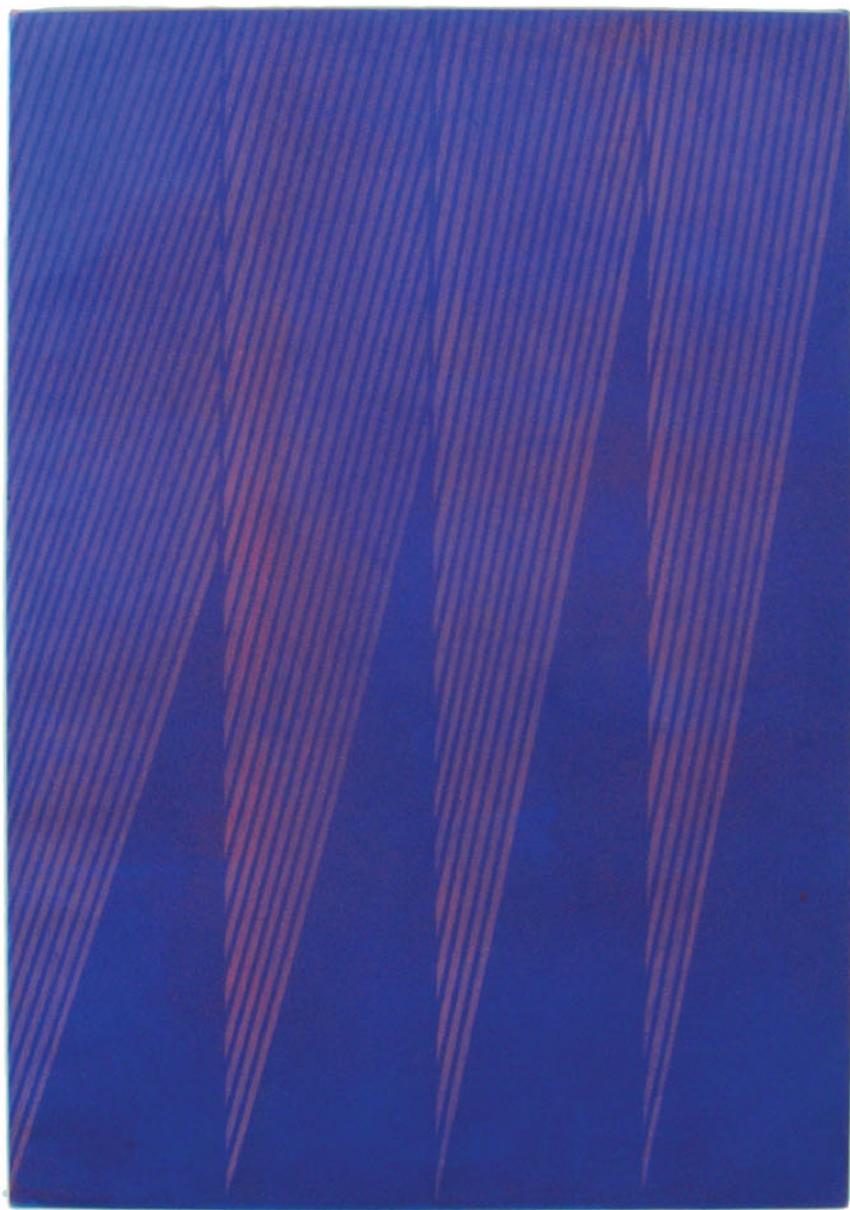


ISSN 0046-3671

FERMENTI



Giulia Napoleone, *Rimanenze VI*, maniera nera, 2001, cm. 43x57

NUMERO DA COLLEZIONE

ANNO XLII N. 240

ANTEPRIMA

- 7 Il deserto e il mare in tempesta**
di Flavio Ermini

LA CRITICA LETTERARIA OGGI IN ITALIA - Terza parte

- 14 Poesia e filosofia alla fine della tradizione occidentale**
di Tiziano Salari

SAGGISTICA

- 22 In onore e laude di Vincenzo Consolo**
di Ignazio Apolloni

- 27 "Una vita violenta" in galiziano**
di Gualtiero De Santi

- 29 La visita della vecchia signora**
Dalla Svizzera di Friedrich Dürrenmatt all'Africa di Djibril Diop Mambéty
di Maurizio Basili

- 50 Lo Zar non è morto: la scrittura a più mani nel Futurismo**
di Francesca Medaglia

- 58 Volontà e desiderio in Benedetto Croce**
Etica e politica
di Ivan Pozzoni

- 64 "Mi piace rimare"**
I giovani descolarizzati e la rinascita della poesia
di Luana Salvarani

- 69 Il tempo del Nord**
Rileggendo il discorso leopardiano "sopra i costumi degl'italiani"
di Vincenzo Guarracino

- 72 Visioni del cantare ciclico**
Serge Pey: un poeta nel flusso entropico
di Giovanni Fontana

- 84 Emilio Coco: la poesia umile**
di Canio Mancuso

- 88 Suzanne Césaire e la "Rinascita" delle Antille**
di Emanuela Petrosillo

- 103 Lo zoo**
di Gabriella Colletti

107 L'Avanguardia degli anni Sessanta. Tanto rumore per invocare il silenzio
di Velio Carratoni

112 Quando la “commemorazione” non è rimozione

Sul Gruppo '63 di Francesco Muzzioli
di Antonino Contiliano

122 Esprimersi da femmine per collegarsi con il mondo

Una novità di Carla Carotenuto su Duranti, Sanvitale, Sereni
di Velio Carratoni

125 Il Nô nel *Soulier de satin* di Claudel

di Riccardo Bravi

BLOC NOTES

138 *di Gualberto Alvino*

PARLAR FRANCO

172 *di Gualtiero De Santi*

Su Tonino Guerra e Walter Galli

NARRATIVA

179 Gli asini

di Giuseppe Neri

183 Nancy lo sa

di Gemma Forti

202 La ferita

di Enzo Villani

205 La figlia del vicino di letto

di Velio Carratoni

210 Un doppio giallo

di Ignazio Apolloni

212 A.

di Silvia Pascal

TRADUZIONI

217 La poesia greca, oggi: la generazione del '70 (SECONDA PARTE)

a cura di Crescenzio Sangiglio

RIPROPOSTE

267 Sul romanzo. Un articolo di Velso Mucci del 1946

a cura di Alberto Alberti

269 Quando venne la neve un poeta morì: Salvatore Toma

di Maurizio Nocera

FOTOGRAFIA

281 Metafisica erotica

Alcune riflessioni sull'opera di Alberto Lisi
di Silvia Pascal

ARTE

286 Memoria

Su Giulia Napoleone
di Agnese Miralli

297 La riappropriazione del corpo-proprio nell'opera grafica di Antonin Artaud

di Gabriella Colletti

305 Wind

La pittopoesia di Silvia Venuti
di Mirella Bentivoglio e Laura Ferri

311 Urban vision: una diversa realtà metropolitana

di Barbara Giacopello

314 Le forme in movimento di Claudio Malacarne

di Maria Lenti

320 Del corpo, della parola

Su *Questioni di scarti* di Giovanni Fontana
di Marcello Carlino

328 Io non dipingo, scrivo

Roberto Sanesi/poeta visivo
di Vincenzo Guerracino

336 La Poesia Visiva nella terra di nessuno

di Carmen De Stasio

POESIA

347 Legoluogo

di Bruno Conte

350 L'eterno viaggio della poesia in Umberto Piersanti

di Chiara Maranzana

357 Ballate del lume oscuro

di Roberto Rossi Precerutti

360 @pontifex

di Gualberto Alvino

362 Tra massi erratici

di Marco Caporali

365 Cantico di stasi (2011-2013)

di Marina Pizzi

371 Affiorano dovunque

di Marco Furia

374 Gli zanni '2000

di Maria Pia Argentieri

376 Il rabdomante

di Italo Scotti

378 Roma/Sorrentino

di Velio Carratoni

379 L'Albero rosa di Flebo

di Luca Succhiarelli

380 Poemetto su famiglia italiana/marzo 2013

di Raffaele Piazza

AFORISMI

383 Uomini mesti e inflessibili dei

Introduzione di Stefano Lanuzza

di Domenico Cara

MUSICA

414 Wagner|Verdi

di Bernardo e Marzio Pieri

TEATRO

432 Luigi Candoni offplay!

di Luca Succhiarelli

CINEMA

439 Il cinema *mancato* di Curzio Malaparte

di Giuseppe Panella

467 Eco-Visioni. Giorgio Diritti

di Sarah Panatta

474 I giovani secondo Pasolini

di Lapo Gresleri

INTERVISTE

490 Intervista con Marco Palladini

a cura di Ilenia Appicciafuoco

504 Intervista immaginaria sulla poesia civile

di Antonino Contiliano

525 Vittorio Sereni: la mia lunga amicizia

Intervista immaginaria ma non troppo ad Ariodante Marianni

a cura di Eleonora Bellini

RECENSIONI

533 Silvana Cirillo: L'arte di scompigliar le carte

di Giuseppe Neri

- 537 Carlo Levi segreto** di Giuseppe Neri
- 544 Il «nuovomondo» di Tomaso Pieragnolo; Un saggio su Gianni Rodari; Manuel De Sica timoniere di memorie; Dialoghi in poesia con Sassu; Teresa Ferri**
di Gualtiero De Santi
- 555 Le dérèglement de tous les mots**
Indicazioni di lettura per *Il pollice smaltato* di Gemma Forti
di Donato Di Stasi
- 560 La parola, arma e crittogramma**
di Antonino Contiliano
- 562 We are winning wing**
di Francesca Medaglia
- 563 Il Borotalco, sì il Borotalco**
Zavattini e la Radio in un saggio di Gualtiero De Santi
di Emanuela Petrosillo
- 566 Tra due zone**
Su Marco Palladini, *Poetry Music Machine. Audio antologia*
di Stefano Docimo
- 570 BibloSound** di Gemma Forti
Su Giorgio Vasari, *Le vite - Ventuno straordinarie storie di artisti tradotti nell'italiano di oggi* da Marco Cavalli; Marina Cvetaeva, *Scusate l'amore, Poesie 1915-1925*; Anthony Trollope, *Due ragazze, Majakovskij, Ode alla rivoluzione, Poesie 1917-1923*; Frediano Sessi, *Il lungo viaggio di Primo Levi*; Joseph Roth, *A passeggio per Berlino*; Carlo Pascal, *L'incendio di Roma e i primi Cristiani*; Roberto Ippolito, *Ignoranti. L'Italia che non sa. L'Italia che non va*; Giovanni Valentini, *Brutti, sporchi e cattivi. I meridionali sono Italiani?*;
- 585 Scorza/uomo di poche parole**
Su *Lettere non spedite* e *Precorimenti e anticipazioni. Rubriche sul «Caffè» 1959-1969*
di Maria Lenti
- 588 Su Retro muro** di Bruno Conte
di Tiziano Salari
- 590 Saggezza e strofe in Barna**
di Emanuela Fantini
- 591 Biblio/Caravan** di Velio Carratoni
Su Costanza Miriano, *Sposala e muori per lei. Uomini veri per donne senza paura*; Lilia Bicec, *Miei cari figli, vi scrivo*; Maria Pia Romano, *La cura dell'attesa*; Andrea Colombo, *Trame, segreti di stato e diplomazia occulta nella nostra storia repubblicana*; Attilio Bolzoni, *Uomini soli. Pio La Torre e Carlo Alberto Dalla Chiesa. Giovanni Falcone e Paolo Borsellino*; Paride Loporace, *Toghe rosso sangue. Le storie di magistrati assassinati in Italia*; Alberto Vannucci, *Atlante della corruzione*; Dario Tomasello, *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*; Sandra Petrignani, *Addio a Roma*; Elio Pecora, *La scrittura e la vita. Conversazioni con Francesca Sanvitale*; Elio Vittorini, *Americana*; Fedele D'Amico, *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*; Lorenzo Arabia, *Ivan Graziani. Viaggi e intemperie*; Tania Maria, *Canto*; Peo Alfonsi, *Il velo di Iside*

*All'interno, riproduzioni artistiche di: B. Conte, G. Fontana, B. Giacopello, C. Malacarne, G. Napoleone, R. Sanesi, S. Venuti, .
Copertina di Giulia Napoleone.*

INSERTO FONDAZIONE PIAZZOLLA

INTERVENTI

613 Ci stiamo abituando all'Inferno

(a proposito degli Atti dei Convegni per il Centenario)

Turbamenti di illusoria attesa ed egemoni menti *di Domenico Cara*
“Assoluto” e “Regno della Presenza” nella poesia di Marino Piazzolla
di Emiliano Alessandroni

Un difficile rapporto con il mondo reale *di Lucio Zinna*

643 Hudèmata, la prima parola

di Canio Mancuso

POESIA

646 L'urlo / Forse è il mostro cosmico

di Marino Piazzolla

INTERVISTE

647 Marino Piazzolla a Radio France Culture (1978, terza parte)

NOTIZIE

653 Il senso del limite

Su A. Delfini, a cinquant'anni dalla morte

MANIFESTAZIONI

655 Presentazione Rivista “Fermenti” n. 239

657 Volumi pubblicati con il contributo della Fondazione Piazzolla

661 Audio e video pubblicati sul sito www.fondazionemarinopiazzolla.it

665 Note biografiche

“FERMENTI” È DISPONIBILE PER L’ACQUISTO ANCHE IN VERSIONE DIGITALE.

CONSULTA IL NOSTRO SITO PER MAGGIORI INFORMAZIONI:

WWW.FERMENTI-EDITRICE.IT

*Potete seguire le attività della Fermenti anche suFacebook e Twitter:
www.facebook.com/fermentieditrice - www.twitter.com/fermentiedit*

Continuate a sostenerci con l’abbonamento o un libero contributo:

- C.C.P. 25251000 da intestare a “Fermenti periodico mensile”
- bonifico su Banco posta, IBAN IT 84 E 07601 03200 000025251000
- bonifico a mezzo banca MPS, IBAN IT 16 U 01030 03244 000000154095

Il deserto e il mare in tempesta

di Flavio Ermini

Se solo posiamo lo sguardo sul mondo che *senza merito e poco poeticamente* abitiamo, non possiamo negare che siamo prossimi all'annientamento di *Mnemosyne*.

«Questo mondo diventerà un deserto» sostiene Leopardi. Conferma Nietzsche: «Il deserto cresce».

«L'inaridimento è in espansione» commenta Heidegger, per subito precisare che l'*inaridimento* non è il semplice diventare sabbia.

Nietzsche aggiunge una sentenza: «Guai a colui che favorisce i deserti!».

Chi favorisce i deserti condanna all'inaridimento la nostra vita. Recinge la sorgente; ci priva dell'acqua, quell'acqua da cui nasce l'essere umano: quell'acqua di cui non si ha memoria e che solo in particolari momenti della nostra vita (quando il deserto cresce e c'è in gioco la vita) ci è data la possibilità di riconoscere. Nell'acqua c'è una spinta a vivere, una spinta a dare la vita.

Nel deserto l'acqua è merce rara, e così la vita. Nel deserto che noi stiamo favorendo manca la spinta a vivere. Nel deserto l'uomo è perduto e *Mnemosyne* annientata.

L'uomo favorisce il deserto e si condanna a perdersi. Come può essere accaduto? E perché continua ad accadere?

L'essere umano sta compiendo un processo di straniamento dalla natura, tanto da condannarsi a un suicidio di massa.

L'uomo moderno ha esiliato definitivamente gli dei dalla terra. Li ha confinati nell'azzurrità, rifiutandosi di continuare a delegare l'inevitabile fine del mondo alla violenza divina. Si è arrogato il diritto di essere egli stesso l'artefice dell'apocalisse, della messa in scena della propria scomparsa.

Insomma, l'uomo ha voluto sentirsi libero di autoannientarsi. Per farlo ha scelto una strada tortuosa, che trova radicamento nel desiderio di felicità a ogni costo; un desiderio da appagare attraverso il consumo di merci di cui il progresso tecnologico è prodigo; un desiderio che, sviluppando

una costante insoddisfazione, induce a liberarsi dalle cose desuete e ad affidarsi a ulteriori consumi.

Potrà sembrare paradossale, ma questo mondo che sta per essere sopraffatto dai rifiuti è in realtà il prodotto di desideri sempre inappagati e di illusioni che non vogliono rassegnarsi alla *crudeltà del vero*, denunciata da Leopardi.

La degradazione in cui viviamo impone di ricordare una riflessione di Eraclito: «Per gli uomini, che accada quel che vogliono non è la cosa migliore». Irretiti nella trama dell'illusione (l'illusione del potere e del successo; della felicità a ogni costo), gli esseri umani vogliono cose contrarie alla loro vera natura, tanto che nel loro fugace passaggio terreno si lasciano alle spalle lande aride e deserte.

È sbagliato credere che gli uomini agiscano sempre in funzione di una ragione o di un motivo e che questa ragione e questo motivo coincidano sempre con la ricerca di un concreto vantaggio.

Le illusioni – che solo apparentemente danno un senso al nostro esserci e solo in minima misura rendono più agevole il nostro cammino – favoriscono soltanto il progressivo impoverimento della vita. Sfuggire loro è necessario. Farlo richiede di affidarsi alla conoscenza e alla consapevolezza del dolore.

La nostra è una società dedita non al benessere comune ma al denaro e al tornaconto personale. È lo specchio della frantumabilità della condizione umana quando questa si vota unicamente al raggiungimento del benessere materiale.

Siamo liberi, ci assicurano, ma al tempo stesso prigionieri dell'angusta cella delle nostre ambizioni, alle quali siamo sempre pronti a sacrificare la nostra anima.

Tutti vediamo quanto l'uomo d'oggi sia abile nell'innalzare capannoni industriali, ma poco incline a edificare un luogo di culto o una scuola. Si è così aperta una frattura fra l'*homo faber* e l'*homo sapiens*, fra ciò che l'uomo può fare e la sua capacità di valutare ciò che è *ragionevole* fare.

Non si può che giudicare negativamente – con una critica totale e senza appello – una simile comunità: «Guai a colui che favorisce i deserti!».

La vita è dura come il metallo. Fa pensare agli altiforni. È difficile da affrontare; tanto più che la libertà umana, lungi dall'aderire alle aree di sconfinata interiorità che ci costituiscono, sembra spingere verso il consumo, verso lo sfruttamento dell'uomo sulla terra, oltre che dell'uomo sull'uomo; verso la dilapidazione delle risorse ambientali.

Siamo di fronte alla perdita dell'unità primigenia di uomo e natura. Viviamo braccati da Moosbrugger e identifichiamo questo temibile assassino con la natura: tanto da affidare alla scienza e alla tecnica – alle loro categorizzazioni e alle loro manipolazioni – il compito di difenderci.

Non c'è da stupirsi se poi qualcuno come Pindemonte arriverà a una conclusione in sé perturbante: «Non vorrei parere il panegirista dell'ignoranza; ma certa cosa è che il diletto, che lo spettacolo generale della natura produce in noi, viene indebolito non poco dalla cognizione scientifica della stessa natura».

I mille aspetti della *physis* si riducono a uno. La cognizione scientifica porta l'uomo a non vedere altri modi possibili di esistere al di fuori di quello in cui vive. L'“uomo a una dimensione”, nominato da Marcuse, è quello alienato nella società tecnologica.

In realtà la tecnica ci ha convinti che l'uomo naturale sia difettoso, e che i problemi che egli deve affrontare per orientarsi con successo nella vita possano essere risolti da macchine sempre più sofisticate.

Si percepisce che la tecnologia nasconde molte insidie osservando che le macchine si presentano sempre meno come una tra le molte componenti della nostra realtà: le macchine si sono invece trasformate nella potenza predominante ed esclusiva alla quale si accompagna una straordinaria crescita del potere di intervento sulla natura.

Prendere sul serio questo pericolo impone di denunciare quell'aura di sogno di cui si ammanta la società dei consumi con il suo fallace benessere materiale.

L'uomo è soggiogato dal meccanismo consumo-spreco che produce scorie, tante da togliere il respiro alla terra. Si percepisce che nella tecnologia c'è un nemico soprattutto dalle cose morte, logore e prive di funzioni che si lasciano alle spalle.

Quelle cose fanno sì che il deserto cresca.

La materia è coinvolta in un'azione di volta in volta accelerata o rallentata da un tempo condizionato dall'uomo. Possiamo anzi dire che la materia prende le dimensioni che a essa riconosciamo, perché vi è il tempo “umano” a sorreggerla.

Il tempo va considerato non come una forma vuota o aggiunta, ma come la sostanza stessa delle cose. Infatti le cose, per potersi dire tali, debbono proiettarsi in avanti, modificarsi continuamente.

Ma a volte cosa accade? Accade che lo scorrere del tempo sia indif-

ferente e vuoto. Accade che l'espressione *temps perdu* venga associata a quella a essa complementare di "perdere tempo".

Non dobbiamo perdere tempo, ci dicono. Dobbiamo consumare.

Di consumo in consumo, della nostra vita restano alla fine soltanto oggetti che non ci possono rappresentare. Nulla di quanto le macchine producono ci rappresenta pienamente. Il grande mantello della tecnologia è distaccato dal corpo dell'essere. Malgrado ogni illusione, della nostra vita non resta alla fine che l'apparenza.

Ognuno di noi ha dimestichezza con la variopinta vegetazione di oggetti e strumenti di cui la tecnica quotidianamente ci circonda e ci veste. Ognuno di noi conosce il frastuono del progresso e – nello stesso tempo – il senso di smarrimento che si avverte la domenica quando la macchina riposa.

L'uomo dei consumi non è in continuità con il proprio vissuto. La ragione viene meno e, laddove accade in modo compiuto, le differenze svaniscono. *Mnemosyne* ha lasciato il posto all'indifferenziato, al deserto.

«Ciò che è veramente inquietante non è il fatto che il mondo diventi un mondo dominato dalla tecnologia. Di gran lunga più inquietante è che l'uomo non sia affatto preparato a questa trasformazione del mondo» scrive Heidegger.

Eppure, a fronte dei loro successi, la scienza e la tecnica sono incapaci di produrre esperienze simboliche di senso in cui inscrivere il nostro essere nel mondo e nella storia. La scienza e la tecnica producono esclusi e, insieme agli esclusi, spazzatura e scorie di materiali.

Che fare? Dobbiamo rifiutare le cose artefatte di ogni giorno per correre in luoghi dove il corpo del mondo non è stato ancora tatuato. E là cercare quelle cose cui corrispondere. Non è un invito a fuggire dal reale per inoltrarsi nel territorio dello spirito o, peggio, in qualche paradiso artificiale. Si tratta di comprendere che l'esistenza è fuori dai nostri calcoli e che dobbiamo andarla a recuperare. O lasciarci da essa convocare. Su questi sentieri potremmo riportare alla luce ciò che abbiamo dimenticato.

Già ne era consapevole Leonardo da Vinci quando chiedeva di non divulgare le sue invenzioni perché «per le male nature dell'omini» avrebbero potuto essere usate contro loro stessi.

Nell'epoca della tecnica, il pensiero si è ridotto a mero calcolo. È necessario un cambiamento radicale del nostro modo di pensare. È necessario farlo prima che la tecnoscienza trasformi definitivamente l'uomo.

Dobbiamo prendere le distanze da ciò che crediamo di sapere o, comunque, da ciò che riteniamo vero senza alcuna prova diretta. Ciò che va pensato – ovvero ciò che dà da pensare – già da lungo tempo si sottrae. È una perdita alla quale non possiamo rassegnarci.

Vanno abbandonate le false sicurezze offerte dalla geografia consumistica; va accolta la fragilità come condizione umana radicalmente incisa sul corpo della *physis*, quella natura che rimane per noi inaccessibile, ma non per questo del tutto insituabile.

All'eclissi del sacro, e persino della sua memoria, sta seguendo l'eclissi dell'uomo. Se la tecnica è la magica rappresentazione che l'epoca contemporanea mette in scena, si tratta di interpretare e contrastare questo cambiamento, affinché esso non porti a un mondo desertificato dai rifiuti e senza di noi.

L'essere umano è oggi più che mai un animale precario. Si sta affacciando l'epoca delle macchine, le uniche a essere a proprio agio tra i rifiuti.

Il deserto avanza. Il pericolo si avvicina. Non è più tempo di comodi rifugi. Qui c'è in gioco l'autoesclusione dell'umano e della natura dal mondo.

Il posto giusto non è là dove gli uomini costruiscono porti per salvaguardare le proprie illusioni e con esse la propria vita (per esempio, le isole pedonali dei centri storici. Per colui che seriamente vuole la vita, il posto giusto è il mare infuriato.

Va raggiunta quella striscia lungo la quale cielo e terra si toccano e si congiungono – entrambi così lontani dagli uomini – attraverso l'elemento unificante del mare in tempesta.

L'abitazione poetica dell'uomo (così com'è stata nominata da Hölderlin) è là dove le cose sono a casa loro, dove la parola si fa cosa e quindi si avvicina a ogni cosa.

Nell'abitazione dell'uomo – stabilita da un andirivieni di sguardi, nei quali sta la perla della reciproca considerazione – non trova ascolto la filastrocca dell'«è uscito il nuovo modello...», perché è proprio grazie a quella filastrocca che viene messa in atto giorno dopo giorno l'alterazione dell'ambiente.

L'abitazione poetica dell'uomo è prossima alla *Primavera* cantata da Hölderlin: «Vita si trova nell'armonia dei tempi, / Ché spirito e natura han sempre governato il senso, / Ma è nello spirito la perfezione, / Molto si trova, dunque, e il più nella natura».

E, allora, se nella natura «molto si trova» perché esporsi in ogni istante all’usurpazione della merce? Perché affidarci all’oscenità dello spirito perso nelle trame dei consumi?

Solo da poco tempo la natura viene dissipata ed è sorprendente vedere come molte delle cose che l’uomo oggi pretende dalla natura fossero motivo di esitazione nell’antichità.

Un tempo la città era uno spazio recintato nel mondo naturale. Oggi la città ha preso il posto della natura. E la natura è ridotta a sua volta a spazio recintato nel mondo artificiale della città.

In questo modo è venuta meno la responsabilità nei confronti dell’aria, dell’acqua, degli alberi: in una parola: di ciò che è naturale. Persino gli animali sono ridotti a macchine: macchine da uova, da pelli, da carne.

Ma non sarà una bacchetta magica – magari “moderna”: il PIN del Bancomat, per esempio – a fermare il deserto. Questo compito spetta a noi. Come? Forse spingendoci verso un’alterità che ancora custodisce elementi del sentire originario. Facciamolo. Attraverso gli antichi regni dell’abisso, dell’oscurità, del caos, inseguiamole queste «fitte orme di zoccoli», come ingiunge Antonia Pozzi.

Fare come gli animali (ringhiare, scavare, cercare di liberarci dal giogo) è un modo di fuggire a ciò che è ignobile.

È in questa prospettiva che bisogna riflettere per portarci almeno in prossimità dell’albale groviglio della *physis*, se proprio non è più possibile farne parte...

È una prospettiva attraverso la quale non si passa indenni. Vanno fatti i conti con il perturbante, il dolore, l’imprevisto, ovvero con le occasioni evolutive alternative alla trama dell’illusione e alle forze dell’inerzia che si celano nel desiderio di un oggetto. Ma solo così possiamo riconquistare la consapevolezza che, come aggiunge Antonia Pozzi, «è pieno di ali e di chiome / invisibili / quest’aperto campo notturno».

Per giungere all’«aperto campo notturno» si risale un fiume. Non importa quale. È necessario andare controcorrente. Non c’è altro modo per sfuggire l’incubo di diventare oggetto e giacere abbandonati al suolo, merce tra le merci che noi stessi abbiamo costruito e poi abbandonato.

Si risale il fiume per raggiungere la creazione originaria. Solo così è possibile portarsi in prossimità della *physis*.

Si risale il fiume fino a scorgere davanti a noi, nel baluginare del futuro, quella comunità umana per la quale la *physis* torna visibile e abitabile.

Concretamente: dobbiamo insinuarci tra le crepe dell'oggetto di consumo, oltre il suo *appeal* mediatico e far emergere la vera immagine del desiderio: dove il desiderio di dissetarsi, per esempio, non significhi a tutti i costi aver sete di Coca-Cola.

Ce lo conferma Kafka, quando ci suggerisce: «Nella lotta tra te e il mondo, vedi di secondare il mondo».

Non c'è altra soluzione. Accogliere una discontinuità che non sia mero accidente della continuità, ma davvero una radicale trasformazione dell'assetto culturale attuale.

Rifiutare la logica dei consumi, muovere un passo «verso la nostra salvezza di uomini inseriti responsabilmente in un contesto di interdipendenze naturali e sociali». Ecco cosa significa quel «secondare il mondo»: calarsi nella molteplicità della *physis* e – *con merito* – sentirsi a casa, a proprio agio.

È proprio andando incontro alla multiforme bellezza della natura e della vita che l'uomo può capire che la sua posizione nel mondo non deve coincidere con quella del carnefice.

Flavio Ermini

Maria
De Lorenzo

LA TENUE VITA
POESIE

La tenue vita
di Maria De Lorenzo

ROSANNA MAGGIO

IL GOMITOLO
D'ORO

fermento

Il Gomitolo d'Oro
di Rosanna Maggio
Illustrazioni di Carla Sturini

Poesia e filosofia alla fine della tradizione occidentale

di Tiziano Salari

Se parlare del primo Novecento, rimanendo all'interno dei confini geopolitici della lingua italiana, significa muoversi in un'area periferica in cui si riflettono smorzati e tardivamente i temi della grandi e tragiche motivazioni della grande letteratura della crisi, paradossalmente, parlare del secondo Novecento, nell'ambito della letteratura nazionale, dovrebbe allinearsi immediatamente a quella *koiné* internazionale della poesia, indipendentemente dalla lingua nella quale viene scritta, nella quale sembra essere venuta meno l'ambizione della grande letteratura del Primo Novecento, ed aver dato luogo solo a canoni di basso profilo. Ed è a mio parere questa una delle ragioni per cui la poesia italiana del secondo Novecento stenta a dare un'immagine di se stessa e che probabilmente c'impone la fuoriuscita dall'ambito stesso della letteratura e della poesia, se questa continua ad essere letta secondo metodi e criteri tradizionali. L'apparizione di alcune antologie della poesia italiana del secondo Novecento (Cucchi/Giovanardi, D:Piccini, E. Testa) ci spinge a interrogarci sui destini attuali della poesia, ma anche a interrogarci tra quanto viene antologizzato e quanto rimane latente o nascosto, o rimosso dal quadro. Miseria della critica, o miseria della poesia? E questo non perché manchino i saggi che si sforzano di essere panoramici, ma perché le coperte sembrano troppo ristrette e precostituite rispetto agli spazi da coprire. Insomma, parafrasando Wittgenstein, c'è un'immagine che tiene prigionieri i critici di poesia (e gli stessi poeti), e non possono venirne fuori perché tale immagine giace nel loro linguaggio, che continua a ripeterla inesorabilmente. Ora questa immagine ha assunto nel corso del tempo diverse formulazioni, come poesia e non poesia nei primi quaranta anni del secolo, perdita dell'aureola e abbassamento del linguaggio poetico alla medierà linguistica nel secondo Novecento e altre ancora ma tutte provocando degli schematismi nell'interpretazione della poesia. Solo la battaglia contro questo incantamento può, se non altro, diradare le nebbie, e aprire lo sguardo (e il linguaggio critico) verso nuove prospettive. Come uscirne? Secondo Severino, nella sua essenza la filosofia contemporanea è la distruzione inevitabile della tradizione filosofica e anzi della tradizione occidentale nel suo complesso.

Quindi anche della poesia. E anzi mai, come nella nostra epoca, filosofia e poesia sono state implicate nelle stesse problematiche. In primo luogo si prenda la differenza tra concetto e sua espressione linguistica che, secondo varie declinazioni, va sotto il nome di differenza. Le scritture filosofiche tendono sempre di più ad esprimersi in linguaggio analogico, metaforico. Nietzsche, Bergson, Husserl, Heidegger, Derrida, Deleuze. La stessa tradizione che Severino vede tramontare indicando in Leopardi e in Nietzsche il culmine nichilistico della stessa, vede due poeti (o due filosofi non tradizionali) assurti allo stesso rango di pensatori. Ora quello che bisogna cercare di capire, non è tanto risalire attraverso la Tradizione, fino alle origini, e trovare i momenti di unità e separazione tra Filosofia e Poesia, quanto capire perché, in un'epoca di distruzione della tradizione, questo rapporto si sia fatto più stringente, fino a una sovrapposizione d'intenti, di linguaggi, di comune ricerca del senso. Si tratta in sostanza di capire come la vita tenti di farsi intelligibile attraverso il linguaggio, e come procedano unitariamente Poesia e Filosofia, in questo compito di trasparenza, in cui tentano di ritrovare la loro unità originaria. Quindi non è la verità, ma la vita è l'obiettivo che congiunge insieme Poesia e Filosofia e non è certo un caso che per una singolare coincidenza l'ultimo testo di Michel Foucault e Gilles Deleuze hanno pubblicato prima di morire ha, in entrambi i casi, al suo centro il concetto di vita. Ora, come ha sottolineato Agamben commentando le ultime riflessioni di Foucault e Deleuze, "strappando il soggetto dal terreno del cogito e della coscienza" la vita viene ad essere un campo di erranza infinita al di là degli stessi vissuti soggettivi, qualcosa insieme d'impersonale e di trascendentale. Quasi un secolo prima, nella *Lettera a Leo Popper*, inclusa ne *L'anima e le forme* di György Lukács, torna prepotente il concetto di vita in rapporto alla questione della verità. Parlando del saggio critico come opera d'arte, come genere artistico autonomo, Lukács dice: "Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno, così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita" Quindi, a distanza di più di un secolo gli uni dagli altri, il giovane Lukács e al punto estremo della loro maturità filosofica Foucault e Deleuze, ritrovano nel concetto di vita un terreno più propizio di quello illusorio di verità da aprire alla nostra ansia di conoscenza. Inoltre Lukács indicava, quasi un secolo fa, una via alla critica: che era la concezione del saggio critico come un genere artistico autonomo e non subalterno alle opere d'arte di riferimento, ma appunto teso al ritrovamento della vita, attraverso una ricerca della verità. Poesia e Filosofia hanno nella scrittura la fonte del loro confrontarsi col senso, e certo la

verità non va intesa nel senso tradizionale di un'adeguazione tra la cosa e l'intelletto, ma di una molteplicità di vie, di sentieri interrotti, d'interrogazioni rivolte alla vita, sia rispetto alla propria esistenza soggettiva che a quella universale, e scoperte o riscoperte nella rivelazione della scrittura. Ripercorrendo il Novecento affiorerebbero tanti aspetti rimossi, o analizzati unilateralmente dalla critica, o addirittura cancellati dal quadro, fino a far diventare naturale e indiscutibile un canone poetico, allo stesso modo di una visione del mondo, di cui quel canone è specchio. Ci vorrebbe un “persiano” che si aggirasse nella nostra poesia del Novecento (come il persiano di Montesquieu nella Francia dell'*ancien régime*) e desse una lettura alternativa del Novecento. Se non proprio un “persiano”, ma un americano, Thomas Harrison, nel suo libro *1910. The emancipation of dissonance*, ha esplorato l'origine dell'espressionismo europeo e collocato Michelstaedter all'altezza dei grandi scrittori e pittori espressionisti europei. Il 1910, l'anno in cui Carlo Michelstaedter scrive la sua incredibile tesi di laurea, e si spara un colpo di pistola alla tempia, è l'anno della svolta espressionista della cultura europea. In quell'anno nascono *La persuasione e la rettorica* di Michelstaedter, *Lo spirituale nell'arte* di Wassily Kandinsky, vengono pubblicati i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke e *L'anima e le forme* di György Lukács, Arnoldo Schönberg emancipa la dissonanza nella musica, dipingono le loro opere Egon Schiele, Oskar Kokoschka, e lo stesso Kandinsky. Si diffondono a livello europeo concezioni della poesia e dell'arte accomunate dal senso del tragico e figure, anche profondamente diverse l'una dall'altra, si riconoscono nello stesso slancio verso l'assoluto. Mentre la poesia e la pittura espressionista sono elevate al rango di proposte filosofiche, che occupano il posto lasciato vacante dalla metafisica e dalla ragione classica (mandate in frantumi dal martello di Nietzsche), la filosofia espressionista di Michelstaedter viene innalzata al rango di poesia, partecipe della stessa tragedia estetica. Contini, che nel suo saggio sull'*Espressionismo letterario* (in *Ultimi esercizi ed elzeviri*), nel trattare l'espressionismo tedesco definì Heidegger un “pensatore espressionista”, dimenticò, nel parlare dell'espressionismo italiano (Rebora, Pea, Boine, Gadda) proprio Michelstaedter, la sua figura più rappresentativa.

“Ciò che maggiormente sorprende in questi espressionisti” dice Harrison – (Kandinsky, Schönberg, Michelstaedter, quest'ultimo, oltre che per i suoi scritti, per la sua opera pittorica) “tuttavia non è la straordinaria simbiosi di filosofia e arte realizzata nelle loro opere. L'espressionismo del 1910 conduce allo sperimentalismo delle avanguardie: a estetiche aleatorie o inconsce, a espressioni non chiaramente riconducibili”.

bili a intenzioni, invenzioni affidate all'unicità e all'originalità anziché a significati universali o collettivi [...] Dopo il 1910 la filosofia e l'arte non offriranno più una formulazione della verità: rifletteranno invece sui propri mezzi di formulazione" Michelstaedter offrì, col suo sacrificio, un'ultima, spasmodica dedizione alla ricerca della verità, prima che quest'ultima si sottraesse come un vano fantasma dall'orizzonte filosofico ed estetico, che sta consumandosi sotto i nostri occhi nella filosofia contemporanea gli ultimi fuochi, come dice Severino," della tradizione filosofica e dell'intera tradizione dell'occidente" e, nella poesia contemporanea, la riduzione a medierà linguistica e sentimentale di ogni afflato poetico. Insieme a Michelstaedter, anche Rebora e Campana sono implicati nel pensiero negativo della crisi. E successivamente Montale ed Onofri si pongono problemi metafisici nella loro poesia.. Ma siamo appunto nella prima metà del Novecento, quando ancora non era andato perduto il senso del tragico. È Michelstaedter (più di Corazzini, Gozzano o Palazzeschi) il vero contemporaneo di Rilke, si possono sovrapporre interi brani dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* a *La persuasione e la rettorica*, e vedere come agiscono le stesse paure e si riflette in entrambe le opere lo stesso sentimento tragico della vita, è in Michelstaedter che sentiamo vivere la stessa angoscia dei poeti espressionisti tedeschi, Stadler, Heym, Trakl, Benn, o la stessa ansia filosofica di Lukács del saggio *Metafisica della tragedia* o della fondazione estetica e filosofica della pittura astratta dello *Spirituale nell'arte* di Wassily Kandinsky.

Ma tolto il problema della verità è rimasto quello dell'infinita erranza della vita.

Dei nostri critici nessuno ci fa capire bene la differenza tra la poesia metafisica del primo Montale e la poesia metafisica di Arturo Onofri. Le ragioni sono molteplici, sullo sfondo sta l'estetica crociana che ha egemonizzato la critica letteraria col ritenere non poetico ogni incursione del concetto in poesia. Mentre si svolgevano silenziose epurazioni dal canone poetico (il "persiano" potrebbe chiedersi dove sono finiti, Angelo Barile, Luigi Bartolini, Aldo Borlenghi, Beniamino Del Fabbro, Libero de Libero, Giorgio Vigolo, Luigi Fallacara, Girolamo Comi, Adriano Grande, Mario Novaro, Antonia Pozzi, Giovanni Papini, Corrado Pavolini, Diego Valeri ecc.ecc.), anche per quanto riguarda l'intera tradizione della poesia e della filosofia venivano emarginate alcune voci filosofiche, basti ricordare qui quelle di Giuseppe Rensi e di Adriano Tilgher, che nella poesia leopoldiana, ad esempio, non vedevano soltanto una poesia della "vita strozzata" (come Croce), ma il più alto sguardo filosofico della modernità sulla condizione umana.

Facciamo un salto i mezzo secolo. Anni Cinquanta. C'è stata la guerra e il dopoguerra. Un ricambio generazionale. Eppure apparentemente nulla è cambiato nel passaggio dalle coloriture crociane a quelle marxiste e gramsciane, al fondo l'estetica è rimasta quella crociana delle distinzione settoriale dello spirito, anche se i più giovani critici, i più giovani poeti (penso ad esempio a Fortini e Pasolini), mescolano filologia e ideologia nelle loro analisi critiche, e in genere si muovono tutti, sia le riviste militanti che quelle accademiche, all'interno di un canone consolidato della *reductio ad unum* della storia poetica concentrata intorno a tre o quattro figure. Se si trattasse di un problema di inclusioni ed esclusioni dal canone non varrebbe neppure la pena di parlarne: il problema è come sempre quello della verità e dell'ontologia. Voglio solo accennare a una rivista, "Aut aut", che nel suo primo decennio di vita, sotto la guida di Enzo Paci, si fa promotrice nel nostro paese della fenomenologia e dell'esistenzialismo, introduce nel dibattito autori come Kirkegaard, incomincia a leggere poeti e romanzieri non come testi esclusivamente letterari ma legati alla vita, alle problematiche ontologiche dell'angoscia e della cura e della temporalità. Tra i collaboratori più vicini a Paci troviamo non a caso studiosi di letteratura inglese, come Roberto Sanesi, che hanno scoperto attraverso John Donne e Thomas Stearns Eliot una diversa dimensione conoscitiva della poesia. Ma la linea dominante resta quella tradizionale e la funzione dominante viene assunta da riviste come "Officina" che rivestono di ideologia il loro sperimentalismo linguistico. Quando si affacciano *I novissimi*, per far saltare questo quadro consolidato e limitato di riferimenti culturali, siamo già in un'altra dimensione culturale. Ma che cosa fanno saltare *I novissimi*? Nelle loro diverse tipologie stilistiche, Pagliarani, Sanguineti, Giuliani, Porta e Balestrini fanno saltare la *koiné* ermetica e postermatica che era ancora dominante nella poesia, rimanendo in un ambito puramente letterario, senza intaccare la visione del mondo dei diversi codici istituzionali. Quello che succede dopo appartiene a un'altra storia. Finalmente in Italia si ritornano a leggere Schopenhauer e Nietzsche, Jaspers e Heidegger, cominciano a scrivere e a diffondere il loro pensiero Derrida e Deleuze, riviste come "Aut aut", che proseguono il loro lavoro cominciato da Paci nel dopoguerra, diventano importanti tratti di apertura verso le nuove avventure del pensiero, delle nuove forme di soggettività, di ogni avventura della differenza. Successivamente l'antologia di Mengaldo sembra rinchiudere in un canone definitivo la poesia della prima metà del secolo e altre iniziative parallele (Majorino, Paris, Manacorda) non sembrano altro che dei codicilli o delle scalfitture marginali rispetto all'autorevolezza di questa sintesi, anche perché non ne vengono discusse le premesse.

metodologiche. Nella *Poesia italiana degli anni Settanta* (1979) curata da Antonio Porta sono presenti tutte le linee poetiche che sarebbero venute negli ultimi decenni del secolo. Il “persiano” che si aggirasse nel nostro attuale panorama poetico e filosofico e tentasse di capire le distinzioni metodologiche della critica o i diversi approcci filosofici, penso che rimarrebbe interdetto di fronte alla grande quantità di libri poetici e filosofici che si stampano, rispetto al relativo scarso numero di lettori delle stesse opere, di fronte alla proliferazione di piccole o medie case editrici, rispetto ai tre o quattro editori che decidono le leggi del mercato editoriale, insomma di fronte a tutta una serie di fenomeni prima ancora sociologici che letterari. Siamo veramente di fronte a una ricchezza inconsueta di proposte, di ricerche, di simbiosi tra poesia e filosofia, attraverso cui s’inaugurano diverse forme di superamento dei codici tradizionali relativi ai diversi generi disciplinari. Si è inaugurato, per la Poesia e la Filosofia, uno spazio nuovo di congiunzione nella scrittura, in cui s’incontrano pulsioni conoscitive e pulsioni espressive, apendo un territorio incognito che ci costringe a ripensare sia la storia della poesia, che la storia del pensiero.

È per questa ragione che l’insegnamento del giovane Lukàcs sull’autonoma dignità artistica della ricerca saggistica, che si rivolge alla poesia, ma anche all’arte in generale, per scoprire i temi che la poesia prende dalla vita, acquista oggi una pregnanza nuova, arricchita da tante altre suggestioni che abbiamo appreso nel corso del Novecento dalla grande saggistica europea, sia fatta dagli stessi poeti (Benn, Hofmannsthal, Thomas Mann, Broch, Eliot, Celan, oggi Bonnefoy) sia dai filosofi (Simmel, Dilthey, Benjamin, Adorno, Heidegger, Gadamer, Deleuze, Rorty.)

In Italia mi sembra che siano i filosofi ad aver inaugurato questo spazio nuovo per la saggistica. Penso a Severino, Cacciari, Givone, Gargani, Rella, Bodei, tanto per citare i nomi più noti. Le asine di Saul, e quindi la disseminazione delle verità, si sono sparpagliate nei sentieri infiniti della vita come erranza. La produzione poetica che viene alla luce attraverso le grandi case editrici diventa sempre più un fatto marginale rispetto alla moltiplicazione dei libri poetici, destinati a una circolazione catacombale, ma in cui il bisogno espressivo (che in fondo non è altro che il travestimento poetico di un bisogno di verità) cerca di chiarire il senso di una vita sempre più problematica. Come sempre *la vita aspira a rendersi intelligibile, è intimità che aspira a farsi visibile, solitudine che vuole essere comunità nella luce.* (Maria Zambrano)

Più che la critica letteraria è stata dunque l’interpretazione filosofica ad avviare un colloquio con la poesia. Ma i testi che i filosofi interro-
gano restano pur sempre quella dei grandi poeti del passato: Hölderlin,

Baudelaire, Leopardi, Rilke. Quello che a mio parere spetta al saggista, al saggista che crede nel saggio come a un genere letterario che abbia una sua autonomia e una sua dignità d'arte, è- oltre che chinarsi sul passato – interrogare la poesia vivente nella molteplicità delle sue sfaccettature. La domanda diretta che il saggista deve porre è: che cos'è la vita, l'uomo e il destino. Ma sono domande a cui oggi né la poesia né la filosofia portano soluzioni(solo la tecnica possiede soluzioni, perché il venir meno della verità e del divino nella tradizione occidentale le assicura un campo infinito di sperimentazione senza regole).Le domande rivolte alla poesia vivente da parte del saggista devono rivelare che cosa in essa si manifesti sotto forma di destino, simbolo, tragicità, identità e spaesamento. George Steiner chiama tutto ciò “vere presenze”. Scoprire le “vere presenze” non nel senso della costituzione di un canone, di una gerarchia di poeti,ma nel senso di conoscenza della vita, o, per dirla con Jean-Luc Nancy, dell’essere singolare-plurale, per cui “l’essenza dell’essere è il colpo. Essere vuol dire sempre, ogni volta, un colpo d’essere (schianto,attacco, shock, battito, urto, incontro, accesso” E quando una poesia è schianto, attacco, shock, battito, urto,incontro, accesso, ecco che siamo di fronte alla concretezza di un vissuto, all’infinita erranza della vita, di cui parlava Deleuze. Dice ancora Nancy:”Ciò che conta nell’arte, ciò che rende tale l’arte (e ciò che rende l’uomo artista del mondo)non è il bello né il sublime, non è “la finalità senza scopo”, né il giudizio di gusto,non è la manifestazione sensibile o la messa in opera della verità, è tutto questo, certamente,ma in un altro modo è l’accesso all’origine scartata, nel suo stesso scarto,è il tocco singolare dell’origine plurale” Per questo uno spazio poetico non è mai interamente coperto da un canone, e anzi un “canone” tende a irrigidirlo, a cristallizzarlo . a renderlo un puro sapere morto e senza rapporti con la vita. E oggi più che mai, per tutto un complesso intrecciarsi di fenomeni (sociali, esistenziali, editoriali, accademici) per cui è affidata al caso l’emersione o meno alla luce, all’intelligibilità delle “vere presenze”.

I poeti, insieme ai filosofi, dunque si dispongono in uno spazio aperto illimitato, e “all’interno di un *nomos* nomade, senza proprietà, confini o misura”(Deleuze), la vita nella sua erranza infinita, questa spartizione dello spazio della scrittura, al di fuori dei canoni precostituiti, che è l’essenza della lirica moderna (ma anche della filosofia), ha portato alla moltiplicazione di voci che devono essere ascoltate sulla questione del senso dell’essere, della verità in direzione della trasparenza e intelligibilità della vita. Non sono i nomi a contare ma la questione del senso, e in questa ricerca l’incontro, come a un viandante disperso in un bosco (la selva delle voci), dell’evento che rifugge da ogni prevedibilità, del chiarore che lascia apparire la profondità della vita, delle “vere presenze”.”Dal momento che la

verità arriva, ci viene incontro come l'amore, come la morte e noi non ci rendiamo contro che ci stava assistendo prima di essere percepita, che è stata innanzitutto sentita e perfino presentita”(Maria Zambrano)

Mi si permetta di concludere con una breve poesia di Emily Dickinson, in cui, come nella celebre *Ode a un'urna greca* di Keats, i concetti di bellezza e di verità sono strettamente uniti. È la poesia 449 del canone dickinsoniano che cito qui nella traduzione della poetessa romana Piera Mattei:

Morii per la bellezza, ma ero appena
composta nella tomba
che un altro, morto per la verità
fu disteso nello spazio accanto.
Mi chiese sottovoce perché ero morta
gli risposi “Per la Bellezza”,
“E io per la verità, le due cose sono
una sola. Siamo fratelli” disse.
Così come parenti che si ritrovano
di notte parlammo da una stanza all'altra
finché il muschio raggiunse le labbra
e coprì i nostri nomi.

Tiziano Salari



Parole lesse e connesse
di Antò Pasterius



Ogni singolo respiro
Il cancro attraverso un'esperienza umana
di Maria Teresa Pentangelo

In onore e laude di Vincenzo Consolo

di Ignazio Apolloni

Sant'Agata di Militello. Per me non era altro che una stazione ferroviaria, una sosta obbligata di qualsiasi treno, fosse anche un direttissimo o un rapido, come allora si chiamavano i supervaloci: quattro ore abbondanti per andare da Messina a Palermo, per non contare quelle da Roma a Villa S. Giovanni. Un luogo qualsiasi, privo di monumentalità, di storia a giudicare dall'insignificanza del paesaggio piatto e senza un campanile che svettasse o una cuspide. Non si spiegava il perché di quella fermata se non rifacendosi al periodo bellico in cui le locomotive arrancavano e perciò la tratta Messina-Palermo doveva farsi in due tempi. O forse ora serviva a raccogliere i vari emigranti dei Nebrodi: chi diretti verso il Sud e chi diretti verso il Nord. Questo doveva essere accaduto a Vincenzo Consolo un giorno: salire su un treno diretto a Milano lasciando però in quella landa fegato e cuore, milza e cervello che continueranno a fargli difetto per tutta la vita malgrado gli innumerevoli tentativi di riappropriarsene attraverso le sue prove letterarie o di impegno civile.

Altra cosa Cefalù col suo mare azzurro, la Rocca, i torrioni che le fanno da corona, le stradine acciottolate, l'aura di stampo normanno per esserci stata, e tuttora, una larga e costante presenza di francesi. I polmoni si dilatano a scenderci, a sentire arrivare la brezza, a scoprirne gli anfratti o le rocce battute dai marosi di inverno o dal canto delle sirene d'estate. Un colpo d'occhio se ci si arriva da est, appena usciti dalla galleria: l'ultima in ordine di tempo; ancor più suggestivo se invece ci si giunge dalla parte opposta perché lì, ad assorbire interamente lo sguardo saranno le due torri campanarie della cattedrale costruita durante la presenza e per volontà dei re normanni per ingraziarsi - ed anzi rafforzare - la cristianità e la potenza reciproca.

Se S. Agata di Militello non poteva offrire nulla a uno scrittore, salvo vagheggiare di possibili siti altrove che avessero delle connotazioni artistiche, ambientali o storiche, Cefalù ben si prestava. Qui è conservato uno dei quadri più intriganti, difficili da decifrare tanto quanto continua ad esserlo la Monna Lisa. È il sorriso più beffardo che si conosca, lo scherno per tutto ciò che è pochezza: e non a caso il personaggio vero fu uno dei rivoluzionari di quel periodo, un agnostico votato alla trasformazione radicale della società, un fervente patriota, una sorta di carbonaro. Era stata la presenza oppressiva dei Borboni a iniettare rancore, se non addirittura odio in quell'idealista, l'avvocato Giovanni Interdonato da Messina: al punto da tentare la sollevazione popolare in più di una occasione. È forse per questo

che il quadro viene comunemente attribuito ad Antonello da Messina, senza tuttavia togliere nulla all'eventuale anonimo che gli ha dato vita.

E a nuova vita l'ha riportato Vincenzo Consolo nella spasmodica ricerca di qualsiasi cosa potesse ancorarlo all'Isola, far parte della sua carne, sollecitare il suo immaginario: pago del suo stare all'interno delle Colonne d'Ercole anzi aldiquà di Scilla e Cariddi. Così facendo ha quindi rafforzato l'orgoglio dei siciliani, già di per sé notevole; ha lusingato le tentazioni di altri aspiranti o potenziali scrittori; ha contribuito al risveglio della coscienza civile. Tutt'altra cosa i lavori, pur al sommo della considerazione generale, che vanno sotto i nomi di Stefano D'Arrigo autore di *Horcynus Orca*, oppure Gesualdo Bufalino autore della *Diceria dell'untore*. Alquanto affine invece quella di Leonardo Sciascia, tutta protesa a svelare misteri; scandagliare e mettere a nudo i gangli di una società – quella racchiusa all'interno di un triangolo di non grandi dimensioni – che non ha mai smesso di essere collusa con i poteri forti (uno dei quali è essenzialmente la Chiesa cattolica): ma questo avrebbe richiesto essere sul posto e Vincenzo Consolo non lo era.

In cosa si è trasformata l'Isola per effetto degli scritti dei suoi autori migliori, sia nel panorama letterario che ideologico-sociale? Quale la visione del mondo, la weltanshauung? Quanto radicato il concetto dell'alternanza, di cui al Gattopardo, tra le classi sociali con la previsione (o preveggenza) che nulla potrà cambiare? Quale l'apporto della filosofia alla letteratura perché non resti solo svago se non lezioso protagonismo?

Visto da lontano sarebbe potuto essere più facile che non essendo invi schiati in dicerie (dell'untore); in mortificanti e putrefacenti stati di oblio, di rassegnazione. Di ben altro che non di semplici scatti di orgoglio estemporanei c'era e c'è tuttora bisogno per smantellare l'egemonia di quei poteri forti (primo fra tutti quello della Chiesa) per riportare la laicità nello Stato Italiano, nel rispetto della previsione della divisione dei poteri e degli ambiti di intervento vietati negli affari dell'altro. Nella valutazione critica dell'opera di Vincenzo Consolo dunque c'è questa carenza – né di diversa specie è stata quella del Verga o di Brancati. A fronte della quale però ed invece c'è la letterarietà, la libertà espressiva, l'immaginazione sfrenata, lo stile elegante e la parola talvolta sobria talvolta barocca o aulica che fanno di lui un maestro della Belle Epoque della narrativa italiana: senza gli orpelli saggistici che spesso l'appesantiscono.



V. Consolo

Retablo, 1987, editore Sellerio di Palermo: un colpo al basso ventre di chi conosce esclusivamente la lingua parlata e solo nel suo uso si attarda provando a districarsi nella straordinaria complessità del presente.

Opera suggestiva, maieutica; fonte di risveglio della cultura classica legata a stilemi linguistici che più spesso si riconducevano alla versificazione che non alla pura e semplice prosa. Una delle dominanti è la musicalità del verso; altra nota ammaliante l'evocazione di miti e leggende di cui la Sicilia è intrisa fino al midollo spinale. Sarebbe stato, quello di Consolo, un esercizio, sfoggio di cultura e sapienza se si fosse limitato alla declamazione (ancora una volta) e scansione di tutti gli attributi linguistici, storici e poetici che hanno fatto dell'Isola un luminoso astro a fronte della presunta barbarie nord europea. Ha invece provato a miscelare, a inanellare e a rendere persino godibile scene di vita da miserabili (nella quale la gente comune, il popolo guazzava) con la sublime arte del Serpotta o dello stesso Fabrizio Clerici: il viaggiatore alla scoperta di paesaggi sorprendentemente suggestivi a fronte di nevose atmosfere della Lombardia in cui l'autore tuttora vive, rosso dalla nostalgia.

Terra di brigantaggio, già allora, la Sicilia; e di vessazioni. Del primo saranno vittime l'artista-nobiluomo Clerici e il fraticello Isidoro ridotto allo stato laicale per una storia d'amore sensuale dal nome emblematico di Rosalia (dall'olezzo di rose, dirà lui), che gli farà da vassallo e servo; delle seconde non c'è chi riesca a sottrarsi per una atavica e rassegnata sottomissione al potente di turno e pratica della sopravvivenza utilizzando arti e mestieri persino sordidi. Quanto alle donne si pretende che siano pudiche, che abbiano un hammam tutto per sé, sottratto agli sguardi della bramosia dei maschi: in tutto diversi dal pittore Clerici che nel diario si rivolgerà in modo galante a una certa Doña Teresita come interlocutrice (candida figura di nobildonna) mentre a Isidoro non resteranno che i sospiri.

Le strade della Sicilia erano infestate di briganti. Ne faranno le spese padrone e servo che infatti verranno spogliati di ogni avere (e pure abbandonati dai portatori della lettiga). Scena in fondo divertente con tre ladri, uno dei quali – il capo – nelle vesti di un quasi gentiluomo che restituirà il mal tolto allorché, per un ascesso è costretto a ricorrere alle cure magiche del pittore, coadiuvato da un pastore benevolo il quale oltre ad avere sfamato i due darà delle indicazioni sul modo come togliere dagli impicci ed impacci il brigante. Scena questa, come tante altre, di una forte comicità di stampo teatrale che preluderà a una descrizione dettagliata e relativi disegni del tempio di Segesta, dopo che la genialità del servo (in parte simile al Sancho Panza del Don Chisciotte) ricostruisce il necessario perché possa proseguirsi lo scandaglio verso la conoscenza e il recupero

delle antichità da parte del grafico e pittore. Né mancano, come altrove, nomi di filosofi, pensatori, dell'antica Grecia cui non può non attribuirsi amore per l'arte, massimamente l'architettura: il tutto calato nella descrizione di paesaggi magari rupestri non privi però di suggestioni.

Una continua effervescenza, espressione di una lingua ormai morta tanto quanto il quadro sinottico di un viaggio nel fondo della memoria.

Infine un amore che vede sconfitto il fraticello – invitato a ritornarsene in convento – e la sorte di Rosalia divenuta modella del Serpotta nella realizzazione della *Veritas*, e ad un tempo reginetta al seguito del marchese di turno perché le sue serate di gala mostrino lo sfoggio del suo casato: mentre la maggior parte delle donne di cortile o di fondachi saranno destinate, dopo l'esaltazione del matrimonio, a una vita di stenti e delusioni.

Ed infine è rinvenibile nel testo in esame un'altalena, un andirivieni, dall'eccitante viaggio alla scoperta di luoghi e persone che sfiorano il mito e l'avventura, alla quotidianità più bieca sebbene edulcorata di poesia e canto. Tanta amarezza nella consapevolezza che la storia dell'isola al di là delle bellezze micro e macroscopiche contiene un processo interiore paralizzante del possibile (o impossibile) riscatto. La stessa desolazione dei paesaggi in cui si imbattono quei viaggiatori acquista il sapore mieloso delle virtù nascoste, nato dalla plusvalenza data dal Consolo ad ogni singola parola, offerta al lettore come gemma o goccia di elisir. Si rimane frastornati da tanta erudizione e specializzazione di carattere glottologico, un pescare nel serbatoio delle lingue morte, massimamente il siciliano.

Insomma, una avvolgente letterarietà ad ogni passo a dire di come tutto possa essere esaltato e divenire incantamento, fuga nel sogno. La malia della parola aulica immersa in un groviglio di suoni arcaici edulcorati dal tempo.

Il sorriso dell'ignoto marinaio, 1976, editore Einaudi. La storia inizia con un ipotetico viaggio del Mandralisca di ritorno da Lipari dove avrebbe comprato, da uno speziale, il quadro dal quale prende le mosse la narrazione. Lipari è l'isola della pomice raccogliendo e lavorando la quale i cavatori si ammalano di mal sottile; ed è anche la dimora di coatti condannati a pene varie: le più odiate dal potere borbonico le rivendicazioni di libertà nel nome dell'Unità di Italia. Tanti hanno già sofferto – soprattutto cefaludesi – di prigonia e di tortura, e tra questi l'ignoto marinaio. La decifrazione che ne faranno gli esperti propende per l'attribuzione ad Antonello da Messina sebbene gli aristocratici di Cefalù (ovviamente sudditi e fedeli al regime borbonico) preferiranno, al contrario, esaltare il loro Duomo quale frutto di un voto di re Ruggero il Normanno in occasione

di un temuto naufragio. Di qui la facile accusa di collusione del potere temporale col potere religioso, tuttora in atto e vessatorio nei secoli andati in termini di decime da pagare alla Chiesa e ai vescovi che si sono succeduti, per qualsiasi prodotto frutto di coltivazione o allevamento. Questo il Vincenzo Consolo uso inframmezzare pagine di critica sociale – parte del suo impegno civile – con descrizioni dotte e particolareggiate di ricevimenti in cui verranno elargite pietanze e vini di grande raffinatezza mentre ai servi non resterà che rimanere sempre pronti a ricevere ordini.

È opinabile se il quadro con quel suo personaggio ingombrante sia stato acquistato per una sua indubbiamente bellezza (e la descrizione che ne fa Consolo lo lascerebbe credere) oppure per il sotteso sentimento patriottico del Mandralisca, a fronte di uno smaccato servilismo, e sottomissione della classe bene, al potere borbonico. Di ciò farebbero fede le parziali biografie di rivoluzionari e patrioti soprattutto cefaludesi, non ultimo però il messinese fuoruscito Giovanni Interdonato che per ingraziarselo gli porterà una testa di creta conservata dentro una cassa che sfuggirà alla censura – se non sequestro – dei due classici doganieri babbei in nulla capaci di valutarne l’importanza. Nella circostanza l’Interdonato chiederà a Mandralisca tre favori che egli si dichiarerà pronto ad esaudire: ulteriore elemento per denotare la sottesa adesione del barone alla causa dell’Unità d’Italia. E non a caso egli, oltre che collezionista di quadri lo è anche di chiocciole e lumache con relativi trattati di ordine scientifico.

Il fascino più grande esercitato da *Il sorriso dell’ignoto marinaio* è l’erudizione di Consolo il quale, a sorpresa quasi sempre, citerà nomi estinti di luoghi o parti di barche, barconi e velieri – per non dire di pietanze ed essenze solo in parte ancora nell’uso culinario. Più avanti abbiamo parlato di lui come di un glottologo ma lo si può assimilare anche a un etnoantropologo. Scandaglia, scava, scopre, tenta di dare nuovo lustro a un passato remoto, quando già nel ’76 irrimediabilmente sono scomparse le specialità linguistiche, i modi di dire localistici, il patrimonio arcaico senza il quale la comunicazione interpersonale non sarebbe mai avvenuta. Ci fu, in verità una fiammata di orgoglio, alla lettura del testo, ma solo perché il soggetto celato della narrazione si scoprirà essere l’Unità di Italia per la quale tanti – soprattutto cittadini di Cefalù, com’è attestato dalle varie lapidi nelle vie più frequentate – avevano sofferto e patito pene severissime. Questo però in Sicilia perché nel resto d’Italia il processo di assimilazione si era già consolidato, considerandosi tutti gli abitanti della penisola cittadini italiani.

Vincenzo Consolo parte per Milano nel 1968, all’età di 35 anni. Ha già accumulato tutto quanto gli serve per le sue narrazioni, non ultimo il

dialetto nelle forme poetiche e auliche così come cantate nelle più diverse circostanze dal declamatore di turno (vecchie abitudini sopravvissute fino a qualche tempo fa in veste di giullari). Lo avrà certamente affinato ma il grosso è lì a dire che egli siciliano è e siciliano resta. Purtroppo, proprio per questo la sua parabola comincerà a conoscere la fase discendente con suo grave cruccio. La Sicilia ha finito di essere un faro di civiltà antagonista al potere di turno; e si è appannata l'epopea di Leonardo Sciascia. Si sta affermando una letteratura italiana ma siamo tuttora tributari alle letterature straniere in traduzione italiana. Trattasi di nuova linfa che non può non essere benefica, a dispetto di chi – per miopia – continua a credere che la Trinacria sia ancora al centro dell'universo estetico-filosofico-narratologico.

Ignazio Apolloni

~

“Una vita violenta” in galiziano

di Gualtiero De Santi

Non so se possa considerarsi un autentico avvenimento la pubblicazione in gallego (la lingua della grande Rosalia de Castro e del Lorca di alcune liriche amoroze, ma insieme di una assai vasta compagnie di poeti e narratori), del secondo romanzo romanesco di Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, ad opera del filologo e linguista, ma anche stilista (per quanto sembri incredibile), Gonzalo Vázquez Pereira, autore tra l'altro di un intelligente ed estroso intervento su Marino Piazzolla (e in questi ultimi tempi, nel recente convegno di Urbino e Pesaro, del valore di edificazione della “enfermidade” in Clemente Rebora).

Unha vida violenta, così reca a titolo questa edizione apparsa appena qualche mese fa per i tipi di una piccola ma ben attrezzata editrice di Santiago de Compostela, la Hugin e Munin, nella Colección XX. *Una vita violenta* è il terzo dei testi pasoliniani tradotti nella lingua della Galizia, dopo gli *Escritos corsarios* resi da Silvia Manteiga per le Edicións Positivas e il *Manifesto por un novo teatro* trasposto in gagliego da Luisa Villalta (altri brevi saggi e liriche sono invece apparsi in riviste e periodici).

Il primo punto che importa osservare e soprattutto marcare è la conferma della vitalità dell'opera pasoliniana a distanza di ormai mezzo secolo dalla apparizione di *Una vita violenta*, ciò a scorno ma altrettanto a disdoro dei detrattori e censori dell'opera pasoliniana (i quali da noi sono ancora una legione), come però ugualmente dei falsi sperimentatori (o anche dei falsi

ideologi: buon ultimo se n’è venuto fuori Toni Negri, immemore dei disastri da lui provocati allo schieramento della sinistra radicale, ad accusare Pasolini di non essere stato sufficientemente comunista).

Conosco per conoscenza diretta l’affezione che il giovane Vázquez ha da sempre nei riguardi dello scrittore friulano (tra l’altro sono stato io a consigliargli di tradurre proprio *Una vita violenta*). Nullameno scorrere le recensioni comparse in riviste e giornali spagnoli equivale a confermarsi nel giudizio sulla centralità pasoliniana nella letteratura europea. Pier Paolo Pasolini è per Manuel Rodríguez Alonso (vedi il suo intervento in “*Bouvard e Pécuchet*”) una delle grandi figure della intellettualità italiana del passato secolo XX, un classico che nondimeno continua a calamitare le passioni e l’attenzione dei lettori d’oggi, soprattutto giovani, che lo sentono ad essi contemporaneo e molto attuale. E *Una vita violenta* rimane una delle più potenti rappresentazioni di realtà tra le tante offerteci dal poeta-scrittore (così la recensione di Francisco Martínez Bousa nel supplemento “*Faro da Cultura*” del quotidiano “*Faro de Vigo*” dell’8 novembre 2012).

Tutti i critici insistono poi sulla carica e portata neo-realista del libro, anzi Armando Requeijo intitola il suo pezzo *Da vida neorealista*. L’aggettivo “neo-realista”, che da noi ha acquisito alquanto bizzarramente una connotazione negativa, viene invece avvertito all’estero, dalla Spagna agli Usa a Cuba alla Cina, dalla Germania all’America Latina, in maniera largamente positiva, qualcosa che nel caso di Pasolini (che non fu in senso stretto neorealista) indica la capacità della lingua, letteraria tanto quanto cinematografica, di contaminarsi e miscelarsi con la realtà, in un modo che è esso sì all’avanguardia e non strettamente referenziale agli accademismi letterari. Ad ogni buon conto, il magma espressivo della scrittura del nostro, idest la “*forte carga de expresiva verosemellanza*”, come scrive Martínez Bousa, sono ricondotti alla materiale densità e vitalità di un universo a focalizzazione multipla.

Rimane che, pur apprendendo linguisticamente e stilisticamente più temperata rispetto all’antecedente *Ragazzi di vita*, la struttura espressiva di *Una vita violenta* implica come facilmente si intuisce un impegno e uno sforzo traduttivi di tutto rispetto. Gonzalo Vázquez, va ricordato, traduce dall’italiano e non già dal castigliano o dal francese (tutte lingue che lui ben conosce, compresa ovviamente la nostra). Il suo testo di traduzione ha anche passato il vaglio di Adrián Estévez, dunque è stato rilavato in quelle acque galiziane che lui pure frequenta essendo nativo di Pontevedra e avendo compiuti i suoi studi all’Università di Santiago de Compostela.

Tra i suoi meriti, specie agli occhi dei corregionali, è aver evitato i castellanismi morfosintattici che potevano apparire inevitabili. E comunque

egli ha saputo aggirare brillantemente il calco prevaricante della dittatura linguistica spagnola, “o poder asoballador do castélan sobre o galego”, precisa Rodríguez Alonso (il quale ha licenziato per “Bouvard e Pécuchet” un corposo intervento denso di esemplificazioni cui rinviamo gli interessati).

Dunque un bel dibattito si è acceso in quel della Galizia, da Santiago a Ourense a Vigo. Per parte nostra registriamo più che favorevolmente questa traduzione, aspettandoci che qualcuno in Italia si decida a ripubblicare la massima autrice della letteratura galiziana, Rosalia de Castro. Sommessamente anche avvertendo che saremmo interessati all’impresa io, che ho gettato su carta questa rapida nota, e il più che valente e preparato Gonzalo Vázquez Pereira, filologo-traduttore versato in cose letterarie lusitane, spagnole e in ultimo anche italiane.

Gualtiero De Santi

~

La visita della vecchia signora

*Dalla Svizzera di Friedrich Dürrenmatt
all’Africa di Djibril Diop Mambéty*

di Maurizio Basili

La campanella di una stazione che segnala l’arrivo di un treno in transito. È il 29 gennaio del 1956, allo *Schauspielhaus* di Zurigo si alza il sipario, appare un cartello con il nome di una località, Gütlen, che in *Schwyzerdütsch* – il dialetto svizzero-tedesco – equivale a *Mistgruben*, letamaio. Prime timide risate del pubblico in sala. Sullo sfondo elementi appena abbozzati, sufficienti a far intuire che la cittadina in questione è un borgo decadente. L’edificio della stazione è squallido, gli orari alla parete sono strappati, sull’unica panchina quattro perdigiorno, di quelli che non sanno godersi l’alba e la natura, e non sono capaci di far altro che guardare i treni – che a Gütlen non fermano nemmeno più – sfrecciare, aspettando inermi il tempo che passa. Un’ancora di salvezza: Claire Zachanassian, ricca signora con un patrimonio inestimabile, accumulato grazie a una serie di matrimoni fortunati, originaria della cittadina in decadenza, decisa a ripercorrere i luoghi della sua prima gioventù. Un ricatto: un miliardo di franchi a Gütlen e ai suoi cittadini per ricominciare a vivere dignitosamente, in cambio della vita di Alfredo III, uno dei cittadini più stimati, candidato a ricoprire la carica di borgomastro, apparentemente semplice e onesto padre di famiglia. Una

colpa: in gioventù Claire aspetta un figlio da Alfredo; questi nega la paternità e corrompe due ubriaconi affinché dichiarino in tribunale di aver avuto rapporti con la Zachanassian. La ragazza viene etichettata come prostituta e costretta ad abbandonare il villaggio. Un tragico epilogo: la vittoria del dio denaro; la morte di Ill. Una firma eccellente per questa tragicommedia, *Der Besuch der alten Dame*: Friedrich Dürrenmatt.

Festival di Cannes del 1992; in concorso un film senegalese, *Hyènes*, in lingua wolof con sottotitoli in inglese. La pellicola si apre con una mandria di elefanti, poi un gruppo di uomini che si dirige verso un bazar; il nulla intorno a loro. Povertà. Nel bazar tutti vogliono qualcosa, ma nessuno può permettersi di pagare. Il proprietario, Dramaan Drameh, è disposto a far credito, in attesa di tempi migliori. Alla stazione di Colobane i treni non fermano neanche più. Un'ancora di salvezza: Linguère Ramatou, anziana signora, più ricca della banca mondiale – come si afferma nel film sin dalle prime battute –, originaria del povero villaggio africano, intenzionata a tornare per ripercorrere le strade della sua infanzia e prima gioventù. Un ricatto: centomila milioni per far ripartire la città in cambio della vita di Dramaan Drameh, uno degli uomini più stimati, candidato sindaco di Colobane. Una colpa: un giovane Dramaan nega che sia suo il figlio che Linguère porta in grembo, corrompe due furfanti, i quali dichiarano di aver avuto rapporti sessuali con la ragazza; Linguère viene bollata come prostituta e costretta ad allontanarsi dal villaggio. Un tragico epilogo: Drameh viene ucciso. La firma eccellente per questa trasmutazione – per utilizzare il termine proposto da Umberto Eco per la traduzione intersemiotica alla base delle trasposizioni cinematografiche di opere letterarie (Eco 2003: 325) – della pièce di Dürrenmatt, arrivata a poco più di un anno dalla morte del drammaturgo elvetico, è quella del senegalese Djibril Diop Mambéty, uno dei registi africani più apprezzati e originali.

Come afferma Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa* (2003), però, l'adattamento va comunque considerato sempre come una nuova opera; in riferimento a *Morte a Venezia* – trasmutazione del racconto di Thomas Mann, realizzata da Luchino Visconti nel 1971 –, ad esempio, il semiotologo afferma che sono stati rispettati dal regista la fabula, i personaggi e i luoghi della narrazione originaria, ma non la professione del protagonista: nel film il regista trasforma lo scrittore von Aschenbach in un musicista, probabilmente convinto che l'autore tedesco abbia celato dietro questa figura il compositore Gustav Mahler. Di fatto, si può dunque affermare, che Visconti abbia soltanto tratto spunto dalla storia di Mann per raccontare la sua storia, ed Eco sostiene che sarebbe più giusto parlare, quindi, di una «trasmigrazione di un tema» (*ibid.*: 340).

Anche nel caso di Dürrenmatt e Diop Mambéty, l’adattamento va considerato come un nuovo testo che ha scelto la strada della fedeltà al testo di origine; tuttavia si deve anche valutare che una fedeltà assoluta, nel passaggio da un codice a un altro, è impensabile. Alla base della trasmutazione c’è sempre la re-invenzione: vengono preferiti alcuni particolari rispetto ad altri, si variano talune tematiche, si dà – talvolta – un’interpretazione che coglie o mette in risalto aspetti nuovi o poco approfonditi del testo di partenza che le letture critiche canoniche hanno tralasciato¹. Non va ignorato inoltre – specie nel nostro caso – il diverso contesto storico e culturale in cui ha luogo l’adattamento:

quando si “traduce” un romanzo in un film o in uno sceneggiato televisivo, non si opera soltanto una traslazione, più o meno completa, del senso e dei valori immanenti al primo testo nel secondo, ma si costruisce, anche involontariamente, una nuova strategia comunicativa, subordinata a istanze di consumo completamente diverse (fisicamente, fisiologicamente, percettivamente, psichicamente, antropologicamente) da quelle caratteristiche della prima manifestazione discorsiva (Bettetini 2002: 83).

Con *Hyènes*, inoltre, non ci troviamo al cospetto di una ‘traduzione’ di un romanzo in film, bensì dell’adattamento di un testo teatrale; ad una prima ingenua e inesperta analisi potrebbe sembrare tutto più semplice: c’è già una scansione in scene, la descrizione dei luoghi, delle caratteristiche e dei movimenti dei personaggi, ci sono i dialoghi ‘preconfezionati’, tutti elementi per i quali «si potrebbe essere indotti a pensare che non serva altro che prendere il copione e decidere dove mettere la macchina da presa. Le cose, naturalmente, non stanno così» (Fumagalli 2004: 158). Il teatro – specialmente quello di autori come Dürrenmatt – realizza spesso un’analisi minuziosa dei comportamenti umani, della condizione sociale, che è complicato riportare, con la stessa intensità, in un film.

A rendere più complesso il compito che qui ci siamo preposti – ovvero di realizzare un confronto tra l’opera teatrale elvetica e la trasmutazione africana – c’è la mancanza di una scienza dell’adattamento – una *adaptatologie*, prendendo in prestito il termine coniato da Gérard-Denis Farcy –, un approccio teorico metodico, dunque, che possa offrire delle linee guida univoche per la realizzazione di un’analisi comparativa.

Tuttavia, un valido metodo per un raffronto analitico viene offerto da Algirdas Julien Greimas che, partendo dal concetto di isotopia – vale a dire, nel caso dell’adattamento, ogni affinità contenutistica che

¹ Cfr. http://www.classicoscaduto.it/web/storiacinema/vedere_il_pensiero/l_adattamento_cinematografico.pdf Ultimo accesso: 8 luglio 2012.

consenta di collegare un film a un testo –, distingue tre diverse categorie di elementi che tengono legati il testo di partenza e il suo adattamento: le isotopie tematiche, figurative e patemiche. Nella prima tipologia vi rientrano le questioni che sono alla base sia dell’opera letteraria che del film; le isotopie figurative riguardano, invece, i dati oggettivi con cui questi temi sono rappresentati, mentre nella terza categoria rientrano i cambiamenti caratteriali ed emotivi che i personaggi subiscono nel corso della vicenda.

Isotopie tematiche

“Marx è morto, ma non riposa in pace” è stato scritto anni fa in un articolo del *Sole 24 Ore* per indicare che finché esisterà il capitalismo, le teorie di Marx saranno vive e continueranno ad essere utilizzate per denunciare il profitto delle classi elevate come conseguenza dello sfruttamento dei lavoratori, i rischi di tale dominio politico per la società, la tendenza degli Stati capitalisti – spesso in conflitto tra loro – a intraprendere nuove forme di colonialismo, che prevedono l’uso della forza militare.

A non far ‘riposare in pace’ Marx hanno contribuito anche Dürrenmatt e Diop Mambéty; la più evidente tematica di fondo in *Der Besuch der alten Dame* e *Hyènes* è, infatti, la critica alla società capitalistica, una critica di chiaro stampo marxista: nell’opera dello svizzero e nel suo adattamento africano ci si scaglia – neanche troppo velatamente – contro la proprietà privata dei mezzi di produzione e le forme di lavoro dipendente, organizzate dai proprietari dei suddetti mezzi. Il capitale di Güllen e Colobane – vale a dire le principali risorse economiche materiali, le risorse ambientali come i terreni e i giacimenti minerari, il capitale fisico costituito da fabbricati, impianti di produzione, macchinari vari – è posseduto, si viene a sapere nel corso della vicenda, da un unico soggetto privato: Claire Zachanassian nella pièce e Lingüère Ramatou nel film.

Nell’opera di Dürrenmatt si legge:

IL PRESIDE: [...] Non siamo poveri, signora, ma soltanto dimenticati. Abbiamo bisogno di credito, fiducia, commesse, e la nostra economia, la nostra cultura rifiorirà. Güllen ha qualcosa da offrire : le acciaierie Posto-al-Sole.

IL MEDICO: Bockmann.

IL PRESIDE: Le officine Wagner. Le compri, le risani, e Güllen prospererà. Si tratta di investire cento milioni razionalmente, con un buon reddito, non di gettar via un miliardo! [...]

CLAIRE: L’affare non sarebbe cattivo.

IL PRESIDE: Gentile signora! Lo sapevo che non ci avrebbe piantati in asso!

CLAIRE: Ma irrealizzabile. Non posso comprare le acciaierie Posto-al-Sole perché mi appartengono già.

IL PRESIDE: A Lei?

IL MEDICO: E Bockmann?

IL PRESIDE: E le officine Wagner?

CLAIRE: Sono mie anche quelle. Le fabbriche, la pianura di Pückenried, il fienile dei Peter, la cittadina, strada per strada, casa per casa. Ho fatto acquistare tutta quella roba dai miei agenti, ho fatto chiudere le fabbriche.

[...]

IL MEDICO: È mostruoso. (Dürrenmatt 1959: 92-93)

Questa la scena corrispondente nel film:

IL MAESTRO: Madame... we've survived so long because we had one hope left. We have oil... We have gold too. Minerals on the other side of the river and phosphate too. Madame, we've not come to beg. We need credit, so we can work and our economy can flourish again. Madame, we want someone like you in our town to buy the factories, to reopen them and buy the buildings as well, to renovate them.

LINGUÈRE RAMATOU: The problem is I can't buy things twice over. It's all mine already: the factories, the fields, the town, the roads, the houses, they're all mine. I had my agents buy the whole lot. I closed the factories.

Ad esser mostruoso – per riprendere il termine che pronuncia il medico nell'opera di Dürrenmatt per sintetizzare quanto appena appreso da Claire – è il liberismo, il fatto che i soggetti privati che detengono i mezzi di produzione possano utilizzarli secondo i propri interessi. I proprietari dei suddetti mezzi possono decidere di venderli, di affittarli, impiegarli nella produzione, oppure pensare di lasciarli inutilizzati, come nel caso di Claire Zachanassian e Linguère Ramatou. Il destino del capitale è così legato allo scopo personale del proprietario, il quale detiene implicitamente anche una risorsa immateriale, il capitale umano, la cui principale manifestazione è il lavoro. Teoricamente il capitalismo – a differenza dello schiavismo – riconoscerebbe la piena libertà di ogni individuo di disporre del proprio lavoro. Tuttavia – tengono a dimostrare Dürrenmatt e Diop Mambéty – chi non possiede altre risorse economiche al di fuori del proprio lavoro, è costretto a sottostare ai proprietari dei mezzi di produzione: nella società capitalista, dunque, i proprietari dei mezzi di produzione hanno anche il diritto di acquistare il lavoro altrui, di ‘governare’ la società per raggiungere i propri scopi personali.

L'obiettivo principale delle due eroine è ‘comprarsi’ la giustizia, vendicarsi di quanto subito in giovane età, quando vennero bollate come prostitute e costrette alla fuga e a una vita – almeno inizialmente – difficile.

Il concetto di giustizia che lo scrittore svizzero fa emergere in *Der*

Besuch der alten Dame – e di cui si appropria anche Diop Mambéty nella sua trasposizione cinematografica – che compare, in maniera ancora più evidente, nei tre *Kriminalromane* – *Il Giudice e il suo Boia*, *Il Sospetto e la Promessa* – e nel racconto *La Panne*, realizzati sempre negli anni Cinquanta, è presente in una duplice accezione: quella di *Justiz* – ovvero l'applicazione concreta delle leggi, la realizzazione del diritto, la possibilità di giudicare, punire o assolvere secondo le norme della giurisdizione – e quella di *Gerechtigkeit*, equità della legge in senso etico e religioso.

La *Justiz* è noiosa *routine* ed è stata comunque già ‘comprata’ da Claire-Linguère (tra gli uomini al loro servizio c’è infatti l’ex-giudice di Güllen-Colobane che si espresse sulla causa di paternità a favore di Ill-Drameh), la *Gerechtigkeit* è – prendendo in prestito la definizione di Eugenio Spedito – una «archeologia giudiziaria» (Spedito 1999: 51), un sistema che, attraverso la corruzione, lascia emergere con crudeltà anche le colpe più nascoste e remote, dimenticate nei meandri della mente umana:

MAGGIORDOMO: Come avete udito, la signora Claire Zachanassian offre un miliardo e in compenso vuole giustizia. In altri termini: la signora Claire Zachanassian offre un miliardo se riparate l’ingiustizia che è stata fatta alla signora Zachanassian a Güllen. [...] Fu nell’anno 1910. Io ero giudice a Güllen e dovevo giudicare una causa di paternità. [...] Lei negò la paternità, signor Ill. Aveva portato due testimoni.

ILL: Storie vecchie. Ero giovane e sventato. [...] È tutto in prescrizione ormai! Una vecchia storia, una stupidaggine! [...]

MAGGIORDOMO: Ed ora vuole giustizia, Claire Zachanassian?

CLAIRE: Me lo posso permettere (Dürrenmatt: 46-49).

Questo il dialogo corrispondente nel film:

MAGGIORDOMO: There was a time, more than thirty years ago when I left Colobane for the appeals court in Saraba. That's where Linguère Ramatou [...] offered me a job as her valet. [...] In my capacity as Chief Justice of Colobane I had to arbitrate in Linguère Ramatou's case. She was seventeen. When I called you [Dramaan Drameh], you produced two witnesses.

DRAMAAN: It's ancient history. That's all in the past.

La *Gerechtigkeit* diventa un concetto grottesco, bizzarro, è esercitata da un tribunale privato per curare gli interessi di un singolo, un gioco fantasioso con un intento morale e tragiche ripercussioni nella realtà. Alfredo Ill-Dramaan Drameh non viene portato al cospetto di un vero e proprio tribunale pubblico al fine di essere giudicato per una colpa – seppur ormai caduta in prescrizione –, ma viene giustiziato, sotto gli occhi di un radiocronista e di un operatore cinematografico, dalla massa manipolata, corruttibile e facilmente corrotta dal dio denaro:

Ill va lentamente nel passaggio formato dagli uomini silenziosi. Alla fine gli si pone di fronte il ginnasta. Ill si ferma, si volta, vede come il passaggio si chiude senza misericordia, cade in ginocchio. Il passaggio si trasforma in un groviglio umano, silenzioso, che si stringe, poi tutti si chinano lentamente. Silenzio. [...] Il groviglio umano si discioglie. Gli uomini si raccolgono nel fondo, tacciono (*ibid.*: 138).

Il protagonista si trova a pagare con la vita la colpa commessa; una pena senz'altro eccessiva, conseguenza di una macchina legale spietata, quella della giustizia privata, eseguita per mezzo di individui che sono arrivati a riconoscere – grazie ai vantaggi economici che gli ha portato – la validità e la correttezza del diritto di proprietà e che fare giustizia, dunque, equivale esclusivamente a far rispettare il diritto di proprietà; questa forma di *Gerechtigkeit* diventa l'unica plausibile poiché è la sola che può permettere di conservare uno stato di benessere.

Il sistema giudiziario dürrenmattiano è definito perfetto da Eugenio Spedicato, poiché si realizza in uno spazio che diventa, nel corso della vicenda e nella sua paradossalità, eticamente giusto e credibile. La credibilità invece è insufficiente e scarsa nella *Justiz*, nel processo canonico, malgrado vengano richieste prove e testimonianze concrete:

In mezzo alla scena i due eunuchi ciechi, che si tengono allegramente per mano. [...]

MAGGIORDOMO: Nel 1910 io ero il giudice e voi eravate i testimoni. Che cosa avete giurato davanti al tribunale di Güssen, Iacopo Hühnlein e Luigi Sparr?

I DUE: Che eravamo andati a letto con Clara, che eravamo andati a letto con Clara.

MAGGIORDOMO: Questo avete giurato, dinanzi a me, dinanzi al tribunale, dinanzi a Dio. Era la verità?

I DUE: Abbiamo giurato il falso, abbiamo giurato il falso.

MAGGIORDOMO: Perché Luigi Sparr e Iacopo Hühnlein?

I DUE: Ill ci ha corrotti, Ill ci ha corrotti (*ibid.*: 47-48).

Nel film si trova:

MAGGIORDOMO: in the Court of Colobane I arbitrated in Linguère Ramatou's case. Dramaan Drameh, here are your two witnesses. What did you swear in court?

I DUE: That we slept with Linguère Ramatou.

MAGGIORDOMO: You swore it before the court under oath. Was it the truth?

I DUE: Lies, lies.

Per Dürrenmatt e Diop Mambéty è impossibile far trionfare una

giustizia umana e ricostituire l'ordine annullato dal crimine; entrambi ritengono, dunque, inefficace la giurisprudenza e impossibile una giustizia organizzata in un mondo disordinato e dominato esclusivamente dal caso, e vedono possibile una giustizia solo ideale. I loro lavori possono essere ritenuti – in virtù di queste considerazioni – contemporaneamente una caricatura e una sublimazione della giustizia.

Alla giustizia privata – raggiunta però con il supporto della collettività – è collegata una pungente critica alla società moderna: il rischio maggiore intravisto dal drammaturgo elvetico e dal regista africano è che anche gli elementi moralmente migliori della collettività sfuggano alle loro responsabilità – attribuitegli per capacità superiori intellettive innate – per timore delle reazioni della massa, a cui il progresso, la globalizzazione, assegna un ruolo sempre più importante:

IL BORGOMASTRO: Chi la minaccia dunque?

ILL: Uno di voi.

IL BORGOMASTRO (*alzandosi in piedi*): Di chi sospetta? Faccia il nome, e io indagherò. Senza misericordia.

ILL: Ognuno di voi

IL BORGOMASTRO: Protesto solennemente contro questa calunnia, in nome della città.

ILL: Nessuno vuole uccidermi, ma tutti sperano che qualcuno lo faccia, e così qualcuno finirà col farlo (*ibid.*: 75).

Nella vicenda di Dramaan Drameh:

DRAMAAN: Mayor, I must to speak you.

SINDACO: What's on your mind? Tell me. Unburden yourself. [...] But what's worrying you? You look tired.

DRAMAAN: I'm scared. I demand official protection.

SINDACO: Why?

DRAMAAN: You know full well. There's 100,000 millions on my head.

In Dürrenmatt e Diop Mambéty si realizza quanto già delineato da Freud: ai gesti d'amore la società preferisce altri mezzi come la ricompensa e il castigo. La collettività è abituata ad ubbidire, a conformarsi quasi inconsciamente; le esigenze morali del singolo non trovano spazio e si registra, dunque, un profondo abisso tra la condotta imposta e i bisogni del singolo. L'individuo costretto costantemente a conformarsi a regole e prescrizioni vive nell'ipocrisia, anche se non ne è pienamente cosciente. In *Der Besuch der alten Dame* e *Hyènes* si mostra come l'attuale civilizzazione favorisca questo tipo di ipocrisia e, anzi, si basi proprio su tale doppiezza. Tuttavia Dürrenmatt non si erge a giudice di questa società

moderna ma, anzi, è consapevole di farne parte e di condividerne l'atteggiamento: «*La visita della vecchia signora* è [...] scritta da uno che non si distanzia affatto da questa gente e che non è sicuro che egli agirebbe diversamente» (*ibid.*: 145).

Accanto all'ipocrisia è la vendetta a dominare i gruppi sociali che vengono rappresentati dai due intellettuali; è presente nelle due opere un senso della vendetta che affonda le sue radici nell'antica Grecia, dove la mancata adesione alla “voce del popolo” portava come conseguenza la vergogna del singolo – ovvero la perdita dell'autostima – e quella della società, che sfociava nell'emarginazione.

La vendetta – tanto nella società greca, quanto nelle comunità delle due vecchie signore – è un mezzo di controllo; il regolamento di conti preso da Claire-Linguère ha un sapore omerico: nei poemi del cantore greco, infatti, i reati provocano la reazione violenta di persone legate alla vittima da un rapporto di consanguineità ma, in alcuni casi, persino di un gruppo assai più ampio di quello familiare. Anche in Dürrenmatt e Diop Mambéty, intorno all'eroina si crea una *sodalitas*, in virtù della quale il processo e l'allontanamento subito anni prima, vengono improvvisamente valutati come un'ingiustizia da dover punire. La vendetta è concepita come un dovere morale e sociale e ha lo scopo di dare soddisfazione alla vittima, compensare il dolore e la vergogna che il misfatto ha provocato nei membri della collettività, restaurando l'onore perduto o scalfito.

Nell'antica Grecia, però, il criminale poteva evitare la vendetta andando in esilio oppure pagando alla collettività una somma di denaro o una quantità di beni. Queste soluzioni non sono consentite ad Alfredo Ill e Dramaan Drameh. Nel secondo atto della pièce di Dürrenmatt, il protagonista tenta la fuga in treno, ma la popolazione di Güllen non lo lascia partire:

IL BORGOMASTRO: Lei parte, Ill?

ILL: Sì, parto.

IL POLIZIOTTO: E per dove?

ILL: Non lo so. Per Kalberstadt e poi proseguirò.

IL PRESIDE: Ah, e poi proseguirà.

ILL: Preferibilmente in Australia. In qualche modo i soldi li troverò.

[...]

IL POLIZIOTTO: Qui è il posto più sicuro per lei (*ibid.*: 81-82).

Anche Dramaan Drameh tenta di fuggire in esilio, ma viene fermato alla stazione dai suoi concittadini:

POPOLO: We've come to see you leave town out of friendship, to see you leave, to see you leave.

DRAMAAN: Why are you following me?

POPOLO: We were just passing by... Dramaan Drameh, Colobane wishes you a safe trip. Good luck to Ethiopia. Good luck!

Il treno riparte. Dramaan Drameh, in qualche modo, viene trattenuto dai concittadini alla stazione.

Non salva la vita ai due protagonisti neanche l'elargizione gratuita di quantità pressoché illimitate di beni:

Da Ill entra un cliente: il primo cittadino.

ILL: Buon giorno, Hofbauer.

IL PRIMO: Sigarette.

ILL: Le solite?

IL PRIMO: No, le verdi.

ILL: Son più care.

IL PRIMO: Metta in conto (*ibid.*: 55).

E ancora più avanti:

LA PRIMA DONNA: Latte, signor Ill.

LA SECONDA DONNA: Ecco il mio bidoncino, signor Ill.

ILL: Buon giorno a loro. Un litro di latte per una [...]

LA PRIMA DONNA: E burro. Duecento grammi.

LA SECONDA DONNA: E pane bianco. Due chili.

ILL: Complimenti per l'eredità, signore mie.

LE DUE: Metta in conto (*ibid.*: 56-57).

Scene simili si registrano anche nel bazar di Dramaan Drameh; gli abitanti di Colobane richiedono – senza pagare – oltre ai normali beni di consumo, anche elettrodomestici e ventilatori, ma tutto questo non basterà a salvargli la vita.

In aggiunta a tali isotopie tematiche, si possono individuare altre questioni meno palesi alla base dell'opera letteraria e del film: si potrebbe ipotizzare, ad esempio, che *Der Besuch der alten Dame* celi una critica all'atteggiamento tenuto dalla Svizzera durante la Seconda Guerra Mondiale, periodo in cui il Paese non ha preso una posizione chiara e univoca, bensì ha prestato il fianco in parte ai futuri vincitori, in parte ai vinti, nascondendosi dietro il suo storico *status* di neutralità. A far pensare che ci sia un riferimento al comportamento tenuto durante il conflitto può essere, in particolar modo, una frase pronunciata dal borgomastro nel secondo atto: «Il fatto che noi condanniamo la proposta della signora non significa che approviamo i delitti che hanno portato a questa proposta» (*ibid.*: 74). È di un'atrocità inammissibile la richiesta della signora Zachanassian, ma è altrettanto deplorevole il misfatto compiuto da Ill; allo stesso modo sono orribili i crimini nazisti, ma altrettanto crudele può essere considerato

l’atteggiamento degli Alleati. Questa è la neutralità; è ambiguità, come sottolinea Thomas Hürlimann – lo scrittore elvetico ritenuto dalla critica il più degno erede di Frisch e Dürrenmatt –, è un modo quasi codardo per sottrarsi alle proprie responsabilità, per evitare di scegliere i propri alleati così come i nemici.

Potrà anche sembrare subdolo l’atteggiamento della Svizzera durante la II guerra mondiale, ma come si legge nel *Rapporto finale della Commissione Indipendente d’Esperti Svizzera – Seconda Guerra Mondiale*, presieduta dallo storico Jean-François Bergier, a cui fu affidato il compito di analizzare dal punto di vista storico e giuridico quale fu il comportamento della Confederazione all’epoca del nazionalsocialismo, il piccolo stato si è attenuto alle norme del diritto internazionale generale, le quali prevedono per lo status di paese neutrale dei diritti e dei doveri. Questi ultimi sono elencati dalle Convenzioni dell’Aia e si limitano sostanzialmente al divieto di fornire aiuti militari a una parte belligerante – cosiddetto dovere di astensione – e all’obbligo di impedire ai guerreggianti l’utilizzo del territorio neutrale per scopi militari – dovere di impedimento o di difesa –, mentre non esiste un dovere generale di neutralità economica: in linea teorica lo Stato imparziale ha diritto a rapporti commerciali con tutte le fazioni. Allo stesso modo i cittadini di Güllen hanno tentato di rispettare fino alla fine il dovere di astensione – provando a convincere III a togliersi la vita evitando, dunque, un loro intervento diretto, mantenendo un ‘atteggiamento neutrale’ («sarebbe dopo tutto il suo dovere, oramai, por fine alla sua vita, trarre le conseguenze da uomo d’onore, non le pare?» *ibid.*: 115) – e il dovere di impedimento («Rifiuto l’offerta in nome della città di Güllen. In nome dell’umanità. Piuttosto vivremo poveri che macchiati di sangue» *ibid.*: 50); gli abitanti hanno, inoltre, intrattenuto “rapporti commerciali” sia con la signora Zachanassian – finendo per accettare, sin da subito, il miliardo offerto dalla vecchia signora – che con Alfredo III, presso il quale hanno continuato ad acquistare beni di ogni tipo.

Nel film di Diop Mambéty – considerando, come afferma J.R. Rayfield, che «[Mambéty] has adapted the story only by substituting African metaphorical images for Swiss ones» (Rayfield 1995: 79) – si può, invece, pensare a un riferimento alla politica di Léopold Sédar Senghor, primo presidente, nel 1960, della Repubblica senegalese, che cercò – in maniera ‘neutrale’ – di mantenere buoni rapporti con la Francia e, al contempo, di intessere una politica basata sulla cosiddetta “negritudine” – termine coniato dallo studioso antillano Aimé Césaire – ovvero sul recupero delle radici del popolo senegalese. Tale sintesi tra cultura occidentale e identità africana può sembrare una scelta ipocrita, almeno quanto la neutralità sviz-

zera, ed è rappresentata, ad esempio, dalle parole che Linguère Ramatou rivolge alla popolazione in occasione dei festeggiamenti per il suo ritorno («Talking is good but telling the truth is better») e da quelle che il sindaco indirizza a Dramaan nel tentativo di convincerlo a togliersi la vita per far trionfare la ‘giustizia’ («Isn’t it maybe your duty to put an end to your life? Shouldn’t you do it for Colobane’s sake?»).

Inoltre la scelta di una protagonista femminile per questa vicenda può far pensare anche a una denuncia della condizione di inferiorità a cui è soggetta la donna nelle società e nelle epoche in cui i due intellettuali vivono e ambientano la vicenda; basti pensare che in Svizzera – la culla della democrazia, come molti la ritengono –, le donne ottengono il diritto al voto solamente nel 1971. A far ritenere che *Der Besuch der alten Dame* contenga anche questa lettura critica, contribuiscono le parole dello stesso Dürrenmatt – presenti nella sua particolare autobiografia, *Stoffe*, raccolta di ‘bozzetti’, ovvero scritti, pensieri e riflessioni che non necessariamente hanno dato vita a opere compiute –, il quale afferma che negli anni Cinquanta aveva intenzione di realizzare un racconto da intitolare *Mondfinsternis (Eclissi di luna)*, in cui un uomo, fuggito da giovane dal paese natio a causa di un’umiliazione subita, vi torna, dopo diversi anni e un’immensa ricchezza accumulata nel tempo, per vendicarsi e corrompere tutta la comunità. È, dunque, la stessa situazione che rinveniamo nella pièce teatrale, pensata però con un protagonista maschile.

Nella sua tragicommedia lo scrittore di Konolfingen sembra rappresentare le idee del movimento femminista elvetico degli anni Cinquanta: si parte dal principio che la natura femminile è diversa da quella maschile e, di conseguenza, anche la vocazione della donna è differente da quella dell’uomo, seppur di pari valore. Tra i “compiti naturali” della donna viene riconosciuto il lavoro di cura all’interno della famiglia; inoltre – proprio come, seppur in una forma grottesca, a Claire Zachanassian – le viene attribuito il compito di “maternità sociale”, ovvero la capacità di assistere la comunità e difenderne la moralità².

Anche nel Senegal degli anni Novanta la donna è in secondo piano rispetto all’uomo, educata sin dalla più tenera età al ruolo di moglie e madre servizievole e sottomessa per soddisfare l’intera famiglia. Il matrimonio – logicamente con il miglior partito possibile, scelto, come ovvio, dalla famiglia stessa se non addirittura nella propria cerchia familiare – è da considerare la realizzazione massima per una donna africana; l’affermazione personale di una donna passa necessariamente attraverso

² Per informazioni sul movimento femminista elvetico cfr. www.ekf.admin.ch. Ultimo accesso: 6 luglio 2012.

l'uomo. È il marito a prendere qualsiasi decisione che riguardi se stesso, la famiglia e, naturalmente, la moglie. Sono numerosi gli uomini africani che emigrano per lunghi periodi a cercar fortuna; in quei casi le mogli che restano in patria si ritrovano a servire l'intera famiglia del consorte, a sbrigare i lavori domestici per tutti; ogni decisione deve passare lo stesso necessariamente per il marito: sarà lui – anche se distante – a prender decisioni sugli esborsi economici, a vagliare quanto spendere e cosa comprare, ad avallare eventuali partecipazioni della moglie a manifestazioni o ceremonie pubbliche. Ribellarsi significherebbe rischiare il divorzio che, non essendo tutelato in alcun modo dalla legge, porterebbe la donna a rimanere senza mezzi di sussistenza³. Ma Diop Mambéty ribalta anche questo schema, «re-inventa la città, la veste di luci, la apre alla contaminazione, all'incontro con il fantastico e con lo humour feroce» (Gariazzo 1995: 30). Però senza esagerare. È evidente che il regista ha voluto creare una donna emancipata ma che non seguisse in maniera eccessiva gli schemi occidentali: Linguère Ramatou, ad esempio, – a differenza di quel che avviene con la vecchia signora elvetica – non si presenta in città in compagnia di un marito assoggettato alle sue volontà come un qualsiasi membro al suo seguito e, soprattutto, non colleziona matrimoni come accade, invece, a Claire Zachanassian che arriva a Güssen con il suo settimo marito e, nel corso della vicenda, divorzia e si risposa più volte a suo piacimento. L'onore dell'uomo africano è salvo.

Isotopie figurative

La critica al capitalismo e alla globalizzazione è evidente sin dalla scelta dei nomi dei personaggi e dei luoghi in cui è ambientata la vicenda, tanto nella sua versione elvetica quanto in quella africana. Il cognome dell'eroina di Dürrenmatt è, non a caso, una somma dei nomi di tre importanti miliardari: il commerciante d'armi di origine turca Zaharoff, l'armatore greco Onassis e il collezionista di opere d'arte Gulbenkian. Da nubile il cognome di Claire è Wäscher, che richiama il verbo *reinwaschen* – “lavare”, che fa, dunque, pensare a una (finta) purificazione delle anime dei cittadini di Güssen – e *sich reinwaschen*, “scagionarsi” quindi, da ogni responsabilità, comprarsi la giustizia e lasciare i delitti insoluti.

Il nome di Linguère Ramatou, invece, sembra più un presagio di quella che sarà la fine di Dramaan Drameh: “regina unica” e “uccello che incarna l'anima dei morti” sono il significato, rispettivamente, del suo nome e del suo cognome (Gariazzo 1998: 47). Linguère è la regina unica del regno delle iene («the reign of the hyenas has come» afferma

³ Cfr. <http://www.meltingpot.org/articolo14827.html>. Ultimo accesso: 6 luglio 2012.

quando riconosce che il suo piano diabolico inizia a prendere forma) e, quasi a volercelo ricordare, delle iene in carne ed ossa fanno di tanto in tanto la loro apparizione in diverse inquadrature. Il regista stesso spiega la valenza simbolica di questa identificazione che allude all’immaginario africano: «la iena è un animale dell’Africa. Non uccide per così dire mai. Suo cugino è la carogna. Essa sa fiutare e sentire la malattia degli altri» (*ibid.*: 48); le iene, «la loro attesa spietata e paziente, il loro farsi portatrici di metafore, segnano il trascorrere di un film che teorizza in profondità l’idea di confine e di mutazione» (*ibid.*) e sono simbolicamente legate ai misteri della morte.

Il nome della cittadina dove è ambientata la pièce, Güssen, richiama – come già accennato all’inizio – il termine del dialetto svizzero-tedesco *Gülle*, liquame, – equivalente anche di *Mistgruben*, letamaio –, e *Gulden*, fiorino, il dio denaro. La società contemporanea globalizzata è una concimaia e nulla più, e risponde esclusivamente a logiche di mercato; il giudizio di Dürrenmatt non è limitato esclusivamente alla Svizzera: in verità – va segnalato – non si fa assolutamente cenno, in tutta l’opera, alla Confederazione. Lo scrittore di *Konolfingen*, nelle sue avvertenze pubblicate come postfazione, precisa che la vicenda «si svolge in una cittadina in qualche parte dell’Europa centrale» (Dürrenmatt: 145). Nell’epoca della globalizzazione, quindi, Güssen è un punto qualsiasi dell’universo in cui la brama di denaro rende tutti malati – *ill* in inglese, non a caso il cognome del protagonista maschile della tragicommedia – e non lascia scampo; Güssen, quindi, può trovarsi ovunque, persino in Africa, può essere anche Colobane, altro luogo immaginario che prende in prestito il nome di un quartiere di Dakar, la capitale del Senegal in cui Diop Mambéty gira quasi tutti i suoi film: «Sono molto attaccato a Dakar, è la mia città natale, amo questa città, le sue contraddizioni, le piccole persone che a partire dal mattino cercano di sopravvivere» (Gariazzo 1995: 29). Il regista – è evidente – ha saputo trasferire la simbologia collegata alla vecchia signora ‘africanizzandola’, ma mantenendo inalterate le tematiche di fondo che troviamo nell’opera originale.

Diop Mambéty sposta anche temporalmente le vicende della vecchia signora, dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta, finendo per rendere ancora più evidenti, insopportabili e gravi le conseguenze della globalizzazione e del consumismo: l’omogeneizzazione culturale e politica nel film è resa palese dalle casse con il marchio Coca-Cola – il simbolo per eccellenza della globalizzazione – presenti nel bazar del protagonista, dal parco divertimenti in stile *Disneyworld* che la vecchia signora regala a Colobane, dai vari elettrodomestici che i concittadini di Dramaan si affrettano

ad acquistare non appena sentono il ‘profumo dei soldi’. Si può affermare che «il discorso generale sulla corruzione derivata dal benessere economico che Dürrenmatt proponeva nel proprio testo, quindi, diventa una critica molto più specifica e molto più radicale alla globalizzazione e ai suoi effetti distruttivi sull’identità culturale e sulla moralità delle persone non adeguatamente preparate ad affrontarla»⁴.

Il capitalismo giunge a Gullen e Colobane nella persona di Claire-Linguère; la ricchezza della vecchia signora viene ostentata sin dalle prime battute e appare subito in netto contrasto con la povertà che regna nelle due città: «Da destra viene Claire Zachanassian, sessantatreenne, capelli rossi, collare di perle, enormi braccialetti d’oro, abbigliata sfarzosamente, d’un gusto impossibile, ma proprio per questo gran signora e con una certa grazia nonostante tutto il grottesco. Dietro a lei il seguito» (Dürrenmatt: 18-19). La vecchia signora può permettersi qualsiasi cosa; non c’è azione per lei troppo avventata, con il denaro può porre rimedio a tutto e, dunque, può anche decidere di far fermare il treno all’improvviso, tirando il freno a mano:

IL CAPOTRENO: Lei ha tirato il segnale d’allarme, signora.

CLAIRe: Io tiro sempre i segnali d’allarme.

IL CAPOTRENO: Protesto. Energicamente. Il segnale d’allarme non va mai tirato in questo paese, anche quando v’è motivo d’allarme. La puntualità dell’orario è il supremo principio. Vuol favorirmi una spiegazione? [...] Attendo una spiegazione. [...]

CLAIRe: Lei è uno stupido. Voglio semplicemente visitare la cittadina. Dovrei forse saltar fuori dal suo rapido in corsa? [...]

IL CAPOTRENO: Signora, ciò verrà a costarle caro.

CLAIRe: Dagli mille franchi, Boby. [...]

IL CAPOTRENO (*interdetto*): Signora.

CLAIRe: E tremila per la fondazione a favore delle vedove dei ferrovieri. [...]

IL CAPOTRENO (*confuso*): Non esiste una tale fondazione, signora.

CLAIRe: Allora ne fondi una (*ibid.*: 19-21).

Nel film viene presentata la medesima situazione con una variazione nelle battute finali della vecchia signora, ritenute – è evidente – eccessivamente sarcastiche e irrispettose per il contesto africano, se rivolte da una donna a un uomo:

IL CAPOTRENO: Who pulled the communication cord?

LINGUÈRE (*rivolgendosi al suo servitore*): Gana, did he think I’d jump out of the window?

⁴ Linda Del Gamba, *L’adattamento postcoloniale secondo Mambéty e Chahine. “Hyènes” e “Awdat al-Ibn ad-Dal”*: due “ritorni”, tra fedeltà e reinterpretazione, presente su <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1260#nb7>, ultima visita: 06/07/2012.

IL CAPOTRENO: In the name of the Railway Company, I protest [...] You'll pay for this.

LINGUÈRE: Gana, give him CFA 500.000

IL CAPOTRENO: 500.000?

LINGUÈRE: And 300.000 for the Colobane Women's Fund.

IL CAPOTRENO: No such fund exists.

LINGUÈRE: Then make one.

Claire Zachanassian appare sin da subito convinta di riuscire a farsi giustizia, sa che con il denaro potrà corrompere facilmente i cittadini di Gütten e, infatti, si presenta, oltre che con il suo seguito e i suoi bagagli, con una bara nera («ne ho portata una con me. Forse ne avrò bisogno» *ibid.*: 29) e con una pantera rinchiusa in una gabbia – quel tocco di esotismo che, invece, nel film è rappresentato dalla donna asiatica al seguito di Linguère –, che indica la furia, la ferocia, l'impetuosità, ma che è soprattutto il simbolo della lussuria, di quel piacere sessuale, dunque, a cui da giovani Claire e Alfredo si erano abbandonati e per il quale l'uomo ora deve pagare un conto salato: «Aber der Panther steht zugleich auch für jene Raubtiernatur, die in jedem Menschen verborgen ist. [...] Dürrenmatt hat dieses allmähliche Erwachen des Mordinstinktes in den Menschen am Beispiel des Panthers äußerst überzeugend dargestellt» (Durzak 1972: 100). „Pantera nera“ in gioventù era anche il nomignolo amoroso con cui Claire chiamava il suo Alfredo («E io ti chiamavo la mia pantera nera» *ibid.*: 23); il fatto che la vecchia signora si presenti a Gütten con una bara e una pantera chiusa in gabbia rende davvero chiaro, sin da subito, quello che sarà il destino del povero protagonista, oltre alla convinzione di riuscire a raggiungere, grazie al dio denaro, il suo scopo. Del resto Claire è una donna senza cuore, quasi completamente artificiale: «Ho perso la gamba sinistra. Un incidente automobilistico. Da allora viaggio solo in treni espressi. Ma la protesi è eccellente, non ti pare? (*alza la gonna e mostra la gamba sinistra*)» (*ibid.*: 23). Più avanti Claire-Linguère scopre un'altra protesi:

Dramaan va per accarezzarla.

LINGUÈRE: Take your hands off me. You hit the hinge of my artificial leg.

DRAMAAN: Are you all artificial? *chiede mentre le toglie un guanto*

LINGUÈRE: Take a look.

DRAMAAN: But you're all iron.

LINGUÈRE: My plane crashed. Everyone also died. [...] The spirits protect me.

Il progresso rende tutti degli automi – lo denunciava, ad esempio, già nel 1815 E.T.A. Hoffmann in *Der Sandmann* –, fa perdere la consapevo-

lezza dei veri valori dell’umanità, rende tutti uguali, persi nell’egoismo e alla continua ricerca di vendetta. Che Claire-Linguère sia una persona che serbi rancore lo dimostrano i due eunuchi ciechi al suo seguito:

I DUE: La signora ci fece cercare, la signora ci fece cercare.

MAGGIORDOMO: Così è. Claire Zachanassian vi fece cercare. In tutto il mondo. Iacopo Hühnlein era emigrato in Canada e Luigi Sparr in Australia. Ma essa vi trovò. Che fece allora con voi due?

I DUE: Ci ha dati a Toby e Roby. Ci ha dati a Toby e Roby.

MAGGIORDOMO: E che vi han fatto Toby e Roby?

I DUE: Castrati e accecati, castrati e accecati (*ibid.*: 48).

Anche nel film sono presenti i due eunuchi; parlano sempre in coppia, sono legati ad una catena, vestiti da donna e coperti da reti da pesca, una di colore giallo e una rosa:

MAGGIORDOMO: Tell us now what Ramatou did to you.

I DUE: The lady tracked us through the whole world till she founds us.

MAGGIORDOMO: And what did she do to you? What did she do to you?

I DUE: She handed us over to black-hearted people in the Far East. They castrated us and tied us up like this. They made women out of us.

La natura vendicativa della vecchia signora è resa palese anche dall’acostamento alla figura mitologica di Medea, azzardato dal preside di Güllen: «Signora Zachanassian! Lei, lei è una donna ferita nel suo amore. Lei chiede giustizia assoluta. Ai miei occhi lei appare come un’eroina dell’antichità, come una Medea» (*ibid.*: 94). E come una Medea la concepisce Friedrich Dürrenmatt «poiché agisce al di fuori del normale ordinamento umano, è divenuta qualcosa di immutevole e rigido, senza più sviluppo, salvo quello d’impietrire, di diventare un idolo di pietra» (*ibid.*: 147).

Medea è anche un richiamo alla follia, alla furia devastante e incontrollabile e, non a caso, in psichiatria viene designata come “sindrome di Medea” una patologia che nasce da un abbandono subito dal compagno, non risolto e che, anzi, spinge a un desiderio di vendetta estremo, che supera ogni crudeltà, e porta a distruggere se stesse e il partner togliendo la vita ai propri figli. La sindrome di Medea che inscenano Dürrenmatt e Diop Mambéty ha una risoluzione diversa, considerando anche che il figlio nato dall’unione dei due protagonisti – come si accenna nell’opera – è morto a un anno dalla nascita: una donna tradita e abbandonata vuole vendicarsi arrecando al vecchio compagno il più grande dolore possibile, ovvero la perdita della rispettabilità di cui gode e la certezza di andare

incontro alla morte. La giustizia che cerca la vecchia signora non è altro che rivendicazione soggettiva di un diritto che si ritiene violato.

La vendetta arriverà grazie all’ipocrisia dei cittadini di Gütten-Colobane: abbiamo già accennato al lusso che si concedono tutti gli abitanti dopo aver ascoltato l’offerta della vecchia signora, convinti – senza, tuttavia, mai ammetterlo – che, in qualche modo, ci si libererà di Alfredo-Dramaan; della stessa opinione – e con lo stesso fare infido – si mostrano, nell’opera di Dürrenmatt, i familiari di Ill: la moglie accetta in dono da un pittore un ritratto di Alfredo con la giustificazione che «invecchia. Non si sa mai quel che può capitare e fa piacere avere un ricordo» (*ibid.*: 99), il figlio arriva all’improvviso con un’auto di lusso e la figlia studia letteratura – cita, ad esempio, Adalbert Stifter – e prende lezioni di tennis.

Nel film di Diop Mambéty l’atteggiamento della moglie di Dramaan segue lo schema della pièce; non compaiono invece i figli, probabilmente per non irridere eccessivamente il modello patriarcale su cui si basa la famiglia africana. Appare, tuttavia, sul finale un giovane con una nuova automobile elegante, ma non viene specificato se tratti del figlio, di un familiare o di un semplice cittadino.

Ogni abitante di Gütten-Colobane, inoltre, dopo la promessa della vecchia signora, si muove per la città armato; nel film si giustifica l’atto con una improvvisa, immotivata necessità di difesa, mentre nella pièce il borgomastro afferma ipocritamente: «La pantera della signora Zachansian è scappata. Adesso sta aggirandosi nella cattedrale. Perciò bisogna andare armati» (*ibid.*: 71). La vera speranza è che, in un momento di confusione, qualcuno possa far partire un colpo ‘accidentale’ e arrivi a sparare al povero Alfredo-Dramaan.

Oltre a portare con sé dei fucili, gli abitanti di Gütten-Colobane indossano tutti delle nuove scarpe di colore giallo. Nel film si parla di «new boots from Burkina Faso» e il commissario dice a Drameh: «They’re the fashion». Diop Mambéty interpreta, dunque, questo particolare presente nell’opera di Dürrenmatt semplicemente come una delle conseguenze dell’improvvisa ricchezza dei cittadini, come un effetto della globalizzazione che porta tutti ad assomigliarsi, a seguire una moda dettata dai media e ad essere, in un certo qual modo, interscambiabili. Una persona, spesso, non ha caratteristiche che la rendono unica. Nel terzo atto della pièce, però, Ill afferma che è «tutto giallo» (*ibid.*: 120) e la figlia si congeda da lui salutandolo in inglese: «so long, daddy» (*ibid.*). È proprio la lingua inglese a fornirci una chiave possibile per un’interpretazione della presenza costante del “giallo” nella *Visita della vecchia signora*: si può ipotizzare, difatti, un collegamento con l’espressione “yellow-bellied” – che sta per *coward*,

codardo – nella quale vi è una chiara combinazione tra le caratteristiche associate al colore giallo, *yellow* – nella tradizione anglofona la codardia, il tradimento – e quelle abbinate al fegato, *guts* – la forza, l’eroismo, la risolutezza – che è contenuto nel *bellied*, ventre. Chi “ha fegato” è coraggioso; chi “non ha fegato” è codardo, *yellow*, proprio come gli abitanti di Güllen nei confronti di Alfredo. Va anche considerato che un malato di fegato – malato in inglese è *ill*, come il cognome del protagonista – assume un colorito della pelle giallognolo e può andare più facilmente incontro a un infarto (il protagonista della pièce muore, a detta del medico, per «paralisi cardiaca» *ibid.*: 138). Anche Adalbert Stifter, lo scrittore e pittore austriaco citato nel III atto, viene menzionato in questo schema di associazioni di idee tra malattia, fegato e coraggio: negli ultimi anni della sua vita, infatti, l’autore di *Cristallo di rocca* ha dovuto combattere contro una grave malattia epatica e, sfinito dal malessere fisico, non ha avuto il coraggio di continuare a vivere e si è reciso la gola con un rasoio, morendo dopo ore di agonia. Nella *Visita della vecchia signora* tutto si tinge di giallo, sono tutti ‘senza fegato’.

Sono significativi in Dürrenmatt anche i nomi dei figli del protagonista: se il ragazzo – che si fa subito coinvolgere dall’onda capitalista acquistando un’auto di lusso alla moda – si chiama come Marx, Karl, e si ricollega, dunque, alla tematica di fondo della critica al capitalismo, la figlia ha il nome dell’eroina delle *Affinità elettive* di Goethe, Otilia, la quale, per gran parte del romanzo ottocentesco, paga lo scarso coraggio, la “mancanza di fegato” di Edoardo.

Isotopie patemiche

È piuttosto lineare lo sviluppo dei personaggi principali nell’opera di Dürrenmatt e, di conseguenza, nel film di Diop Mambéty, come si può intuire già dalle parole dello stesso drammaturgo svizzero nelle avvertenze pubblicate a conclusione della pièce: «Io descrivo uomini, non marionette, un’azione, non un’allegoria, presento un mondo, non una morale, come mi si attribuisce talvolta di fare, anzi non cerco neanche di porre il mio lavoro a confronto con il mondo, perché ciò avviene automaticamente fintantoché nel teatro esiste anche il pubblico» (*ibid.*: 145).

Lo stesso scrittore elvetico delinea anche le caratteristiche dei personaggi: Claire Zachanassian-Linguère Ramatou è la più ricca donna del mondo e giunge in città convinta di riuscire a ottenere quello che vuole; è consapevole del potere dei soldi, ha sete di vendetta e per le sue ricchezze è in grado di agire come un’eroina della tragedia greca, come Medea ad esempio. «Se lo può permettere» (*ibid.*: 146). La vecchia signora ha un certo

senso dell’umorismo – un’altra caratteristica che la distingue dalla massa – e ha un fascino maligno che, a poco a poco, le permette di attirare a sé tutti gli abitanti della cittadina, pur agendo al di fuori del normale ordinamento umano diventa un idolo. Dürrenmatt definisce Claire un’eroina immutabile (*ibid.*: 147); non si mostra indulgente neanche nel dialogo finale con Alfredo, quando la fine del suo vecchio amante è ormai segnata:

Ti farò portare a Capri nella tua bara [...] Il tuo amore è morto molti anni fa. Il mio amore non ha potuto morire. Ma neanche vivere. È diventato qualcosa di malvagio come me stessa, come i pallidi funghi e i ciechi volti delle radici di questo bosco, soffocato dai miei miliardi d’oro. Che ti hanno afferrato coi loro tentacoli, per prendere la tua vita. Perché essa appartiene a me. In eterno. E ormai sei preso, sei perduto. Presto non resterà di te altro che nel mio ricordo un essere amato e morto, un mite fantasma in una forma spezzata (*ibid.*: 125-126).

Nel film non c’è un riferimento a Capri, ma compare ugualmente il mare; afferma Diop Mambéty:

tutte le mie storie [...] finiscono nel mare. Come tutti i racconti della mia infanzia iniziano con “c’era una volta...” e alla fine si dice sempre “ed è così che questo racconto è finito nel mare, si è diluito nel mare”, [...] in *Hyènes* la protagonista ha trovato il mare come un’isola lontana per l’appuntamento finale con la morte e per la riunificazione con il suo amore fatale (Gariazzo: 44).

Il personaggio di Ill-Dramaan è quello che subisce maggiori cambiamenti nel corso della vicenda: all’inizio è un misero bottegaio, vittima inconsapevole della ricca signora; è un uomo qualunque, ingenuo e semplice. Lentamente la paura gli fa aprire gli occhi: comincia a comprendere, rivaluta il concetto di giustizia perché riconosce la sua colpa e si prepara a pagare con la vita: «la sua morte (che non deve mancare di una certa monumentalità) [...] è al tempo stesso razionale e assurda» (Dürrenmatt: 147). Il regista africano ha senz’altro seguito il consiglio del maestro elvetico in merito alla monumentalità da dedicare al finale del protagonista maschile: «The circle of citizens closes in on him, intoning death chants. Gaana (Linguere Ramatou’s majordomo) watches from a rock to see that all goes according to plan. The little man disappears from the spectator’s sight, swallowed up by the crowd of “hyenas”. All that is left on the ground is Drameh’s jacket His body is no longer there» (Fiombo: 22). Al centro della scena, a terra, soltanto gli abiti del protagonista, nessuna traccia del suo corpo; è come se fosse intervenuto un *deus ex machina*: «this is the only occurrence of the supernatural in the film» (Rayfield: 79).

Accanto ai due eroi ci sono i cittadini di Güssen-Colobane e i familiari, uomini comuni, secondo le indicazioni di Dürrenmatt, che non devono essere caratterizzati come cattivi; decisi a rifiutare l'offerta della vecchia signora, si indebitano non con l'intenzione di uccidere Alfredo-Dramaan, ma per ingenuità, per la semplice sensazione che tutto possa sistemarsi. La paura inizialmente è solo nel protagonista principale ma, in seguito, sale l'indignazione del popolo per la sua colpa e ci si prepara all'omicidio. La comunità cede lentamente alla tentazione, una tentazione davvero troppo grande rispetto all'asprezza della povertà.

*Nous d'Afrique dédions cette ballade au grand Friedrich.*⁵

Bibliografia:

- Aa.Vv., *Rapporto finale della Commissione Indipendente d'Esperti Svizzera – Seconda Guerra Mondiale*, Zürich-Locarno, Pendo-Armando Dadò Editore, 2002
- Bettetini, Gianfranco, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani 2002
- Dürrenmatt, Friedrich, *Avvertenza dell'autore*, in Id., *La visita della vecchia signora*, Milano, Feltrinelli 1959
- Dürrenmatt, Friedrich, *La visita della vecchia signora*, Milano, Feltrinelli 1959
- Durzak, Manfred, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss: Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart, Reclam 1972
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani 2003
- Farcy, Gérard-Denis, “L'adaptation dans tous ses états” in: *Poétique*, 96, 1993, pp. 387-414
- Fiombo, Angelo, “L'Afrique aux enchères”, in *Ecrans d'Afrique*, 2(1992), pp. 21-27
- Freud, Sigmund, *Psicoanalisi della società moderna*, Roma, Newton & Compton editori 2007
- Fumagalli, Armando, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro 2004
- Gariazzo, Giuseppe (a cura di), “L'Africa reinventata. Conversazione con Djibril Diop Mambéty” in *Cineforum*, n. 341, gennaio-febbraio 1995
- Gariazzo, Giuseppe, *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau 1998
- Greimas, Algirdas Julien, *Del senso*, Milano, Bompiani 1974
- Rayfield, J.R., “*Hyenas*: the Message and the Messenger”, in *Research in African Literatures*, vol. 26, No. 3, African Cinema (Autumn, 1995), pp. 78-82
- Spedicato, Eugenio, *Facezie truculente: il delitto perfetto nella narrativa poliziesca di Friedrich Dürrenmatt*, Roma, Donzelli 1999

⁵ Questa frase compare sullo schermo nella scena finale del film.

Sitografia:

Cfr.http://www.classicoscaduto.it/web/storiacinema/vedere_il_pensiero/l_adattamento_cinematografico.pdf Ultimo accesso: 8 luglio 2012
<http://www.meltingpot.org/articolo14827.html> Ultimo accesso: 7 luglio 2012
Linda Del Gamba, *L'adattamento postcoloniale secondo Mambéty e Chahine. "Hyènes" e "Awdat al-Ibn ad-Dal"*: due "ritorni", tra fedeltà e reinterpretazione, presente su <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1260#nb7>, ultima visita: 6 luglio 2012
www.ekf.admin.ch Ultimo accesso: 7 luglio 2012

Maurizio Basili

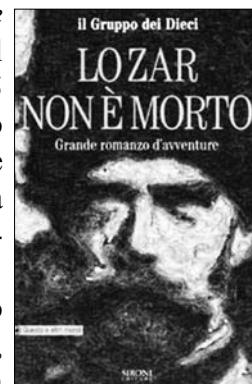
~

Lo Zar non è morto: la scrittura a più mani nel Futurismo

di Francesca Medaglia

Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure de I Dieci⁶ è un romanzo di 'fantapolitica', edito nel 1929, scomparso per molto tempo e riedito nel 2005 dalla casa editrice Sironi. Molto è stato scritto a quattro o più mani in ambito futurista⁷, ma questa è una delle opere più divertenti e, forse, più rappresentative, nella quale gli autori sono confusi l'uno nell'altro ed è praticamente impossibile riconoscere le diverse mani.

Quest'opera è “(...) un romanzo collettivo, scritto da dieci autori, che, pur non nascondendo i loro nomi, si danno un nome collettivo: ‘I Dieci’ (...)”⁸, ciò a conferma della necessità di creolizzarsi – necessità compresa profondamente dagli autori stessi – per poter scrivere un'opera a più mani: nasce da ciò un autore nuovo e singolo che ‘scrive le scritture’ di dieci scrittori. È chiaro che quando ci si occupa de *Lo Zar non è morto. Grande romanzo*



⁶ A. Beltramelli, M. Bontempelli, L. D'Ambra, A. De Stefani, F. T. Marinetti, F. M. Martini, G. Milanesi, A. Varaldo, C.G. Viola e L. Zuccoli.

⁷ Tra cui basta ricordare: *Il Novissimo segretario galante: 400 lettere d'amore per ogni evenienza* (1928) sempre de I Dieci, *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale* (1918) di F. T. Marinetti e B. Corra e *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* di F. T. Marinetti ed E. Robert (1919).

⁸ G. Mozzi, , *Il romanzo scomparso e ritrovato*, in I Dieci, *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sironi, Milano, 2005, p. 13.

d'avventure vengono subito in mente almeno due paragoni: da un lato con Wu Ming, collettivo di autori, che ha prodotto forse il più noto romanzo di fantapolitica della contemporaneità, ovvero 54; dall'altro la Babette Factory, che ha composto 2005 *dopo Cristo*, un recentissimo romanzo a più mani, sempre di stampo fantapolitico. A differenza delle due opere appena richiamate *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure* non è solo un romanzo di fantapolitica composto a più mani è anche “(...) un perfetto romanzo fascista e – simultaneamente – la perfetta parodia del perfetto romanzo fascista”⁹: è parodia allegorica della società in cui il romanzo è immerso. È da notare, inoltre, che proprio un'operazione collettiva, nell'ambito di un movimento che si definisce avanguardia, non possa che tenersi al comico e alla parodia. Questo si può comprendere tanto nella ri-manipolazione di forme e stilemi del “romanzo di successo” e della narrativa paraletteraria contemporanea, quanto nei motivi vagamente palazzeschiani che in questo romanzo sono utilizzati.

Risulta certamente interessante notare come nella *Prefazione all'Edizione originale*¹⁰ F. T. Marinetti presentasse il gruppo de I Dieci, affermando che “Soltanto alcuni scopi di patriottismo artistico (non raggiungibile in altro modo) hanno avvicinato e solidarizzato questi dieci scrittori italiani che appartengono alle più tipiche e opposte tendenze della letteratura contemporanea (...)”, al fine di creare “(...) questa eterogenea collaborazione, una volta tanto, ad un romanzo di avventure [che] non vuol dare nessuna direttiva artistica”¹¹. In realtà, come si vedrà nel prosieguo di quest'analisi, qualche ‘direttiva artistica’ verrà data all'interno dell'opera: ciò a dimostrazione che i futuristi non cessano mai di essere provocatori, attraverso la loro ambiguità e l'uso di apparentemente lucide dichiarazioni, che nascondono significati ed indirizzi molteplici. L'ambiguità e la parodia vengono ad essere, quindi, i punti cardine grazie ai quali quest'opera disorienta il lettore, conducendolo alla scoperta di realtà stranianti. L’”ideologia” futurista, in questo caso, investe interamente gli aspetti della società contemporanea celandosi dietro ad un gioco di contrasti ed ironia pungente.

Questo romanzo è basato sull'idea che nel 1931, in Cina, appaia all'improvviso un uomo che assomiglia in tutto e per tutto allo Zar Nicola II. L'esistenza di un sosia o dello stesso Zar rappresenta da una parte un enorme pericolo per l'ancora giovane regime sovietico, dall'altra una enorme opportunità, per le altre potenze dominanti nello scacchiere mondiale, di scompaginarne gli assetti: a questo punto ogni diplomazia e ogni servizio

⁹ *Ivi*, p. 14.

¹⁰ I Dieci, *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Sironi, Milano, 2005, pp. 431-434.

¹¹ *Ivi*, p. 431.

segreto del mondo si mettono alla ricerca di quest'uomo, generando circa quattrocento pagine di sparatorie e rapimenti, inseguimenti e colpi di scena, fughe perigliose e torbidi amori, che si snodano tra Pechino, Parigi, Istanbul, Losanna, Roma e le stanze segrete dello Stato del Vaticano:

“(...) la già gustosa summa di erotismo, esotismo e avventura è ulteriormente arricchita dalla spezia piccante del *côté* fascista: composto nel pieno dei furori del Ventennio, lo *Zar* non può che avere fra i protagonisti, accanto alla fatale spia britannica *Oceania World* (!), agenti italiani di categorica scaltra e maschia audacia. L'effetto è quello di un *Fascisti su Marte* ad alto budget, in cui le sorprese da *feuilleton* si alternano a una propaganda tanto ruffiana da diventare irresistibilmente comica, che ipnotizza e trascina il lettore dalla “*China*” (!) al Bosforo, dal Vaticano alla Russia, fra un’imboscata e l’altra dei ferocissimi “*Sovieti*” (!!), fino all’ultimo, apocalittico, colpo di scena su cui cala il sipario e scrosciano i meritati applausi”¹².

La questione principale che si rincorre nel libro è se l'uomo oggetto di tanto interesse sia un sosia manovrato da qualche nazione, un usurpatore in cerca di un profitto personale, un mitomane aiutato da una prodigiosa rassomiglianza o l'autentico Zar Nicola II, misteriosamente scampato all'eccidio di Ekaterinburg. In realtà sarà lo stesso involontario protagonista a svelare al termine del romanzo la sua identità, quando dice:

“‘Io non sono’, disse finalmente il vegliardo con voce ferma e fredda ‘io non sono Nicola Romanoff’. Di colpo il vegliardo fu in ginocchio, le braccia incrociate sul petto, la fronte china, gli occhi a terra. E aggiunse: ‘Sua Maestà l’Imperatore di tutte le Russie, mio signore, mio padrone, mio re per ogni terrestre potere, volontà suprema di Dio per ogni celeste potere, cadde in modo esecrando sott’i colpi d’orribili mostri, fra sua moglie e i suoi figli, nella casa dove si compì il tremendo eccidio d’una dinastia immortale colpita nel suo capo e nel suo erede, nell’albero e nella radice, per sempre’. Si levò. Il vegliardo fu di nuovo fermo, rigido, impettito (...). E, dopo una pausa, disse: ‘Io sono il generale Sirkioff, aiutante in campo di Sua Maestà l’Imperatore’¹³.

È facile notare, anche solo da questo breve brano, come la scrittura messa in campo non sia quella a cui ci hanno abituato i manifesti e molte altre opere futuriste piene di parole in libertà; qui troviamo una parola più fluida ed un approccio più marcatamente discorsivo, che rimane ancora contaminato da un vecchio stile scrittoria. Infatti, il testo, seppur dotato di forte carica sovversiva, non contiene brani né paroliberi, né sperimental, restando ancora debitore di modi “passatisti” e di accenti confidenziali. Nell’opera troviamo un

¹² T. Lorini, *Recensione a Lo Zar non è morto*, in “Pulp”, n.59, 2005, p. 1.

¹³ I Dieci, *op. cit.*, p. 336.

periodare quasi incerto e delicato, sintomo delle esperienze di vita ad esso legate, che non lascia spazio ad un periodare più ‘igienico’ – per dirlo in modo futurista – e tagliente, al quale i futuristi ci hanno abituato nelle loro opere:

“Lo Zarevic giuoca volentieri con le granduchesse e più volentieri ancora con i compagni della sua età (io ho la sua età precisa); ma il timore incessante per la sua salute fa sì che il precettore Gilliard non lo lasci un momento e l’Imperatrice stessa vigili continuamente sul ragazzo”¹⁴.

E anche:

“Il capolavoro non costava, del resto, che quarantacinquemila franchi e Oceania lo fece mandare subito all’albergo. Vi aggiunse un paio di tailleur, una toilette da ballo, una veste per il tè, *tea-gown*, e quando ebbe pagato con un chèque di ottantasettemila franchi dovette confessare a sé medesima che non aveva bisogno alcuno di tutta quella roba (...) Lasciata la Maison Crevenne et Joséphine, si fece condurre con un taxi all’Avenue de l’Opéra per comperare alcuni cappellini; passando vide in rue de Pyramides un negozio di borsette e ne comprò due, una pel giorno e una per la sera; poi diede l’indirizzo del Boulevard des Italiens e scesa in una libreria fece mandare all’albergo tutte le novità letterarie, francesi e straniere, di quel momento”¹⁵.

Non mancano comunque gli accenni, tipicamente futuristi e rintracciabili nella maggior parte delle loro opere, all’onore e alla forza dell’uomo italiano; come:

“(...) questi rideva, mostrando i denti forti, bianchissimi e mordenti, mentre il suo occhio superstite fiammeggiava di un alto, straripante orgoglio italiano”¹⁶, o anche “(...) l’abilità e l’energia dei fascisti rimangono stupefacenti (...)”¹⁷ e “(...) guardatelo, è italiano, è infiammato di voi, d’Italia e della sua causa”¹⁸.

Ne *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure* non mancano, d’altro canto, neanche brani d’amore che sfiorano il patetico – tratto piuttosto inusuale, come si sa, da rintracciare in opere di marca futurista – come:

“(...) tu mi sarai vicina ed io ti sarò vicino anche se i miei occhi non ti vedranno, anche se le nostre voci non potranno dirsi se non le parole lontane, nell’illusione del ricordo (...). Prendi la camera 21. È quella dove ho dormito io. Ritroverai i miei sogni. I miei pensieri. La troverai già tutta piena di te (...)”¹⁹.

¹⁴ *Ivi*, p. 191.

¹⁵ *Ivi*, p. 232.

¹⁶ *Ivi*, p. 312.

¹⁷ *Ivi*, p. 216.

¹⁸ *Ivi*, p. 349.

¹⁹ *Ivi*, p. 291.

Sono parole d'amore, cariche di sentimento, dette da un uomo alla donna amata e ben diverse da quella lussuria materialista tanto proclamata di solito dalle penne futuriste. Come emerge dall'analisi fin qui condotta, la scrittura di questo romanzo è piuttosto variegata ed eterogenea: contiene al suo interno tipologie di scrittura differente, che si amalgamano profondamente legandosi l'una all'altra in una mescolanza linguistica inscindibile.

Più volte, comunque, nel corso di questo romanzo di fantapolitica gli autori svelano i loro 'trucchi scenici' e l'atmosfera romanzesca dell'opera: "sotto la maschera romanzesca"²⁰; "(...) attorno alla sua figura [ndr. quella del sosia] fiorivano leggende romanzesche e fantastiche apologie (...)"²¹; "(...) c'è intorno a voi un'atmosfera ambigua, incerta, romanzesca, favolosa, leggendaria (...)"²²; "(...) il famoso vegliardo così a lungo e così romanzescamente conteso (...)"²³; "(...) e sospirò lasciando intravedere un brano di romanzo proprio iniziato nel sorriso della fortuna (...)"²⁴; e soprattutto "E molte favole (...) sono divenute realtà per la predicazione fervida e costante di apostoli accesi di passione ed invasati di futuro (...)"²⁵, in cui appare evidente il richiamo al gruppo di scrittori futuristi che ha composto l'opera. In particolare è da notare un breve brano in cui la poetica futurista affiora tra le righe in un gioco di specchi ed ambiguità, che è una delle marche caratterizzanti della scrittura futurista:

"Io non sono un poeta, ed ho sempre avuto un grande disprezzo per questi fabbricanti di chimere inutili; gente che inventa sulla carta dei mondi nuovi, e non è capace di strappare uno smeraldo dalla corona di un re, affermando che gli spetta di diritto. Ma talvolta davanti a voi, quando il resto del mondo con le sue sozzure e con le sue prepotenti necessità ci è lontano, almeno dalla vista, mi pare di ritrovarmi un'anima nuova, piena di sogni inutili, anch'io. E mi sorprende alle volte ad infilare parole, quando il tempo incalza e vorrebbe ben altro che parole, fuoco"²⁶.

Per quanto il romanzo sia composto da materiali piuttosto eterogenei, si comprende facilmente che è un unico testo in cui i compositori dialogano, proprio grazie alle loro differenze e al loro essere un "gruppo". Come sottolineato precedentemente, gli autori di quest'opera, ben celati dietro al 'gioco della mescolanza', sferzano attacchi alla tradizione letteraria, comunicando *hic et nunc* la loro visione poetica e il loro indirizzo

²⁰ *Ivi*, p. 398.

²¹ *Ivi*, p. 347.

²² *Ivi*, p. 341.

²³ *Ivi*, p. 329.

²⁴ *Ivi*, p. 121.

²⁵ *Ivi*, p. 60.

²⁶ *Ivi*, p. 57.

letterario. Sono presenti anche richiami ad autori del passato, che vengono ‘usati’ per affermare ideologie del presente. Ad esempio in un breve brano il comportamento delle figure femminili tratteggiate da L. Ariosto nella *Orlando Furioso* viene richiamato per essere usato come modello di negatività del comportamento del ‘prototipo’ della brava donna futurista:

“Finita la missione, raggiunto il nostro scopo la mia volontà s’è dissolta come in un sereno Nirvana, e mi son concessa di essere finalmente donna. Parigi mi aiuta in questo con prodigalità. E se dovessi riassumere il mio attuale stato d’animo non potrei far nulla di meglio che ricordare una di quelle donne del vostro Ariosto che dopo la battaglia depongono le loro armature e si rannidano nella loro femminilità”²⁷.

È da notare l’uso di alcuni lemmi ed alcune espressioni, che rendono evidente il distacco e la disapprovazione degli scrittori per questa tipologia di donna, come: ‘vostro’, ‘depongono’, ‘rannidano’, ‘ricordare’ – verbo assolutamente contrario ai futuristi, che volevano vivere proiettati nel futuro – e ‘la mia volontà s’è dissolta’²⁸.

In realtà, a proposito della questione della rintracciabilità autoriale, bisogna dire che nell’edizione originale del romanzo sono presenti tre pagine di particolare interesse, che recano il “Grande Concorso” lanciato da I Dieci, nell’anno della sua pubblicazione, ai lettori: “(...) tra chi fosse riuscito ad attribuire ciascuno dei dieci capitoli ‘a composizione individuale’ al suo effettivo estentore (i restanti quarantanove essendo stati tutti stesi a più mani), si prometteva il sorteggio di un cospicuo premio. Non sappiamo, ovviamente, se qualcuno abbia partecipato, né se il premio sia stato effettivamente assegnato (...)”²⁹.

La trovata straordinaria (da *happening*) del concorso per l’individuazione degli autori in gioco altro non è, infatti, che parodia d’avanguardia; che rimane completamente in linea con lo spirito futurista di questo romanzo. Tale ‘gioco’ risulta particolarmente interessante, in quanto: da un lato rende noto, per stessa involontaria asserzione degli autori, che per ciò che concerne i quarantanove capitoli scritti in collaborazione risulta davvero difficile – se non pressoché impossibile (dato che può essere rilevato anche da un’analisi condotta sul testo) – rintracciare le diverse mani, dall’altro che gli scrittori hanno avvertito, comunque, la volontà di manifestare la propria individualità in un capitolo singolo. In realtà, questa volontà di manifestare la propria individualità è rimasta, in parte, inespressa dietro

²⁷ *Ivi*, p. 233.

²⁸ Cfr. questa tipologia femminile con quella auspicata nella cura futurista di F. T. Marinetti-E. Robert, *Un ventre di donna: romanzo chirurgico*, Facchi, Milano, 1919, *passim*.

²⁹ G. Mozzi, *op. cit.*, p. 16.

il bisogno ‘creolizzante’ di presentare un’opera collettiva; ed infatti gli autori, che avevano la possibilità di riappropriarsi del proprio *self*, hanno scelto comunque di non firmare i loro capitoli e di non rendere pubblica la corrispondenza autore-testo: l’unica via possibile era quella del gioco; un gioco impossibile da risolvere e fortemente provocatorio – alla maniera futurista – dietro il quale gli autori risultano ancor più mescolati e creolizzati. Si può, quindi, facilmente affermare che, per quanto riguarda l’opera, la rintracciabilità autoriale è di non facile soluzione, perché il processo di creolizzazione e di mescolanza degli autori si è verificato pienamente, sia a livello di stile e scrittura – una scrittura, come già indicato, diversa da quella ‘canonica’ dei futuristi, più riottosa e frammentata – che a livello umano: gli scrittori, infatti, vengono ad essere fagocitati dietro la figura-autore – I Dieci – che compone l’opera.

Ed è proprio questo uno dei grande meriti della scrittura a più mani, porci di fronte ad un autore completamente nuovo, composto sì da scrittori su cui molto, forse, è già stato detto, ma di cui apparentemente non sappiamo nulla: non si può analizzare questo testo prendendo le mosse dagli scrittori che lo compongono, bisogna invece focalizzare la propria attenzione sulla ‘nascita’ della nuova figura-autore (e si rende, quindi, necessaria una riconsiderazione delle informazioni in nostro possesso), che il funzionamento di tale prassi scrittoria è riuscita a creare.

Inoltre, quest’opera si sposa perfettamente con quella che fin da subito fu l’operazione narrativa voluta da I Dieci, che prevedeva la costituzione di un gruppo di scrittura utile a produrre letteratura destinata al consumo e approvata dallo stesso Regime, ma dotata, comunque, di intrinseca qualità: una sorta, quindi, di ‘perfetto prodotto’ dell’Era Fascista in letteratura; un meccanismo questo che, in parte, ricorda quell’esperienza di produzione di opere di consumo, qualitativamente alte – soprattutto se si confrontano con le opere prodotte oggi sotto il profilo della produzione ‘industriale’ – dei fratelli Edmond e Jules De Goncourt.

Infatti, proprio negli anni Dieci e Venti del XX secolo emerge un definitivo contrasto tra le funzioni della comunicazione estetica e dei linguaggi artistici, che estremizza l’opposizione tra esperienza artistica e società borghese già occorsa nel corso dell’Ottocento. Si rende, ovviamente, protagonista di tale processo l’esperienza futurista, che come movimento avanguardista rifiuta ogni forma artistica tradizionale, andando in cerca di nuove forme d’espressione adeguate alla civiltà delle macchine e ad un futuro i cui ritmi siano scanditi dalla produzione industriale. Con l’analisi di opere appartenenti al Futurismo ci troviamo in pieno periodo avanguardista, in cui la figura-autore, per cercare di scardinare le ‘vecchie tradi-

zioni', amplifica i suoi tentativi di ri-posizionamento: è per questo che la prassi scrittoria a quattro o più mani trova nel Futurismo terreno fertile. Infatti l'autore, contestando l'unicità dell'individuo e la legittimità della proprietà privata si orienta, necessariamente, verso tale forma di scrittura, in quanto solo grazie a tale prassi può giungere ad una 'spersonalizzazione' autoriale, che ormai è divenuta ai suoi occhi necessaria, per poter permettere al 'mondo-letteratura' di sopravvivere rispetto alle frenetiche innovazioni introdotte proprio in quegli anni, che amplificano la velocità del mondo, e, soprattutto, quella della scrittura.

È necessario ricordare, inoltre, che il Futurismo è pur sempre un 'movimento', uno spazio, quindi, all'interno del quale si muove, alla ricerca dell'innovazione, un gruppo di persone, in cui, almeno in teoria – va detto, infatti, che F. T. Marinetti, il 'fondatore', viene vissuto, in molti casi, come referente isolato – dovrebbe essere complesso rintracciare i singoli individui: esattamente ciò che accade in *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*. Il Futurismo è quello spazio in cui “(...) l'organizzazione circolare (e poliedrica e sferica) è una conquista/riconquista dello spirito collettivo (...)”³⁰. Se è vero, alla luce della matrice benjaminiana, che la cancellazione del passato – volontà fortemente avvertita all'interno del movimento futurista – non implica necessariamente l'invenzione del futuro³¹, è anche chiaro che il movimento futurista con i suoi 'scatti' e con le sue 'rotture' e, a volte, anche con le sue 'sceneggiate', ha provocato un'accelerazione di quei nodi problematici che sarebbero divenuti la base della letteratura contemporanea: la velocità, la globalità e l'industrializzazione della letteratura. La particolarità del modo di composizione e dei temi trattati all'interno delle opere di matrice futurista – e mi riferisco, in particolare, alla produzione futurista edita a quattro o più mani – ha fatto sì che risultasse meno complessa la mescolanza tra l'io e il molteplice, riuscendo a creare uno spazio comune all'interno del quale l'ideologia portante non era quella di un individuo, ma del gruppo.

È facile comprendere come all'interno di un gruppo e di uno spazio ideologico comune, come quello del movimento futurista, sia più facile il verificarsi di una creolizzazione umana, linguistica e stilistica: chi scrive non è il singolo, è il movimento, in cui l'altro viene collocato nel *self*. È il momento in cui tra i cosiddetti 'autori collettivi d'avanguardia' e gli 'autori plurali di consumo', non c'è ancora una netta divisione, in quanto è proprio a tale altezza temporale che queste due figure, grazie all'avvento della modernità, ancora stanno iniziando a definirsi, e, quindi, a

³⁰ L. Ballerini, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia, 1975, p. 10.

³¹ Cfr. *Ivi*, p. 16.

differenziarsi, più profondamente. Infatti, la lotta condotta dagli esponenti del movimento futurista contro la comunicazione ‘tradizionale’ mira ad identificare i meccanismi artistici con la materialità di una vita plasmata e incrementata dai mezzi industriali.

Per concludere si può affermare, per quanto riguarda *Lo Zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, che ci troviamo effettivamente in un periodo in cui la figura-autore, per cercare di scardinare le ‘vecchie tradizioni’, amplifica i suoi tentativi di ri-posizionamento; la particolarità del modo di composizione e dei temi trattati all’interno di quest’opera di matrice futurista ha fatto sì che sia risultata meno complessa la mescolanza tra l’io e il molteplice, avendo la possibilità di creare uno spazio comune all’interno del quale l’ideologia portante non è quella di un individuo, ma di un gruppo di autori.

La creazione di tale spazio comune, nonché le lunghe collaborazioni dei vari scrittori, precedenti rispetto alla composizione di quest’opera a più mani, hanno consentito che il processo di creolizzazione autoriale, la quale conduce alla ‘nascita’ di un unico *self* che comprende quelli degli scrittori che lo compongono, sia avvenuto in maniera completa.

Francesca Medaglia



Volontà e desiderio in Benedetto Croce *Etica e politica*

di Ivan Pozzoni

La definizione crociana di «spirito pratico», con l’enumerazione dei momenti (economico ed etico) connaturati alla sfera della volontà, subisce l’influenza sostanziosa dell’intero corso esistenziale di Croce³²; aldilà della celebre *Filosofia della Pratica* (1909), con *Frammenti di Etica* e

³² Per un serrato confronto tra biografia crociana e società storica italiana si consultino: R. FRANCHINI, *Note biografiche di Benedetto Croce*, Torino, E.R.I., 1953; F. NICOLINI, *Benedetto Croce*, Torino, U.T.E.T., 1962; M. ABBATE, *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi della società italiana*, Torino, Einaudi, 1967; V. STELLA, *Il giudizio su Croce: momenti per una storia delle interpretazioni*, Pescara, Trimestre, 1971; I. DE FEO, *Croce: l'uomo e l'opera*, Milano, Mondadori, 1975; F. TESSITORE, *L'eredità di Croce*, Napoli, Guida, 1986; R. FRANCHINI - G. LUNATI - F. TESSITORE (a cura di), *Il ritorno di Croce nella cultura italiana: atti del Convegno rotariano di Pescasseroli*, Milano, Rusconi, 1990; M. MUSTÈ, *Benedetto Croce*, Napoli, Morano, 1990; M. MAGGI, *La filosofia di Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1998; R. VITI CAVALIERE, *Saggi su Croce: riconSIDerazioni e confronti*, Napoli, Luciano, 2002; S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della cultura europea*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003; R. VITI CAVALIERE, *Storia e umanità: note e discussioni crociane*, Napoli, Loffredo, 2006.

con *Elementi di Politica* – riuniti in un unico volume, *Etica e Politica*³³, nel 1931- il nostro autore, alla luce della sua reiterata diffidenza verso ogni forma di organizzazione istituzionale della *res publica*, consolida la sua riflessione culturale sui nessi tra momento economico e momento etico dello «spirito (pratico)»³⁴, incentrandola sulla nozione di «volontà». L'esame dei nessi tra economia ed etica, con consolidamento della teoria dell'«implicazione» tra «volizione» individuale e «volontà» universale è distribuita su diversi testi: *I «peccati di pensiero»* (1915), *Desiderare e volere* (1915), *La perfezione e l'imperfezione* (1917), *Lo sdoppiamento* (1920), *La politica della virtù* (1922), *Eros* (1922) e *Politica «in nuce»* (1924). La dialettica crociana, nei frammenti, mostra una valenza circolare molto accentuata, a differenza dei fumosi accenni contenuti nelle antecedenti conclusioni della *Filosofia della Pratica*³⁵: la «ragione» è intesa, nel nostro autore, come area della vita idonea a «giovare», a «rasserenare», a «sussidiare», cioè ad affinare un «cuore» umano che, nel suo urgente ufficio di neutralizzazione dell'annichilimento da «angoscia» esistenziale, reinventi, come volontà universale, costanti originali stimoli teoretici al fine dell'attivazione di «pensieri» sempre nuovi.

Nella macro-categoria della «pratica», la distinzione crociana tra «volizione» individuale e «volontà» universale si definisce in base alla nozione

³³ Cfr. B. CROCE, *Etica e Politica*, Milano, Adelphi, 1994; d'ora in avanti i riferimenti testuali al volume crociano saranno individuati – a meno di avviso contrario- in base all'edizione curata da G. Galasso (1994), con indicazione EP. Per una recentissima iniziativa collettiva sulla narrazione culturale di Benedetto Croce ci si riferisca al mio I. POZZONI (a cura di), *Benedetto Croce. Teoria e orizzonti*, Villasanta, Liminamantis, 2010.

³⁴ Per una ricerca dettagliata sui nessi tra economia ed etica si richiamano i volumi: A. BRUNO, *Economia ed etica nello svolgimento del pensiero crociano*, Siracusa, Ciranna, 1958; M. BISCIONE, *Etica e politica nel pensiero di Benedetto Croce*, in *idem, Interpreti di Croce*, Napoli, Giannini, 1968; G. PEZZINO, *Il filosofo e la libertà. Morale e politica in Benedetto Croce*, Catania, Edizioni del Prisma, 1988.

³⁵ Benché G. Galasso, nella sua *Nota del Curatore*, sostenga: «I Frammenti erano, dunque, presentati quali complementi, quasi “paralipomeni”, della *Filosofia della Pratica* (apparsa nel 1909), in coerenza con il carattere formale e categoriale dell’etica teorizzata in quel volume, non senza una loro dimensione pedagogica e sollecitatrice nei riguardi dei lettori e degli studiosi, oltre quella esemplificativa [...]» (B. CROCE, *Etica e Politica*, cit., 434); la netta, e assoluta, dominanza del momento «pratico» sul «teorico» è sostenuta dal Croce esordiente, ad esempio nelle *Tesi di estetica* del 1900 («A questo punto cessa l’analogia fra il teoretico e il pratico; e cessa appunto perché il teoretico è il teoretico, ed il pratico il pratico. La scienza ha un limite, che può spostare ma invano si sforza di sorpassare, nell’intuitivo o nell’estetico; l’attività morale, che crea il suo mondo, non ha limiti. Essa può e deve trasformare tutte le volizioni umane in volizioni morali [...] Di qui la superiorità del pratico sul teoretico [...]») [B. CROCE, *Tesi di fondamentali di un’estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, in A. Attisani (a cura di), *La prima forma dell’Estetica e della Logica*, Messina, Principato, 1924, 58/59]. Per la dialettica crociana si vedano: F. VALENTINI, *La controriforma della dialettica: coscienza e storia nel neoidealismo italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1966 e G. SASSO, *Benedetto Croce: la ricerca della dialettica*, Napoli, Morano, 1975.

di «desiderio». Pur non essendo «contemplazione» o «pensiero», concetti della macro-categoria della «teoria», il desiderio, a detta di Croce, non si identifica totalmente alla volizione / volontà

Questo momento io ho chiamato altra volta quello dei desiderii, definendo il desiderio come volontà dell'impossibile o (che è lo stesso) volontà impossibile. *Il desiderio*, che non è più contemplazione o pensiero, *non è ancora volontà*, anzi sta nel processo volitivo come ciò che non si può e non si deve volere³⁶,

opponendosi, come «[...] ciò che non si può e non si deve volere [...]», alla volizione economica o alla volontà etica; coll'abituale metodologia dell'«implicazione» intra-categoriale, il nostro autore distingue desiderio e volontà

Il «desiderio» è [...] l'opposto della volontà e sta nella volontà effettiva solo come represso o superato³⁷,

senza trascurare, come d'uso, di considerare desiderio come elemento costitutivo delle stesse volizione / volontà. La volizione individuale, o «volizione utilitaria», come ambito dell'«economico» è costituita da una «[...] molteplicità di desiderii [...]» in conflitto («[...] quel che la volizione utilitaria si trova a fronte è appunto la molteplicità dei desiderii, la forza centrifuga [...]»³⁸), divenendo unitaria con la vittoria di un desiderio sui rimanenti orientata a formare «[...] una tendenza utilitaria egoistica [...]», idonea a costituire una «[...] volontà del proprio bene o del proprio piacere [...]» (volizione individuale, economica)³⁹; la «[...] volontà del proprio bene o del proprio piacere [...]» è, nella macro-categoria della «pratica», momento antitetico alla volontà etica:



B. Croce

Nella sfera morale, questo momento antitetico del desiderare è ben noto come la tendenza utilitaria, e perciò egoistica, che fronteggia la forza etica e ne è vinta. Ma anche nella sfera utilitaria esso riappare come la passione antieconomica e dannosa, che è vinta dalla volontà del proprio bene o del proprio piacere⁴⁰.

³⁶ Cfr. B. CROCE, *Desiderare e volere*, in «La Critica», 13, 1915, [EP, 16].

³⁷ Cfr. B. CROCE, *I «peccati di pensiero»*, in «La Critica», 13, 1915, 67 [EP, 19].

³⁸ Cfr. B. CROCE, *Desiderare e volere*, cit., [EP, 18].

³⁹ Cfr. G. PEZZINO, *La fondazione dell'etica in Benedetto Croce*, Catania, C.u.e.c.m., 2008, 281: «L'atto volitivo, dunque, è la volizione-azione che l'individuo realizza in determinate circostanze storiche, lottando e vincendo contro l'angosciosa frantumazione delle molteplici volizioni».

⁴⁰ Cfr. B. CROCE, *Desiderare e volere*, cit., [EP, 18]; Nave sintetizza la nozione crociana di «vita pratica»: «[...] azioni meramente economiche, si possono dare solo astrattamente parlando,

Dalla vittoria della «forza etica» sulla «[...] volontà del proprio bene o del proprio piacere [...]» («forza economica») nasce la volontà etica, lontana dall’ambiente asettico dell’etica kantiana

L’una forma, nell’atto che si dispiega e afferma, prevale sulle altre e le contiene e le impronta di sé, ma non si che esse in qualche modo non la segnino di loro, quasi a vendetta o promessa di rivincita [...] *E, nella vita morale, sono le debolezze, i tentennamenti, i trascorsi oltre il segno, le vanitose compiacenze, le basse voglie, che si ritrovano più o meno, e sia pure come ombre lievi, in ogni azione d’uomo*, per buona, per ammirabile che si dica e sia⁴¹,

contaminandosi, nel suo cammino di concretizzazione, della «[...] molteplicità di desiderii [...]»⁴²; la volontà etica, in Croce, è volontà del «cuore», volontà vissuta e vivente

Nondimeno, se non fosse questo della politica, della politica verso sé stessi, della politica della virtù, nessun altro modo ci sarebbe di *far valere la moralità tra le passioni, con le passioni e sulle passioni* [...]. Dunque bisogna accettarle. Ma si accetteranno e si lasceranno libere di muoversi e correre e trottare e galoppare a lor piacimento? [...] Dunque si dovrà accettarle e far che la pura volontà morale le *fronteggi e domi*, guardandosi dall’immischiarsi con esse, tenendo le mani ben pulite, tirando sù le falde della sua candida veste per non bruttarle, e aprendosi la strada nella ressa di quelle incomode compagne e, all’uopo, castigandole col frustino? [...] Non resta altro partito se non che *la morale scenda frammezzo alle passioni, passione tra le passioni, e tratti con le passioni senza pretendere né di sopprimerle né di convellerne la natura*, mettendo quando giova le une contro le altre, e combattendo ora le une ora le altre, ora in alleanza con le une ora con le altre. *La vera, la seria volontà morale è creatrice e promotrice di vita* [...]»⁴³,

in grado di «fronteggiare» o «domare» ogni «passione», scendendo «[...] frammezzo alle passioni, passione tra le passioni [...]», e, senza timore di contaminazione, di divenire «[...] creatrice e promotrice di vita [...]»⁴⁴.

ma non nell’individuo concretamente operante, la cui vita è imprescindibile compresenza di tutti e quattro i gradi di attività che la contrassegnano nella sua essenza [...] nell’individuo concreto opera un unico spirito che, per quanto riguarda l’attività pratica, come è tendenza al bene particolare od utilitario, è anche tendenza al bene universale o morale, e non può sfuggire all’esigenza di armonizzare le due cose senza rimettere in discussione la sua specifica natura» (A. NAVE, *Libertà e responsabilità nell’antropologia crociana*, Bari, Levante, 2000, 80).

⁴¹ Cfr. B. CROCE, *La perfezione e l'imperfezione*, in “La Critica”, 15, 1917, 326 [EP, 159/160].

⁴² Cfr. P. BONETTI, *Introduzione a Croce*, Bari, Laterza, 1984, 25: «Se un filo conduttore si deve ritrovare nell’arco dell’intera speculazione crociana, questo è certamente *la difesa dell’individualità, della realtà effettuale*, pur nel quadro generale della filosofia dello spirito [...]».

⁴³ Cfr. B. CROCE, *La politica della virtù*, [EP, 117/118], inserito come inedito nel 1922; Pezzino riassume: «Morale mondana, dunque; che non disdegna l’utile e le passioni per paura di contaminare la sua sterile purezza [...]» (G. PEZZINO, *La fondazione dell’etica in Benedetto Croce*, cit., 332)

⁴⁴ Cfr. B. CROCE, *La politica della virtù*, cit., [EP, 118]: «Noi, in quei casi, guidati da buon

L'incapacità della volontà etica di dominare ogni «passione» è causa dell'ano-malo fenomeno ritratto «[...] in molteplici figurazioni della poesia del secolo decimonono [...]» dello «sdoppiamento della coscienza» volitiva:

Il vero sdoppiamento [...] si insinua invece nella cerchia volitiva; e può prendere diverse forme [...] come sarebbe quella in cui si viene operando il male con la intermittente ma limpida coscienza morale che pronunzia la riprovazione di quell'operare, il quale non per tanto continua, barcollando ma irrefrenabile, per la sua strada. *L'uomo, allora, è sdoppiato, ossia è volitivamente debole*, analisi e non sintesi, *con forze cozzanti che prendono aspetto di forze poderose*, laddove sono il contrario, non avendo nessuna di esse la capacità di dominare e sottomettere le altre e di creare così l'unità del volere, che è la vera possanza⁴⁵;

il ruolo di dominio della volontà etica sulla volizione individuale è ribadita, da Croce, nella nota *Eros*, con un esempio riferito all'istituzione del matrimonio:

La via regia della composizione del conflitto è [...] segnata dall'istituto etico del matrimonio, che [...] è la tomba dell'*amore selvaggio*, meramente naturale. L'efficacia del matrimonio sta nel non contrastare l'intima tendenza dell'amore, che è *bisogno* di procreazione, ma anzi nel favorirla impedendone lo sviamento e l'isterilimento, e insieme nell'estrarla e ampliarla, facendola creazione di un consorzio di vita, la famiglia. Ma appunto perciò il matrimonio non è il solo modo di composizione del conflitto, e ha accanto a sé, suoi sostituti o suoi cooperatori, altri, tutti quelli che sono modi di attività e di creazione, tutte le forme del produrre morale, politico, scientifico, artistico, tutte dirette a opere d'amore [...] *La buona regola educativa è questa: non prendere di fronte la naturale tendenza che porta alle follie dell'amore, ma inserire e svolgere negli animi altri interessi spirituali che provvederanno essi a limitare e, se occorre, a domare il primo*⁴⁶.

senso e da esperienza, prescegiamo di solito rimedi meno violenti, mezzi più miti e più sicuri; e ci trattiamo come fanciulli o malati, e ora ci trastulliamo e svaghiamo affinché le immagini tristi si dissipino o si attenuino, e ora chiamiamo a soccorso della nostra debolezza morale qualche forza che possediamo nei nostri affetti privati, e ora eccitiamo l'amor proprio, e ora ci attacchiamo a immagini confortanti e a illusioni che sappiamo tali e pur nutriamo artificialmente, e ora ci ripromettiamo future gioie quasi a compenso e premio delle noie e fatiche che intanto ci tocca affrontare».

⁴⁵ Cfr. B. CROCE, *Lo sdoppiamento*, in "Giornale critico della filosofia italiana", L, 1920, 193 [EP, 179]; Bonetti spiega: «La polemica antiromantica e antidecadente, implacabile e talvolta gravemente errata, proprio sul piano estetico, nei suoi bersagli, non è fondata su una semplice questione di gusto, bensì su una lucida e dura diagnosi morale che tende a tradursi, in molti casi e con eccessiva immediatezza, in condanna estetica [...] Nella faticosa e dolorosa formazione della moderna coscienza europea, l'Amleto shakespeariano si è riprodotto e complicato nelle opere dei grandi romantici, per poi disintegrarsi nelle narcisistiche nevrosi degli estetizzanti: la sua condizione naturale è lo "sdoppiamento" volitivo, il suo stato d'animo prevalente è la "noia" e il distacco da ogni forma di operosità; questa tentazione autodistruttiva, che ha attraversato l'intera cultura occidentale degli ultimi due secoli e che ancora la tormenta, non è estranea all'animo crociano, al suo intermittente reimmergersi nel gorgo dell'angoscia» (P. BONETTI, *L'etica di Croce*, Roma-Bari, Laterza, 1991, 115).

⁴⁶ Cfr. B. CROCE, *Eros*, [EP, 38/39], inserito come inedito nel 1922.

La volontà etica crociana, nella sua urgenza di dominio sulla «[...] volontà del proprio bene o del proprio piacere [...]» è, *contra Kant*, *volontà concreta*, mai svincolata dalla «passione» o dal «desiderio»:

Sarà, a mo' d'esempio, peccato di desiderio quello di una moglie che, accanto al letto d'inferno del marito tormentato, non tralascia le cure dovute, ma pur carezza dentro di sé l'idea che la morte la libererà da quell'uomo infesto. Ovvero quello dell'aspirante al conseguimento di un posto, che gode nel veder capitare male, senza fatto suo, a colui che gli è rivale. E via dicendo. *Ora codesti non sono più desiderii (momento dialettico), ma atti.* Perché nessun moto nostro positivo di volontà, se anche non si traduca in quelli che comunemente e grossolanamente si considerano atti esterni o azioni, manca perciò di attuazione: ha, se non altro, attuazione in noi, disponendoci in certi determinati modi, che a lor volta partoriscono effetti. E quegli atti, che paiono semplici vagheggiamenti fantastici, producono, per esempio, l'effetto di farci adempiere freddamente il nostro dovere⁴⁷;

e *volontà concreta universale*, nel suo antikantismo, come «[...] prodotto dialettico della concorde discordia degli individui morali [...]»:

L'opinione che all'individuo moralmente operante spetti fare ciò che l'intelletto oggettivamente assoda e dimostra come il bene storicamente attuabile nelle circostanze date, riduce daccapo a problema teorico il problema pratico, e per giunta a problema teorico insolubile, perché *il bene, di cui si discorre, storicamente attuabile, è il prodotto dialettico della concorde discordia degli individui morali*, e perciò sarà ma non può essere di presente conosciuto dal singolo che entra a collaborare al mistero del prodursi, come il padre non conosce il figlio che concorre a generare⁴⁸,

lontana dall'individualismo delle morali kantiana e utilitarista⁴⁹. La macro-categoria crociana della «pratica» ammette due forme di volontà, in nesso di stretta «implicazione»: volizione individuale, economica, come dominio della «[...] volontà del proprio bene o del proprio piacere [...]» sulla «[...] molteplicità di desiderii [...]»; e volontà universale, etica, come dominio di una «forza etica», concreta e non-individuale, sulla «[...] volontà del proprio bene o del proprio piacere [...]». La vittoria di una volontà concreta

⁴⁷ Cfr. B. CROCE, *I «peccati di pensiero»*, cit., [EP, 20/21]; Pezzino scrive: «Volizione ed azione sono, dunque, tutt'uno. Sicché non c'è spazio per l'ambigua morale delle mere intenzioni che non trovano rispondenza concreta: dei cosiddetti buoni propositi che non si traducono in azione» (G. PEZZINO, *La fondazione dell'etica in Benedetto Croce*, cit., 214).

⁴⁸ Cfr. B. CROCE, *Politica in nuce*, in «La Critica», 22, 1924, [EP, 274]. Il brano nasconde anche una netta dichiarazione di anti-intellettualismo etico, dato che «[...] il bene, di cui si discorre, storicamente attuabile, è il prodotto dialettico della concorde discordia degli individui morali, e perciò sarà ma non può essere di presente conosciuto dal singolo che entra a collaborare al mistero del prodursi [...]».

⁴⁹ Lo stesso «Spirito» - a detta di C. Occone - è «[...] l'insieme complesso delle realizzazioni umane, ciò che gli uomini hanno oggettivamente realizzato [...]» (C. OCONE, *Il liberalismo come concezione della vita*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, 13).

universale (etica), intesa, non temendo contaminazioni col distinto antecedente⁵⁰, come «cuore» dell’essere umano, sui desideri, sulle «passioni», sui bisogni individuali assicura all’uomo affrancamento da ogni tipo di annichilimento esistenziale e costruzione di un’azione non-malata, storica, armoniosa, idonea, a sua volta, a stimolare nuove forme di teoresi.

Ivan Pozzoni



“Mi piace rimare”

I giovani descolarizzati e la rinascita della poesia

di Luana Salvarani

Molte lamentazioni si levano, periodicamente, dal mondo istituzionale della “cultura” e dal vario sottobosco degli “amanti del libro”, frequentatori di blog, forum, appositi festival, quasi tutti un po’ enogastronomici nella sostanza. I giovani non amano la poesia; i giovani non leggono. Quindi sono (fatalmente) superficiali, insensibili, immorali, consumistici. Le ragazze diventeranno fashion-victims pronte a darsi al primo venuto per una borsetta. I ragazzi, crudeli machos dediti allo stupro di gruppo e al narcisismo stradale. Ma è proprio vero?

Quasi tutte queste osservazioni e rilevazioni, più o meno ufficiali, sono infestate da errori di metodo e gravi strabismi di fondo. Le “statistiche” si basano su dati di questo tipo: acquisti pro capite di libri e giornali, prestiti nelle biblioteche. Facciamo un esempio. Io sono un lettore “professionista”, e leggo, traduco, consulto centinaia di libri all’anno, per lo più nel campo storico, artistico e letterario. Per le statistiche, non leggo. Non compro libri se non nel mercato remainders-antiquario (che non entra nelle statistiche), non frequento librerie, uso la biblioteca cinque o sei volte l’anno, e non ho mai comprato un giornale italiano in vita mia. Ergo, non leggo. O meglio, ho le stesse statistiche di lettura di una massaia sessantenne della Padania profonda, o di una ventenne del Sud con la madre analfabeta e la terza media.

Mettiamo pure che i lettori professionisti (che i libri antichi li scaricano dai database digitali delle biblioteche, e quelli anche moderni li comprano in antiquaria perché vanno fuori catalogo in pochi mesi, e naturalmente

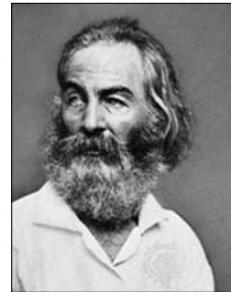
⁵⁰ Cfr. G. CACCIATORE, *Filosofia pratica e filosofia civile nel pensiero di Benedetto Croce*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, 80: «Non avrebbe alcun senso condannare, sul piano morale, orrori e prepotenze, dolori e affanni, dal momento che senza di essi, senza ciò che ci deriva dalla vita con le sue gioie e i suoi dolori, non si riuscirebbe mai a costruire condizioni di virtù, di progresso e di libertà».

sono costretti a fotocopiare come pazzi, perché se aspettano i tempi di acquisto e catalogazione delle biblioteche, mummificano prima di iniziare a studiare) “non facciano testo”. Vediamo allora i lettori “comuni”, e in particolare quelli che ci interessano di più, i “giovani”. Anzi, i giovanissimi: 13-17 anni. E non gli sparuti gruppi dei liceali o dei figli di professori, ma la grande folla di coloro che cessano gli studi esaurito l’“obbligo formativo”, dopo la terza media e un anno o due negli Enti di Formazione Professionale, o che hanno bisogno di una mano per gettarsi alle spalle il *diritto-dovere all’istruzione* divenuto un brutto incubo, una sequenza di insuccessi inevitabili e di umiliazioni immeritate, una spirale di tempo perso e di occasioni perse, quando magari si desidera solo guadagnare due soldi con le proprie braccia.

Le nostre osservazioni sono basate su anni di lavoro in laboratori di lettura e scrittura con i ragazzi di terza media, inclusi quelli “difficili”, e nell’attuale partecipazione come formatore in un progetto Icaro, la scuola di “seconda chance” per i giovani che non riescono a conseguire la licenza media e che la scuola non riesce più a gestire. Sono quelli che si attestano tra il 3 e il 4 nella maggioranza delle materie, a volte perché sono proprio negati per lo studio e hanno altri talenti, più spesso perché a casa loro, quando ne hanno una, non si parla italiano, ma arabo, ghanese o filippino (lingue che le loro insegnanti, prodighe di 3 e 4, sanno a malapena esistere); perché, in mancanza di meglio, adottano l’aggressione fisica e verbale come unico mezzo di comunicazione; perché ti sfidano allo sfinito; perché, odiati dalla scuola, la odiano, e in poche ore riescono a fare centinaia di euro in danni materiali. Sono la plebe illetterata, che si aggira la domenica tra sale giochi e stadi, ciondola nei centri commerciali, si fuma tutte le erbe che il mercato e la natura donano loro già alle otto del mattino. Sono la gente, la maggioranza silenziosa della forza-lavoro manuale, quelli che fanno statistica anche se non hanno voce in capitolo.

Bene: mesi e mesi di scambio e di conversazione letteraria con questi giovani “illetterati” ci offre un quadro capovolto rispetto alla vulgata giornalistica. I giovani amano la poesia, più della prosa. E conoscono e sanno apprezzare e recitare a memoria più classici europei e americani, seppur a pezzi e bocconi e senza ricordare i titoli, delle brave ragazze che arricciano il naso quando li vedono, e vanno nelle librerie a comprare libri di moda e romanzi politicamente corretti, da commentare nei blog.

Il primo mito che cade a pezzi è quello che vede il lettore “popolare” a favore dei romanzi, e la poesia accessibile solo ai più colti. I romanzi,



W. Whitman

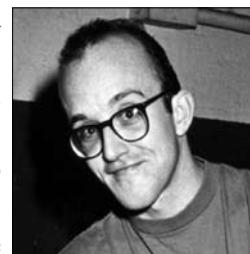
al giovane popolare, non piacciono. Primo, sono lunghi, lunghissimi. E, a meno di non disporre di un costoso e altamente specifico lettore Kindle (che non fa certo parte dei loro interessi d'acquisto), non li puoi fruire e scambiare in formato digitale. “I romanzi? No, non finiscono mai, nei Malavoglia ho saltato un sacco di pezzi, anche se mi interessava perché sono siciliana”, dice Nicole. “Una poesia se ti prende la puoi postare su facebook... un romanzo, no”, aggiunge Sheriff, “e non puoi farne uno uguale... la poesia invece, la puoi rifare con le tue storie”. Il romanzo, con le sue vaste architetture, non è fatto per sedurre lettori dai tempi di attenzione brevi, un po’ per attitudine, un po’ per abitudine, e soprattutto perché le letture lunghe sono associate al grande nemico, la scuola. Non si presta ai rifacimenti estemporanei, alle rielaborazioni. Non offre alcuno spunto visivo. “Non ci sono disegni, animazioni, non c’è niente da vedere, la storia non ti prende” dice Michael, appassionato frequentatore di fumetti fantasy giapponesi e talentuoso disegnatore a penna di strane vegetazioni e arabeschi fantastici. Ma è soprattutto la polisemia del testo poetico ad affascinare questi lettori frammentari e ingordi, la sua capacità di apertura agli infiniti possibili. “Il romanzo, prima o poi va a finire in un modo. E c’è sempre la morale in fondo. La morale, mi ha rotto il c***. La poesia mi piace, la poesia non sta dalla parte tua o mia” riassume Kevin, dando un quadro efficace della distanza tra il mondo reale e il ristretto quadro dei valori piccolo-borghesi più o meno celebrati dalla narrativa che si acquista nelle librerie: quel prodotto di media qualità letteraria e di profilo culturale mediamente socialdemocratico, che i vari Festival Letteratura nazionali propongono a un pubblico scolarizzato, supremamente incompetente, però assai convinto della propria superiorità umana e morale rispetto al vasto arcipelago dei cosiddetti “non-lettori”.

La fruizione della poesia da parte del giovane popolare è, prevalentemente, collettiva e orale. Se gli chiedi di recitare loro dei versi, quasi tutti ne hanno molti in repertorio, che scandiscono con piacevoli ritmi a metà tra il rap e la cantilena delle “conte” infantili. Questo è un suono nuovo, che non ho mai udito in altri contesti e fasce d’età. La familiarità con i testi delle canzoni e dei rap nella lingua degli afro-americani, scontata nei ragazzi più istruiti – che continuano in questo la consuetudine con i testi rock di due o tre generazioni prima – non è comune in questi giovani, che spesso hanno serie difficoltà con l’inglese. I testi italiani memorizzati o prodotti, invece, sono davvero tanti. Parodie quasi sempre esilaranti delle poesie di scuola, rilanciando un Pascoli, un Saba o un Carducci incontrati alle elementari; testi di propria produzione che ritmano momenti difficili o importanti della propria vita; e tanti versi classici per loro “anonimi”, visti

quasi sempre in un post su facebook e fatti propri, in cui non è difficile riconoscere Baudelaire e Walt Whitman (i più frequenti), ma anche Neruda e Shakespeare, Emily Dickinson e Vinicius de Moraes, e persino il temibile William Blake. Amore, morte, mistero, droghe la fanno ovviamente da padrone. Ma l'esigenza principale non è l'identificazione contenutistica (“le storie dei libri... sono tutte uguali, sono più belle quelle della mia vita e dei miei amici”, sostiene Mohammed), da parte di giovani che di avventure ne hanno viste, e subite, già fin troppe. L'esigenza è attingere a un caleidoscopio di immagini inserite nel ritmo del verso e della rima. “Vogliamo fare delle rime!” è una richiesta frequente. “Ci piace rimare”, sostengono quasi tutti.

Questi ragazzi non sono vittima di un'epidemia carducciana: le rime cui alludono sono le *rhymes*, cioè i versi del rap freestyle, e il loro *rimare* è il racconto di proprie esperienze e l'espressione della rabbia personale e sociale in coppie di versi a rima baciata, tipico del genere rap e hip hop. La recitazione è accompagnata dalla danza, dai gesti e da uno sfondo estetico che comprende le periferie urbane e i graffiti (Keith Haring lo conoscono tutti, per nome e cognome: sfiderei una comitiva di professoresse in visita a una grande mostra, a fare altrettanto), e che quindi fa percepire per contrasto l'insufficienza della poesia stampata, solo verbale. La plurisensorialità, come l'interattività, è esplicitamente richiesta ai prodotti culturali da questi ragazzi la cui fonte di informazione primaria è youtube. Quindi no ai libri “nero su bianco” e a maggior ragione ai libri lunghi. No alla carta, in generale; sì al testo scritto con la luce sullo schermo.

Fin qui si potrebbe argomentare un “meno”, una mancanza rispetto alla (più immaginaria che reale) generazione del libro cartaceo, se non altro per il ridursi effettivo e misurabile dei tempi di attenzione. Ma il “più” è evidente nell'esigenza e nella capacità di rielaborazione, nel sentire la poesia come qualcosa di proprio e di vivo, che fa risorgere l'arte dei versi quando ormai pareva condannata, non più di quindici o vent'anni fa, a un oblio definitivo. Le poesie non si leggono e poi si abbandonano in uno scaffale. Le poesie si imparano a memoria e si recitano. Si postano su facebook e le si adatta ai propri casi. Si scambiano e si trasformano fino a quando il testo, che già dal primo post ha dimenticato il proprio autore, diventa irriconoscibile, eppure ancora conservando vestigia del proprio ritmo e immaginario di partenza. Fanno parte della vita allo stesso titolo del fidanzato o dello smartphone, del berretto di tutti i giorni o della sciarpa della squadra. Hanno valore identitario, allo stesso titolo del bracciale coi colori del proprio Paese



K. Haring