a costruire i suoi mille bunker anticarro (ma qualcuno dice che sono settecentomila; io ne ho visti centinaia, ed in uno, trasformato in ristorante, ho pure mangiato bene). In entrambi i casi soldi, mate-

In entrambi i casi soldi, materiali e volontà per le autostrade non ce n'erano. E quindi l'unica strada a due corsie per senso di marcia è costituita dai 27 chilometri che (quasi) congiungono Tirana con l'aeroporto di Rinas, costruiti dai genieri dell'Esercito Italiano, non durante la conquista del 1938, ma durante la prima missione Alba del 1992.

Per gli altri 173 chilometri provvedevano l'autista 'locale', ed il Padreterno.

A parte i ponti bucati dalle bombe dei Valonesi, le strade non sempre erano tali, in quanto talvolta invase da fiumi, talvolta esse stesse costituite da letti di fiumi, e quindi transitabili solo in alcune precise stagioni, a rischio – se sbagli giorni – di fare un bagno fuori programma, talvolta semplicemente cadute nell'incuria, per cui un semplice acquazzone poteva trasformarle in paludi invalicabili perfino dai possenti fuoristrada Nissan bianchi, con le stelle dell'Europa e la scritta Bashkimi Evropian sugli sportelli, e la targa diplomatica rossa e bianca.

Nel mezzo, però, panorami mozzafiato, e paesaggi da dipinto. Cieli d'argento e grandi distese che fanno sembrare mille volte amplificata la vastità di un territorio in realtà molto piccolo. Improvvise tracce di vita testimoniate di volta in volta dalla comparsa di una rotaia, e, con un po' di fortuna, anche del relativo treno, o dall'assembramento di persone per il mercato settimanale del bestiame, che si tiene su di una collina ad una distanza incalcolabile da qualunque cosa assomigli ad una città. O da un incrocio, evidentemente ritenuto nevralgico per il traballante equilibrio di quei giorni, incredibilmente presidiato da un inquietante carro armato cinese, con la scritta 'Policia' su di un fianco, e da numerosi kalashnikov che puntano ad ogni macchina che si avvicina.

Continue sorprese di un mondo a venti minuti di aereo, eppure molto più simile ad un pianeta alieno, che non all'altra sponda dell'Adriatico.

Una diga artificiale in rovina, alla sommità di una valle tra colline grigioverdi, e poi, nella valle, dove ti aspetti magari un corso d'acqua, i pozzi di petrolio del distretto di Pogradec, quasi tutti abbandonati e cristallizzati nelle loro pose di dinosauri morenti (ma dai pochi che funzionano, assicura Xhepi, si estrae il petrolio migliore del mondo, che trovi in vendita in bottiglie di coca cola ai margini della strada).

Laddove credi che la civiltà non sia mai arrivata, dopo ore di marcia senza segno umano, ti esplodono davanti torri di cemento alte dieci metri, apparentemente dislocate a caso, a presidiare prati incolti e sterpaglie, che viste da vicino si rivelano antropomorfe: donne e uomini, con lo sguardo duro ed alto verso est, col fucile e colla falce, mentre la didascalia spiega all'improbabile invasore che «...ogni albanese è un soldato...». Definitiva prova, insieme ai bunker, della sindrome da assedio che doveva rovinare i sonni del dittatore.

MAGRE





CUL-DE-SAC

Francesco Forlani traduzione di Francesca Cocco e Daniela Mattei

Non appena lo scrittore realizza che lo scopo della sua vita è uno solo – mettere la parola fine al suo romanzo filosofico - un'imperiosa rivendicazione s'impone al suo entourage domestico: do not di-

Almeno fino a quando la stampante, e il suo brusio meccanico che agita le notti insolenti, non abbia espulso l'ultimo foglio strappandolo agli aghi inzuppati d'inchiostro nero.

Lo scrittore è seduto alla scrivania, autentica roccaforte di strati di libri di vario formato e spessore, e sta componendo – le note di Malher invadono lo studio completamente isolato dal mondo esterno - l'ultimo paragrafo del secondo tomo della sua opera intitolata Ethica Politica Colitica.

Eppure, come certi atleti che, lanciati sul traguardo, scorgono quest'ultimo allontanarsi man mano che la fatica s'impossessa dei loro muscoli, egli è letteralmente soffocato dall'impossibilità di arrivare alla fine, sentimento senza alcun dubbio riconducibile alla predominanza del concetto d'intersoggettività.

In una mattinata che invita a vagabondare per la città assolata, in questo caso Valbeneunamessa, lo scrittore è intrappolato in un vuoto fatto di mura che sembrano pian piano stringersi attorno a lui, la qual cosa gli procura una sensazione di claustrofobia e, peggio ancora, un sentimento di scacco benché detesti a fondo i giochi di strategia.

Lancia un'occhiata carica di odio alle pagine già scritte e impilate e alla loro incompiutezza fino a paragonarle ad un castello di sabbia che, alla prima marea, consegnerebbe le chiavi della sua ragion d'essere, incapace di sopportare l'assedio delle onde.

In preda allo sconforto e a nobili intenzioni si china allora sul cassetto della scrivania già aperto, in cui riposa, avvolta in un foulard di seta, una Smith & Weston, acquistata molto tempo prima, quando giurò a se stesso che non sarebbe sopravvissuto alla cessata creatività.

Con un gesto deciso le sue dita ossute afferrano la canna e si avvicinano al grilletto... la porta si apre, e l'entrata in scena della moglie lo costringe a ritardare il momento della resa dei conti. La moglie dello scrittore, con modi scontrosi per non dire furiosi, a giudicare dalla violenza che precede lo sbattere della porta, in apertura, non manca d'ispirazione:

«E adesso, poco importa cosa mai diavolo tu stia facendo, l'immondizia me la porti giù, e subito, chiaro, no! Mi mancava il marito filosofo!»

In quel preciso momento di smarrimento, tutto può succedere allo scrittore e non è detto che, toccato il fondo, si risalga sem-

Ma, come a volte succede nella vita quando sopraggiunge una disgrazia di gran lunga superiore per intensità e durata di tutti i dolori messi insieme, è proprio in quel momento che la vittima si risolleva per racimolare le ultime energie necessarie all'assalto di una briciola di buon senso e di risoluzione.

«Ma certo, perché non averci pensato prima, cara, come farei senza di te, come potremmo noi scrittori sopravvivere se non ci foste voi, ma che idiota che sono, adesso sì che va».

La moglie dello scrittore l'osserva con profondo stupore. Immobile, non si aspettava una risposta di quel tipo e soprattutto, dopo tanti anni di sonnolenza sentimentale, la curvatura sensuale delle parole che il marito le consegnava chiavi in mano. Ecco allora che gli si avvicina, come avrebbe fatto con un figlio, da madre premurosa, che malgrado i capricci, non sarebbe avara di carezze, e con la stessa delicatezza deposita il sacchetto blu – Comune di Valbeneunamessa – di fronte alla scrivania, affianco alla poltrona totalmente devastata da Nietzsche e Wagner, i due gatti di casa.

Lo scrittore attende che l'amata esca dal proprio campo visivo in modo da allargare l'orizzonte mentale, già abbastanza ristretto, prima dell'apparizione. Con un calcio chiude il cassetto e piegandosi sulla tastiera riprende la nota

«E poiché la questione dell'Essere suscita nei miei colleghi contemporanei solo un desiderio, quello di sbarazzarsene, non avendo il coraggio di farlo con i propri mezzi, aspettiamo, come Socrate aspettava la serva di Tracia, qualcuno che possa indicarci dove si trova il cassonetto della spazzatura. Fine. A seguire...».

«ECCELLENTE», esclama lo scrittore. E già assapora il momento in cui il suo editore gli esprimerà tutta la propria gratitudine per avergli affidato genio e parole – quelle della fine – perché l'editore comincia sempre dalla fine le sue letture. «Un buon caffè può far dimenticare un pasto me-

II

Lo scrittore impiega non più di dieci minuti a raccattare i pezzi sparpagliati della sua uniforme, cappotto e cappello, poi lanciando un «arrivederci» verso la cucina si precipita giù per le scale tenendo in una mano la cartella e nell'altra il sacchetto.

Giunto al piano terra, si rende conto che la porta della cantina è bloccata dall'interno.

«Non importa, tanto per strada mi imbatterò sicuramente in un bidone della spazzatura».

E invece no! lungo tutta la strada tra casa sua e l'entrata della metro, nemmeno l'ombra di quei cosi verdi che costituiscono un vero affronto al buon gusto del cittadino medio che paga le tasse!

Le lancette dell'orologio gli provocano prurito all'altezza del polso, e con gli occhi incollati al Rolex, come ogni volta che rischia di far tardi, si decide a prendere la metro armato di cartella blu, che gli fa da casa, nella speranza di trovare nei pressi della casa editrice un contenitore qualunque che faccia al caso suo.

Entrato nel vagone, lo scrittore si fionda su uno strapuntino, per affrontare un viaggio che dura meno di venti minuti sulla linea Boulogne-Gare d'Austerliz, l'unica a suo avviso a mantenere una certa purezza, visto che attraversa tutta Valbeneunamessa, senza nemmeno sfiorare i quartieri popolari. Diversamente, ad esempio, della linea, Porte d'Orléans - Porte de Clignancourt o peggio ancora Pont de Sèvre - Mairie de Montreuil, che da Nord a Sud, da Est a Ovest fanno a pugni con ogni sorta di umanità reietta.

Inevitabilmente, per il fatto d'essere accompagnato da questa massa scura e maleodorante non conforme ai trasporti in comune passeggero le cui dimensioni non si prestano ad essere occultate sotto un seggiolino - fin dal primo momento lo scrittore ha attirato su di sé sguardi del tipo: «ma signore, quel che fa è inammissibile!»

Tra i compagni di viaggio ritrova la stessa galleria di personaggiche una volta suscitavano in lui una specie di ammirazione religiosa: ragazzine in tenuta da equitazione, nonnine accompagnate da barboncine altezzose, bambini griffati di griffe e Golden boys con borse stile Borsa in completo Piazza Affari.

Lo scrittore comincia a sudare freddo, senza dubbio a causa delle occhiatacce che i vicini gli lanciano mormorando tra loro e talvolta indicandolo chiaramente col dito.

Un dito più difficile da sostenere di quello di Nostro Signore nella Creazione di Michelangelo.

Allora dalla borsa estrae il manoscritto, l'unico che potrà rendergli giustizia di fronte al popo-

Ma proprio quando, dopo un'operazione neurofisiologica molto complicata che mobilita un centinaio tra nervi, tendini, fasce muscolari e micro cellule, egli avrebbe voluto, sotto l'impulso elettrico dell'emisfero sinistro del suo cervello, sollevare la mano, lo scrittore si accorge che tutto il braccio è a sua insaputa sprofondato nel sacchetto della spazzatu-

Tenta inutilmente di tirarlo fuori e quando chiede aiuto ai ragazzini lì vicino, questi ultimi lo trattano da pedofilo e lo abbandonano al suo destino, non senza aver dato, prima di uscire, un calcio al sacchetto.

Lo scrittore avverte un dolore acuto che lo obbliga a cacciare un urlo, come corpo di un unico corpo, la qual cosa gli fa vincere una nuova salve di sguardi severi e la sensazione di essere un tutt'uno con la 'cosa'.

Vorrebbe risvegliarsi da quest'incubo - ma dormiva? Ora. Solo una manciata di fermate lo separa dalla sua destinazione fi-

Sta per rivolgersi agli altri passeggeri per risolvere la faccenda, quando, facendo leva sul piede sinistro per permettere la torsione del bacino, fa i conti con una nuova sorpresa.

I suoi piedi sono adesso parte integrante del sacchetto, fino alle

Ed è a partire da questa scoperta che qualcosa cambia per sempre

Alla sensazione di panico iniziale subentra una più gradevole sensazione di pace e benessere.

La strana materia che adesso ingloba buona parte del suo corpo rivela un'umida dolcezza, una morbidezza di velluto e di miele che lo attraversa dalla testa ai pie-

«Se apro il giornale nessuno potrà vedermi», dice tra sé e sé lo scrittore, spalancando il suo esemplare del Figaro, che oltre ai meriti politici ed ideologici, offre una superficie abbastanza grande da coprire un uomo seduto, come i barboni in centro sanno fin troppo bene.

Ouando il treno arriva al capolinea non c'è più nessuno nel va-

La voce diffusa dagli altoparlanti ricorda ai passeggeri di non lasciare oggetti incustoditi nell'area della metro.

Un uomo vestito di giallo, addetto alle pulizie, nota la presenza nell'ultimo vagone (rischio attentati, attenzione, insieme) di una borsa e di un sacchetto, li raccoglie senza esitazione e ritornato all'aria aperta li lancia nel camion della spazzatura che proprio in quel momento passa di là.

Con la sua sirena luminosa, il camion verde, imperturbabile come una processione di monaci, percorre tutti i vicoli del quartiere con una lentezza terrificante.

CANTO DI EFESTO

Lello Voce

Efesto -

Mazze magli martelli e chiodi e schidioni e catene manganelli bastoni randelli fruste tutti i nomi

Della schiavitù qui di fronte a questo masso nudo come è nuda la stella che brilla nudo come

Pianeta calvo come il monte cavo e la caverna scintillante d'illusioni nudo com'è nuda la pelle Quando la carezzo con sapien-

za di vecchio ma ora inchiodo e non mi chiedo e non voglio risposte Inchiodo l'albume chiaro del tuo uovo, lo pungo e lo apro fino

al cuore rosso al tuorlo che galleggia Come un'idea, come un fuoco, inchiodo ogni lingua e poi cucio

le labbra contro ogni bestemmia Inchiodo il dio proprio qui tra i tuoi occhi perché tu non possa vederlo né dimenticarlo inchio-

Al chiodo che conficco la mia mano che inchioda e poi prendo distanza per mirare e conficco

Ancora fino in fondo fino al fegato di questa pietra fino alla sostanza molle che la fa dura che

La fa scabra che la fa aspra mentre scorre polvere e non c'è sangue ma solo polvere polvere polvere

Coro delle donne -

Sonora è l'eco sorda della mazza d'acciaio Efesto

Scintilla di fuoco rubato la nota di sangue che acceca

È figlio del tempo il tuo dolore Efesto fabbro ferraio

Oggi devi plasmare le membra battere l'incudine della

Vendetta e tu maschio incatenato che ci hai insegnato

Ad obbedire ora insegnalo a te stesso e a chi ti tortura.

Efesto -

Il rinculo del colpo è come se squarciasse la coscienza del labirinto che ci imprigiona

Tutti come questi lacci che ti soffocano il cuore e l'ingegno ti stringo al collo il nodo

Scorsoio che ti sospenderà sull'abisso del giudizio sul vortice vuoto che risucchia

Sulla scheggia di futuro che ti rimane acuminata come la tua ribellione spietata riarsa

Dal vento che hai scatenato e se ti inchiodo a questa pietra è solo perché tu non ti perda

Travolto dall'uragano di sogni che tu stesso hai innescato e ho pietà di questa roccia che

Ferisco per ferirti che batto per batterti che scheggio per scheggiarti del suo immobile patire

Ho pietà delle sue pieghe geologiche dei suoi cristalli della pelle di pietra e scaglie che vio-

Mentre conficco il bullone che t'incolla il collo al sasso con gli occhi che guardano fissi

Il cielo lo spazio abitato dal dio dal nulla possente che già vibra sconfitto a morte dalla tua sconfitta

Coro degli uomini -

L'esperienza del mondo sa di sale amaro Efesto

Ma tu batti e non pensare è vivere il compromesso

Che ci stende sulla schiena Efesto come i tuoi ferri

Stretti al collo incarcerato di chi inventò il carcere Svolgi il tuo compito come

tappeto rosso ai piedi Del folle che da sé ha disegnato il sentiero per l'Ade



IL MESTIERE DEI SOLDI

Roberto Saviano

Efesto -

Mi guardo le mani i polsi le braccia il loro movimento che lo immobilizza che lo fa carne ed

Ossa e sangue che lo materia di materia e lo impasta al sasso ibernato di questa folle rappresaglia

E scopro che l'assassinio fa il sesso duro alla vittima che muore e al boia che certo non gli

Sopravvive ma io mi guardo le mani e inchiodo a questa pietra il mio cuore sul suo col

Cuneo di legno di faggio che mi trapassava la lingua ancora sporco di saliva e di sogni io

Che ho il dio qui nei miei muscoli che batte e urla e conficca io che ho il dio qui nella nuca

Che suggerisce soave ogni sofferenza e la legittima nel brodo sacro che crea maschera e verità

Io sono Efesto io sono il boia senza odio che lo soccorra io sono il martello di dio io sono verbo e

Nerbo duro come staffile di bue indurito io sono la pena e conosco solo dolore io sono la ragione

Estrema della sorte la bugia dalle gambe corte io sono Efesto Re delle corde ritorte dell'incudine e della morte

Coro dei vecchi -

Tu certo non puoi sapere chi sei né chi eri né chi sarai Efesto

Tu ora non hai più tempo per le parole ma solo gesti

Tu non sei degno Efesto di assumere tutta la colpa di dio Sei solo un figlio del figlio

del figlio una conseguenza Sei una maschera vuota e ora uccidi tuo padre e taci

Inchiodalo e dimentica tu non hai padre ma solo un solo dio

Efesto –

Sento il tellurico in me che si fa caos e urlo sento il nero della lava che monta e si fa rossa all'

Aria il liquido che bolle e si ribella alla crosta questo tracimare d'emozioni che dà l'ultima

Forza al braccio che impugna la mazza che colpo dopo colpo t'imprigiona la stazza Prometeo Mentre t'impolo al padrone

Mentre t'immolo al padrone del mio futuro mentre tu muori e io duro mentre singhiozzi e

Tremi e io mi ritiro a guardarti finire e già danzano leggiadri i figli del linciaggio ebbri di

Un nuovo amore di una nuova vita vedo il tuo ventre gonfiarsi e il fegato esploderlo in pezzi

Vedo la forza colarti via a gocce lungo le cosce poi mi copro gli occhi e ubbidisco alla forza Invincibile dell'urlo che mi fa muto corifeo a che serve ora convocare accanto a te ognuno

Noi né ci sarà pietà se svelerai il segreto che farà la nemesi del dio il potere nascosto che la

farà finita con l'ottusa Bestia che per mano mia ti spolpa e se ne prende tutto il merito e tutta la colpa

Coro dei bambini –

È bello vederti morire sentire che tremi Prometeo

È bello sapere che hai paura della nostra stessa paura È bello il tuo corpo Prometeo

scolpito sulla pietra Giocheremo con le tue grida ci

baloccheremo di sangue Ne berremo a fiotti e poi ci ciberemo delle tue membra vive E dopo la tua morte Prometeo

ci ribelleremo. In nome tuo.

 Ma che mestiere è questo? Non è un mestiere! È una follia, un crimine, un delirio.

Mio cugino mi fissava come per invogliarmi a dare qualche risposta. Sensata. O quantomeno sperava volessi smentire quello che gli avevo detto qualche minuto prima. Io continuavo a tenere serrate le labbra.

Non puoi dire davvero. Ma cosa fai? Ma tu sei un laureato puoi fare di tutto, ma veramente hai fatto questa richiesta? Ma tu ci rovini? E poi non potevi prima chiedermi una mano? Magari potevamo sempre rivolgerci a loro ma almeno in modo differente... qualche favore... ma non proprio così...

Ormai avevo deciso. Ero stanco di lavorare otto ore al giorno a duecentocinquanta euro al mese per la Fondazione Premio Bacoli, a telefonare tutto il giorno a scrittori che si degnavano di venire solo se in cambio gli si dava qualcosa, dieci euro, una moneta, una festa, una mozzarella oppure star lì ad organizzare un convegno sulla 'Socialità mediatica del sud' a cui partecipavano soltanto pensionati addormentati e professoresse annoiate. Avevo deciso di notte. Ero sobrio, nervoso come sempre ma abbastanza tranquillo. Ero convinto: mi metto a fare il camorrista. Massì. M'ammazzano, meglio così. Non più mia madre che m'obbliga a inviare curriculum alle aziende, non più mio fratello che si lamenta che gli tolgo il danaro dalle tasche. Ero andato a corso Umberto, a Casale. Mi ero presentato da Rafilotto. Mi conosce da sempre, conosce mio padre, conosce tutti e gli ho chiesto di affiliarmi.

Non voglio finire a fare il ragioniere. Voglio iniziare da dove iniziano tutti. Come tutti!

Rafilotto non sapeva cosa dirmi. Fece portare dalla moglie un limoncello, prima ci fece versare due bicchieri, poi chiese l'intera bottiglia. Ero un ragazzo del paese, avevo buoni titoli non poteva dirmi di no, non poteva negarmi l'affiliazione ma non poteva neanche a cuor leggero farmi entrare nei ranghi militari.

– Allora, guagliò, dico subito che se ti prendo inizi a dare una mano. Mi accompagni in giro, fai delle commissioni, poi crescendo puoi andare in giro a controllare i camion, vedere se sono quelli nostri, insomma puoi fare lo specchiettista. Poi se ti piace puoi diventare mio autista e dopo vabbè... dopo puoi diventare se sei fedele e capace capoterritorio, capozona... poi si vedrà. Ma bisogna faticare assai. Non ti pensare di non far niente...

Non ti pensare di non far niente... Rafilotto iniziò a snocciolarmi l'intero organigramma del clan con stipendi e mansioni. Uno specchiettista prende seicento euro al mese e deve continuamente controllare in auto o in moto le strade, avvertire della presenza delle volanti, di nemici, di infiltrati. Un autista ne prende ottocento e sta sempre dietro al boss, una sorta di guardia del corpo. Gli spacciatori ormai non li affiliano più. Vengono assoldati a cottimo senza entrare nei clan e sono gestiti da un capoterritorio che prende ottocento euro al mese e se qualche spacciatore sgarra, non paga, non lavora, parla con i carabinieri, è lui che deve punirlo e deve decidere che tipo di punizione infliggere, una mazziata o la morte. Il capoterritorio è un mestiere davvero di merda. Un affiliato stabile capace di 'portare imbasciate', discutere sul racket, imporre i fornitori, insomma organizzare il potere economico ma anche capace di uccidere prende un salario fisso di mille euro. Per ogni

omicidio un camorrista riceve ol-

tre il suo stipendio un indennizzo di circa 2.500 euro. Se l'omicidio mette a rischio la sua persona ovvero polizia e carabinieri potrebbero averlo individuato, cosa rara, il clan lo manda all'estero o al nord Italia per circa un mese. Per farlo stare tranquillo.

I prezzi mi sembravano da fame. Ero vissuto nell'idiota certezza che quello della camorra fosse un mondo dal danaro infinito, dai ponti d'oro e macchine di lusso. Non mi sbagliavo a quanto vedevo però i soldati della camorra lavoravano mediamente dieci, dodici ore al giorno per uno stipendio che potevano raggiungere lavorando come uscieri in qualsiasi banca di Milano. Rimasi esterrefatto. Rafilotto continuava:

A Napoli è pure peggio. Lì affiliano i ragazzini, quelli di dodici anni, e gli danno trecento euro.
 Così hanno tutte le zone coperte e non spendono niente!

Ci demmo una stretta di mano, promisi che mi sarei fatto vedere, il boss era contento di avermi in qualche modo assunto anche se non si spiegava perché non avevo fatto come tutti i laureati... rivolgermi agli imprenditori, ai politici, agli avvocati del clan per lavorare in azienda negli uffici, nelle sedi politiche. Non volevo.

Mio cugino, laureato in Scienze Politiche, lui sì che era stato furbo. Lavorava con Dante Passarello il magnate dello zucchero meridionale. Era stato assunto come tutti in paese. Era felice del lavoro che faceva. Qualche giorno fa mentre passeggiavo mi chiama sul cellulare e mi dice: «Robbè Passarello è morto». Il magnate a cui la DIA aveva sequestrato oltre duecento milioni di euro era caduto dalla terrazza di casa sua. Qualcuno dice spinto da una conosciutissima mano anonima. Qualcun'altro parla di fatalità. Ai funerali non volli mancare. La chiesa era gremita, le strade tracimavano di teste. All'entrata della chiesa di San Nicola sulla destra c'erano Rafilotto, Nas'e cane, Ciccio, Biondano, Caturiello, sommare i loro omicidi avrebbe significato tirare giù un bollettino di guerra. Avevano una bella auto certo. Una casa confortevole. Stipendi tra i mille e i duemila euro. Qualcuno già era sceso a seicento e aveva venduto la casa vivendo in affitto. Avevano decine di anni di carcere sulle spalle e qualcuno venendo al funerale sapeva di esporsi a un arresto. Sull'entrata sinistra della chiesa però, dall'altra parte, c'erano gli avvocati, i politici, gli imprenditori. Baldovino avvocato dei casalesi prendeva oltre quaranta milioni di euro l'anno per organizzare l'equipe che difende il clan. C'era Petrarco Berretto, il costruttore che grazie alla camorra aveva costruito mezzo litorale domizio ed ora costruiva palazzi a Caserta. E poi Nicola Lomericano il politico e imprenditore che riceveva dai clan migliaia di voti capaci di farlo assurgere a parlamentare ed a dirigente del suo partito. Nessuno aveva mai fatto un giorno di carcere, in nessun documento ci si rivolgeva a loro come criminali. Fissai le due parti per lungo tempo. Entrai in chiesa. Lì sui primi scranni mio cugino piangeva e con lui Mirko il mio compagno di banco al liceo ed anche la sua ragazza Simona di Comunione e Liberazione, e mio padre. Tutti dipendenti del magnate defunto. Eggià il mestiere dei soldi non l'ho capito e credo non l'abbiano capito neanche i soldati della camorra. Meglio andare. Alla stazione di Albanova c'era l'ultimo treno per Aversa. Da lì qualcuno che va lontano ci sarà.

immagine di Luca Anzani

PAGA



QUANDO IL SUD PARTE DA LONTANO 1925 – 1945

Renata Prunas

Caro Prunas,

La ringrazio della Sua lettera affettuosa. Non le posso scrivere a lungo. Mi affretto soltanto a darle questa dolce notizia: sono completamente soppresso. Ho avuto una nota prefettizia per cui "In considerazione dell'attività nettamente antinazionale del Dott. P. Gobetti lo si diffida a cessare da qualsiasi attività editoriale".

Lei può immaginare le conseguenze di questo nuovo arbitrio! Per ora accolga i miei più affettuosi saluti

> suo Piero Gobetti

È il 15 gennaio del 1926. Così scriveva da Torino Piero Gobetti a mio padre Oliviero ritornato in quegli anni a Cagliari dopo drammatiche esperienze di guerra. Solo un mese dopo, il 16 febbraio, Gobetti moriva a soli 25 anni in esilio a Parigi in seguito alle conseguenze di una brutale aggressione fascista subita alcune settimane prima.

Siamo alla tragica conclusione di un intenso rapporto nato nel giugno del 1925 quando, sostenuto ed incoraggiato dal filosofo e critico letterario napoletano Adriano Tilgher, autore di studi sul teatro contemporaneo (1924), mio padre, allora capitano dell'esercito, invia in lettura a Gobetti il manoscritto del suo ultimo lavoro teatrale, un dramma in 4 atti, Il volto di Satana.

Autore sconosciuto, ben lontano dai giri letterari dell'epoca, mio padre era anche fisicamente un isolato nella Sardegna di quegli anni. Chi partiva per il continente Italia si considerava emigrante ed era consuetudine proteggersi l'anima con la Santa Comunione prima di salire sul 'piroscafo' e affrontare il lungo e pericoloso viaggio verso la mitica Napoli. Oliviero, in realtà, non aveva alcuna seria speranza di ottenere una risposta. Come immaginare di poter suscitare il concreto interesse di uno dei più severi ed intransigenti critici teatrali e letterari dell'epoca quale era considerato il piemontese Gobetti?

La risposta, inaspettata, non si fece invece attendere e nelle prime chiare e semplici righe era perentoria ed entusiasmante: «Egregio Prunas, accetto di stampare *Il volto di Satana*.

È un'opera notevole nonostante l'influenza andreeviana, nonostante incertezze stilistiche ... Ma Ella trova modo d'incidere certe battute fatali, tragiche...» e aggiunge da attento editore: «Il prezzo potrebbe essere sulle 8(otto) lire, facendo una buona edizione. Sulle copie che rivenderanno in libreria le corrisponderò una percentuale del 15% per ogni copia venduta – si può uscire nell'autunno ... P.Gobetti».

Diceva di lui, molti anni dopo, Benedetto Croce: «Gobetti fu un grande scopritore di talenti e sarebbe stato un grandissimo editore se ne avesse avuto il tempo», come ricorda Giovanni Spadolini nel suo prezioso libro del 1986, Gobetti: un'eredità, Passigli Editori.

Da Torino a Cagliari nasce quindi un ponte ideale di stima reciproca che si concretizza con la pubblicazione, nel novembre del 1925, di Il volto di Satana dedicato ad Adriano Tilgher. Sarà questo il primo ed unico testo teatrale presente nel catalogo della Piero Gobetti Editore e da lui stesso promosso in una pubblicità editoriale su "Nuova Antologia" (n. 1291 del 1° gennaio 1926) comparsa all'indomani della sua partenza dall'Italia e quasi in coincidenza con il suo viaggio senza ritorno a Parigi.

Questo episodio letterario e la tragica, prematura scomparsa di Piero Gobetti dalle connotazioni fortemente politiche, segnarono in maniera determinante l'attività di scrittore di mio padre. L'amicizia con Adriano Tilgher si rafforzerà sebbene anche lui subisse seri contraccolpi per le sue idee e la solidale amicizia avuta con Gobetti, già rischiosa come egli stesso mesi prima scriveva:

«Caro Prunas, non so, veramente, se dedicare a me il suo dramma gioverà molto a questo, dato il numero non piccolo dei miei nemici: faccia questa considerazione, e se crede che la cosa le nuocerebbe non si tenga legato alla sua gentile offerta. Che Ella abbia pensato a farla, è per me premio sufficiente per quell'infinitivamente poco che io feci per Lei ... Adriano Tilgher».

Erano quindi tempi difficili per chi coltivava amicizie e rapporti con intellettuali o editori considerati 'antinazionali' che era quindi 'opportuno' e 'doveroso' controllare e autoritariamente cancellare, esiliare. L'impegno letterario e il suo tipo di cultura, in sintonia con personalità ritenute non solo antinazionali ma sempre più spesso dichiarate 'sovversive', diventarono purtroppo per mio padre sempre più critici e inconciliabili con i doveri della sua vita militare.

Coinvolto attivamente in ben quattro guerre, non smise comunque mai di scrivere strappando preziose ore di sonno alle già brevi notti militari. Silenziosamente produsse ancora molto e sempre apprezzato da Tilgher che morirà però nel 1941 lasciandolo senza il prezioso riferimento di un interlocutore illuminato. Abbandonò in seguito quasi del tutto l'attività letteraria pubblica e con un rammarico che lo accompagnò praticamente per quasi tutta la vita.

Napoli 1944. Ultimo comando del Col. Oliviero Prunas: il Collegio Militare della Nunziatella. Quasi interamente requisito dalle forze alleate per una sorta di compromesso con le autorità militari italiane, fu stabilito, per evitarne la chiusura, che il Comandante avesse la funzione di Preside e che gli allievi portassero abiti borghesi. Non più Collegio Militare quindi, ma un semplice Liceo. Fu così che il 1° febbraio del 1944, nelle poche aule concesse e con un centinaio di studenti, ripresero le lezioni. Nel nuovo ruolo gli fu possibile riproporsi nell'insegnamento delle materie letterarie e ritrovare così il desiderio di scrivere riappropriandosi dei suoi antichi interessi culturali.

15 novembre del 1945. Esce il primo numero della rivista letteraria SUD. Fondatore e direttore Pasquale Prunas, primogenito appena ventenne di Oliviero. Nel n° 7 di SUD del 20 giugno 1946, vi è un piccolo laconico riquadro che annuncia: Sergio Minotada Prima del diluvio Semestene Editore. Il giovane editore Piero Gobetti cede quindi il posto, vent'anni dopo, ad uno sconosciuto 'Semestene Editore', alias Pasquale Prunas, che pubblicherà un'ancor più sconosciuto autore, Sergio Minotada, alias Oliviero Prunas.

13 novembre 2004

Coro Preces, La ruignopiorella lua lettera alfethiora Non a porso servire a lungo. Mi alhebo soltanto a dorle questa dolci urtigia: sono completamente organero. No acultame nota pepetijia per cui "In unide aprai dell'abtività" instamente autina poiale del dolt P. Gobets' los ripitos a cessare ra qualna ri ateirh estoriale Li può in magnera le consequente ri presto misoro artitio! les ora ascolpi i mies più alternatur les ora descriptiones de consequentes più alternatur les ora ascolpi i mies più alternatur les ora delle della dell

PARTONO

PIERO GOBETTI - Editore TORINO - Via XX Settembre, 60 NOVITÀ POLITICHE: G. Androcki: Une Integlia Illorele . L. 11— Gen. Andro: La prima difens del Grappa . 19,50 C. Avanca in Guartine: Il funciona . 13— E. Barrillatini La rivoluzione in atte (1920-1935) . 1— E. Barrillatini La rivoluzione in atte (1920-1935) . 1— E. Barrillatini La rivoluzione in atte (1920-1935) . 1— E. Barrillatini La rivoluzione in atte (1920-1935) . 1— E. Barrillatini ca rivoluzione in atte (1920-1935) . 1— E. Barrillatini ca rivoluzione moridinana . 1.56 C. Dunne: la rivoluzione moridinana . 1.56 C. Dunne: la rivoluzione moridinana . 1.56 C. Guestati: Rivoluzione revisione . 1.56 C. Guestati: Rivoluzione protessana . 1.56 C. S. Mania: Rivoluzio establica . 1.56 C. S. Mania: Rivoluzio establica . 1.56 C. S. Mania: La fluori (1915-1920) . 12— La laborati (10 props.) V. Norm: La punc . 1.56 La caporatia e l'Interior Vanato . 1.56 La Caporatia e l'Interior Vanato . 1.56 La Caporatia e l'Interior Vanato . 1.56 La Raccura : R. Pencan: Comperazione aparata . 1.56 C. Rocca: Politica santiaria . 1.56 La Sararaminia: Neglianolipazione . 1.56 C. Sararaminia: Neglianolipazione . 1.56 Canaral Saustenza il Il disepue di guerra italiane contro

PARTONO I BASTIMENTI

Piero Berengo Gardin

Non sono le fotografie di Jacob A. Riis sulla vita e il lavoro degli emigrati negli 'slums' della New York otto-novecento, né quelle di Lewis W. Hine, ugualmente famose, degli operai appesi nel vuoto dell'Empire State Building. Non sono le immagini inchiesta di Paul Strand sulla Luzzara post-neorealista di Cesare Zavattini, né le foto bibliche di Sebastiao Salgado o la celebre effige del 'manovale' di August Sander. Sono piuttosto la testimonianza diretta di un'ampia antologia tutta italiana sulla fatica, il lavoro e l'esodo di coloro che furono attratti dal miraggio di una terra promessa. Vediamo dunque perché questo tipo di fotografia ha quel qualcosa in più che la distingue da qualsiasi altra, ricordando a distanza di tempo un'operazione di rilevamento etnografico multimediale indirizzato ad una vasta

platea televisiva.
È il 1976 e la RAI cambia faccia. La cosiddetta 'legge di riforma' divide grosso modo l'azienda in due: rete uno ai cattolici, rete due ai laici. In generale chi fa i programmi può scegliere di stare o da una parte o dall'altra. Personalmente scelgo l'altra affidata alla direzione intelligente e 'liberal', diremmo oggi, di Massimo Fichera, storica e collaudata scuola olivettiana per qualità di lavoro e comunicazione sperimentale.

Con Virgilio Tosi, partendo da precedenti esperienze cinematografiche e di interessi comuni nel campo dell'immagine, pensiamo un programma innovativo fatto esclusivamente con quelle fotografie che qualsiasi italiano conserva di solito nei propri cassetti, in modo da costituire un quadro quanto più ampio possibile del nostro paese riguardo storia, costume, ambiente e società. Nasce così Album, fotografie dell'Italia di ieri, sedici puntate per otto ore di trasmissione e un successo di consenso per la RAI che convince moltissimi spettatori ad inviare per l'occasione le vecchie foto di famiglia.

«È un programma involontariamente sconvolgente», scrive "Il Messaggero" in occasione della prima messa in onda il 26 aprile 1977, «una documentazione irrefutabile dell'angosciosa, misera, disperata e ridicola follia del nostro passato prossimo. Ecco l'Italia... Dite, vi piace ancora?». Il programma piace e ha molto successo. L'Italia che ne consegue, forse, un po' meno. Appare un Paese in cui la parte più povera e diseredata dedica al lavoro la quo-

ta più rilevante delle proprie energie documentandone spontaneamente diritti e disparità, abbandonando soprattutto case e cose per andare lontano ad emigrare chissà dove. Evento, oggi, da non dimenticare.

Fotografie e testo che pubblichiamo in questo numero di SUD sono tratti proprio dalla sceneggiatura del segmento del programma che ci riguarda più da vicino: lavoro ed emigrazione, cause e fenomenologia.

Maledicevano la loro Italia e se ne andavano a migliaia con il passaporto rosso dei poveri, stivati nelle navi, le tolde imbrattate di vomito, nutrendosi di rabbia e combattendo tifo e colera.

Genova, Napoli e Palermo sono i porti di partenza della grande emigrazione italiana di massa. Circa 25 milioni di italiani dal-l'unità ai nostri giorni hanno lasciato il Paese: più della metà non ha fatto ritorno. Molte delle loro fotografie testimoniano la lunga odissea di un esodo che ha pesantemente condizionato lo sviluppo economico e la crescita civile del nuovo Stato italiano.

La nostra storia unitaria, ben al di là delle versioni ufficiali, è anche storia di briganti ed emigranti passati per le armi piemontesi o inghiottiti dall'Atlantico, per più di trent'anni mare di speranza e di appestati. Lasciavano la terra coltivata dalla fame, le donne avvolgendo alla testa i fazzoletti, uomini e ragazzi appuntato sul berretto il marchio di emigrante per carne da lavoro.

Questo tonnellaggio umano, specie nel Mezzogiorno logorato dal potere borbonico, produceva a suo modo i primi autentici atti eversivi. E furono repressioni e guerriglie contro contadini che difendevano il diritto alla fame in nome della terra che volevano lavorare.

Molti di loro scelsero la macchia e furono chiamati 'briganti'. Tra i superstiti scampati agli eccidi in massa del Regio Esercito, molti scelsero la via del mare e divennero 'emigranti'. Buona parte della realtà del mezzogiorno unitario si condensava così in questa drammatica alternativa: o brigante o emigrante

te o emigrante.

A sud del Paese l'agricoltura resta la sola risorsa economica di intere province. Per molti di noi agli inizi del '900 l'America, anche se lontana, è l'unica via d'uscita. Per averne desiderato una diversa molti connazionali hanno lasciato

immagini da Archivio Renata Prunas

nel loro paese l'unica libertà che veniva loro concessa, quella di andarsene via con le due lire pagate per il passaporto rosso, un fagotto di stracci e due soldi di speranza.

Alla vigilia della prima guerra mondiale 14 milioni di forze attive venivano sottratte alla terra madre. Caricati come bestie, gli emigranti sfidavano tifo e dissenteria a bordo di vecchi battelli usati un tempo per la tratta degli schiavi. Li chiamavano i vascelli della morte. Uno di loro vagò per tre mesi affondando cadaveri.

Erano vecchie carcasse dove sotto il segno comune della miseria e della solidarietà intere popolazioni viaggianti si accampavano anche allo scoperto tra le infezioni degli animali da macello, un piatto tra le gambe e il pane tra i pie-

Dal 1880 al 1915, vigilia del primo conflitto mondiale, oltre 4 milioni di italiani si diressero verso gli Stati Uniti passando il varco della 'porta d'oro'.

Così era chiamato l'approdo di Ellis Island dove accanto alla statua della libertà la città di New York aveva eretto un edificio destinato a raccogliere temporaneamente e a smistare la folla degli emigranti.

Sotto l'ombra protettiva della bandiera americana, esposta nel gran salone di attesa, i sopravvissuti alle sofferenze del viaggio passavano gli esami di idoneità fisica, mentale e ideologica necessari per essere ammessi nella nuova comunità. Difetti del corpo, malattie degli occhi e della pelle, debolezza organica e sospetta anarchia erano ostacoli insuperabili.

Dei 4 milioni che tentarono la sorte la maggior parte andò ad ingrossare i ghetti delle tante piccole italie vivendo alla giornata di miseri espedienti e sfruttati all'inverosimile fin dalla tenera infanzia. Altri tornarono indietro.

Ai parenti già immigrati che li avevano attesi invano al largo dell'isola a poca distanza della statua della libertà e a bordo di vecchi barconi, non restava che l'amarezza per la fine di una speranza.

Ritornano a questo punto alla memoria i bellissimi versi di una famosa canzone del 1925 di Francesco Buongiovanni e Libero Bovio:

«E nce ne costa lacreme st'America a nuie napulitane...

co' nuie ca nce chiagnimmo o cielo 'e Napule,

comme è ammaro stu ppane!»



I BASTIMENTI

NOTE SU UN GRIDO DEL CUORE (PRIMA PARTE)

Èsteban Buch

traduzione di Lidia Verde Dal grande sogno di San Martín all'effettiva realtà di Perón, tutta l'Argentina rientra nella marcia peronista. Senza dubbio l'unica verità è la realtà, ma i ragazzi sanno molto bene che anche i sogni sono reali. Capitali, combattimenti e tregue; grancasse e piatti, destrieri e spade, libri e scarpe di canapa; i principi sociali; la Nazione per tutti; la Nazione per uno; il maschio argentino, modello di uomo con o senza gelatina, con o senza camicia; la geografia dell'impazienza che tutto sopporta; i ricchi che fecero costruire il Teatro Colón dove un giorno un sindacato si mise a cantare; lavorare, festa del lavoro, tutti a lavorare, primo lavoratore; la Resistenza, Montoneros e F.A.R., uniformi di diverse fogge e colori; la voglia di battere il tamburo con l'energia del goleador; il popolo; finanche l'erotismo di Evita, 'capitana' in negativo, tutto questo e molto di più risuona in questa musica classica argentina, forse la più classica di tutte. Tutto questo e molto di più rientrerebbe nella storia di un simbolo tanto potente, viene voglia di dire: tanto espressivo. Del resto, così accade con i simboli: da soli non sono niente. Che importanza può avere una canzone, anche una marcia-canzone, rispetto a ciò che il peronismo ha significato nella storia del paese? E senza dubbio, così accade con i simboli: in essi risuona tutto ciò che essi non sono. Ciò che la marcetta non è, ciononostante è evocativo, è il paese stesso, così come il peronismo, seppure nato nel 1945, è il prisma attraverso il quale la memoria storica rievoca l'Argentina del ventesimo secolo nella sua totalità. Per questo cantare la marcia ed essere peronista fu tutt'uno, proibire la marcia e proibire il peronismo pure furono la stessa cosa. La traiettoria incantata degli inni, le marce, le bandiere, gli scudi, sono come un campo gravitazionale che finisce per attirare la storia di ciò che simboleggiano. A condizione che il simbolo funzioni, naturalmente. Le soffitte di tutti gli Stati, di tutti i movimenti politici, compresi molti club e istituzioni, sono pieni di simboli falliti, di marce non riuscite. E il primo peronismo, nonostante la strumentalizzazione politica del canto collettivo e i molti sforzi, ottenne solo risultati parziali. Ma la marcia peronista funziona, è veramente, fino ad oggi, «un grido del cuore». Forse è il simbolo più felice del repertorio nazionale, tanto quanto la bandiera e l'inno, e magari anche di più ha questa felicità particolare che dà l'illusione d'incarnare senza mediazioni il sentimento popolare; infatti troppo spesso i simboli della patria hanno fatto vedere, come in controluce, le manovre retoriche dell'apparato militarescolastico. Solo la marcetta consente di credere in una trasparenza permanente dell'anima del popolo, stretta interamente all'amore e all'odio che seppe suscitare. Un luogo comune dell'entusiasmo condiviso; comune, nel senso di banale, ma anche di collettivo. La marcia peronista è il luogo privilegiato, il cuore stesso dell'entusiasmo peronista. E questo lo sanno anche i non peronisti e gli antiperonisti, sanno che la marcetta è

«ben fatta», che «è riuscita bene» ai suoi improbabili autori. Quasi tanto bene quanto la Marsigliese, madre di tutte le marce politiche moderne, della quale perfino gli aristocratici prussiani volevano avere la partitura: Marchons! Marchons! Succede che l'entusiasmo peronista è un momento particolare dell'entusiasmo universale, della tradizione dell'entusiasmo universale - un «noi» che canta, come dalla Rivoluzione francese in poi si è cantato per annunciare e costruire, a costo del sacrificio individuale, la gloria della Nazione, del popolo, del partito. O giuriamo, noi, di morire con gloria. E poi: Noi, i ragazzi peronisti. Genealogia illustre, quindi, dai tempi di San Martín a quelli di Perón. Solo che l'inno nazionale non conosce San Martín. Tra un canto e l'altro un leader si affacciò al balcone convocando non solo la gloria collettiva ma anche l'amore e la lealtà per un individuo.Dagli inni greci in onore di Apollo agli inni cristiani in onore del Re, il vecchio trucco politico dell'ammirazione dell'eroe porta dritto ai canti in onore dei leader politici moderni. Noi, che li cantiamo, siamo tutti leali, il canto collettivo è la forma lirica della lealtà. E si tratta di un gruppo di uomini che canta all'unisono. Dal momento che le voci acute delle donne in alcuni arrangiamenti colti della marcia peronista non arrivano ad essere più che eco e ornamento delle gravi voci degli uomini. Gli uni: «questo maschio argentino», le altre «argentino!», quasi a dare il loro assenso, gentili. E chi ha bisogno di assensi, o bande militari, se non lo Stato. Le cose sono più semplici nelle versioni da strada, con l'unico accompagnamento dei piatti, appena fuori dagli stadi. Se una donna aggiunge la sua voce al coro, difficilmente canterà, senza Evita, le ragazze peroniste. Questi uomini, storicamente, sono i ragazzi sindacalizzati, e nel «come sempre» del loro grido risuona una pratica organizzata. Ma questo plurale supera il margine istituzionalizzato del movimento, per ricostruirsi al calore rischioso di ogni riunione di peronisti anonimi. Per quanto all'inizio sia stato molto inquadrato il canto, per fortuna propagandistico di Oscar Ivanissevich e dei suoi amici, la storia del peronismo ha salvato la marcetta, come tante altre cose, da un'esistenza disciplinata, proiettandola in un atomizzato fuori dello Stato. Questo riconoscimento del leader, di un leader della Nazione che non si confonde con il leader dello Stato, ha in questo testo due tempi. Ogni strofa si dirige intimamente a 'noi', Perón appare in terza persona; ogni volta il ritornello parla invece direttamente al 'mio' generale, con la simulazione del grido in spazi aperti, e la confidenza che instaura il 'tu', tanto raro nel repertorio politico. Da'lui' a 'noi' e da 'noi' a 'te', così circola l'amore nella marciacanzone, e questo circuito è perfetto. A meno che Perón non abbia cantato anche lui la marcetta, annientando in un corto-circuito narcisista la sua coerenza enunciativa. In ogni caso gli arrangiamenti

solitamente sottolineano questa

struttura, a costo di una finzione

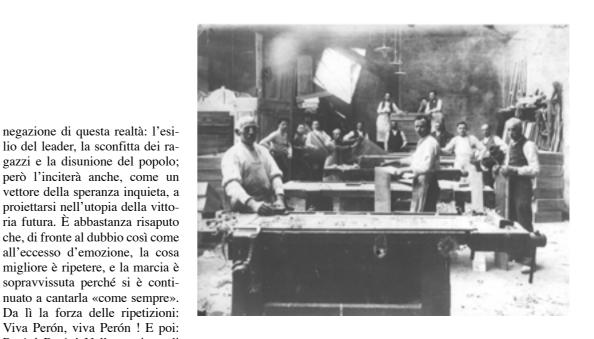
che sembra essere l'essenza stessa di ogni propaganda. Dalla versione più ufficiale, quella del Teatro Colón, a quella più filoufficiale, di Hugo del Carril, il dialogo tra il primo dei leali, che completa il grido del cuore con due punti apri virgolette, e il coro degli argentini riconoscenti, che risponde Viva Perón!, riflette la relazione tra il primo dei lavoratori e gli altri. Hugo del Carril, leader in seconda, dà l'esempio di come si debba seguire l'esempio di Perón, per questo anche lui è esemplare e sarà canonizzato. Ma, senza andare a cercare riscontri dell' antico teatro politico in questa o quella versione, è opportuno notare che la musica conferma il testo in questo: tanto la strofa quanto il ritornello cominciano con la tonica e il loro primo tempo forte cade nel quinto grado della scala, la cui sospensione alimenta la sua parentela armonica con la dominante, come se la melodia stesse sempre in cerca di una risoluzione; ma, mentre la strofa, voce del narratore, dispiega il suo accordo esibendo la convenzione marziale (cioè: sebbene la partitura sia in fa minore, in la minore: mi do la / mi...), il ritornello, voce del soggetto politico, percorre la scala per gradi congiunti con l'immediatezza parlata del grido «naturale» (mi re do si/do). Solo nelle discese identiche fino alla nota fondamentale alla fine della strofa e del ritornello, nella risonanza tra il capitale e il lavoratore, si uniscono i riposi all'erta dei ragazzi e il popolo (mi re do si / la). Il suo percorso epico è ugualmente duplice: il generale combatte il capitale e in questa dura lotta stabilisce i principi sociali dell'uguaglianza e dell'amore, eppure il trionfo che ottiene il maschio argentino non è la disfatta del nemico ma la conquista della massa che, come si sa, è donna, e ama. La marcia peronista è una canzone d'amore. Amore devoto per il leader, e amore fraterno tra uguali; manca invece la retorica repubblicana della fratellanza, assente come la libertà. Del resto le canzoni d'amore, se parlano di libertà qualche volta, lo fanno solo per intensificare il piacere. Forse niente di quest'amore è blando, né il ritmo né l'armonia, e il canto sopraggiunge a distinguere ciò che nella massa-donna è uomo. I ragazzi che cantano non sono tutto il popolo unito, ma la parte maschile che orienta il popolo fatto di donne. È una religione dell'unità, e l'unità è allo stesso tempo un fatto e un progetto: l'intero popolo è unito, oggi, ma pure: tutti uniti trionferemo... un giorno. L'Argentina grande: ora o domani? Questa tensione è parallela al discorso del primo peronismo, tra celebrazione della Nuova Argentina e mobilitazione permanente contro gli oligarchi. E non perché la marcia rifletta magicamente, come uno specchio, la realtà politica del suo momento storico, ancor meno perché essa costituisca un'essenza metastorica del peronismo, quanto piuttosto perché è proprio questa tensione ciò che lo Stato peronista vuole diffondere. Così condannerà la sua discendenza all'assurdo

poetico di ritrarre la «realtà effet-

tiva» al cospetto della radicale

suoi margini.

lio del leader, la sconfitta dei ragazzi e la disunione del popolo; però l'inciterà anche, come un vettore della speranza inquieta, a proiettarsi nell'utopia della vittoria futura. È abbastanza risaputo che, di fronte al dubbio così come all'eccesso d'emozione, la cosa migliore è ripetere, e la marcia è sopravvissuta perché si è continuato a cantarla «come sempre». Da lì la forza delle ripetizioni: Viva Perón, viva Perón! E poi: Perón! Perón! Nella versione di Emilio Ríos, addirittura tre volte: Viva Perón, viva Perón, Viva Perón! Ovviamente il dato quantitativo non è l'unico aspetto dell'emozione. E magari andrà ripetuto: la marcia peronista è una canzone d'amore e, in quanto tale, sentimentale. I peronisti vedranno in questo amore il simbolo del carattere autenticamente popolare del movimento, mentre gli antiperonisti vi vedranno quello del suo carattere autenticamente irrazionale, ma almeno ci sarà accordo sul piano diagnostico. Nella marcia si parla del cuore più che in una canzone di Julio Iglesias. E al sentimento è associata la tristezza. A volte si dice che è l'unica canzone politica in tonalità minore; questa affermazione è esagerata. Ci sono degli inni (quello d'Israele), delle marce (El esercito del Ebro) alcune canzoni patriottiche (Alta en el cielo), ed anche altri canti peronisti (Es el pueblo) in tonalità minore. Ma forse l'osservazione è statisticamente certa. Questo le conferisce una nota di tristezza. O anche una sorta di deviazione tragica all'interno del verbo patriottico. Lo specchio direbbe: come se l'inconscio musicale peronista, già nel 1948, lo sapesse che le cose un giorno sarebbero finite male. Ma nessuno sa perché è in minore, e questa spiegazione è assurda; invece non è assurdo pensare che la sua tonalità minore contribuì al piacere della gente nel cantarla ed ascoltarla, soprattutto quando sopraggiunse la disfatta e questa retorica musicale della sofferenza trovò la sua diretta incarnazione nell'esperienza storica. Senza quest'esperienza probabilmente il suo potenziale tragico sarebbe stato occultato dalla violenza simbolica dello Stato, lo sconquasso rumoroso dell'introduzione. Bisogna ascoltare, invece, il grido del cuore zigzagare, cromatico: fa mi re #/ mi. Per questo la marcia è commovente, tra le quattro pareti delle riunioni clandestine, sulle labbra che la pronunciarono di nascosto, le volte in cui sorgeva sovversiva negli stadi, o in una di queste manifestazioni dove poi arriva la polizia. Come musica ufficiale, al di là del governo che può assumerla, risulta piuttosto penosa. Certo, la sua inaugurazione nel Teatro Colón nel 1948, seppure nelle vesti di marcia del sindacato di grafici, sarà stata una bella pagina, quasi un manifesto d'avanguardia: le voci degli operai che turbano il tempio di una musica seria che – fatta eccezione per le marce valide di alcune opere, alle quali le marce politiche tanto somigliano - è solita relega-









LE PISTE

Petr Kral traduzione di Paola De Luca

...la corrente vacilla, poi passa,

i mercati coperti si spengono, delle piovre attraversano la città in ambulanza, dei cigni divampano bianchi ai balconi

e nei cortili di periferia,

i pompieri così veloci che hanno preceduto l'incendio

ripassano davanti a una macelleria (l'antico granchio s'imporpora al-

un ombrello aperto si spiega a sole nero in fondo a un tassì ingiallito, patinato come un vecchio armadio,

un pallido viso d'uomo scivola rapidamente verso il ciglio della città incupita, per sporgersi sul pallore d'una mano di donna

e di un menù di ristorante,

luccicano i pomelli dei cassetti nella penombra d'una utensileria come buchi appena lasciati da proiettili,

dei narratori corrono nel crepuscolo per raggiungere la loro storia, rivoluzionari smagriti vagano alla ricerca d'una causa,

colpi di clacson e lamenti di sirene visitano le stanze sotto i tetti, le abitano insieme agli inquilini, gli autobus passano fuori come cariche di vento

poi dileguano e tornano i rantoli dei piccioni, in agonia da un secolo,

il vento s'infrange contro le vetrine dei negozi d'angolo dove i risvolti delle giacche pret-à-porter s'ergono intransigenti, non cedono,

una jeep con amplificatore urla per le strade i nomi dei morti del giorno,

la carne rossa ci annerisce i denti, il nero della notte ci lava (un bicchier d'acqua bevuto nell'oscurità è un avvenimento),

il marmo bianco dei lavandini è appiccicoso, poco marmo e in fondo assai scocciante

ma talmente solo e nudo nella notte,

i seni in mostra sono superflui, le ascelle restano importanti

anche se le donne le rinnegano come un'origine compromettente, troppo bassa,

ciascuno rigira il suo boccone nella bocca come una brace segreta e come una biglia scaldata nella forgia di Vulcano, quella di cui talvolta si scorgono le fiamme dietro un bancomat

(a meno che proprio noi ne trasmettiamo il fuoco a un fumatore anonimo nella City deserta, la notte,

in mezzo agli alti edifici di banche di cartapesta),

certi caseggiati celano nell'arnia delle camere glaciali e vuote, altri delle stanze surriscaldate dove non c'è nessuno,

città verticali rombano all'interno degli hotel, l'acqua ruscella e risuona negli specchi dei bagni, gli scheletri dei passeggeri tremano leggermente negli ascensori, come quando piovig-

e lo schizzo tamburella con le dita sulla pergamena delle ore cave (d'intesa col tintinnio delle pinzette nel silenzio delle sale operatorie),

i muti sono i soli a tacere tra i manifestanti, terapeuticamente

certi non varcano la porta

tra tutti quelli che traversano la città a piedi, in macchina, in bici, addormentati nei bus e nella metro,

le bellezze confuse nella folla non appartengono a nessuno, come i giornali sul bancone dei caffè

(fuori, si esce dai negozi leggendo i paginoni delle fatture),

il treno dell'opera arriva sempre alla stazione Colòn, frenando in una lunga evanescenza di rumori di gonne,

l'orologio fermo sull'ora zero dorme in cantina, in mezzo a tele di-

benché occorra proseguire, mettere un piede davanti all'altro e allineare frase dopo frase

spiare il guizzo d'una gamba bianca da un abito nero e quello d'un cameriere in nero da una porta bianca

(si esce a testa alta, per meglio chinarsi su un laccio sfatto o su una giacca imbrattata di salsa, nel ristorante,

come per riconoscenza verso la città che respira al posto nostro), avanzare e imparare, ancora, fino a saper perdonare al mondo di non sboccare su niente

per l'attenzione dei vecchi camerieri a pulire i portacenere, all'ora della chiusura, per lo sguardo vigile della vecchia signora nella grotta

e l'ampiezza dei gesti che gli agiati uomini del Sud aggiungono alla cena, per prolungarne il piacere,

dimenticare la monotonia dei building per l'unico balcone dove il vento gonfia e fiacca fugacemente una tenda

come una vela (nei parchi anche i meglio tenuti

l'anarchia persistente delle foglie cadute alla rinfusa nell'erba e sempre, fatalmente, attraverso il pensiero),

la sosia della cameriera s'aggira intorno alla bettola, nella galassia vi-

- i pupi del marionettista parlavano tutte le lingue -,

i piccioni tronfi nelle nicchie, sotto la pioggia, aumentano il grigio della città e la somma dei suoi abitanti,

in 'non c'è più' sussiste ancora un 'c'è', proprio come una lampada rotta continua a bruciare in un ciuffo d'erba stinta

e come in ogni fruscio di sete verdi risale una vena ruggine acceso (non fosse che quella del nome

Flaminia, col suo fluttuare d'alga),

il canto intonato da Fulvia, dal suo fallito, è ripreso in un duetto da Irma, da lei stessa e dal suo iroso,

uno dice 'allora' e l'altro 'a domani', ma nominano la stessa cosa (a forza di girarci intorno)

tutti dottori laureati da questo stupore, all'orizzonte, dove alte barriere di nubi s'alzano tra i fabbricati

un dipendente affonda il dito nei chicchi di caffè

e se lo dimentica,

il vento, per finire, sveste la tavola

il deserto dei tetti di edifici si strugge per quello dei parcheggi ai suoi piedi (e viceversa),

il rumore che sale, ecco il messaggio,

resta da aggiungere un brivido mancante alla massa, sospiro o nuvola

prima d'addormentarsi nel cavo della camera notturna, in mezzo alle lucine degli interruttori, come davanti al silenzioso emblema del mondo

(essere chiari fin nel modo

d'evitare il contatto della città in certi luoghi particolari),

già da lunedì, il grigio rimosso risale tra le strisce scure della cravatta, la pioggia pianta torri liquide tra quelle degli edifici, cade fitta nelle rovine della via dello Zucchero (e la via resiste, schiera

le sue zollette sotto le gocce) come la voluttà del sonno rispunta da sotto quella dell'amore

La domanda posta dal brivido d'un filo d'erba lampeggia all'orizzonte, per ogni porto,

il senso continua a girarsi intorno

su una circonvallazione qualunque (nonostante lo sbadiglio virginale degli istituti di depilazione),

più tardi bisognerà sedersi sulla tazza nella posa d'un pensatore per-

(a interi gruppi, uomini chini come lavoratori sui loro piatti di griglia-

come a un banco di lavoro ereditario, concentrati sull'orologeria cigolante dei propri denti, per un nobile inganno),

dei cuori di cavolo sfidano gli agenti (appiattiti a terra, venati di lampi blu metallico), la verdura indomita sgorga dal nero delle pagine stampate

e dei cancelli a grata, il traffico delle correnti d'aria si mischia a quello delle macchine, profilatticamente,

i calciatori diventano lirici e concilianti nella morsa degli altri pas-

come un fiore si essicca tra le pagine d'un erbario,

una Boliviana vince la maratona femminile ma è un travestito, il suo astro illumina le domeniche nei gabinetti d'ogni chirurgo plastico e poliglotta,

gli ombrelli dei tassì schioccano dappertutto, spuntati dal nulla davanti ad armadi spalancati, riempiti d'ombre

tra gli alberi delle strade sonnolente,

tutti, uomini o donne, sono soli a oscillare sotto le cime frondose, a rasentare il recinto incupito dello zoo come il sipario del tempo,

i sospiri del parco, a ogni crepuscolo, traversano il largo viale per svanire contro le lastre fresche dei caseggiati di fronte,

dissotterrati i tavolini brillano nelle trincee della sera, sulla soglia dei

le piovre passano grondanti, precedute da motociclisti (i cigni finiscono di cuocersi nei forni freddi degli obitori), il medico filantropo sul suo basamento sorride educatamente e continua a leggere il giornale di bronzo aperto tra le mani,

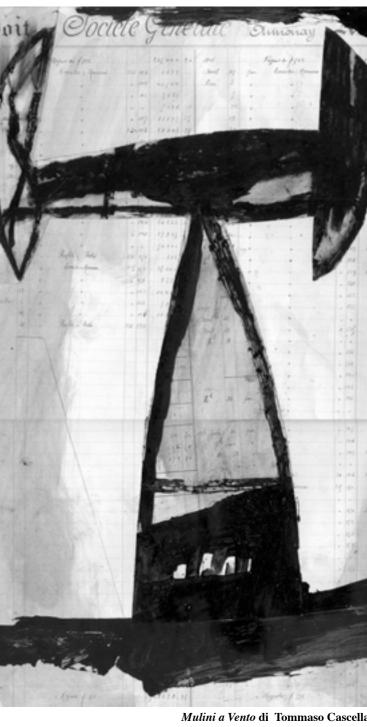
l'uno, già preso nei marmi, s'ostina a pedalare, l'altro rimugina allori femminili, ancora umidi e verdi,

la ragazza cede alla lunga carezza dell'ombra di cornacchia che le scivola sulla guancia e s'addormenta, il viso volto verso il padre, il profumo della rosa morta risale il braccio del pianista, in silenzio, verso il nulla originale,

le frecce lanciate da occhi semi-chiusi sulle mostre di carne fresca e di velluto, nei bar

rimbalzano in mezzo ai lustrini delle vie adiacenti bucano la paccottiglia delle vie attigue attizzano lo sfavillio delle vie trasversali affilano le scaglie delle vie oblique, per esempio

(Buenos Aires, novembre - dicembre 2003)



Mulini a Vento di Tommaso Cascella

periodico di cultura arte e letteratura nuova serie n. 3 - 2004 spedizione in abbonamento postale

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» Biagio Cepollaro Andrea Inglese Margherita Remotti

redazione Milano

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

Chris Altan 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

> estratto da Le Procès-verbal di Jean Marie Le Clézio, Futuropolis-Gallimard

in copertina: Edmond Baudoin,

Lidia Verde