

Gelosie, musica e biglietti della follia – Stefania Nonvel

Così – ed è forse l'unico dono dell'infelicitamente trascorso anno 2011 – il monumento epistolografico di Nietzsche, col suo quinto volume, è entrato in porto ed è ora finalmente stivato nei meglio dotti arsenali: **Friedrich Nietzsche, Epistolario 1885-1889** (pp. XIV-1358, € 100,00). Ritroviamo gli Adelphi come si erano fatti tanto amare un tempo e salutiamo nell'opera valorosa di Giuliano Campioni e Maria Cristina Fornari, nonché della preziosa traduttrice Vivetta Vivarelli, il compimento di una impresa editoriale e scientifica che difficilmente di più alto livello si potrebbe richiedere o auspicare. Quando Giorgio Colli aveva varato il primo galeone della flottiglia correva l'anno 1977 e la fase alta del ritrovato pensiero e della nuova lettura del filosofo (di) Zarathustra pareva lievemente già tracollante. Per null'altro dire, il successo popolare di quell'anno fu *Così parlò Bellavista* di Luciano De Crescenzo. A Colli restava poco più che un anno di vita: cadde (si può proprio dire) nella febbre di quel suo nuovo scossone alla Grecia accademica, innalzato coi tre volumi intitolati a *La sapienza greca* (1978-1980, il terzo postumo, l'Eraclito, a cura di Dario Del Corno); Mazzino Montinari gli sarebbe sopravvissuto di poco più che un lustro. Egli era, del resto, l'anima filologica, nel senso migliore, e germanistica (nonché, leggendariamente, grafologica) della gloriosa impresa; Colli è difficile immaginarselo varare un libretto Che cosa ha veramente detto Nietzsche, ripubblicato a cura dello stesso Campioni nel 1999, con titolo meno reboante di quello – che fa storia, a suo modo – della collezioncina Ubaldini in cui originariamente il profilo era apparso. Era stato pur bello, quel Nietzsche che rigerminava sui negri colli fiorentini. Il 1965-'75 era stato, nel mondo, segnato dalla guerra del Viet-Nam; per la sua porzione occidentale, dalle varie contestazioni che, in parte, anche a quello stato di guerra protestando si riferivano. Nel 1968, a cura di Colli e Montinari, in fase di vigorosa prosecuzione della loro edizione nietzschiana, erano usciti lo Zarathustra e *Al di là del bene e del male*, con la *Genealogia della morale*, nella traduzione di un altro, un poco mago, un poco filosofo, un poco poeta, fiorito sui medesimi colli, Ferruccio Masini. E, buon colle non mente, col 1977 spunta, fra gli argonauti, il nome di Roberto Calasso, cui compete la traduzione dell'*Ecce homo*, fattosi poi 'il' best-seller nicciano in Italia. Mi accorgo di procedere a forza di nomi, che possono suggerire molto o dir quasi nulla; come in quei quartieri 'residenziali' dove la giunta decida di intitolare ogni strada a una delle battaglie della guerra del '15-'18. Sangue e carne, costarono; tracimarono di sui giornali; si fecero poi, distanziate, merce per tesi di laurea o chiarimenti storiografici. Di chi la colpa di che. Dobbiamo avere netta consapevolezza che in questi trentacinque anni (fra il secondo volume dell'Epistolario e il terzo, del 1986, passano quindici anni di silenzio, la ripresa è del 1995, ossia diciassette anni fa), mettiamo che un lettore ne avesse allora anche lui trentacinque e si fosse messo in biblioteca il primo volume dell'Epistolario, ora potrebbe completare la collezione ma sarebbe fatto intanto vecchio di settant'anni. Lo sappiamo, di ciò non cura la storia né la filosofia; ma ne curava Nietzsche. L'onda cupa del tempo è come un sordo rumore nelle sue scritture; se no restava dentro l'università e faceva una tranquilla carriera. Così, non possiamo sfuggire alla sensazione che questo stesso epistolario, nella sua serrata unitarietà editoriale, è comunque abitato (o, per altro verso, disabitato) da due anime, che sono poi quelle generative della immensa avventura editoriale nietzscheana. Solo amicizia leale e profondo rispetto reciproco potevano assicurare lo sforzo comune di Colli e di Mazzino; non è una faccenda di valori, che non vorremmo nemmeno fosse posta, ma di indirizzi. Campioni è, se non l'erede, certo il conoscitore più ampio e documentato del côté montiniano. La febbre di Colli guardava oltre e quest'oltre variava di mira. Il 'dopo Nietzsche' comincia davvero, alle soglie del varo dell'epistolario, col *Dopo Nietzsche* del 1974, e a chi avesse avuto orecchio, già ribolliva nella *Filosofia dell'espressione* di cinque anni prima, nella quale il Colli filosofo si rivelò maestosamente a un pubblico che di lui conoscesse, e non era poco davvero, solo l'attività di promulgatore seducente di una cultura emarginata o sbiadita. Chi non ne sapesse e volesse saperne non ha che da procurarsi la raccolta delle sue note per la famosa *Enciclopedia di autori classici* della Boringhieri, che segnò una strada luminosa sulla quale si sarebbe ben potuta incamminare la neonata Adelphi (e qui il rimando è al libro bellissimo di una storica, *Pensare i libri* di Luisa Mangoni, Bollati Boringhieri 1999, che ricostruisce con ogni evidenza l'agonia di una cultura fattasi 'troppo' ufficiale, dunque prudente, e la nascita di una diversa, che produsse uno sforzo di rinnovamento nemmeno pensabile, purtroppo anzitempo esauritosi con la naturale, a volte precoce, scomparsa di alcuni dei protagonisti, e con la generale caduta di speranze, una fase di reflusso, all'inizio nemmeno intravedibile). Ma il lettore vorrà sapere di quest'ultimo Nietzsche. Gli anni (1885-1889) sono quelli della crisi, la cui attribuzione a una genesi luetica serve a mandare a letto tranquilli quelli che confondono pensiero e filosofia. Solo a una visione aerea dell'operatività nicciana, scorgiamo che, a una pausa di tre anni (dopo la *Gaia scienza* del 1882), seguono, in tre anni, opere decisive, in realtà finali, come lo Zarathustra, l'*Al di là del bene e del male* (l'«avvenire» del sottotitolo non è una spolveratina di miele sulla medicina troppo aspra), la *Genealogia della morale*, con la successiva liquidazione degli idoli e dei padri, siano essi il Cristo o Richard Wagner, per concludere nell'*Ecce Homo*. Come si diventa ciò che si è; e se si tratta di un pensiero che può sorgere solo dalla propria stessa distruzione, se questa è la pazzia, simile a quella di certi leggendari scienziati che morivano per avere sperimentato su di sé l'efficacia o la letalità di un loro siero, quest'ultimo volume è suscitatore, almeno agli occhi di un lettore 'normale' di Nietzsche, non tanto di riscoperte o di indizi di correzioni 'filologiche' ulteriori (di là dal libro un poco sparatamente imbizzito del Verrecchia sulla 'catastrofe di Torino', abbiamo letto in parecchi quantomeno la biografia del Jantz, tradotta in italiano per Laterza al principio degli anni ottanta, e altri libri sul filosofo non reticenti né avari in fatto di notizie anche particolari), ma di una partecipe e grave sensazione di 'tutto scritto'. Quando i casi, gli episodii, i 'biglietti della follia', le gelosie, le proteste, la musica, onnipresente, la Grecia, onnipresente, le richieste d'aiuto, i ghirigori dell'anima si riuniscono 'naturalmente' fra di loro, nella scansione dei giorni, con una apparente casualità le cui origini 'reali' sarebbero percepibili solo a chi avesse l'orecchio di 'questo' Nietzsche, fragile, esposto, pietoso, osceno, indifeso, e insieme intrepido, incalzante, lampeggiante, insoddisfatto d'ogni limite raggiunto, affamato d'aria (come non pensare ai tintinnabuli nelle orecchie del Tasso ricoverato fra i matti di Sant'Anna, alla sordità di musicisti come Beethoven o Smetana), è ben diverso da quando, filtrati da un biografo o da un esegeta, certi fili aggallano per la soppressione o la

sordina posta ad altri. Non è vero che in principio stia il verbo. Né in principio né in fine.

Jung di fronte allo Zarathustra, un terribile rompicapo – Paulo Barone

Sino a non molto tempo fa la produzione di un autore sembrava ordinata secondo una precisa gerarchia, al cui vertice brillava quella certa opera, etichettata come il suo «capolavoro», mentre tutto il resto (appunti, lettere, versioni preliminari) andava a occupare senza scandalo un posto marginale e trascurabile (tranne che per i cultori e gli studiosi). Oggi questa rigida disposizione sembra, in molti casi, vacillare. Seminari, corsi, materiali cosiddetti «preparatori» – lì dove l'autore procede con la guardia abbassata e il passo lento, senza il controllo pieno dell'argomentazione, in una lingua spesso trascritta da altri – hanno assunto un'importanza crescente, configurandosi quasi come un genere autonomo: non solo «appendici» che aiutano la comprensione dei testi «maggiori», ma luoghi dotati di una energia propria, impreveduta e non di rado illuminante, che scaturisce precisamente da quella loro tessitura smagliata, formalmente imperfetta. Che cosa sarebbe, per esempio, Foucault senza la pubblicazione dei suoi Corsi o Lacan senza quella dei suoi Seminari? Una considerazione analoga vale probabilmente anche per Jung, adesso che cominciamo a disporre di qualche tessera del suo materiale «collaterale», la cui imponenza potrebbe sfiorare quella delle Opere Complete. Infatti, dopo l'uscita dei Seminari dedicati a Visioni (1930-34), Analisi dei sogni (1928-30), La psicologia del Kundalini-yoga (1932), e dopo il faticoso Libro rosso, è ora il turno del Seminario, quanto mai opportuno, sullo Zarathustra di Nietzsche (Bollati Boringhieri, a cura di James L. Jarrett Vol. I pp. 484, €45,00). Tenuto in inglese, a Zurigo, dinnanzi a un auditorio composto da circa ottanta partecipanti di nazionalità varia – secondo una pratica consolidatasi ufficialmente nel 1923, ma cominciata già nel 1913 – stenografato e quindi integrato dagli appunti presi dai membri del gruppo, questo seminario dapprima circolò «per uso strettamente privato» e quindi venne stampato la prima volta solo nel 1988. Ebbe inizio nel 1934- sollecitato dalle tensioni politiche presenti nell'Europa di quegli anni – e proseguì sino al 1939, interrompendosi anzitempo, il 15 febbraio, alle soglie della quarta e ultima parte del testo, a causa della guerra ormai alle porte. Quasi cinque anni, dunque, (salvo due viaggi in America e uno in India), per analizzare, parola per parola, le sole prime tre parti (l'edizione italiana, curata con attenzione da Alessandro Croce, si ferma, per ora, a circa metà della prima, cioè al marzo del 1935), in un corpo a corpo con lo Zarathustra cominciato già nel 1898 e più approfonditamente, di nuovo, nell'inverno del 1914, per un'esperienza definita, senza mezzi termini, «terribile». Persino in apertura del seminario Jung avvisa l'uditorio che si tratta di un testo «straordinariamente complesso, dove regna un caos infernale», un «vero rompicapo», di cui occorre «accollarsi la responsabilità» della lettura, magari anche avendo il coraggio, a un certo punto, di sospenderla. **Quattro sostanze tossiche.** Che cosa possiede di speciale, di perturbante, agli occhi di Jung, questo testo da giustificare tanta passione e simili precauzioni, oggi incomprensibili per un libro (fermo restando che il nome di Nietzsche è una scossa tellurica che attraversa e condiziona l'intera cultura novecentesca, da Strindberg a Thomas Mann, da Jaspers a Heidegger, sino a Bataille, Foucault e Deleuze)? Sconcerta, innanzitutto, lo stile. Pur lasciandosi leggere con una certa facilità, Jung rileva che lo Zarathustra, a differenza degli altri scritti di Nietzsche, «è difficile da ricordare: quando lo citi, ti accorgi di farlo sempre in maniera sbagliata, poiché le sue immagini, provenendo direttamente dall'inconscio, entrano immediatamente in risonanza con l'inconscio del lettore. Jung assegna una simile capacità agli artisti visionari, a coloro in grado di intercettare e prefigurare la piega invisibile che gli eventi stanno prendendo. Ma la visionarietà di Nietzsche ha una cifra specifica, frutto della miscela di quattro sostanze «intossicanti» concatenate, che lo Zarathustra pone, com'è noto, in successione: morte di Dio, super-uomo (o, meglio, oltre-uomo), volontà di potenza ed eterno ritorno. Leggendo questo testo, allora, è come se si ingoiassero «pillole ricoperte di zucchero, ma piene d'ogni tipo di veleno». Già particolarmente cruciale è la prima «sostanza», l'annuncio della morte di Dio. Con quest'ultima, infatti, non viene meno soltanto il cielo delle fedi metafisiche, delle speranze ultraterrene, degli ideali, ma la possibilità stessa di un qualunque punto «esterno», superiore alla realtà o indipendente da essa. Pensieri, idee, concetti o anche semplici immagini mentali, perdono la loro presunta, sovrana separatezza e vanno a fondersi con l'esistenza di chi le professa, con la sua vita concreta, in carne e ossa. Lo scenario tradizionale – le sue prospettive, le sue pratiche, le sue figure, tutte improntate a un sostanziale dualismo – subisce così un collasso, un crollo, un sovvertimento, qualcosa che prelude a un atteggiamento mentale inedito. Di tale crollo Jung è disposto a dare conto minuzioso, rivelando una prossimità all'impostazione di Nietzsche mai davvero così chiara come in questo seminario: il ritorno alla «grande ragione» del corpo («vivente», aggiunge Jung) e al senso della terra; la necessità di considerare le cose «così come sono» e non come «dovrebbero essere», dipendenti, nella loro dinamica, da noi e non da moventi esterni, affrontando il rischio, l'oscurità, l'infelicità e il conflitto che il processo di disillusione comporta, perché senza l'incremento di conoscenza e di coscienza che deriva dal ritiro delle proiezioni nessun mutamento autentico sarà mai davvero possibile; l'assunto che l'uomo non sia una forma definita e non coincida affatto – una volta detronizzato Dio – con la divinizzazione dell'io. **Una diagnosi sul presente.** A Jung pare, piuttosto, che, nell'insieme, queste linee di ritorno verso il basso e il concreto convergano segretamente nel punto in cui Zarathustra dichiara che, a seguirlo, devono essere quei compagni che «vogliono seguire se stessi». Ognuno deve seguire se stesso: è qui che, secondo Jung, si svela l'intero significato del libro – la sua natura «velenosa» e la sua validità per il tempo attuale – e si chiariscono di colpo gli inconciliabili motivi di dissidio con il Cristianesimo ufficiale, ma soprattutto con quella «mentalità cristiana» diffusa, che storicamente ci caratterizza. Sia l'uno che l'altra, basandosi, al contrario, sul sacrificio e sulla completa cessione di sé, non possono che avversare l'idea di scelte autonome e libere, di una sperimentazione diretta, integrale e senza deleghe della propria vita. Il pronostico di Jung sulla scia di Nietzsche – che è anche una diagnosi sul presente – è però netto: l'avversione potrà anche continuare e la mentalità cristiana valere come rifugio «per migliaia d'anni ancora», ma questo non servirà a contrastare la confusione e il disorientamento provocati dal rientro nell'inconscio di quella straordinaria quantità di vita e di libido prima depositata in Dio e negli antichi valori, ora ridotti a un «fil di fumo». E tuttavia, che l'intreccio tra sacrificio e perseguimento di sé, tra vecchia e nuova disposizione, sia una questione spinosa e possa rivelarsi una trappola mortale è la stessa vita di Nietzsche – con la follia finale – a dimostrarlo. Jung sostiene che se

fosse stato fedele a quanto professava, la sua identificazione con la figura, pur sempre collettiva e spersonalizzante, di Zarathustra sarebbe stata parziale, limitata dalla presenza di quel piccolo e insignificante residuo rappresentato dalla sua banale esistenza quotidiana, dal suo corpo, dai suoi bisogni. **Nel club dei desperados.** Da questa infima posizione avrebbe trattato le prediche di Zarathustra con distacco, con noncuranza, come uno che vede passare di sfuggita un animale nel proprio giardino. Non certo per trovare conforto mentale nelle presunte virtù terapeutiche di una vita bucolica. Piuttosto per cercare meglio nella giusta direzione, perché proprio in quel piccolo residuo alloggierebbe pericolosamente – secondo Jung – l'unicità, la singolarità, l'incomparabilità di una vita, di se stessi, di Sé; ovvero del punto-limite che include coscienza e inconscio, individuo e mondo, parola e silenzio. Forse allora Nietzsche non sarebbe diventato folle, ma sarebbe entrato di diritto in una cerchia ancor più stravagante e folle, il «club dei desperados», quel gruppo spurio e sparuto in cui – a detta di Jung – vanno a finire coloro che investigano su una simile esperienza.

Edifici della letteratura scalati con spirito degno di un atleta – Ivan Tassi

Chi ha letto il **Diario di una scrittrice** di Virginia Woolf, conosce gli sforzi e le battaglie che l'autrice ha ingaggiato con la penna per impossessarsi della vita nella sua essenza. Con la sua forma elastica, a «maglie larghe», il Diario funziona come un meraviglioso contenitore e allo stesso tempo come un giudice: se da una parte consente di catturare «momenti d'essere» in maniera più franca e disimpegnata di quanto non accada nei romanzi, dall'altra permette anche di sorvegliare i progressi della scrittura romanzesca e di rilanciare di giorno in giorno le scommesse della sua arte, in una infaticabile corsa al libro. Ma accanto al Diario, disposto a celebrare traguardi e sconfitte in una cerimonia di premiazione privata, esiste per la Woolf anche un altro campo di gara: la critica letteraria, che si incunea fra le performance creative dell'artista per costituire un vivace e funambolico esercizio in pubblico della sua intelligenza. Gli *Essays* di Virginia Woolf hanno visto la luce in un arco di tempo che si estende dal 1904 al 1941 e sono stati pubblicati, tra il 1986 e il 2011, dalla Hogarth Press di Londra in un'edizione critica complessiva di sei volumi. Si comprendono allora i dubbi e l'imbarazzo denunciati da Liliana Rampello, nel momento in cui si è trovata a selezionare e curare i testi della Woolf che ora compongono la raccolta antologica Voltando pagina. Saggi 1904-1941 (a cura di Liliana Rampello, Il Saggiatore, pp. 664, € 29). Si è trattato di farsi strada fra prove di alta levatura, per poi ricavare, a prezzo di inesorabili rinunce, un percorso suddiviso sia qualitativamente sia tematicamente. La prima parte del libro raggruppa infatti «Saggi maggiori» di ampio respiro e più specifiche «Occasioni e avventure» di lettura, organizzando il materiale in cinque blocchi cronologici, ognuno contrassegnato dal riferimento al titolo di un romanzo della Woolf. **Sul metodo della lettura.** La seconda parte propone invece una serie di incursioni in territori disparati – come la pittura, la guerra, la natura, la malattia – che si rivelano comunque di cruciale importanza per la ricostruzione dell'universo ideologico e affettivo della scrittrice. È bene sottolineare che una simile operazione offre incontestabili vantaggi. Mentre la partizione cronologica ci permette di collegare l'esercizio critico all'orizzonte di una determinata stagione creativa della Woolf, la raccolta nel suo complesso, assemblando in un unico volume testi prima tradotti e pubblicati in opere sparse, lascia emergere un'idea decisiva: la critica letteraria, per la Woolf, è una forma di movimento e una libera attività della mente, impegnata innanzitutto a ridefinire, attraverso il proprio esempio concreto, le modalità, il «metodo» e i protocolli dell'atto di lettura. Ma come si propone al pubblico la Virginia Woolf lettrice? Di certo come il più invidiabile dei modelli. Inesausta, iperattiva, la Woolf è capace di balzare di scatto, nelle sue ricognizioni da un libro all'altro, verso qualsiasi genere ed epoca. Sul suo tavolo di lavoro vediamo accumularsi alla rinfusa tragedie greche, romanzi russi, liriche, classici della tradizione inglese e francese, epistolari, volumi di memorie. Anche se il romanzo di ogni tempo finisce per rappresentare il terreno privilegiato delle esplorazioni, non sembrano esistere barriere all'intelligenza della scrittrice, disposta a misurarsi su più versanti in contemporanea e a conquistare mete sempre nuove, affidando il proprio istinto e la propria «sensibilità» alla guida della ragione. **Il rovescio della medaglia.** La lettura, per questi versi, si rivela il nutrimento indispensabile al vigore della mente, ma anche un trampolino di lancio per buttarsi a capofitto nella creazione letteraria. Perché quando la Woolf indossa i panni del lettore si lascia alle spalle le zavorre superflue (come ad esempio le notizie sulla vita dell'artista preso in esame), guizza come una «lepre» e tiene gli occhi fissi su quanto «ha fatto» uno scrittore, sul suo «disegno» e sugli sforzi di ingegneria che gli hanno consentito di dare una «forma» al singolare «edificio» del suo libro. Rispetto alla «passione per la scrittura», la critica – come leggiamo in una lettera che Virginia indirizza a Ethel Smyth nel 1932 – non è altro che «il rovescio della medaglia»: tanto che poi, se assieme ai saggi di Voltando pagina ci spingessimo a riaprire *Mrs Dalloway* o *Al faro*, resteremmo stupiti dalla prontezza con cui la Woolf, una volta riapprodata alla finzione, ha saputo far tesoro dei propri esercizi di lettura nel disegnare una sua personale forma-romanzo. Non è difficile accorgersi che a questi patti, attraverso la critica letteraria, la Woolf riesce a garantirsi molteplici tornaconti: primo fra tutti la possibilità di sbarazzarsi dei critici stessi, per ridefinire profilo, competenze e «responsabilità» del proprio lettore ideale. Per Henry James il lettore di romanzi aveva il permesso di procedere «delicatamente», senza «spezzare il filo», a tappe di «cinque pagine al giorno»; secondo Nietzsche, al contrario, il lettore ideale doveva assomigliare a un «mostro di coraggio e curiosità» pronto ad avventurarsi in qualsiasi impresa a proprio rischio e pericolo. La Woolf, per parte sua, domanda invece al lettore di seguire il suo stesso esempio e di comportarsi come un «giovane», formidabile atleta che si lancia alla scalata dei grandi «edifici» della letteratura. Non le interessano le credenziali dei professionisti: la lettura, per lei, coincide con un «vigoroso esercizio all'aria aperta», con uno sport dell'intelletto da praticarsi al riparo dal torpore degli accademici e dal chiacchiericcio parassitario dei recensori di giornale. È il «metodo» a rappresentare, in questa prospettiva, la più sicura delle salvaguardie. Il lettore dovrà infatti impegnarsi a valutare la «forma» delle opere senza lasciarsi distrarre dalla giuria dei critici, alimentando invece il proprio giudizio con la ginnastica mentale della comparazione. Per capire il «piano» di uno scrittore e il risultato della sua «osservazione» artistica della vita, sarà dunque indispensabile metterli a confronto con quanto è stato fatto, prima e dopo, sui campi di gara della letteratura. «Ogni libro – insiste la Woolf – discende da un altro libro». Solo grazie a una «storia delle forme» – che in parte ricorda quella auspicata da certi formalisti russi –

saremo allora in grado di riappropriarci dell'antico «piacere» della lettura, che consiste nel tramutarsi, a tutti gli effetti, in «complici» o «compagni di lavoro» del romanziere, nel superare la sua stessa comprensione dell'opera e nel «ricreare» (o riscrivere) il suo libro attraverso la nostra attiva collaborazione. Anche perché poi di questo passo arriveremo a orientarci nel grande «caos» generato, secondo la Woolf, dalle innovazioni della narrativa contemporanea, magari fino ad apprezzare una delle sperimentazioni romanzesche della scrittrice, sottovalutate dai critici, e così audaci – testimonia ancora il Diario a proposito di *Al faro* – da richiederle talvolta di inventare un «nome nuovo» per definirle. Questioni di giustizia «La critica – affermava del resto Chesterton nel 1911, parlando di Dickens – non esiste per raccontare ciò che uno scrittore sa già da solo, esiste per raccontare di lui ciò che ancora non sa». È un'affermazione sottoscritta in più di un saggio di Voltando pagina. E tuttavia, se il lettore è in fin dei conti autorizzato a fondarsi soltanto sulle proprie ragionevoli «intuizioni», per chi scrive il critico letterario? La coraggiosa ridefinizione dei ruoli con cui la Woolf ci invita a riattivare il nostro ingegno, non rischia di ritorcersi contro di lei con una paradossale, improduttiva auto-squalifica? E non ci ricorda forse gli attacchi che in questi ultimi anni sono stati perpetrati a neutralizzare il mestiere del critico? Osserva in ogni modo la Woolf che «spesso il lettore si rivela estremamente ingiusto»: e dunque, per quanto finisca per «trarre le sue conclusioni da solo», non può mai essere abbandonato del tutto a se stesso. La critica, come ci dimostra Voltando pagina, può rappresentare in ogni caso un tramite prezioso e insostituibile, una sorta di preparatore atletico, chiamato ad «allenare» il «gusto» dell'atleta lettore, ma disposto a farsi poi da parte al momento della gara coi testi. È proprio questo suggerimento che ci spinge ancora oggi a voltare pagina.

Caccia al tesoro di Horacio Quiroga – Fabio De Propriis

Buenos Aires - Di fronte a una natura che si estende quasi all'infinito producendo un fiume dalla foce sterminata in mezzo a una pianura rigogliosa che va dal tropico del Capricorno fino quasi al polo sud, l'uomo boreale si è sentito sfidato nella capacità di eccedere e ha creato Buenos Aires, rimediando ai propri limiti con un gusto della citazione storica – la colonna dorica, la statua equestre di gusto rinascimentale – che vorrebbe addolcire la tracotanza, ma non ha evitato le tragedie della storia. La foce del Rio de la Plata si apre fino a raggiungere un fronte di 220 chilometri. Che adesso Buenos Aires sia piena di grattacieli sembra ovvio. Gli europei che la fondarono hanno impiantato nei discendenti il virus dell'architettura, la necessità di dare un'interpretazione allo spazio abitato, trasformandolo in un contenitore di significati. Con tanti metri quadri e cubi a disposizione in un territorio pianeggiante, produrre strutture architettoniche grandiose, avendo del cemento armato a disposizione, è una scelta quasi banale nella sua ovvietà. **Il luogo della dismisura.** L'ampiezza della Avenida 9 de Julio cita quella del Rio de la Plata, l'altezza dei grattacieli del microcentro rimanda agli alberi della foresta subtropicale. Anche le tragedie e le vittorie storiche dell'Argentina, oltre che essere conflitti tra uomini, possono sembrare anche sfide alle meraviglie e alle catastrofi della natura. Per chi viene dall'Italia e ha perciò un occhio abituato a orizzonti limitati dall'ermo colle, dai sette colli, dagli Appennini, e dalle Alpi, che inducono alla bellezza ordinata e a misura d'uomo, Buenos Aires è il luogo della dismisura e della sproporzione. Tra gli altissimi edifici del centro e le infinite baracche di lamiera costruite sotto le strade sopraelevate non c'è continuità. Lo squilibrio architettonico è specchio dello squilibrio economico. La maggiore ricchezza dell'Argentina di oggi, passata in dieci anni grazie ai governi Kirchner dal fallimento orchestrato dal liberista Menem a una crescita seconda sola al Brasile (il fatto insegnerà qualcosa ai seguaci del liberismo?), non è priva di zone d'ombra. Più ricchezza significa, ad esempio, anche più grande produzione di immondizia. Come sostiene l'architetto Carlos Levinton, è arrivato il momento di passare alla raccolta differenziata dei rifiuti in casa, ma l'Argentina ancora non è preparata al passaggio. La sproporzione tra la massa dei rifiuti e le tecniche di smaltimento produce effetti spettacolari e sinistri anche agli occhi di chi viene dall'Italia: le vie eleganti del centro di Buenos Aires, come la famosa calle Florida, di notte diventano punto di incontro dei cartoneros che vi ammassano i loro grossi contenitori di immondizia e procedono a differenziare, accumulando cartone su cartone, plastica su plastica e così via. Nell'attesa di raggiungere l'obiettivo di riciclare il cento per cento dei rifiuti prodotti (esattamente come fa la natura, chiosa l'architetto), la città notturna offre immagini di sovrapposizioni incongrue che purtroppo ispirano pensieri poetici, come l'ingresso del Teatro Tabaris, sull'avenida Corrientes: una grande scritta che lo copre tutto annuncia il prossimo allestimento di un dramma di Albee (*La capra*) ad opera di due dei migliori attori argentini del momento, Julio Chavez e Cecilia Roth. Davanti alla scritta, un senzatetto ha sistemato il suo giaciglio e cerca di dormire. Se ci si allontana dal centro, annunciato dalla gigantesca scultura metallica che riproduce un fiore ideale, la *Floralis Genérica* di Eduardo Catalano, si incontra il quartiere signorile di Palermo, dove nacque Borges, e dove ora sembra che la Madrid più monumentale si sia trasferita dilatandosi nelle forme e nelle distanze. Alla ricerca di zone meno invidiose della grandiosità forestale si inverte la direzione di marcia e si arriva a San Telmo, dove le vecchie case a un piano si fanno meno rare e i negozi di antiquariato riportano alla dimensione delle piccole cose e della nostalgia. Spingendosi più in là, fino alla Boca, si ha l'illusione di trovare riposo nello sgargiante colore locale delle casette di lamiera dipinte. **Questioni di forza naturale.** Le fotografie dei turisti, i pittori che vendono i loro acquarelli, il carretto dell'aranciata riportano verso una dimensione in cui la lotta per la vita si stempera nell'arte di arrivare alla fine del mese. Viene addirittura voglia di visitare il museo delle cere alla fine del Caminito. E lì, inaspettato, ci si imbatte nel nodo che tiene unito l'umano e il tremendamente naturale. Accanto alle cere dei gauchos in duello e degli eroi della resistenza guaraní, c'è una piccola sezione di serpenti imbalsamati e riproduzioni in cera di arti umani deformati dai rispettivi morsi velenosi. Spicca un boa constrictor e, ancora di più, un piccolo cartello che allude al più velenoso dei serpenti del nord: lo yarará. Tutto all'improvviso è chiaro, perché torna alla memoria l'opera di uno dei più grandi e misconosciuti narratori sudamericani, Horacio Quiroga. La sproporzione di Buenos Aires e di tutta l'Argentina è il tema di tutta l'opera di questo scrittore della generazione che ha preceduto Borges. Se l'arte del racconto è una porta che può condurre a comprendere il reale, allora è il caso di partire. Dal reportage sconfiniamo nella relazione letteraria e dal museo delle cere ci spostiamo nella provincia di Misiones, seguendo la via di Quiroga che, nato in Uruguay, crebbe a Buenos Aires, per poi trovare nella foresta subtropicale tra Misiones, Posadas e San Ignacio il posto dove vivere e ambientare molti dei suoi racconti. Se

la capitale rappresenta la sproporzione, la foresta ne è il cuore. Il veleno dei serpenti, la corrente dei fiumi, la vita degli alberi sono entità che l'uomo, soprattutto se arrivato dalla città, prova a ridurre alla propria dimensione, quasi sempre fallendo. Ma quand'anche riesca, il successo è frutto della stessa imponderabile forza naturale che altre volte porta al disastro. La grandezza di Quiroga sta nell'aver colto il tema della sua città adottiva e di averlo sviluppato nel luogo in cui raggiunge il suo più alto grado di drammaticità attraverso un strumento quale il racconto che, miniaturizzando lo scenario, ne fa risaltare al massimo la dismisura. Api che producono un miele velenoso per il grassoccio e inesperto ragazzo bonaerense appena arrivato in vacanza a Misiones, tagliatori di legname che vanno incontro a un fato vario ma, come in Verga, immutabile, amori impossibili che si concludono per assurdo con un lieto fine e altri che naufragano in modo ugualmente assurdo: questo il genere di storie che racconta Quiroga. Tuttavia a farne veramente un grande scrittore è la capacità di produrre, nel folto di una prosa compassata come tronchi d'albero, frasi abbaglianti come fiori d'ibisco. Ci si limiterà qui a citarne una da Il tetto d'incenso. Il protagonista Orgaz, ufficiale civile di San Ignacio, è alle prese con due missioni impossibili: innanzitutto sistemare il tetto della sua casa che, fatto di tegole di incenso non stagionate e perciò soggette a deformarsi, si è presto trasformato in un colabrodo e in secondo luogo rimettere a posto i registri che nei quattro anni di servizio ha completamente trascurato per cercare di risolvere il problema del tetto. Quando, dopo tre giorni di lavoro febbrile, Orgaz è pronto per portare i registri in ordine all'ispettore ministeriale, si accorge che deve attraversare in canoa il fiume Paraná in piena. Il pericolo è grande, ma il senso del dovere prevale. **Emozioni inattese.** A questo punto della narrazione, Quiroga scrive una frase che si può definire più grande della letteratura e che per un momento cancella la sproporzione tra l'uomo e la natura-destino: «E se la canoa, che imbarcava acqua da tutte le parti ed era esposta di fianco alle onde, non affondò in quel tragitto fu perché, a volte, succedono cose inspiegabili» (trad. di Eleanor Londero). Non è difficile capire che trovare oggi a Puerto Iguazú, nella stessa provincia di Misiones, in un piccolo negozio chiamato «Flower Power», un cucchiaino di legno d'incenso, novant'anni dopo la pubblicazione del racconto di Quiroga e sentirsi dire dalla proprietaria che gli alberi di incenso in quella zona sono scomparsi da decenni e quel cucchiaino è stato ricavato da un pezzo di legno vecchio trovato in chissà quale casa diroccata, destinato all'immondizia e invece riciclato nel rispetto della natura, può suscitare varie emozioni.

La costellazione di morti e di libri che approdò al suicidio dell'uruguayano Quiroga

Horacio Quiroga nacque a Salto, in Uruguay, alla fine del 1878. La sua vita fu segnata da molti eventi luttuosi. Il padre morì per un colpo accidentale di fucile quando Horacio aveva pochi mesi e lo stesso Horacio uccise poi accidentalmente un amico con un fucile nel 1902, anno in cui lasciò per sempre l'Uruguay stabilendosi a Buenos Aires, dove lavorò come insegnante. Nel 1910 si trasferì nel nord-est del Paese con la moglie Ana María. Nel 1915, quando la sua carriera letteraria cominciava a consolidarsi, la moglie si suicidò. Tornato a Buenos Aires nel 1916 con i due figli, Quiroga divenne un autore stimato e celebrato. Nel 1932, risposatosi con la giovanissima María Elena, tornò a vivere nel nord-est, a Misiones, come console uruguayano. Nel 1936, nuova crisi matrimoniale: María Elena e la figlia avuta da lei rientrarono a Buenos Aires. Un anno dopo, Quiroga, ammalato, fece ritorno nella capitale e si suicidò con il cianuro (vedi l'introduzione di Lafforgue a *Los desterrados y otros textos*, Castalia 1990). Negli ultimi anni l'opera di Horacio Quiroga è stata proposta varie volte in italiano. Si ricordano almeno: *Racconti d'amore di follia e di morte* (pref. di Dario Puccini, trad. di Fausta Antonucci, Editori Riuniti 1987; nuova trad. di Feretto, Internòs 2010); *Anaconda e altri racconti* (trad. di Fausta Antonucci 1988); *Il tetto d'incenso* (trad. di Eleanor Londero, Sellerio 1995); *I racconti della foresta* (a cura di Francesca Lazzarato, Editori Riuniti 2003); e lo studio di Vito Galeota *La configurazione del cuento moderno ispanoamericano: Horacio Quiroga* (Aracne 2005).

Candide nel nuovo mondo – Viola Papetti

Nel 1759 il *Candide* di Voltaire affacciò il suo volto bianco sulla scena letteraria francese, e fu subito smascherato. Dietro quel volto, in cui chiunque poteva identificarsi, si era combattuta una dura battaglia contro l'ottimismo, la fiducia nella bontà dell'uomo, della Provvidenza divina e della chiesa cattolica. Chi si riconobbe in quel *Candide*, desolato infine ma mai vinto, accettò l'educato pessimismo di questo conte philosophique, un gelido soffio che veniva dal futuro. Ma ci fu chi lo proibì proprio per la sobrietà di quella rivolta, ostinata e cavillosa, ma senza violenze, accuse, grida. Su due fatti storici inconfutabili si sosteneva la tesi manicheista di Voltaire: il terremoto di Lisbona che aveva causato migliaia di vittime e l'operato iniquo dell'Inquisizione. *Candide*, l'amata Cunegonda, l'euforico Pangloss e lo scettico Martin, il loro disgraziato seguito, come ectoplasmi non personaggi, trascorrono tra avventure e disavventure dal Vecchio al Nuovo Mondo, fanno una puntata nel felice Eldorado dove non riescono a vivere, muoiono ma risorgono per arrivare a quel finale emblematico, a quel giardino che, ormai rassegnati, dovranno coltivare col duro lavoro delle braccia. Ma quel giardino non sarà copia di quello edenico, in cui si incontrano malintenzionati serpenti, e mele avvelenate? Voltaire tace. Toccherà ai *Candide* del Nuovo Mondo, ripetere quel percorso e ritornare in quel giardino. Negli anni '50, per i creativi e gli accademici inglesi e americani, il secolo di riferimento è stato il 700, libertario e libertino, brutale e lezioso, ma razionale. Un gusto che sollecitava contaminazioni, citazioni, riscritture, un certo esotismo, un garbato erotismo. C'erano anche importanti coincidenze storiche: le vittime del terremoto di Lisbona e quelle della seconda guerra mondiale, l'odiosa persecutorietà dell'Inquisizione e gli interrogatori della Huac, il comitato che indagava per le attività anti-americane, di cui era a capo J. Edgar Hoover. La caccia a possibili eversori comunisti o semplici simpatizzanti era aperta, soprattutto tra scrittori e registi. Si chiedeva di dichiarare le proprie idee politiche e di nominare colleghi e amici sospetti di connivenza col comunismo o di devianze comunque pericolose. Hollywood fu passato al setaccio: la metà circa degli interrogati divennero di fatto spie, chi si rifiutò pagò di persona con qualche mese di prigione e la messa al bando da teatri e studios. Lillian Hellman che era stata convocata dalla Huac nel maggio del '52, rispose con una lettera rimasta famosa, in cui si disse pronta a parlare di sé, ma non di altri. E aggiunse: «Sono stata educata alla vecchia maniera americana e mi sono state insegnate certe semplici regole:

cercare di dire la verità, non danneggiare il prossimo, essere leale al mio paese, e così via. Voglio credere che sarete d'accordo con me su queste semplici regole di umana decenza e non vi aspetterete ch'io violi quella buona tradizione americana da cui esse derivano». Quanta ironia! Hellman non poteva ignorare che da tempo la sua posta era sorvegliata e le sue valigie aperte. I sospetti erano cresciuti quando il suo compagno, Dashiell Hammett, fu arrestato per essersi rifiutato di collaborare con la Huac. Hoover in persona, nel '43, aveva però avvertito di usare ogni cautela con la scrittrice, che già godeva di una reputazione nazionale. Secondo un amico (o un nemico?) Hellman «era donna che stappava la bottiglia con i denti», e meditò vendetta. Propose a Bernstein, anche lui ebreo e politicamente affine, di adattare per il teatro il *Candide* di Voltaire – probabilmente sul modello dell'Opera da tre Soldi. Libretto di lei carico di allusioni politiche e musica di lui, eccitata e straripante. L'accordo necessario fra la rocciosa Hellman e il vorticoso Bernstein si rivelò difficile. Ci si mise anche il sistema Broadway, per cui *Candide* divenne un work in progress lungo una trentina d'anni. Dopo il debutto a Boston come operetta comica nel 1956, si aggiunsero le canzoni del poeta Richard Wilbur, oltre a quelle di John La Touche, Dorothy Parker, dello stesso Bernstein. Fu un fiasco leggendario. Era evidente che il libretto raccontava del peggiore dei mondi possibili, mentre la musica celebrava il migliore dei mondi possibili. Hellman, sdegnata, ritirò la sua collaborazione. Nell'edizione Chelsea del 1973, Hugh Wheeler ridisegnò il libretto direttamente su Voltaire, e dopo tormentose revisioni, *Candide* sembrò finalmente approdato alla versione definitiva del 1989 (Deutsche Gramophone). Finalmente i nostri modesti eroi sono arrivati in quel giardino americano che è il Far West, spaccano legna e coltivano terra. Di Hellman rimane, ironicamente, la ballata dell'Eldorado, il sogno veterocomunista di «una terra di gente felice, giusta e buona e coraggiosa e libera».

L'arte, la ragione e il loro naufragio, in una inedita lingua americana – Oreste Bossini

Il 10 novembre del 1968 Roger Englander organizzò alla Avery Fisher Hall di New York una rappresentazione unica e per molti aspetti eccezionale di *Candide*, per festeggiare i cinquant'anni di Leonard Bernstein. Englander, all'epoca già una leggenda nel mondo televisivo americano, aveva intuito per primo l'enorme potenziale comunicativo di Bernstein, inventando nel 1958, insieme al musicista, uno dei programmi di maggior successo della Cbs, gli Young People's Concerts, ancora oggi un esempio insuperabile di divulgazione culturale. Per quella recita speciale di *Candide*, Englander aveva radunato il meglio del mondo ebraico-progressista di Broadway, a cominciare dal direttore d'orchestra Maurice Peress, fedele assistente di Bernstein alla New York Philharmonic e autore di una delle più informate e divertenti storie della musica americana (Dvorák to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African American Roots, Oxford University Press 2004). Pangloss era Alan Arkin, fresco vincitore di un Golden Globe Award come miglior attore per il film musicale *The Russians are coming, the Russians are coming* di Norman Jewson. Arkin, figlio di uno scenografo di Hollywood messo al bando per essersi rifiutato di rispondere alle domande della famigerata Commissione per le attività anti-americane di Mc- Carthy, conosceva bene sulla propria pelle il significato della parola intolleranza. Cunegonde era interpretata da un'attrice di formidabile talento comico, Madeline Kahn, che molti forse ricorderanno come la fidanzata isterica e ultrasnob di Gene Wilder in *Young Frankenstein* di Mel Brooks. Per capire cosa significava a quell'epoca diventare una star di Broadway, basterebbe ascoltare con che voce e quanto spirito Madeline Kahn cantava «Glitter and Be Gay», l'aria più famosa di *Candide*, impervia anche per un soprano di coloratura. La Old Lady infine era il contralto Irina Petina, una cantante russa emigrata in America dopo la Rivoluzione d'Ottobre (il padre era un generale del corpo di guardia dello zar Nicola II e lei stessa una figlioccia dell'imperatrice Maria Feodorovna), divenuta una delle artiste predilette del Metropolitan, interpretando ruoli importanti sia nel genere leggero, sia in quello drammatico. La Petina faceva parte del cast originale di *Candide*, allestito per la prima volta al Martin Bek Theatre di New York l'1 dicembre 1956. Lo spettacolo aveva resistito per sole settantatre recite, fino al 2 febbraio del 1957, che per gli standard di Broadway equivaleva a un sonoro fiasco. La ripresa a Londra del 1959 non ebbe sorte migliore, così come un ulteriore tentativo di revival in California in ambito universitario da parte del Theatre Group della Ucla nel 1966. Perché dunque festeggiare i cinquant'anni di Bernstein con un lavoro che in dieci anni di tentativi diversi era sempre andato a vuoto? La festa del 1968 in realtà rappresentava il riconoscimento di un intero mondo ebraico intellettuale e laico, che si era formato a partire dagli anni '30 attorno all'ambiente dello spettacolo e che aveva trovato in Bernstein il suo campione carismatico. Per quella unica rappresentazione di *Candide* si erano mobilitati artisti provenienti dalla televisione, dal cinema, dal teatro leggero e dall'opera, in un amalgama che soltanto un personaggio come Bernstein poteva coagulare in maniera omogenea. Era emblematico che la sintesi di queste forze eterogenee avvenisse attorno a un lavoro come *Candide*, che incarnava le convinzioni neo-illuministiche della sinistra radicale newyorkese. Malgrado i ripetuti insuccessi, Bernstein era sicuro di percorrere la via giusta verso la elaborazione di un linguaggio americano per l'opera. La sua ambizione era di rappresentare per il teatro musicale americano quello che Mozart era stato per l'opera tedesca. *Candide* aspirava a diventare il flauto magico del Nuovo mondo, iniettando nelle convenzioni dello spettacolo popolare contemporaneo il liquido seminale di un teatro di idee, di passioni, di coscienza critica alimentato da un intreccio di valori estetici ed etici. Non a caso Lillian Hellman e Bernstein si erano rivolti a Voltaire e a Mozart, attraverso il filtro del teatro epico di Brecht, per rinnovare in maniera radicale le forme e il linguaggio dello spettacolo popolare. Sullo sfondo della polemica contro l'assolutismo delle religioni, il *Candide* di Bernstein esprime la frustrazione di un artista discriminato e umiliato a causa delle sue origini ebraiche. Malgrado gli onori, la fama e il potere, Bernstein non è mai riuscito a liberarsi della spirale perversa del disprezzo di sé e del compiacimento per le proprie sofferenze. Il dramma del suo controverso rapporto con l'ebraismo pulsava come una ferita sempre aperta nell'animo dell'autore, trovando proprio in *Candide* una espressione geniale e sarcastica. All'inizio dell'atto II, quando il quartetto dei fuggiaschi sbarca nel Nuovo Mondo, la vecchia Signora canta un irresistibile song a ritmo di tango, uno dei pochi numeri scritti per intero, parole e musica, da Bernstein. «I Am Easily Assimilated», dichiara la Vecchia in maniera sfrontata, aggiungendo di non essere spagnola, ma figlia di un uomo di Rovno Gubernya, la città ucraina da dove proveniva il padre di Bernstein. La portata dell'identificazione dell'autore nel personaggio grottesco della vecchia bagascia, alla quale è stata anche affettata metà del lato B (allusione nemmeno

troppo velata alla omosessualità dell'autore), si chiarisce qualche numero più tardi: «Sono stata picchiata e frustata/ e ripetutamente denudata,/ sono stata costretta a tutti i tipi di prostituzione/ ma ultimamente sto scoprendo/ che il destino peggiore/ è morire di comodità e di noia». Malgrado il quadro desolante di ogni forma di rapporto umano raffigurato nell'insieme del musical, il finale offre una prospettiva se non positiva, almeno consolatoria. All'epoca della prima stesura di *Candide*, verso la metà degli anni '50, Bernstein era convinto che l'arte e la ragione avrebbero potuto salvare l'uomo dal disastro, che nell'epoca della Guerra fredda assumeva l'immagine spettrale del fungo di Hiroshima. «Non siamo puri, né saggi, né buoni», cantano i sopravvissuti ai tormentati casi del *Candide*, «Costruiremo la nostra casa, spaccheremo la nostra legna e coltiveremo il nostro giardino». Dieci anni dopo, invece, la visione di Bernstein era cambiata in maniera drastica. Mentre il popolo ebraico di Broadway celebrava la fine della sua lunga traversata del deserto e la conquista di una dignità sociale sconosciuta alle generazioni dei primi immigrati festeggiando il suo rappresentante più eminente, quello che ce l'aveva fatta per tutti, il mondo intorno stava esplodendo, in maniera fin troppo simile alle vicende raccontate nell'operetta. Il 4 aprile del 1968, a Memphis, veniva assassinato Martin Luther King. Due mesi più tardi la stessa sorte toccò a Robert Kennedy, dopo aver vinto le primarie in California. Queste notizie furono un vero chock per Bernstein, che si precipitò a dirigere l'Adagietto della Quinta di Mahler ai funerali del giovane senatore nella Cattedrale di St. Patrick. Ma soprattutto la società americana sembrava sommersa da una marea reazionaria sempre più aggressiva, in parallelo con l'escalation della guerra in Vietnam. L'amministrazione Johnson arrivò al punto di incriminare per istigazione alla diserzione persino il dottor Benjamin Spock, il pediatra autore di *Baby and Child Care*, una sorta di bibbia per la maggior parte dei genitori americani. In questa situazione Bernstein attraversava un periodo di profonda crisi, scontento di sé e del suo lavoro, incapace di vedere un segno positivo in tutto quello che fino ad allora aveva ritenuto sacro. Per paradosso, le certezze illuministiche di Bernstein stavano vacillando paurosamente proprio nel momento in cui la fortuna di *Candide* cominciava finalmente a risalire la china. Il fallimento del progetto di adattare in forma di musical *L'eccezione e la regola* di Brecht, un lavoro che aveva occupato il musicista nel corso di tutto il 1968, fu la goccia che fece traboccare il vaso di una lunga serie di delusioni e incomprensioni. Il legame, seppur tenue, che teneva ancora legato *Candide* a una dimensione etica e nobile dell'arte si era spezzato per sempre.

***La Stampa* – 15.1.12**

Guttuso, lunga marcia nelle molte Italie – Marcello Sorgi

Una parola, l'Italia di Guttuso. Meglio parlare delle sue molte Italie, quella di Garibaldi e poi di Giolitti, di Mussolini e degli intellettuali di regime, quella democristiana e comunista e poi craxiana, fino al sigillo finale di Andreotti. Una, due vite, a cavallo di uno, due secoli, percorsi insieme con leggerezza, cupezza e inguaribile ambiguità siciliana, molta curiosità, un certo uso di mondo e gusto della contraddizione. Nato il 26 dicembre 1911 (ma denunciato all'anagrafe solo il 2 gennaio del '12) a Bagheria, in una famiglia piccolo-borghese di provincia - padre agrimensore, nonno garibaldino combattente nella battaglia di Ponte Ammiraglio alle porte di Palermo, alta aristocrazia nelle amicizie giovanili e nell'innamoramento per la figlia del Duca di Salaparuta, Topazia Alliata -, Renato Guttuso, di cui in questi giorni ricorre il centenario della nascita e il venticinquennale dalla morte (18 gennaio 1987), si ricorda soprattutto per la sua irrequietezza da artista, per l'insofferenza a vivere entro un orizzonte limitato, per il desiderio continuo di allontanamento, evasione, conoscenze ed esperienze sempre nuove. La madre Giuseppina lo voleva avvocato, il padre Gioacchino, che per diletto cantava, suonava il flauto e dipingeva acquarelli, riconobbe subito il suo talento. Guttuso non aveva ancora vent'anni quando, in pieno fascismo, superate le selezioni locali e con la sola scuola dei decoratori di carretti siciliani, espose i suoi primi quadri alla Quadriennale e poi alla Biennale, proiettandosi sul piano internazionale. Era arrivato nel '31 nella Milano fascista, intellettuale e un po' frondista di Bottai e della rivista *Corrente*, del premio Bergamo contrapposto al premio Cremona, a Farinacci e all'ortodossia del regime. Trova De Grada, Vittorini e Quasimodo, scrittori, che svernano nell'ambiziosa galleria «Il Milione»; lo scultore Manzù così povero che una sua figlia morirà di denutrizione; i pittori Birolli e Sassu che finiranno arrestati nel '35 nella prima grande retata contro gli antifascisti. Il momento della conversione, dal fascismo all'antifascismo, viene nel '37 a Roma, alla vigilia delle leggi razziali, quando Guttuso incontra Francesco Trombadori e per suo tramite la scuola pittorica romana, il cinema di Luchino Visconti e successivamente, nel '40, il Pci clandestino di Togliatti, non ancora rientrato in Italia, e Alicata. A Metelliano, in Toscana, nella villa del collezionista mecenate Umberto Morra di Lavriano, conosce Bobbio, Capitini e lo stato maggiore di «Giustizia e libertà», ritratti in un disegno storico che qualche anno fa ha rivisto la luce a Torino. Bernard Berenson lo accompagnerà a Firenze. Mentre Bottai tollererà finché potrà l'eresia del giovane e molto amato pittore siciliano: il momento della rottura è nel '43, quando Guttuso dipinge la sua Crocifissione, con la Maddalena nuda che abbraccia il corpo di Gesù, e spunta la scomunica di Farinacci, seguita dalla scomunica del Papa. Nel '48 Guttuso è a Wroclaw, con Picasso e Neruda alla prima grande marcia della Pace. Da Bagheria alla Polonia sovietizzata della guerra fredda e della cortina di ferro che divide l'Europa, ha già fatto molta strada. Intellettuale organico, ancorché intimamente ironico, del movimento comunista (e stalinista) internazionale, è passato definitivamente nell'altro campo. Ma a questo punto, per seguire la sua evoluzione, si possono allineare come pietre miliari i suoi quadri più importanti. Per rileggere, nella Crocifissione, il dolore e la desolazione della guerra, e nell'Occupazione delle terre la disperazione e la fame dei contadini siciliani, su uno sfondo oppressivo da girone infernale dantesco. Gli Anni Cinquanta porteranno un brusco cambio di scena descritto in due quadri fortemente simbolici, *La spiaggia* e *il Boogie-woogie*, con i nuovi riti di massa dell'inurbamento e delle vacanze sfrenate, la scoperta dei balli, dei divertimenti, dello stile di vita consumista che vengono dall'America, il progresso e il boom economico che Guttuso, con logica quanto arretrata visione anticapitalistica, percepisce come autentica «tragedia metropolitana». Salvo poi ripensarci, avvertendo il bisogno di modernità, culture e idee innovative, e trovando nell'Edicola, luogo dell'informazione, una sorta di santuario laico a cui si accosta un cittadino avido di conoscenza.

Dopo un altro decennio, e siamo nel '72, saranno i funerali di Togliatti - con l'immagine pop della bara circondata di fiori colorati, che ricorda la copertina del Sgt. Pepper's dei Beatles -, a chiudere il periodo dell'impegno, quando già il leader comunista è scomparso da un pezzo. Ma prima c'è un curioso episodio che porta Guttuso, in libera uscita dai rigori comunisti antisessantotteschi del suo partito, ad affrescare un muro della facoltà romana di Architettura accanto a Paolo Liguori e agli extraparlamentari del gruppo degli «Uccelli». E c'è un documentario, *La rabbia*, girato con Pasolini, suo stretto amico. La nuova epoca guttusiana che verrà è inizialmente malinconica, di ricerca. C'è, nel '76, la Vucciria: il vecchio e variopinto mercato siciliano sintetizza tutto il mondo antico che scompare, è Palermo ma potrebbe essere Marrakech o Tashkent, operai, contadini e lotta di classe non ci sono più. La desolazione di un cimitero di auto abbandonate è solo una tappa, mentre premono, sulla tela, donne nude o seminude che parlano, ballano o spettegolano tra loro nel grande quadro della Piscina. Non si può capire Guttuso senza considerare il suo grande amore per le donne. Due in particolare, tra le tante che affollano la sua esistenza: la moglie Mimise Dotti, artefice del suo successo iniziale e dell'accreditamento nel difficile ambiente politico, culturale e mondano della Roma fascista dei gerarchi. E Marta Marzotto, musa dell'ultima stagione, simboleggiata nella tigre che si aggira nervosa nel giardino del suo studio, nel quadro *La visita della sera*. L'ultimo è il periodo dell'Italia craxiana, che come a molti vecchi comunisti anche a lui non piaceva. E del ripiegamento, del rifiuto degli obblighi della vita pubblica da senatore, dell'anzianità combattuta con ritmi frenetici di lavoro nei tre studi di Roma, Velate e Palermo, di una vita più ritirata, con gli amici con cui amava giocare a scopone tutti i giorni. Sono anche gli anni della lite con Leonardo Sciascia, e di un dubbio religioso più esplicito, che, pur presente da tempo nella sua vita (si pensi, ancora una volta, alla Crocifissione, o al terribile *Gott mitt uns*, in cui Dio è schierato con i tedeschi), resterà segreto fino all'ultimo. E sarà in qualche modo consacrato, alla fine, nella surreale messa celebrata in casa, poco prima della morte di Guttuso, dal cardinale andreottiano Angelini, davanti allo stesso Andreotti e a Tatò, segretario di Berlinguer. E dal funerale cattocomunista a Santa Maria della Minerva, in cui non a caso Bo e Moravia si alzano a parlare uno dopo l'altro, mentre Iotti e Fanfani, emblematicamente, aprono allineati il corteo che accompagna la bara.

Terza pagina, recensioni, elzeviri. Così la cultura conquistò i giornali - Cesare Segre

Tra le pubblicazioni della Fondazione «Corriere della Sera» va ora segnalato il compatto, elegante, candido volume su *La critica letteraria e il «Corriere della Sera»*, a cura e con introduzione di Bruno Pischetta, mentre Paolo Di Stefano ne ha steso la prefazione (pp. CIV-1694, 60). Il volume riguarda il periodo 1876-1945, mentre un volume successivo, in preparazione, coprirà il periodo 1945-1992: si va dalla fondazione del giornale alla fine della pagina letteraria, intesa nel suo senso più tradizionale. Prima di entrare nel merito, va segnalata l'intelligente struttura espositiva: i panorami storici di Di Stefano e di Pischetta sono utilmente integrati dalle informate note biografiche su ognuno dei 32 giornalisti o pubblicisti di cui si presentano i testi, e infine da un fittissimo indice dei nomi citati (35 pagine). Parlare sin dal titolo di critica letteraria è già una presa di posizione importante. Perché significa insistere sull'analisi e sulla valutazione più che sul «rito» dell'accesso di nuove opere letterarie al quadro dell'attività culturale del momento, che è lo scopo immediato della critica militante. Ne consegue che, anche se giustamente il volume è più attento alla vicenda giornalistica, esso abbozza pure una storia della critica, tanto più credibile quanto più avveduta sia stata la scelta dei collaboratori del giornale. Sebbene il titolo del volume li ometta elegantemente, va detto che la priorità effettiva nel discorso storico andrebbe a termini come «elzeviro», adottato proprio in quegli anni per definire un tipo di articolo e la sua disposizione nel complesso del giornale, o come «terza pagina», che allude appunto a un'apposita pagina del quotidiano. Occorre poi essere al corrente di termini tecnici che designano parti di ogni pagina: «spalla», «taglio basso», «risvolto», «giro», sui quali informa Di Stefano. La vicenda di circa settant'anni di storia del «Corriere» si sintetizza nei cambiamenti di prestigio, di evidenza e di specializzazione tematica di ognuna di quelle parti del giornale. Si potrebbero indicare come fasi di sviluppo o, viceversa, di regressione lo spostarsi della pagina letteraria da p. 3 a p. 5, 7, 9, il suo ampliarsi o restringersi. Anche importante l'iniziativa, spesso adottata e spesso abbandonata, di creare sezioni apposite del giornale esplicitamente dedicate alla letteratura o, più in generale, alla cultura: «Corriere dei libri», «Corriere letterario», «Cultura e spettacolo», ecc. Ma naturalmente si può approfondire molto di più. La cultura ha avuto i suoi incrementi e le sue svolte, e se anche è primaria, per un quotidiano, la linea politica, è però inevitabile che un giornale ambisca pure ad avere una sua linea culturale. Che consista complessivamente in una particolare concezione del sapere, ma anche in scelte precise tra i movimenti letterari, e in complesso tra gli autori della contemporaneità: di questo è responsabile il direttore, che a volte però delega un coordinatore specifico. Si nota così il favore per i poeti parnassiani e simbolisti, sino a Mallarmé, e, tra gli italiani, per Carducci, Pascoli e soprattutto d'Annunzio; nella prosa, il favore per Zola, come prima per il verismo. Per contro, scarsa la simpatia per Svevo e Proust, distacco moralistico dalla Scapigliatura, etc. Naturalmente sono scelte con implicazioni politiche (ben abbozzate da Pischetta), come risulta evidente dall'apertura, non senza ostacoli, ai nuovi scrittori americani durante l'autarchia fascista. I periodi più neri della storia del «Corriere» sono prima il fascismo, poi l'arrembaggio della P2. Quest'ultimo s'incontrerà inevitabilmente nel secondo volume, mentre il primo ha una lunga presenza in questo. Il potere fascista si manifestava apertamente coll'imporre un direttore o un altro; più sottilmente, con disposizioni e suggerimenti sull'operato di singoli giornalisti, e persino sulle loro tematiche. Il potere s'esprimeva a volte in modo diretto, ma spesso con la voce di membri interni al giornale, che ne erano zelanti portavoce. Il lettore potrà farsi un'idea specialmente leggendo le note biografiche sui giornalisti. Su cui azzarderei due riflessioni. La prima è che, in tempi di emergenza, si dà il caso che uno stesso giornalista cambi propensioni e atteggiamenti, anche se ci sono tra i nostri figure ammirevoli come il liberale Ettore Janni, firmatario del manifesto antifascista di Croce ed esule in Svizzera dopo l'8 settembre, in seguito a una taglia posta su di lui dai nazisti. Altrettanto coerente Giuseppe Antonio Borgese. La seconda è che, in Italia e non solo nei giornali, le sanzioni a quelli più compromessi con il regime furono minime e di brevissima durata; minima o nulla anche la riprovazione della collettività. E sappiamo tutti come finirono le cosiddette epurazioni. Insomma, questo volume è ricco d'insegnamenti di ogni genere, anche sul lavoro redazionale. Persino

Attilio Momigliano venne ammonito ad aggiungere riferimenti di attualità in un suo articolo su Parini, e il grande critico si adattò alla correzione. Ma il fascino di queste pagine, che si leggono con estremo interesse, sta nel darci uno spaccato dell'attività critica in Italia nel settantennio sotto osservazione, compresa la crescente curiosità comparatistica, portata da Pica, da Placci, e al punto più alto da Borgese. Che un quotidiano possa rappresentare degnamente una critica in grande sviluppo come quella italiana di allora non è poco. Importanti anche certe aperture a metodi che poi non ebbero seguito, come il darwinismo di U.A. Canello, pure fondatore in Italia della filologia testuale alla tedesca, e di Capuana. Uno dei cambiamenti attuati nell'area della critica è la maggiore apertura del «Corriere», nel secondo dopoguerra, ai professori universitari, nel caso nostro a Borgese, a Momigliano, a De Robertis. Questo potrebbe suggerire confronti tra i critici-giornalisti prima dominanti, e spesso di eccellente e vasta preparazione, e i giornalisti-professori, portatori di una cultura più disciplinata, con in mezzo personaggi come Cecchi o Pancrazi, che usarono le pagine del «Corriere» come un'autorevole cattedra. Del resto, è chiaro che un giornale come il «Corriere» non ambiva solo a una funzione informativa, ma anche, e ampiamente, formativa; e le sue scelte costituirono uno dei «codici» ideali (anche se contestabili) entro i quali si tende a sistemare gli scrittori di un Paese.