

Dickens. Ibrido e difettoso ma ci incanta più di tutti – Mario Lavagetto

Noi lettori di Dickens, all'inizio del XXI° secolo, abbiamo la sensazione, imbarazzante e nello stesso tempo tetragona alle contraddizioni, di appartenere a una sorta di confraternita tenuta insieme da una serie di fili sotterranei e non sempre riconoscibili. Subito infastiditi se qualcuno ci elenca le pecche del nostro autore, di colui che ci ha allevato e ammaestrato e che ci ha conferito una fisionomia, la nostra fisionomia. Lo sappiamo benissimo. Siamo ben consci dei momenti di debolezza che costellano i suoi romanzi, dei suoi eccessi, delle sue ripetitività, delle sue improvvisazioni, dei suoi arbitrii, delle sue incoerenze, del suo procedere senza trama o con trame tanto allentate e occasionali da pregiudicare qualsiasi contratto, incurante dei paradossi narrativi, indifferente alla verosimiglianza e ai nostri smarriti disorientamenti. Eppure quello che ci sorprende, che non riusciamo a spiegare e che pure abbiamo la consapevolezza che dovremmo, in quanto lettori di secondo grado, spiegare è che – nonostante tutto – la macchina funziona e che Dickens riesce a portarci come un branco di topi o di ragazzini ipnotizzati ad annegarci nel fiume: senza difese, succubi di qualcuno che ci ha addomesticato e appagati dalla nostra sudditanza, dalla momentanea incapacità di reazione e di contrasto che quelle pagine (quelle che stiamo leggendo) hanno inoculato nelle nostre vene. Tutto quello che in quanto lettori del XXI° secolo si è accumulato alle nostre spalle – James, il punto di vista, le grandi deflagrazioni del primo Novecento, Proust e Joyce e Kafka e Musil, la riscoperta di una narrazione che sembrava divenuta impossibile e i formidabili exploits di Lowry e Perec, e più tardi i maestri del postmoderno e della reinvenzione della forma e del tempo narrativi – tutto sembra essere annullato, venire messo temporaneamente in mora appena rientriamo nell'universo di Dickens. E non solo: quella radicale sospensione di consapevolezza è indispensabile alla vita di quell'universo, alla sua stessa possibilità di esistere. È un prezzo molto alto da pagare, eppure siamo felici di pagarlo, di consegnarci inermi alle leggi (o se si preferisce agli arbitrii) di un simile, portentoso creatore di illusioni. Quel mondo, quella «realtà» che hanno preso forma dalle sue mani esistono malgrado noi (e le nostre esperienze) e anche malgrado se stessi: nonostante le crepe, i deragliamenti, le fratture, le incongruenze che continuamente affiorano. **I patti stracciati.** Quello che Dickens si concede è inimmaginabile e, nella sua palese dismisura, gli procura una sorta di libertà illimitata. Le regole non contano, i patti vengono allegramente stracciati. Un esempio clamoroso ce lo fornisce in uno dei suoi primi romanzi, *La bottega dell'antiquario*, che inizialmente era stato pensato come un racconto e che aveva trovato posto in una sorta di miscellanea settimanale intitolata *Master Humphrey's Clock*. Tuttavia, siccome le vendite della miscellanea risultavano insoddisfacenti, Dickens decise di cambiare strategia e, a partire dal terzo capitolo, si sbarazzò di *Master Humphrey* in quanto narratore in prima persona sostituendolo, perché si era accorto che avrebbe intralciato i suoi piani una volta che avevano acquisito più ampio respiro, con un narratore onnisciente. Da questo momento in poi il romanzo invade tutte le pagine della miscellanea e *Master Humphrey* verrà riesumato solo alla fine, e di scorcio, per preparare un improbabile passaggio al successivo *Barnaby Rudge*. Al lettore non resta che stare al gioco o abbandonare la partita. Ogni esercizio di contabilità spicciola è destinato al fallimento e non può portare che alla costruzione di bilanci improbabili. Dickens, se non si vuole rinunciare a lui, va cercato altrove, cominciando da una resa incondizionata e senza ripensamenti. Solo così, solo adattando i nostri bioritmi a quelli dei suoi personaggi siamo in grado di ritagliarci una parte in quell'universo dove ogni regola è revocabile o ha un valore soltanto congiunturale. E poco importa se quei personaggi sono a volte costruiti come grandi marionette, piatti dall'inizio alla fine e basati su una serie di tic, di dispositivi a molla che controllano la loro parte, determinano i loro gesti e le loro parole. Basta pensare a come viene rappresentata l'aristocrazia in *Casa desolata* o nel *Nostro comune amico*: la deliberata intenzione parodica schiaccia i singoli, li riassorbe e li riduce a semplici delegati di una condizione sociale. Poco importa perché poi Dickens è capace di evocare anche decine e centinaia di figure a tutto tondo e fornite di una tale intensità vitale da dare l'impressione a volte di sfuggire al suo controllo: gli bastava battere un piede per terra, ha detto Chesterton, e venivano fuori a legioni. Gli è stato spesso rimproverato di non essere un buon costruttore e di non partire da un piano stabilito una volta per tutte. In realtà, lavorando a puntate, sembrava in alcune occasioni affidare il corso della narrazione alla forza d'inerzia degli avvenimenti così come man mano venivano accumulandosi alle sue spalle. Dai suoi appunti e dai suoi lavori di preparazione vediamo emergere un universo di possibili narrativi che in un certo momento si erano consolidati e poi si erano dissolti quando la soluzione prescelta aveva preso forma. A volte l'inversione di rotta è stata radicale. In *Dombey e figlio*, ad esempio, *Walter Gay*, che nella compagnia ha il ruolo dell'attor giovane ed è l'eroe positivo del romanzo intorno a cui si polarizza ogni possibile lieto fine, era in origine destinato a morire. Se così fosse stato, ci saremmo trovati di fronte a una storia del tutto diversa e tuttavia presente sullo sfondo del testo che stiamo leggendo come un fantasma, come una eventualità non realizzata e che per lungo tempo è stata sospesa sulla nostra testa. Non altrimenti *Edith*, che nelle note diventava l'amante di *Carker*, nel romanzo viene scrupolosamente preservata dall'adulterio: il cambiamento, riconosceva Dickens in una lettera, era stato almeno in parte dovuto all'intervento di uno dei lettori del romanzo pubblicato a puntate mensili, *Lord Jeffries*, il quale aveva dichiarato formalmente impossibile che *Edith* si macchiasse di una simile colpa. Dickens è un formidabile «incantatore», ha detto Nabokov, ma la sua capacità di narrare «è un po' inferiore alle altre sue virtù. In altre parole è straordinariamente bravo nel ritrarre i suoi personaggi e i loro ambienti in ogni situazione, ma nella sua opera ci sono dei difetti quando cerca di stabilire i diversi collegamenti tra questi personaggi in una struttura d'azione». È senz'altro così, e tuttavia non si può dimenticare che, se i suoi edifici a volte scricchiolano e solo a fatica conservano una parvenza di plausibilità, Dickens si rivela poi un magnifico orchestratore capace di tenere sotto controllo matasse di fili a volte terribilmente intricate. Come molti grandi narratori egli riesce a puntellare le strutture narrative meno probabili con una meravigliosa e sorprendente percezione e capacità di restituzione di quello che Perec chiamava l'«infraordinario». Una riprova ci viene fornita dalle sue mosse di apertura che sono quasi sempre memorabili e che vengono poi riecheggiate per pagine e pagine impregnando l'atmosfera in cui si svolge l'intera narrazione: basterà pensare alla palude di *Grandi Speranze*, alla nebbia di *Casa desolata* o al Tamigi notturno del *Nostro comune amico*, indimenticabili ouvertures che sentiamo riaffiorare continuamente nella nostra

memoria di lettori intanto che seguiamo le orme di Pip o di Esther o di Lizzie Hexam. **Due narratori complementari.** In un'occasione questo imprevedibile e discusso architetto si concede un esperimento denso di conseguenze: in *Casa desolata* ci mette davanti a due diversi narratori che si spartiscono i compiti in parti quasi uguali. Il primo è un narratore che usufruisce di quella che Bachtin ha chiamato una eccedenza di visione rispetto a tutti i personaggi che agiscono nel romanzo, la seconda è Esther Summerson che racconta quello di cui è stata testimone e nell'ordine in cui è venuta progressivamente a conoscerlo. I lettori si trovano così di fronte a due diverse piattaforme narrative che all'inizio sono nettamente separate e che nel corso del romanzo arrivano a sovrapporsi e a integrarsi provocando di volta in volta singolari fenomeni nella distribuzione dei saperi e condizionando in modo decisivo la catena degli «...e poi...e poi...». La singolarità dell'esperimento consiste nel fatto che qui, a differenza di quanto accade in moltissimi testi della tradizione narrativa occidentale, i due narratori non sono concentrici (extradiegetico-eterodiegetico il primo e infradiegeticoomodiegetico il secondo) ma complementari e che ascoltarli entrambi, mentre si alternano l'uno all'altra, condiziona in modo decisivo il nostro orizzonte di attesa, ci fornisce una serie di indizi, ci induce a formulare previsioni per sciogliere i successivi enigmi che Dickens ci propone. Per esempio arriviamo a scoprire ben prima di Esther che Lady Dedlock altri non è che sua madre e questo spiega la singolare e inquietante somiglianza che colpisce Guppy e che lo induce a compiere le sue ricerche: a partire da quel momento la nostra curiosità non si rivolge più a quel rapporto di parentela, ma alle reazioni che provocherà una volta che sarà venuta a conoscenza, di Esther o di Lord Leicester Dedlock. Quali che siano i mezzi tecnici e i sotterfugi, le finte e gli stratagemmi a cui ricorre, Dickens accumula sempre di fronte a noi una fitta trama di misteri con cui ci sfida a misurarci. Ma nello stesso tempo ci fornisce una serie di indicazioni che, se il lettore conosce appena il suo mestiere e se ha messo a disposizione, come gli viene esplicitamente richiesto, la sua complicità, è in grado di risolvere (con la sola, significativa disperante eccezione dell'incompiuto *Mistero di Edwin Drood*) ben prima che arrivi la rivelazione ufficiale. In tal modo Dickens offre soddisfazione a un desiderio elementare: avere indovinato e avere nello stesso tempo giocato adeguatamente la partita del romanzo divenendone surrettiziamente, ma a buon diritto, coautori. In ogni caso la soluzione di un mistero, mettiamo l'identità di Rokesmith, non chiude mai il gioco: ne modifica la direzione e gli obiettivi. A partire da quel momento sappiamo qualcosa che i vari personaggi ignorano: cosa accadrà quando e se Rokesmith si deciderà a dissepellire John Harmon e ad assumere la sua vera identità? Come reagirà Bella? E i Boffin? Cosa ne sarà di Silas Wegg? Si tratta in ogni caso di interrogativi forti che dovevano tenere in allerta i lettori di romanzi pubblicati a puntate e che Dickens incrementava chiudendo, a partire da un certo punto in poi, il sistema dei suoi personaggi e incrociandone i destini a forza di singolari (non importa se improbabili) coincidenze e agnizioni multiple. Tante – per usare le sue parole – quante possono essercene state nelle «innumerevoli storie di questo mondo» a stringere insieme i destini di individui che pure provengono «da lati opposti di grandi golfi». **Al confronto di Flaubert.** Come nessun altro Dickens ci comunica la percezione tattile degli oggetti che descrive, ci fa sentire gli odori, percepire le sfumature, respirare l'aria che circola nelle strade di Londra e nelle campagne e nello stesso tempo ci trascina in un vortice di avventure e di incastri che appartengono a un universo fantastico. Walter Scott aveva a suo tempo definito sia il *romance* che il *novel*: entrambe opere di finzione, il primo basato sul succedersi di «eventi meravigliosi e non comuni» e il secondo di eventi che appartengono alla quotidianità e alla contemporaneità della vita sociale. Ma, aggiungeva, esistono anche composizioni che è difficile collocare con precisione nell'uno o nell'altro tipo e che in realtà partecipano dell'una e dell'altra natura. Tali sono senza dubbio i romanzi di Dickens. Dare un'occhiata ad alcune date può in questa prospettiva essere illuminante: Dickens scrive e pubblica *Casa desolata* nel 1852-'53, *Tempi difficili* nel 1854, *Piccola Dorrit* nel 1856-'57. Sono gli stessi anni in cui Flaubert, che pure ammirava Dickens e che metteva le sue descrizioni della società sullo stesso piano di quelle di Balzac, lavora a *Madame Bovary*, un solo romanzo che vede la luce nel 1857 e che è costruito, strappato, estorto parola per parola con calcoli millimetrici, moltiplicando ostacoli e *contraintes*, da chi è ben consapevole di «tutto quanto gli manca». «Come *La Bruyère*, diceva Flaubert nel 1853, non chiedo che di scrivere secondo ragione e non è un'ambizione da poco. Tuttavia c'è una cosa triste ed è vedere come i grandi uomini arrivano ugualmente al risultato anche al di fuori dell'Arte. Che c'è di più mal costruito di molte cose di Rabelais, Cervantes, Molière, Hugo? E tuttavia che zampate improvvisate! Che potenza in una sola parola. Noi dobbiamo accumulare l'uno sull'altro un mucchio di sassolini per edificare le nostre piramidi che non sono neanche un centesimo delle loro costituite da un unico blocco». Il romanzo moderno seguirà la strada di Flaubert, ma tra le grandi piramidi che si lascerà alle spalle ci sono anche i giganteschi, i meravigliosi e abnormi ibridi di Charles Dickens, testimoni di un mondo e di una libertà di scrittura e di invenzione che stavano per diventare impossibili.

La sua Londra dal dormiveglia – Stefano Jossa

Londra - «Il grande cuore di Londra batte nel suo petto da gigante», scriveva Dickens sulla sua rivista «*Master Humphrey's Clock*»: «Ricchezza e povertà, vizio e virtù, colpa e innocenza, sazietà e fame nera, tutti intrecciati gli uni con gli altri e affollati insieme, si riuniscono in lei. Si tracci non più di un piccolo cerchio sopra le cime delle case raggruppate e dentro questo spazio si avrà tutto, con i suoi opposti estremi e le sue contraddizioni, tutto insieme». Pittore di Londra, Dickens passeggiava la notte per auscultare la città, sentirne i rumori, annusarne gli odori, assaggiarne i sapori: insonne, la notte gli rivelava la città più autentica, senza la luce e il dinamismo del giorno che ingannano e nascondono. Era il buio, infatti, a consentirgli di vedere meglio, vedere coi sensi, che è sempre stato il suo obiettivo di scrittore, alla ricerca di quello «stato di dormiveglia» di cui si parla all'inizio del nono capitolo di *Oliver Twist*: «in questi momenti, un essere mortale si rende vagamente conto dei poteri formidabili che avrebbe la propria mente se, libera dalla prigionia del corpo, potesse lasciarsi indietro i limiti del tempo e dello spazio». Di queste «passeggiate sensoriali», quasi benjaminianamente, rende ora conto la mostra *Dickens and London* (Museum of London, fino al 10 giugno). Il museo ha costruito una vera e propria *Wunderkammer* per restituire l'atmosfera della Londra dickensiana: ritratti e fotografie di Dickens, della sua famiglia e dei suoi amici; grandi pannelli digitali con sequenze di foto d'epoca; la guardiola della casa al n. 15 di *Furnivall Inn*, a *Holborn*, dove Dickens andò ad abitare con la moglie nel 1836; la

porta di ferro della prigione di Newgate, descritta in Barnaby Rudge durante le anticattoliche Gordon Riots del 1780; poster, locandine, scenografie, sketch e persino costumi degli spettacoli teatrali tratti dai suoi romanzi e racconti; il manoscritto e le bozze di Bleak House, con la famosa apertura sulla folla, il fango e la nebbia, quando non sarebbe stato strano «incontrare un megalosauro, di quaranta piedi circa, che guazza come una lucertola gigantesca lungo Holborn Hill»; stereoscopi, bambole, mappe e riviste di età vittoriana; il libro contabile di Dickens presso la Coutts Bank; il manoscritto dell'incompiuto The Mystery of Edwin Drood, con l'apertura sulla fumeria d'oppio e il dialogo tra John Jasper e la padrona; il pulpito per le sue conferenze (472 performance pubbliche in Gran Bretagna e America), da lui stesso disegnato. Al centro della mostra c'è naturalmente Londra, la città di tante promesse e tante delusioni, la città che meglio ha rappresentato l'evoluzione del capitalismo moderno, con le sue aspettative e le sue contraddizioni, la città che a David Copperfield si presentava, quando la vide a distanza, prima del tradimento, come un «luogo stupefacente», dove le avventure di tutti i suoi eroi preferiti si sarebbero svolte sempre da capo, «piena di meraviglie e di malvagità, più di tutte le altre città della terra». Passeggiare per la Londra di Dickens è infatti l'obiettivo della mostra, che culmina nel video d'autore del documentarista William Raban, The Houseless Shadow, che esplora la Londra 'after dark', dopo il tramonto, di oggi, dominata dal rumore dei passi, dal senso di un immenso vuoto urbano e dallo sgomento di fronte all'umanità che non dorme. Vedere la mostra solo come un omaggio a Dickens e alla sua Londra nel bicentenario della nascita sarebbe fuorviante e riduttivo: l'obiettivo sociologico di ricomporre ambienti e atmosfere, paesaggi urbani e tensioni culturali, è decisamente insufficiente rispetto alla possibilità di ricostruire, persino rivivere, esperienze sensoriali e percettive. La mostra ha il grande pregio di trasformare la scrittura in voce e sguardo, immettendo Dickens nel suo ambiente urbano: ne viene fuori una storia e geografia di Dickens, attenta soprattutto alla sua ricezione, alla sua figura pubblica e al suo impegno politico. A prendere corpo sono dunque i suoi personaggi come nel grande omaggio che gli dedicò Robert William Burn, che lo raffigurò tra le loro apparizioni nel famoso Dickens's Dream (1875). Personaggi spesso reali, come Mr Micawber in David Copperfield, che ricalca suo padre, o Mrs Nickelby in Nicholas Nickleby, che s'ispira a sua madre; ma anche universali, come il viscido Uriah Heep di David Copperfield o l'avarissimo Mr Scrooge del Canto di Natale. Qui, nella capacità di catturare l'umano dentro l'umano, Dickens è grande scrittore moderno; e di ciò la mostra rende conto con un bellissimo audio che restituisce le pronunce e gli accenti dialettali dei personaggi dickensiani, come il londonesissimo nothink per nothing di Jo The Crossing Sweeper in Black House oppure l'altrettanto londinese an't per ain't di Mrs Gamp in Martin Chuzzlewit (che Dickens stesso usò in una tarda intervista alla BBC). L'oralità catturata dalla letteratura ritorna all'oralità, trasformando di nuovo la pagina in voce, con un processo che mima, à rebours, la genesi stessa di una scrittura profondamente intrisa di effetti acustici, timbri, rumori e ritmi. I quadri di George Elgar Hicks, William Powell Frith, Richard Redgrave e Sir Samuel Luke Fildes restituiscono l'immaginario sociale di una Londra afflitta dalla povertà ma rivolta al riscatto: donne asservite ai mariti o allontanate per una gravidanza illegittima, bambini abbandonati e orfani all'asta, scuole repressive e violente, prigioni squallide e oppressive sono i protagonisti e gli scenari di una città che agli splendori della rivoluzione industriale univa la miseria dell'urbanizzazione forzata. La Londra della regina Vittoria soffriva più di quanto scintillasse: «Nebbia ovunque. Nebbia su per il fiume, che fluisce tra isolette e prati verdi; nebbia giù per il fiume, che scorre insudiciato e scivola defilato tra le file di navi e le sozzure che giungono alla riva di una grande (e sporca) città» (Bleak House). Pittore della città, dunque, ma nient'affatto tentato da flânerie e dandismi: nulla di più distante da una modernità che osserva da fuori, con distacco e ironia, la scrittura di Dickens si immerge nell'oggetto, invita il lettore a farsi complice, spiazza e violenta con l'immediatezza della partecipazione e dell'identificazione. Londra è colta nella sua agitazione senza fine, in quell'incessante rumore di passi che calpestano pietre lisce e lucide: «Si pensi un po' in un luogo come Saint-Martin's Court, a un malato che ascolti quello scalpiccio e sia obbligato, in mezzo a tutti i suoi dolori e a tutte le sue tribolazioni, a distinguere (come per un compito assegnatogli), il passo del fanciullo da quello dell'uomo, la ciabatta del mendicante dallo stivaletto d'uno zerbinotto, l'ozioso dall'affaccendato, l'andatura dinoccolata d'un disgraziato senza tetto dal rapido movimento d'uno speranzoso cacciatore di piaceri - si pensi un po' al brusio e allo strepito sempre presenti ai suoi sensi, e al torrente di vita che non si arresta mai e che continua a riversarsi, a riversarsi, a riversarsi, attraverso a tutti i suoi sogni irrequieti, come se egli fosse condannato a giacere, morto ma consapevole, in un cimitero rombante, e non avesse alcuna speranza di riposo per tutti i secoli avvenire!» (The Old Curiosity Shop). Unautentico dispositivo per entrare nell'antropologia vittoriana, nonostante i limiti dovuti al carattere celebrativo e alla disposizione accumulativa, è ciò che la mostra offre. Vederla assieme alla contemporanea Charles Dickens: Life and Legacy alla National Portrait Gallery (fino al 22 aprile), che espone, oltre ai ritratti dell'autore e degli amici, i suoi disegni dei suoi personaggi, nonché le foto degli attori che l'hanno interpretato nel corso del tempo, è un must per tutti i cultori di colui che resta 'the most English of story-tellers'.

Nel suo realismo la finzione allestita da uno sciamano della letteratura

Francesca Lazzarato

«Il racconto ci aveva tenuti attorno al focolare col fiato sospeso, ma a parte l'ovvia osservazione ch'esso era raccapricciante, come doveva essere una strana storia narrata la vigilia di Natale in una vecchia casa...»: così comincia una delle più suggestive storie di fantasmi del XIX secolo, Giro di vite. E se un incipit come questo poté sembrare del tutto naturale ai lettori tardo vittoriani di Henry James, lo si deve anche a Charles Dickens, che – come nota Julia Briggs in *Visitatori notturni* (Bompiani 1988) – ripristinò a beneficio di innumerevoli scrittori futuri l'associazione tra le storie di fantasmi e il Natale, ricorrenza cristiana che rimandava ad altre più antiche, durante le quali «le anime in pena attendevano l'intercessione della festa» per riapparire ai vivi. Fu proprio nelle edizioni natalizie delle molte riviste da lui dirette che Dickens dispiegò il proprio interesse per la ghost story, sebbene nella sua opera spettri e apparizioni non siano riservati esclusivamente al Natale: le storie di fantasmi incastonate nel Pickwick o in Nicholas Nickleby e quelle apparse sulle riviste e poi antologizzate, mostrano come il soprannaturale trovasse una sua spontanea collocazione nell'opera del pur scettico Dickens, sempre in polemica con i più noti spiritisti del tempo. E non

solo per via delle mai dimenticate storie macabre che gli narrava da bambino la tata Mary Weller, o per la capacità di inglobare tutti i generi, tutti i registri, nell'enorme macchina narrativa in cui confluiscono il romanzo sociale, quello picaresco e il sentimentale, il poliziesco, la Storia, la tragedia e l'umorismo, il grand guignol e il melodramma, nonché quello che Harold Bloom chiama «fuoco scenico», cioè il prodigioso senso teatrale che è uno dei pilastri del genio dickensiano. Spettri e apparizioni, infatti, sono per lui una manifestazione interiore, proiezione di tutto ciò che intralcia la presa di coscienza del singolo, in quanto membro di una società riformabile solo grazie a un cambiamento individuale così profondo da riflettersi sulle istituzioni, piuttosto che attraverso l'azione comune delle masse in rivolta, la cui turbolenza lo atterrisce (non a caso Peter Ackroyd, autore di una sua monumentale biografia, lo definisce un conservatore radicale). Allo stesso tempo, tolte alcune eccezioni inquietanti come le short stories «The Trial of Murder» e «No.1 Branch Line: The Signal-Man», le convenzioni e le maschere della ghost story e il loro repertorio di mantelli neri, sudari, scheletri e pallori d'ordinanza vengono adoperate con profondo distacco, in chiave dichiaratamente ironica, comica e satirica; ha quindi ragione Vincenzo Cerami quando scrive che gli spettri dickensiani non fanno paura a nessuno, al punto da trasformare il racconto fantastico in un apologo che nega sé stesso, poiché l'intensa coloritura umoristica «sa distruggere anche la morale (...) Il ridicolo toglie ethos anche al più sacro dei valori». Non sono, in conclusione, le storie di fantasmi ad esprimere come ci si aspetterebbe l'indubbio gusto dickensiano per l'orrore, il grottesco e il mostruoso; ben più «gotico» ci appare il paesaggio urbano dei suoi romanzi, quello di una Londra cupissima e labirintica, attraversata dall'acqua infame del Tamigi e dominata dai fantasmi della prigione, della morte e della follia. E ben più unheimlich, ben più perturbante di Marley, il defunto socio di Scrooge che trascina le sue spettrali catene, è quello poi definito da Jack London «il popolo dell'abisso», che emerge dalle velenosa nebbia londinese ed è uno dei grandi protagonisti di tutta l'opera dickensiana: i disperati e gli affamati dell'East End, i criminali non più umani come il Bill Sikes di Oliver Twist, i pescatori di cadaveri che aprono il nostro comune amico, gli abitanti della prigione dei debitori, lo straccivendolo Kook che in Casa desolata si trasforma per autocombustione in chiazze di nera fuliggine. Accanto a loro, altre figure che vivono in luoghi meno invisibili, né miserabili né affamate, ma non meno tremende: dame folli e spettrali come la Miss Havisham di Grandi speranze, borghesucci come il Jasper del Mistero di Erwin Drood che, in una stupefacente anticipazione di Jekyll e Hyde, di giorno sono impeccabili musicisti e di notte seguono le inclinazioni del loro «doppio» omicida e oppioman, e infine falsi educatori che governano istituti simili a gironi infernali e adulti che martirizzano i loro piccoli «prigionieri» (bambini orfani, perduti, da buttare come il tragico trovatello Jo di Casa Desolata, bambini cresciuti in prigione e da essa inseparabili, come la Piccola Dorrit). Una sfilata di mostri, insomma, che fa da contraltare al patetismo e al sentimentalismo dickensiani così vivamente stigmatizzati da alcuni critici e che ha i suoi capofila in due figure diaboliche: Fagin, il mentore criminale di Oliver Twist, e soprattutto il nano Quilp, gargolla umana di infinita malvagità e malizia, deforme espressione di una sessualità primitiva e irresistibile, mostro supremo tra i tanti che popolano La bottega dell'antiquario, uno dei romanzi di Dickens più controversi (se non più dileggiati: «Bisogna avere un cuore di pietra per non ridere alla morte della piccola Nell», diceva Oscar Wilde); eppure, come sottolinea in un suo mirabile saggio Giorgio Manganelli, un autentico capolavoro del grottesco e un esempio formidabile del «raccontare orizzontale» di un autore che cerca di rappresentare e riassumere il mondo scrivendo sempre e soltanto delle proprie ossessioni, e confermandoci a ogni pagina che il suo preteso realismo non è che un'illusione, un formidabile spettacolo allestito per noi da uno sciamano della letteratura.

Angoscia e fragili happy end contro il caos della modernità – Clotilde Bertoni

Aristocratici reazionari, borghesi rapaci, circoli del bel mondo asfittici come il carcere che alcuni dei loro membri rischiano, proletari preda di biechi sfruttatori e quasi altrettanto biechi filantropi, democrazia parlamentare ridotta a beghe tra fazioni per cui il popolo è «folla di persone in soprannumero»: l'attacco sferrato alla società moderna dal realismo ottocentesco è raramente ramificato e amaro come nel Dickens convertito dalla vulgata in scrittore edificante, in vanto dell'onesta Inghilterra omologabile – per dirla con Edmund Wilson, tra i primi a sottolinearne la complessità – a «una battuta di spirito tradizionale, un piatto favorito, un rituale natalizio». La potenza della sua polemica sociale non deriva tanto dalle critiche circostanziate frutto dell'esperienza giornalistica, quanto da uno spregiudicato sguardo complessivo, che sa oltrepassare la vischiosità dei topoi più familiari. In Casa desolata la deleteria inefficienza della legge non prende la forma del processo penale ma quella assai meno ricorrente della controversia civile, balza non da conflitti accesi tra le ragioni degli imputati e la rigidità delle norme, ma dallo stiracchiamento di cause estenuanti, imperscrutabili come la nebbia londinese su cui la storia si apre, e capaci di un irradiazione altrettanto pervasivo, in grado di stritolare la vita o deviarla in partenza (il giovane Richard Carstone – precursore dello Zeno sveviano nei volubili passaggi da una vocazione professionale all'altra – sembra aver mutuato la sua indeterminatezza dalle incertezze interminabili del tribunale sul testamento che lo riguarda). Nella Piccola Dorrit il corso imponderabile del capitalismo, il gioco illusionistico delle speculazioni si incarnano non in figure titaniche di grandi affaristi, ma in una sorta di centro vuoto, il Merdle «finanziere-colosso» «con l'aria di un povero diavolo», misterioso per i personaggi come per i lettori, prima fiore all'occhiello poi capro espiatorio della buona società a cui prospetta favolosi miraggi di guadagno per farli quindi naufragare in una clamorosa bancarotta fraudolenta. Soffermandosi non solo sui picchi eccezionali, ma anche sui volti mediocri, quotidiani e opachi dell'abuso, la narrativa dickensiana ne mette più vigorosamente a fuoco la portata, l'insinuazione subdola in tutte le sfere della realtà. Beninteso, sempre all'interno di intrecci esuberanti e macchinosi, sempre nella morsa di quegli elementi che vengono già rinfacciati all'autore da Thackeray, Poe, Lewes, che inducono James a definirlo il più grande dei romanzieri superficiali, che suscitano lo sbalordimento di Zweig e l'ironia di Orwell: le inverosimiglianze e le incoerenze, i simbolismi possenti quanto elementari, i cattivi ripugnanti fino allo spasimo, i buoni stucchevoli fino alla nausea, le conclusioni che assegnano a ognuno la sorte che gli spetta; insomma l'ostentazione di una perentoria giustizia poetica, che appare risposta decisamente lineare e semplicistica alle magagne di quella istituzionale. Ma, come succede con i grandi scrittori, i conti non tornano così facilmente: le trame destinate ai palati forti del grosso pubblico (per l'autore riferimento

imprescindibile) richiedono anche un assaporamento fine; la giustizia poetica che le corona risulta sempre più lontana dalla chiarezza della sentenza, sempre più simile a una formazione di compromesso tra la riaffermazione di valori invalsi e l'affondo nella varietà dell'esperienza e nelle ambiguità dei sentimenti. Le opere della maturità illustrano i limiti del buon cuore (la generosità circoscritta e inefficace del John Jarndyce di Casa desolata), scrutano le ragioni della perversità (i villains tormentati di Nostro comune amico e del Mistero di Edwin Drood), svelano le zone d'ombra dei rapporti (la morte della prima moglie di David Copperfield non è scontato dramma romantico ma unica via d'uscita da un'illusione amorosa che non ha retto al tempo), e, se non riescono a scansare l'happy end (celebre la riscrittura di Grandi speranze), lo rendono fragile e antiidillico: il cantuccio di felicità prosaica assegnato ai personaggi positivi, ritenuto da parte della critica tipica celebrazione della moderazione e del conformismo inglesi, può essere visto, piuttosto, come unica replica possibile al caos della modernità, la cui evidente insufficienza ne fa maggiormente emergere la carica di angoscia. Il Dickens che delizia lettori a profusione con il suo noto sfavillante umorismo, dimostra un umorismo più sottile depistandone le attese, somministrando loro morali classiche disseminate di impliciti dubbi, narrazioni dense di grovigli irrisolti e sensi oscuri quasi quanto le scartoffie giuridiche di cui si beffano; ma, diversamente da quelle, infinitamente aperte al godimento, e infinitamente disponibili all'interpretazione.

Scrooge dal liberty di Rackam all'iperrealismo di Innocenti – Andrea Rauch

Scritto da Charles Dickens nel 1843 in poco più di due mesi, per essere dato alle stampe in tempo per le feste natalizie (una strenna diremmo oggi), A Christmas Carol fa parte di una serie di cinque racconti dedicati al Natale che l'autore pubblicò fino al 1848 e che, sotto l'apparenza di favola edificante, descrivono uno dei temi più cari all'autore inglese, quasi un nervo scoperto: la vita dei ceti sociali economicamente svantaggiati (i 'poveri' si sarebbe detto in tempi di no politically correct) e la denuncia vibrante delle situazioni di sopruso e pregiudizio. In questo Dickens è coerente con se stesso e aggiunge una tessera a quel gigantesco mosaico letterario che sarà il suo carattere distintivo e necessario. Il racconto della Londra tetra e austera, la Londra fredda della miseria, della disuguaglianza, dell'ingiustizia, è centrale nel Canto di Natale e l'arido Ebenezer Scrooge, con la sua leggendaria e antonomastica grettezza morale, ne è l'alfiere ineguagliabile e ineguagliato. Ma naturalmente tutto ciò è storia e se noi oggi leggiamo ancora il Canto di Natale, certo non lo facciamo per la sua vena popolare e populista. Il Canto di Natale, al di là del suo innegabile fascino letterario, è uno dei libri che più ha avuto la ventura di stimolare l'immaginario dei lettori e di prestarsi, nel tempo, a essere indagato dalle matite e dai pennelli di tanta grande illustrazione. A cominciare da quel John Leech, disegnatore del Punch, che ebbe per primo l'onore e l'onere di dar volto all'avarico Scrooge e ai tre spiriti del Natale. Per poi passare, in rapida e certo molto parziale carrellata, a Arthur Rackham, Libico Maraja, Lisbeth Zwerger, Roberto Innocenti; senza dimenticare Carl Barks che, ispirandosi all'avarico dickensiano, diede vita nientemeno che al suo Paperon de' Paperoni (Uncle Scrooge, appunto, nell'originale disneyano). Lo spazio di quest'articolo non ci consente di esaminare diffusamente gli illustratori che si sono occupati del Canto. Ci vorremmo però almeno soffermare su due degli artisti più significativi: Arthur Rackham, che illustra il libro nel 1915, e Roberto Innocenti che vi si dedica nel 1990. Due estremi, non solo epocali, inseriti, il primo in quella sorta di new age liberty che voleva essere anche la risposta a un troppo rigido formalismo vittoriano, e il secondo in una sacca di iperrealismo che lascia scorgere da una parte la ricostruzione puntuale degli ambienti e dei personaggi e dall'altra la loro sostanza irrealmente stralunata. Quando Rackham si avvicina al Canto di Natale ha già illustrato Alice in Wonderland e Peter Pan in Kensington Gardens e ha, quindi, già costruito il suo universo di riferimento ideale, popolato di elementi tra loro eteroclitici e discordanti. Nella città e nei giardini disegnati da Rackham si muove sempre con disinvoltura il 'piccolo popolo', le fate volano libere, la regina Mab tiene corte e il Cappellaio Matto prende il tè con la Lepre Marzolina. Certo, la Londra di Dickens non è un Paese delle Meraviglie, e nemmeno quella che dipinge Rackham vuole esserlo, ma l'atmosfera che l'artista fa intravedere nei suoi disegni nervosi ed eleganti, anche quando affronta gli aspetti macabri e angosciosi del racconto, appare sempre irreali e leggera. Una fiaba appunto. Roberto Innocenti invece si immerge nella Londra di Dickens e ne succhia l'anima, quasi con un'istintiva lettura 'politica' del testo. Le vie fredde e cupe appaiono in tutto come la proiezione di uno stato d'animo scostante, il ritratto di una dolorosa miseria sociale e personale. I mattoni dei muri della città sono neri e opachi di nebbia e carbone. Nelle strade costipate, su per le scale buie, nei vicoli abitati da un sottoproletariato cencioso, degradato, inquietante, i fantasmi del Natale passato, presente e futuro mostrano a Ebenezer Scrooge la desolazione della sua vita e gli indicano la via per un possibile, diverso esito. Nemmeno questo esile segno di speranza basta però ad allontanare l'impressione di tristezza inquieta che la neve pasticciata dai passi o l'angustia dei vicoli sporchi trasmettono come una febbre. La stessa febbre forse, che aveva spinto Charles Dickens a descrivere quel mondo e a dargli voce.

Il baedeker di un'Italia universalistica – Caterina Ricciardi

Ricordo, alle Medie, quando si iniziava a studiare la lingua straniera, di aver letto, con costrizione, una versione italiana di David Copperfield (1850), quale esempio, direbbe Mario Praz, di «anglicità tipica». Giusto. Ma, al di là dell'«anglicità», io non riesco a capire allora come un bambino potesse essere esposto ad avventure così accanitamente avverse. Colpa, forse, di un altro secolo, di un'altra Inghilterra, e dell'Italia del boom, a cui un David Copperfield non apparteneva. Oggi è scomparsa l'emotività. Eppure, storicizzata la vicenda, quanto risulta ancora dura da accettare quella maschera autobiografica che il suo autore non riuscirà mai a staccarsi dal volto! Charles Dickens pubblicava con scioltezza e competenza le sue storie di degrado e di 'pittresco' londinese, ed era già celebre quando preferì allontanarsene per fare un primo giro (pro-abolizionista) in America (nel 1842) – che gli creò molti nemici – e in Europa, arrivando in Italia nel 1844, al tempo dei moti risorgimentali. Genova era privilegiata nel Grand Tour. Era lì che di solito approdavano i pellegrini in cerca di rovine e di meraviglie artistiche. Dickens, tuttavia, era soprattutto un acuto osservatore dell'uomo nelle sue sorprendenti, accentuate sfaccettature caratteriali e contestuali. In questo senso Genova, che eleggerà a casa d'appoggio per un anno, gli dà un buon battesimo nell'osservazione dell'anima italiana.

Le Pictures from Italy del 1846 – Impressioni italiane, più volte tradotte sin dal 1879, l'ultima presso la Biblioteca del Vascello nel 1989 – e le Lettere dall'Italia (Archinto 1987) offrono testimonianza delle esperienze che il suo occhio traeva dai paesaggi attraversati. Dunque, un Dickens per nulla trascurato in Italia su questo versante. Sono «annotazioni», spesso umoristiche, su ciò che egli chiama curiosamente «mere ombre sull'acqua», un'acqua che si augura di non «agitare» o di contaminare con commenti al «buono o al cattivo governo di nessuna parte del paese», in modo che «le autorità locali, costituzionalmente gelose», non «diffidassero» di lui. Un'excusatio che suona come un obliquo rimando a sospetti di sorveglianza sabauda. Si ricordi, en passant, che il genovese Mazzini era in quegli anni in esilio a Londra, e che Dickens (oltre, sembra, a simpatizzare per la Giovine Italia) stimava il patriota e giornalista (e mancato regicida di Carlo Alberto) Antonio Gallenga, anch'egli a Londra. Pare che da lui egli apprese un po' di italiano. Ma, in fondo, senza chiudere gli occhi, in Italia Dickens poteva fare a meno di toccare le urgenze storiche, concedendosi solo battute su un sistema generale «fermato qui secoli fa», su città «inerti», sugli eccessi dei costumi religiosi, su prigionie decrepite, su Masaniello. Se non le opere d'arte – di cui apprezza i soliti Guido, Correggio, Domenichino, i Carracci, Raffaello e Michelangelo – è l'atmosfera socioculturale dei luoghi (più che la pittoresca), ricca di ossimori comportamentali, che egli insegue – spesso come in un «sogno» (è il caso di Venezia) – e, più concretamente, il carattere dell'italiano (dal Nord al Sud), non proprio, come si soleva, in tinte 'stereotipate', ma appunto calato nella vita comune, nella 'semantica' locale, anche nei suoi risvolti 'comici' (l'eloquente gestualità degli italiani, per esempio), oggettivato, e letto, come egli avrebbe fatto in una narrazione in prima persona. Basti citare, nel caso specifico, dalle Lettere il mirabile episodio dell'incontro con il presunto bandito (uno stereotipo, appunto) sulle alture di Radicofani, vicino a Roma, in una sera tempestosa. Un pezzo da romanzo, non riportato nelle Impressioni, dove invece, in quell'occasione, egli si diverte a cogliere macchiette regionali del tipico Carnevale romanesco: i personaggi 'grotteschi' dei romanzi londinesi ma in maschera. Eppure, nel 1911 Chesterton arrivò a definire le Impressioni una Dickensland (senza pun profetico su Disneyland; alludendo piuttosto a Wonderland e alla sua innocente protagonista). Qualcun altro, più di recente, parla dell'autore come di un «travelling Pickwick». Praz invece ne esaltava la capacità di cogliere il «lugubre» e il «comico» delle scenografie (come nella molto goduta Roma) in «pezzi di bravura, formicolanti d'atti e di personaggi». Quel che è certo è che, dopo il viaggio in Italia – percorsa miracolosamente senza baedeker –, la tecnica narrativa di Dickens cambia direzione e maniera, approdando al David Copperfield, presentato, come mai era accaduto, in prima persona, quasi la stessa prima persona autoriale che egli aveva collaudato in Italia e ora spostava al suo milieu. Edmund Wilson, il più entusiasta estimatore di Dickens (fra tanti non estimatori), nel 1939 sosteneva che in quel romanzo egli «rivela un tono fascinoso» che non aveva avuto prima e non avrebbe più ritrovato. È il «poema», Wilson aggiungeva, «degli amori e delle paure e delle meraviglie dell'infanzia, idealizzate nella memoria»; è il successo, in alcune scene, della rappresentazione della «lotta tra l'umano e l'antiumano, perché ha luogo sul piano della commedia piuttosto che su quello del melodramma». Ma è nelle Impressioni che la mistura del 'deforme' comico e dell'umano, della farsa e della desolazione, raggiunge una misura più oggettivata, forse dovuta all'occhio di un osservatore distaccato che si rapporta per la prima volta con un'alterità così diversa, confrontandola con la propria (un po' alla Todorov della Conquista dell'America e del «noi e gli altri»). È il caso della «pantomima» e della miseria di Napoli, dove Dickens ha l'occasione di rimproverare gli accaniti del «pittoresco» straniero: «Ma, amanti e cacciatori di pittoresco, non distogliamo troppo accuratamente lo sguardo dalla miserabile depravazione, dal degrado e dalla miseria a cui questa gaia vita napoletana è indissolubilmente legata. Non sta bene trovare Saint Giles (i.e.: un quartiere malfamato di Londra) così ripugnante e Porta Capuana così attraente. (...) Pur continuando sempre a poetare e a dipingere, se volete, le bellezze di questo angolo, il più bello e amabile della terra, cerchiamo, come nostro compito, di associare un 'nuovo pittoresco' ad un qualche timido segno di riconoscimento del destino e delle capacità dell'uomo». Come a dire: chi non ha panni sporchi in casa propria? La vita degli umili, generata da cattive condizioni sociali, ovunque sia, non è 'pittoresca', e lui l'aveva sperimentata sulla sua pelle fra tipi bizzarri e grotteschi nei bassifondi delle rive del Tamigi. Se davvero lo scrivere sull'Italia – e su quella diversità – abbia influito sul futuro della sua arte, sarà questione da appurare meglio. Sembra, tuttavia, che si sia d'accordo sulla centralità 'tecnica' (di transizione) dell'autobiografico Copperfield nel suo canone, nonostante i limiti implicati da Praz quando nel 1952 affermava che Dickens apparteneva alla tipologia di scrittori che «costruiscono i loro piccoli universi dalle loro impressioni d'infanzia e si portan seco nella virilità le loro fantasie e le loro memorie di quel primo tempo. Quel che essi non possono capire e che non entra nella loro immaginazione durante la loro giovinezza, essi non lo capiscono mai, almeno agli effetti della loro arte». Si può simpatizzare in parte con il giudizio del vecchio Maestro (le impressioni dell'adolescenza). Sembra pur vero, tuttavia, che l'incontro di Dickens con l'Italia lo aiuti a universalizzare gli infiniti grotteschi umani, o le più sentimentali forme del pathos, senza appiattirli in una sola dimensione, sia essa autobiografica o nazionale.

Sartre. Una pistola al cuore della fenomenologia – Enrico Redaelli

Fare a brandelli il soggetto trascendentale: questo sembra essere stato il Leitmotiv della filosofia degli ultimi due secoli. Se l'età moderna si apriva con l'ego cogito, posto da Cartesio a fondamento della conoscenza, e si chiudeva con l'Io Penso di Kant, il pensiero contemporaneo ha invece consumato, e poi definitivamente sancito, il divorzio tra il trascendentale (gli a priori che rendono possibile l'esperienza) e la soggettività. Prendiamo Hegel. Già con lui gli a priori si trovano sbalzati fuori dal soggetto e gettati nel tumultuoso divenire: non più assimilabili a delle categorie pure, fissate nella nostra mente, le condizioni dell'esperienza sono invece determinate dalla storia nel suo mutevole cammino. Successivamente, con Marx, Nietzsche e Freud, l'a priori è dislocato sistematicamente altrove dalla coscienza soggettiva (nei rapporti socio-economici, in un gioco di cieche forze, nei meccanismi dell'inconscio). È Husserl a reintrodurre una nozione di «coscienza» come orizzonte trascendentale, condizione prima e originaria di ogni verità e di ogni rapporto col mondo. Ma già nei suoi scritti e poi in tutto il cammino della fenomenologia novecentesca e dei suoi innovatori e interlocutori (da Heidegger a Sartre, da Merleau-Ponty a Patočka, sino a Derrida), questa

coscienza si svuota assai presto di ogni riferimento soggettivo per divenire un anonimo e impersonale «campo trascendentale» (per dirla con Deleuze). Vale a dire, qualcosa che sta più nell'ordine dell'«evento» che dell'io. Ognuno di questi autori, a suo modo, ha contribuito alla progressiva scissione tra soggetto e trascendentale, lungo un tragitto non lineare, anzi spesso accidentato. Un percorso tutto «continentale» segnato da continue svolte, anche per schivare le accuse di idealismo o di solipsismo che piovevano da oltremare. In tale tragitto occupa una posizione del tutto particolare il primo scritto di Sartre, *La trascendenza dell'Ego*, iniziato durante un soggiorno di studi a Berlino, dove l'autore s'immerge nella lettura delle *Idee di Husserl*, e pubblicato nel 1937. Di questo breve ma incisivo testo è ora disponibile una nuova edizione italiana (Christian Marinotti, pp. 99, € 12,00), tradotta e curata da Rocco Ronchi. È un'operazione chirurgica, quella che compie Sartre nel suo brillante esordio filosofico: puntare dritto al cuore della fenomenologia, e cioè proprio a quella nozione di coscienza trascendentale che costituisce l'architrave del sistema husserliano, per espungervi l'io. L'intero apparato argomentativo, che si dipana in pagine dense e assai lucide, mira infatti a purificare l'idea di coscienza per liberarla da ogni soggettivismo, sino a riformularla come una pura «spontaneità» del tutto impersonale. Di questa assoluta trascendenza, l'io non è né il proprietario, né il fondamento: ne è, semmai, soltanto una maschera. Ma la vera posta in gioco del testo emerge alla fine, laddove l'autore si rivolge ai «teorici di estrema sinistra». Ossia, ai materialisti che rimproveravano la fenomenologia di restare chiusa in un astratto idealismo, ignaro di sofferenze, fame e guerra. Niente di più falso, scrive Sartre. Una volta espulso dalla coscienza, infatti, l'io si ritrova immerso nel mondo, costituito della stessa trama materiale di cui sono fatte tutte le cose. Ecco che la fenomenologia può allora mostrare tutto il suo concreto realismo e trovare pieno ascolto nei sostenitori del materialismo storico. Chiara, dunque, la strategia del giovane Sartre: decretare il divorzio tra soggetto e trascendentale per realizzare il matrimonio tra fenomenologia e marxismo. Fare incontrare la filosofia di Marx con quella di Husserl – progetto perseguito anche da Enzo Paci in Italia – era infatti, agli occhi del filosofo parigino, l'unica via per evitare «l'assurdità di un materialismo metafisico», cioè di un materialismo ingenuo, e trarre dunque fuori la corrente marxista dai presupposti infondati e dalle rigidità ideologiche in cui era impantanata. Il successivo proposito di revisione del marxismo attraverso una dialettica «aperta» è già potenzialmente contenuto, in nuce, nelle poche pagine della *Trascendenza dell'Ego*. Nonostante questi sforzi, per molto tempo, soprattutto in area anglosassone, l'accusa di solipsismo è rimasta appiccicata a ogni impresa fenomenologica, a quella husserliana come a quella hegeliana (e come stupirsi, se in terra inglese l'hegeliano «spirito» è tradotto con «mind»!). Letto con questi occhi tutto il dibattito idealismo/realismo sembra la storia di un grande misunderstanding. Il primo a metterla in questi termini è proprio Husserl: nella sua ultima opera ammette candidamente che ciò che egli intende per «io» è definito tale «soltanto per un equivoco». Ed è proprio su questo equivoco – nel tentativo di venirne a capo e di scioglierlo definitivamente – che si innesterà un'incredibile girandola di critiche incrociate (quelle di Sartre a Husserl, quelle di Merleau-Ponty a Sartre, sulla scia delle critiche di Heidegger a Husserl, nonché quelle di Heidegger a Sartre, di Husserl a se stesso e, infine, quelle di Deleuze, Derrida e Foucault a Sartre), tutte sostanzialmente volte a smarcare il trascendentale da ogni residuo soggettivistico. E, in ultima analisi, a scacciare il demone idealista che ognuno vede incombere sull'altro. Talvolta questi tiri incrociati paiono segnati da eccessiva diffidenza o da vere e proprie incomprensioni (Sartre non conosce gli ultimi sviluppi del pensiero husserliano, Merleau-Ponty fraintende il ruolo della soggettività in Sartre, ecc.). Ma, nel complesso, ognuno di essi apporta un contributo fondamentale nel rimuovere il demone, spingendo la filosofia continentale verso il suo approdo finale: se c'è un trascendentale, questa è un'anonima prassi («il fare di tutti e di ciascuno» diceva già Hegel) entro il cui corso si costituisce, di volta in volta, il nostro essere soggetti. E la polemica che vede contrapposti idealismo e realismo (o spiritualisti e materialisti) alla fine può dirsi definitivamente archiviata. Anche grazie a quel primo, fugace, scritto sartriano.

Gli scrittori di Pétain, una provincia della geografia totalitaria – Massimo Raffaeli

Il volto che i cinegiornali ritraevano incumbente su ogni focolare di Francia, come fosse di un Lare in uniforme, non potrebbe essere più consono al motto di Philippe Pétain, *Patrie, Famille, Travail*: ed è noto (fin dal celebre proclama del giugno del '40, l'appello successivo alla *Disfatta*) come la sua voce animasse per radio quella veneranda canizie dove coabitavano tanto i segni di un Gallo purissimo (chioma e baffi folti, sguardo di un celeste liquido) quanto la divisa del soldato di Verdun, l'eredità di Foch il vittorioso: le sue esternazioni non erano infatti indirizzate ai francesi ma, precisava lo speaker, «alla Francia» in persona, com'era stata consuetudine dei reali discendenti di Capeto. E Filippo l'Ultimo lo battezzò Céline nelle pagine più fosche di *Nord* (1960), il romanzo ambientato a Sigmaringen, dove il Maresciallo, già virtualmente esautorato nel novembre del '42 con la occupazione nazista della cosiddetta zona libera, era stato trasferito manu militari da Vichy insieme con Laval, i gerarchi e altri manutengoli, ormai ridotto a un Quisling patetico e decorativo. In quel Valhalla di aguzzini, morituri e spettri vaganti era infine naufragato il sogno di una restaurazione che Pétain aveva vagheggiato come una Rivoluzione Nazionale. Non riuscì a realizzarla e nemmeno a dedurne un profilo coerente, perché molti soggiacquero al culto del Maresciallo (persino i Gide e i Mauriac cedettero per qualche tempo all'immagine salvifica del *Pater Patriae*) ma pochi, e in genere di dubbio rilievo, furono i pétainisti capaci di tradurne il pensiero in un progetto o in un senso comune. Del resto Pétain non poteva dirsi un intellettuale, meno che mai uno scrittore alla maniera di Charles De Gaulle (che invece lo fu, e di prim'ordine). L'ideologia del Maresciallo è tutta nello slogan che invita a cancellare la Terza Repubblica e, con essa, l'intera civiltà dei Lumi: restaurazione del principio di autorità, a ogni livello e a partire dalla scuola pubblica considerata una fucina di laicismo e dell'antipatriottismo responsabile della *Disfatta*; ritorno alla terra e alla frugalità degli uomini semplici (alla cui apologia non fu estraneo, per esempio, un scrittore molto ambiguo quale Jean Giono); rigetto della cultura che non sia mera delega o cinghia di trasmissione del principio di autorità e dunque negazione del pensiero critico, ritenuto distruttivo, e di ogni dimensione problematica. A più di trent'anni di distanza dalla prima uscita, la più compiuta analisi della ideologia pétainista rimane quella di Maurizio Serra che la ripropone, debitamente integrata, in *La Francia di Vichy*. Una cultura dell'autorità (prefazione di Francesco Perfetti, *Le Lettere*, pp. X+294, € 28,00). Si tratta di un lavoro che nulla ha perduto della sua

precisione filologica specie nello spoglio della pubblicistica, la quale, a parte i discorsi del Maresciallo, si è diramata in una cespugliosa letteratura di servizio, in opuscoli pedagogici e apologetici ovvero si è riverberata in una pletora di testimonianze autobiografiche, di referti ufficiosi, di scambi epistolari tra personaggi spesso di seconda o terza fila il cui lascito Serra ha il merito di censire e valutare equamente. Scritto sull'abbrivio di un'opera pionieristica (la *Histoire de Vichy 1940-1944* di Robert Aron, 1954), in dialogo e in disaccordo con un'altra opera fondamentale (Vichy, 1972, di Robert O. Paxton – *Il Saggiatore* 1999 – nel cui impianto Serra individua lo schema che riduce Pétain a un puro eversore della Francia repubblicana), il volume inaugura la bibliografia di uno studioso che, nello stesso ambito, ha al suo attivo fra l'altro *L'esteta armato*. Il poeta-condottiero nell'Europa degli anni Trenta (*Il Mulino* 1990, meritevole di una ristampa). Qui, adiacenti e complementari, risaltano da un lato la genealogia del pensiero pétainista e, dall'altro, il calcolo della distanza (in certi casi un'aperta avversione) dai collaborazionisti domiciliati a Parigi. La cernita degli antesignani muove da Renan, passa ovviamente per Charles Maurras (pure se il simbolo della «Action Française», il bardo del nazionalismo, ebbe rapporti ambivalenti con il Maresciallo) e giunge a Maurice Barrès, un autore oggi rimosso cui vanno ascritte tuttavia le nozioni di *souche* («ceppo») e di *terroir* («madre terra») presto metabolizzate dal ruralismo pétainista come varianti, se non proprio come alternative, alle metafisiche naziste del sangue e del suolo. Spesso formalmente deferenti all'icona ma di fatto reticenti o insofferenti e ostili sono gli scrittori collabo, fascisti per vocazione e hitleriani per elezione, l'orizzonte dei quali non è un'ennesima Vandea o la Francia borghese delle grandi famiglie ma la scelta di una mistica totalitaria, un estremismo che attinge la perfetta estetizzazione della politica: certo Pétain non può essere l'uomo di Drieu La Rochelle (al cui romanzo autobiografico, Gilles, Serra dedica una limpida analisi in appendice alla monografia) né dell'esteta Robert Brasillach e nemmeno di chi agogna, come Alphonse de Chateaubriant, il sigillo della svastica sul Nuovo Ordine Europeo. Tant'è che i più incalliti, o gli inclassificabili, irridono il Maresciallo: Céline, in un libello infatti proibito tanto a Vichy quanto nella zona occupata (*Les beaux draps*, tradotto da Daniele Gorret col titolo *La bella rogna*, Guanda 1982), gli dà più volte del vecchio rimbambito mentre Lucien Rebatet (in *Les décombres*, che fu il massimo successo editoriale dell'Occupazione) parla di «regime epatico», con allusione ironica sia alla senilità del Maresciallo sia alla città termale. (La differenza fra gli adepti di un regime reazionario, figuranti di una controrivoluzione mancata, e i sostenitori di un progetto totalitario risulta evidente in un film successivo alla monografia di Serra, lo stupendo *L'oeil de Vichy*, 1993, un documentario firmato da Claude Chabrol che si avvale della consulenza storica di Robert O. Paxton). Rimane il fatto che Vichy non produce l'immaginario da tregenda di Parigi occupata e pertanto continua a scontare un relativo deficit sia nella ricerca sia, soprattutto, nel senso comune dei lettori: per restare ad esempi dissimili ma entrambi recenti, Vichy è lontana o defilata sia dal libro di Dan Franck, *Mezzanotte a Parigi* (Garzanti 2011, non una ricerca storica ma una cronologia affabulata dell'Occupazione) sia da un libro che Maurizio Serra fa in tempo a citare nella nuova introduzione a *La Francia di Vichy*, vale a dire Ramon (Grasset 2008, non ancora disponibile, purtroppo, in italiano), la biografia che Dominique Fernandez dedica a suo padre, uno dei massimi critici letterari *entre deux guerres*, lo studioso di Proust e Balzac, il compagno di via di Jean Prévost come di Drieu La Rochelle, un bolscevico passato in poco d'ora ai fasciocomunisti di Jacques Doriot emorto cinquantenne, pochi giorni prima della liberazione di Parigi, fra i labari delle Waffen SS e le camicie brune della Lega dei Volontari Francesi contro il Bolscevismo. Con il suo paternalismo atavico e gli arnesi di un dispotismo retroverso, la Rivoluzione Nazionale di Filippo l'Ultimo continua perciò ad apparire una provincia della geografia totalitaria. Ma va da sé, e non va mai dimenticato, che l'appello alla Patria, al Lavoro, alla Famiglia, resta per proverbio l'ultimo rifugio di tutte le canaglie.

Maurizio Ferraris legge nell'iPad l'ennesima conferma di una rivincita della scrittura – Marco Mazzeo

Il titolo dell'ultimo libro di Maurizio Ferraris (*Anima e iPad. E se l'automa fosse lo specchio dell'anima?*, Guanda, pp. 185, 16,50) è talmente accattivante da trarre in inganno. A un primo impatto, si potrebbe avere la sensazione di un testo che, sulla scia di una delle mode del momento (l'ultima creazione di Steve Jobs), ricami un paio di esercizi di stile o ci propini qualche gaio pistolotto filosofico. Niente di tutto questo. Sotto le vesti di un tono didattico e di una prosa brillante, si cela un libro ambizioso che mira a criticare nientemeno che alcuni dei principali cliché della cultura occidentale, passando dalla Bibbia a Borges, dal Gorgia di Platone al Robert de Niro di Taxi Driver. Ferraris prende le mosse da un dato apparentemente marginale: il nuovo apparecchio lanciato dalla Apple macina record di vendite e si sta affermando come sostituto prossimo venturo dei personal computer. L'iPad, come è noto, si caratterizza per uno schermo dotato di sensori tattili (il cosiddetto touch screen), per la sua connessione permanente in rete e per la possibilità di una serie di applicazioni scaricabili dal web, virtualmente infinita e a basso costo. Per Ferraris questa nuova declinazione tecnologica non rappresenterebbe il capriccio di un mercato che, in tempi di crisi, non sa più cosa inventare. Costituirebbe, piuttosto, la cartina di tornasole di un'epoca (quella attuale) e di una specie (l'*Homo sapiens*): nientemeno che la loro ontologia, per impiegare una parola classica del lessico filosofico. L'iPad incarna innanzitutto la rivincita della scrittura: dopo tanto dire legato alla società della comunicazione e al ritorno trionfale dell'oralità (quella dei telefoni cellulari e dei network televisivi), questo strumento svelerebbe il senso profondo della rivoluzione tecnologica che ha preso le mosse nel secondo dopoguerra con la nascita dell'intelligenza artificiale. Una rivoluzione che ha visto per protagonista più che il messaggio, la sua registrazione. Secondo Ferraris, la scrittura (tanto dello scalpello che dell'hard disk) rappresenta il concetto chiave per comprendere perché sia illusorio pensare per dualismi: il corpo contrapposto alla mente; lo spirito alla lettera; l'anima all'automa. Non esiste, secondo Ferraris, una natura umana precedente il mondo della tecnica (oggi i computer e gli iPad, ieri il mulino e la spada, prima ancora gli utensili litici e il fuoco), perché quel che siamo è da sempre connesso con forme pubbliche di documentazione. È questo uno degli aspetti di maggiore originalità del libro: concepire la tecnica non come forma di azione sul mondo (dimensione umana che, nel libro, è relegata in una posizione perlomeno di sfondo) quanto innanzitutto come una forma di scrittura, cioè di registrazione riconoscibile. Se quel colpo ben assestato sull'ossidiana – la pietra nera e lucida di origine

vulcanica protagonista di molti manufatti del neolitico, in grado di creare punte e lame – non fosse stato propagato e conosciuto, insegnato e imparato, non avrebbe potuto marcare alcuna rivoluzione trasformativa dei metodi di caccia o delle forme alimentari umane. In modo analogo, lo spirito dipende dalla lettera. Anzitutto per una ragione prosaica ma non per questo insignificante: le religioni che tanto parlano di spirito senza i libri sacri cui fanno riferimento (la Bibbia, il Corano, ma anche i tanti opuscoli new-age o yogi oggi di moda) non avrebbero conosciuto l'espansione che oggi possono vantare. Ma che lo spirito non possa fare a meno della lettera riemerge costantemente nelle nostre esistenze. Chi non ha avuto la ventura di dire, magari con aria epica e sguardo accigliato: «Tu non puoi sapere cosa sto provando in questo momento!». La tentazione è forte: credere che esistano sentimenti solo nostri e indicibili dei quali, però, avremmo conoscenza chiara e distinta; pensare che da una parte ci siano le emozioni e da un'altra le parole. Ma come faremmo a sapere cosa proviamo se non facessimo ricorso proprio alle parole? Non al gergo della psicologia ma alla densità piana del linguaggio quotidiano: provo vergogna o angoscia, senso di colpa o rabbia, contentezza o addirittura felicità? Solo con le parole, cioè per mezzo di strumenti di documentazione direbbe Ferraris, possiamo far luce sull'oscurità spirituale di quel che scorre tra il nostro sangue e i neuroni che ci sono rimasti. Poiché le disgrazie non arrivano mai da sole, l'incanto di una presunta interiorità indicibile è legato a doppio filo con un altro mito, quello dell'origine. Si pensi all'ultimo film di Woody Allen, *Midnight in Paris*. Grazie ai prodigi che solo una Parigi notturna può offrire, uno sceneggiatore hollywoodiano si ritrova a parlare con i propri eroi artistico-letterari: Hemingway e Eliot, Picasso e Cole Porter. Cosa scopre? Intanto che la celebrazione di un passato mitico e glorioso conduce a un regresso all'infinito: Picasso si lagna dei bei tempi andati di Toulouse-Lautrec; quest'ultimo rimpiange a propria volta di non essere nato quando l'arte era davvero arte, cioè nel Rinascimento. Un simile regresso nostalgico è significativo perché tradisce uno spunto che il libro approfondisce: anche un genio come Picasso ha studiato, copiato, ripetuto disegni e forme che lo hanno preceduto. Altro che una novità aurorale e geniale al di fuori di ogni tradizione! Solo grazie alla ripetizione, l'esercizio e la pratica, è possibile costruire qualcosa di nuovo. Ciò non vuol dire, però, dare il via alla celebrazione dell'onnipotenza salvifica e positiva della tecnica. Per capirlo basta tornare all'iPad: proprio perché è strumento a metà strada tra il telefono cellulare e il computer portatile garantisce e impone la reperibilità perenne di chi, potenzialmente, è sempre al lavoro. La tecnica non è solo documentazione, insiste Ferraris, ma anche controllo. È controllo degli uomini sugli uomini: i call center costituiscono oggi l'apice di un sistema tecnologico che mostra l'unicità di corpo e spirito nel modo più drammatico, riducendo cioè la complessità del linguaggio verbale alla semplicità respingente del muro di gomma.

La Stampa - 5.2.12

Cosa ci succede quando leggiamo un romanzo – Orhan Pamuk*

Cosa succede nella nostra mente, nella nostra anima, quando leggiamo un romanzo? In cosa tale sensazione interiore differisce da ciò che proviamo guardando un film, un quadro, o ascoltando una poesia, o un poema epico? Un romanzo può dare, di tanto in tanto, lo stesso piacere che danno una biografia, un film, una poesia, un quadro o una fiaba. Eppure l'effetto vero, esclusivo, di quest'arte è fondamentalmente diverso da quello degli altri generi letterari, del cinema e della pittura. E forse posso cominciare a illustrarvi la differenza raccontandovi ciò che ero solito fare e le complesse immagini che l'appassionata lettura di romanzi suscitava in me quando ero giovane. Come il visitatore di un museo in primo luogo e soprattutto desidera che il quadro che sta guardando nutra i suoi occhi, io i solito preferivo l'azione, il conflitto, e la ricchezza del paesaggio. Mi godevo sia la sensazione di osservare segretamente la vita privata di un individuo sia quella di esplorare gli angoli oscuri della veduta d'insieme. Non pensate che l'immagine che conservavo in me fosse sempre turbolenta. Quando leggevo un romanzo, nella mia giovinezza, accadeva talora che prendesse forma dentro di me un paesaggio ampio, profondo, quieto. E qualche volta le luci si spegnevano, il bianco e il nero si accentuavano e poi si scindevano, e spuntavano le ombre. Qualche volta mi meravigliavo, perché avevo l'impressione che il mondo intero fosse fatto di una luce del tutto diversa. E qualche volta il crepuscolo pervadeva e copriva ogni cosa, l'intero universo diventava una singola emozione e un singolo stile, capivo che ciò mi piaceva e sentivo che stavo leggendo il libro per quella particolare atmosfera. Mentre venivo lentamente sommerso dal mondo del romanzo, mi rendevo conto che le tracce delle azioni che avevo compiuto prima di aprire le pagine del libro, seduto nella casa di famiglia nel quartiere di Besiktas a Istanbul - il bicchiere d'acqua che avevo bevuto, la conversazione con mia madre, i pensieri che avevano attraversato la mia mente, i piccoli risentimenti albergati -, svanivano piano piano. Sentivo che la poltrona arancione in cui ero seduto, il posacenere maleodorante lì accanto, la stanza piena di tappeti, le grida dei ragazzini che giocavano a pallone in strada e il fischio dei battelli in lontananza retrocedevano dalla mia mente; e un mondo nuovo prendeva forma davanti a me, parola per parola, frase per frase. Pagina dopo pagina, quel mondo nuovo si cristallizzava e acquistava nitidezza, come quei disegni segreti che appaiono a poco a poco quando ci si versa sopra un reagente; e venivano messi a fuoco linee, ombre, avvenimenti e personaggi. In quei primi momenti, tutto ciò che ritardava il mio ingresso nel mondo del romanzo e mi impediva di ricordare e immaginare personaggi, avvenimenti e oggetti mi procurava grande fastidio. Un membro della famiglia di cui avevo dimenticato il grado di parentela con il protagonista, l'incerta ubicazione di un cassetto con dentro una pistola, o una conversazione di cui intuivo ma non riuscivo a interpretare il significato recondito, ecco, questo tipo di cose mi irritavano enormemente. Scrutavo con avidità le parole, augurandomi, con un misto di impazienza e piacere, che ogni cosa andasse rapidamente al suo posto. In quei momenti, tutte le porte della mia percezione erano spalancate, come i sensi di un animale domestico lasciato libero in un ambiente del tutto alieno, e la mia mente cominciava a funzionare assai più svelta, quasi in preda al panico. Mentre concentravo tutta la mia attenzione sui dettagli del romanzo che stringevo fra le mani, per mettermi in sintonia con il mondo in cui stavo entrando, lottavo per visualizzare le parole con la mia immaginazione e vedere con l'occhio della mente ogni cosa descritta nel libro. Dopo un po', quello sforzo intenso ed estenuante dava i suoi risultati e l'ampio paesaggio che desideravo vedere si apriva davanti a me come un immenso

continente che appare in tutta la sua nitidezza quando la nebbia si solleva. Vedevo allora le cose raccontate nel romanzo come una persona che guarda comodamente il panorama da una finestra. Considero una sorta di modello come Tolstoj in Guerra e pace descrive Pierre che osserva la battaglia di Borodino dalla cima di un colle. Molti dettagli che il romanzo intesse delicatamente e prepara per noi, e che sentiamo il bisogno di serbare nella memoria, appaiono in questa scena come in un dipinto. Il lettore ha l'impressione di trovarsi non fra le parole di un romanzo, bensì in piedi davanti a un quadro. Qui, la cura dello scrittore per il dettaglio visivo, e l'abilità del lettore nel visualizzare le parole trasformandole in un vasto paesaggio, sono decisive. Leggiamo anche romanzi che non si svolgono nel paesaggio, su campi di battaglia o nella natura, e sono invece ambientati in una stanza, in atmosfere interiori soffocanti - La metamorfosi di Kafka è un buon esempio. Leggiamo queste storie come se stessi osservando un paesaggio e, trasformandolo con l'occhio della mente in un quadro, ci abituiamo all'atmosfera della scena, ce ne lasciamo influenzare, anzi la esploriamo. Voglio fare un altro esempio, di nuovo da Tolstoj, che ha a che fare con l'atto di guardare fuori da una finestra e mostra come leggendo si possa entrare nel paesaggio di un romanzo. È una scena del più grande romanzo di tutti i tempi, Anna Karénina. Anna ha appena incontrato Vrònskij a Mosca. La sera, tornando in treno a San Pietroburgo, è felice perché l'indomani rivedrà il figlio e il marito: «Anna \ prese dalla sua borsetta il tagliacarte e un romanzo inglese. Dapprima non poteva leggere. Davano noia il chiasso e l'andare e venire; poi, quando il treno si mosse, non si poteva non porgere orecchio ai rumori; poi la neve che batteva contro il finestrino di sinistra e che si appiccicava al vetro, e la vista d'un capotreno imbaccato che passava vicino, coperto di neve da una parte, e i discorsi a proposito di com'era terribile la tempesta che c'era fuori, distrassero la sua attenzione. Più innanzi tutto fu sempre lo stesso: lo stesso traballio accompagnato da picchi, la stessa neve contro il finestrino, gli stessi celeri passaggi da un caldo di vaporazione al freddo e di nuovo al caldo, lo stesso balenare degli stessi volti nella penombra e le stesse voci, e Anna cominciò a leggere e a capire quel che leggeva. \ Anna Arkàdjevna leggeva e capiva, ma le dispiaceva di leggere, cioè di seguire i riflessi della vita di altre persone. Aveva troppa voglia di vivere lei stessa. Se leggeva che l'eroina del romanzo vegliava un malato, aveva voglia di camminare a passi silenziosi per la stanza d'un malato; se leggeva come un membro del parlamento pronunciava un discorso, aveva voglia di pronunciare quel discorso; se leggeva che Lady Mary inseguiva un branco a cavallo e stuzzicava la cognata e stupiva tutti col suo coraggio, voleva far questo lei stessa. Ma non c'era nulla da fare, ed ella, girando il coltellino liscio con le sue piccole mani, si sforzava di leggere». Anna non riesce a leggere perché non può fare a meno di pensare a Vrònskij, perché desidera vivere. Se fosse capace di concentrarsi sul romanzo, non avrebbe difficoltà a immaginare Lady Mary che monta a cavallo e segue la muta dei cani. Visualizzerebbe la scena come se stesse guardando da una finestra e avrebbe la sensazione di entrarci lei stessa a poco a poco. La maggior parte degli scrittori sanno che la lettura delle prime pagine di un romanzo è un'esperienza affine all'entrare in un quadro di paesaggio. Pensiamo a come Stendhal inizia Il rosso e il nero. Prima vediamo da lontano la città di Verrières, la collina su cui è situata, le sue case bianche con i tetti spioventi di tegole rosse, le macchie di robusti castagni e le rovine delle fortificazioni. Sotto scorre il fiume Doubs. Poi notiamo le segherie e la fabbrica che produce toiles peintes, tessuti stampati pieni di colore. Una pagina dopo, abbiamo già incontrato il sindaco, uno dei personaggi principali, e capito la sua struttura mentale. Il vero piacere di leggere un romanzo inizia con la capacità di vedere il mondo non dall'esterno ma con gli occhi dei personaggi che in quel mondo vivono. Leggendo un romanzo, oscilliamo fra ampia visione e attimi fuggevoli, fra pensieri generali e fatti specifici, a una velocità che nessun altro genere letterario è in grado di offrire. Mentre fissiamo un dipinto di paesaggio da lontano, ci ritroviamo all'improvviso tra i pensieri dell'individuo nel paesaggio e le sue sfumature d'umore. Ciò somiglia al modo in cui, nei dipinti di paesaggio cinesi, contempliamo una piccola figura umana sullo sfondo di fiumi, dirupi e alberi con miriadi di foglie: ci concentriamo su quella figura, poi cerchiamo di immaginare il paesaggio circostante attraverso i suoi occhi. (I dipinti cinesi sono fatti per essere letti così). A quel punto ci accorgiamo che la composizione del paesaggio risponde all'esigenza di riflettere i pensieri, le emozioni e le percezioni della figura che c'è dentro. Allo stesso modo, sentendo che il paesaggio dentro il romanzo è un'estensione, o una parte, dello stato mentale dei personaggi, ci accorgiamo di identificarci con loro in una transizione invisibile. Leggere un romanzo significa che, mentre affidiamo alla memoria il contesto nel suo insieme, seguiamo, a uno a uno, i pensieri e le azioni dei personaggi attribuendo loro un significato nel paesaggio d'insieme. Siamo ora dentro il paesaggio che fino a poco fa guardavamo dall'esterno: oltre a vedere le montagne con l'occhio della mente, sentiamo la frescura del fiume e odoriamo il profumo della foresta, parliamo con i personaggi e ci addentriamo nell'universo del libro. La lingua del romanzo ci aiuta a combinare questi elementi distanti e distinti, e a vedere sia i volti sia i pensieri dei personaggi come parte di un'unica visione. Quando siamo immersi in un romanzo, la nostra mente lavora sodo, ma non quanto quella di Anna, nello scompartimento di un treno sferragliante e coperto di neve per San Pietroburgo. Oscilliamo continuamente fra il paesaggio, gli alberi, i personaggi, i loro pensieri, gli oggetti che toccano - e dagli oggetti ai ricordi che essi evocano, ad altri personaggi, e infine alle riflessioni generali. La nostra mente e la nostra percezione sono attivissime, agiscono con estrema rapidità e concentrazione, facendo parecchie operazioni simultaneamente, ma molti di noi non si rendono nemmeno più conto di farle. Ci comportiamo esattamente come chi guida un'auto, che non compie consapevolmente il gesto di schiacciare pulsanti, premere pedali, ruotare il volante con cautela e nel rispetto di molteplici regole, leggendo e interpretando i segnali stradali e tenendo d'occhio il traffico. Questa analogia è valida non solo per i lettori ma anche per il romanziere. Alcuni autori non sono consapevoli delle tecniche che usano, scrivono in modo spontaneo, come se stessero compiendo un gesto del tutto naturale, dimentichi delle operazioni e dei calcoli che svolgono mentalmente e del fatto che stanno usando il cambio, i freni e i pulsanti di cui li fornisce l'arte del romanzo. Userò il termine «ingenuo» per descrivere questo tipo di sensibilità, questo tipo di romanziere e di lettore di romanzi: quelli a cui non interessa quanto c'è di artificioso nello scrivere e nel leggere un libro. E userò il termine «riflessivo» per descrivere la sensibilità opposta: vale a dire quei lettori e scrittori che sono affascinati dalla componente artificiosa del testo e dalla sua mancata adesione alla realtà, e che prestano severa attenzione ai metodi usati nello scrivere romanzi e a come funziona la nostra mente mentre leggiamo. Essere un romanziere è l'arte di essere nello stesso tempo

ingenuo e riflessivo.

**scrittore turco, premio Nobel 2006*

Addio a Esper, il reporter della caduta di Saigon – Maurizio Molinari

NEW YORK - George Esper era nato in Pennsylvania nel 1932, penultimo di otto figli, in una famiglia di immigrati libanesi di religione cristiana. I genitori gestivano una taverna vicino ai binari della ferrovia e il giovane George li aiutava. Con l'Ap in Vietnam dal 1965 al 1975, al ritorno dalla guerra diventa special correspondent e segue grandi eventi come il massacro di Jonestown in Guyana nel 1979 e la prima Guerra del Golfo nel 1991. Nel 2000 va in pensione e diventa docente di giornalismo alla West Virginia University, dove si era laureato da giovane. Il 30 aprile del 1975 gli ultimi americani fuggono precipitosamente da Saigon ma uno di loro rifiuta l'ordine di evacuazione, resta e racconta la caduta della città nelle mani dei nordvietnamiti. È George Esper, reporter dell'Associated Press, in Vietnam dal 1965. Si accorge di quanto sta avvenendo perché un fotografo freelance che lavora per lui bussava alla porta dell'ufficio, gli svela di essere da anni una spia comunista e alle sue spalle spuntano due soldati nordvietnamiti. Esper li accoglie, gli offre della Coca Cola e i resti di un dolce di qualche giorno prima, per chiedergli a bruciapelo «come siete arrivati qui?». La risposta del soldato Tran Viet Can, 24 anni, è il racconto della presa di Saigon: «Due giorni fa abbiamo attaccato Bien Hoa, oggi siamo scesi lungo l'autostrada passando a fianco della base americana a Long Binh, a guidarci è stata una brigata di carri armati, abbiamo incontrato poca resistenza perché la maggioranza dei soldati di Saigon è già fuggita. Così siamo entrati a Saigon». Pochi minuti dopo questa diventa la storia con cui l'Ap annuncia al mondo che la guerra in Vietnam è finita. Esper riesce a dettarla al telefono prima che i nordvietnamiti taglino tutte le linee, entrando così di diritto negli annali del giornalismo di guerra. Esper è scomparso giovedì notte, a 79 anni, nell'ospedale di Braintree in Massachusetts dove era ricoverato da tempo per molteplici malanni e l'Ap gli ha reso omaggio ricostruendo lo scoop sulla caduta di Saigon attraverso la penna di Kathleen Carroll, direttore dell'agenzia di stampa più diffusa negli Stati Uniti. Nato in Pennsylvania una famiglia di immigrati libanesi di religione cristiana, primo degli otto figli a studiare in un'università, Esper da ragazzo fa il barista nella taverna dei genitori, da studente insegue il sogno di diventare radiocronista sportivo ma dopo due settimane viene licenziato da un'emittente del West Virginia perché il caporedattore lo accusa di «massacrare la lingua inglese». Ripiega su giornali sportivi in Pennsylvania fino all'assunzione nel 1958 all'Ap, prima a Filadelfia e poi a New York. Quando nel 1965 la presenza militare americana in Vietnam si trasforma in guerra, Esper chiede di andare a Saigon imponendosi rapidamente come il reporter più abile nel raccontare all'America quanto sta avvenendo. Riesce a parlare con i comandanti in trincea sotto il fuoco dei Vietcong, rintraccia in Thailandia i piloti disertori che rifiutano di martellare Hanoi con i B52 e si toglie il vezzo anche di beffare la Casa Bianca quando, nel 1967, anticipa l'arrivo segreto del presidente Lyndon Johnson nella base di Cam Rahn Bay riuscendo, grazie ad un ufficiale di servizio sulla torre di controllo, anche ad ascoltare per primo il testo registrato del discorso in programma. «Ciò che lo ha distinto è la dedizione per l'Associated Press, era un uomo umile che lavorava ogni giorno solo per scrivere la sua storia», ha detto il figlio Thomas, commentando la scomparsa di un reporter che Carroll descrive come «un giornalista gentiluomo ma molto determinato, il cui esempio è stato e resta fonte di insegnamento per centinaia di colleghi». Tornato in America dopo il Vietnam, Esper diventa «special correspondent», una qualifica coniata per lui, e racconta con la medesima determinazione altri conflitti, a cominciare dalla Guerra del Golfo nel 1991, come i fatti di cronaca. Nel ventesimo anniversario dell'uccisione di quattro giovani pacifisti da parte della Guardia Nazionale nell'Università di Kent, in Ohio, pur di riuscire a rompere la consegna del silenzio della madre di una delle vittime attraversa in auto una tempesta di neve, bussava alla porta della casa e resta in piedi sull'uscio per ore, senza ombrello né cappello, fino a quando la donna non si commuove, lo fa entrare e gli consegna la sua verità su uno degli eventi più drammatici delle proteste contro l'intervento militare in Indocina.

Macumba – Mauro Villone

Rio de Janeiro - Il 2 febbraio in Brasile è il giorno dedicato a Yemanjá, una divinità onnipotente principalmente legata alle acque e all'oceano. È un culto che ha assunto caratteristiche complesse per via dei continui sincretismi con attribuzione di nuovi significati. Yemanjá in Brasile è estremamente importante ma deriva dal culto Yoruba di Mamywater, Mamma Acqua, conosciuta anche come Olokun, la madre di tutti gli dei. Nei confusi e complessi Pantheon di tutto il mondo potrebbe essere associata a Nettuno o ai Tritoni, i suoi messaggeri, ma anche a Venere e, nel sincretismo con il cristianesimo, alla Madonna stessa. Il culto è legato alla Macumba, tuttora fiorentissima in tutto il Brasile e anche a Rio. La notte del 2 febbraio un tempo i macumbeiros vestiti rigorosamente di bianco affollavano le spiagge urbane di Copacabana e Ipanema. Oggi i rituali avvengono invece a sud della città, in particolare proprio alla Praia da Macumba. Vengono allestiti dei bracieri nella sabbia all'interno dei quali si sistemano candele bianche e tutto intorno fiori bianchi come gladioli e rose. Vengono anche offerti Cachaça e profumi. L'atmosfera è solenne. Nei pressi, al suono di tamburi e djembè, si scatenano danze di trance. Le stesse danze le fotografai anni fa in Nigeria, dove si dice si trovino gli stregoni più potenti del mondo. In Brasile tali culti sono molto rispettati, anche dalle istituzioni. Vi partecipano anche dirigenti, ricercatori, personaggi politici. I culti non sono mai ben definiti e si assiste a una vera mescolanza di credenze diverse. Una di queste è il Santo-Daime. Un mantra che significa Dai-me Luz, Dai-me Amor, dammi luce, dammi amore. È la richiesta solenne che gli astanti fanno alle piante allucinogene dell'Ayahuasca, una mistura potentissima del succo di una liana (la Banisteriopsis Caapi) e una pianta a foglia larga, la Psychotria Viridis, originarie dell'Amazzonia. È un culto che si perde nella notte dei tempi e tuttora vivace, con il quale si cerca la visione, l'incontro con gli spiriti delle piante, per guarigioni e illuminazioni. Nonostante l'assunzione dell'allucinogeno, simile all'LSD, non è detto che la visione arrivi, può capitare anche solo qualche volta nella vita. Gli assembramenti sulle spiagge con le danze degli astanti vestiti di bianco, i fuochi, i bevitori di Ayahuasca, gli episodi di trance sono impressionanti e ancora oggi del tutto autentici. È interessante osservare come lo sviluppo tecnologico e industriale del Brasile conviva tranquillamente con questi culti arcaici.

Fra gli ultimi sognatori di Cape Canaveral. "Su Marte prima dei cinesi"

Paolo Mastrolilli

Cape Canaveral - Newt Gingrich vorrebbe fondare una colonia umana sulla Luna, Mitt Romney sarebbe felice di mandarcelo, e Ron Paul spera di trasferire al più presto l'intera classe politica americana sulla faccia nascosta del nostro satellite. La campagna presidenziale americana, tra il serio e molto faceto, ha riaperto il dibattito sul futuro del programma spaziale Usa. L'occasione sono state le primarie repubblicane della Florida, che hanno portato i candidati a caccia di voti sulla Space Coast, la regione intorno a Cape Canaveral dove migliaia di elettori vivono di spazio. Che cosa deve fare adesso la Nasa: sognare Marte e un futuro di esplorazioni stellari, oppure trasformarsi in museo? Passato il vento opportunistico delle elezioni, la domanda resta opprimente sopra il cielo azzurro del Kennedy Space Center, che il prossimo luglio compirà cinquant'anni. Lo dimostra lo Shuttle Discovery che giace sulla pista davanti all'edificio dove si assemblavano i razzi delle missioni lunari Apollo, in attesa di essere trasferito allo Smithsonian's Museum. L'anniversario sarà l'occasione per ispirare nuove conquiste dell'umanità, o una riunione di vecchie glorie senza futuro? «La cancellazione del programma Constellation - ammette il portavoce George Diller - è stata un brutto colpo al morale. Però ci ha spinti a immaginare una nuova direzione per il futuro, come quando finì Apollo». Constellation era il progetto che secondo il presidente George W. Bush avrebbe dovuto rimpiazzare lo Shuttle: tornare sulla Luna, allo scopo di usarla poi come potenziale rampa di lancio verso Marte. Una visione kennediana, che doveva nello stesso tempo eccitare l'immaginario collettivo, e mettere in moto il potente complesso dell'industria spaziale. La crisi economica ha bloccato tutto. Obama ha cancellato Constellation, sollecitando la Nasa a trovare una nuova strada con meno soldi. Il budget dell'agenzia spaziale è sceso dal 4% del bilancio federale, nell'epoca d'oro, allo 0,5%. In tutto 18 miliardi di dollari, che a un povero cristiano sembrano un'enormità, ma non sono neppure un trentesimo dei fondi del Pentagono. Risultato: i dipendenti del Kennedy Space Center sono stati dimezzati, dai 16.000 del picco massimo del programma Shuttle, agli 8.200 di adesso. Per non parlare dell'indotto sulla Space Coast, dove tra poco dovranno tornare a pescare i marlin per sopravvivere. Attenzione, però: la Nasa non è ferma. Da qui al 2014 sono già in calendario 24 missioni senza astronauti, con la prima che il 14 marzo lancerà il telescopio stellare NuStar dall'atollo Kwajalein nell'Oceano Pacifico. Ad agosto da Cape Canaveral partirà la sonda solare Rbsp, mentre i lanci di satelliti e le attività di ricerca fisica, medica, biologica e ambientale procedono a pieno ritmo. E allora cosa manca? «Noi - risponde Diller con un sorriso che somiglia ad una smorfia - siamo i cadetti dello spazio. La nostra missione è andare lassù, lontano. Dobbiamo conquistare Marte, per provare l'emozione di aprire nuove frontiere all'umanità». Allard Beutel è il responsabile della comunicazione per le missioni con astronauti a bordo, e spiega il nuovo concetto operativo sviluppato dopo la cancellazione di Constellation: «La Nasa non ha più i soldi per fare tutto, quindi abbiamo deciso di puntare su un solo obiettivo. Quelle che chiamiamo missioni di Low Earth Orbit, tipo i viaggi per rifornire la stazione spaziale internazionale, verranno appaltate ai privati. Noi ci concentreremo sull'esplorazione profonda dello spazio». La divisione dei compiti è abbastanza precisa. Sette compagnie private, SpaceX, Orbital Sciences, Blue Origin, Boeing, Paragon Space Development, Sierra Nevada, e United Launch Alliance, stanno competendo per le missioni più vicine alla Terra. Entro quest'anno il razzo Falcon 9 della SpaceX dovrebbe portare i primi rifornimenti alla stazione orbitante, e per il 2017, ma se possibile anche prima, decollerà la prima missione commerciale con a bordo gli astronauti. In pratica il passo decisivo verso il turismo spaziale, perché poi i posti sulle navicelle verranno offerti a tutti coloro che potranno pagare: «Io - dice Beutel - con la Nasa non sarei mai andato nello spazio, ma conto di farlo con le missioni commerciali. Di sicuro mio figlio, che ha sei anni, andrà sulla stazione orbitante. Ora un viaggio sopra l'atmosfera, come quelli che sta per avviare Virgin, costa almeno 100.000 dollari, ma i prezzi scenderanno, mano a mano che la concorrenza si sviluppa». La Nasa, così, sarà libera di guardare lontano. «Noi - continua Beutel - abbiamo il compito di sviluppare il nuovo razzo. Ci lavoriamo già, al Marshall Space Flight Center dell'Alabama. Il primo volo di prova è previsto per il 2017. Dovrà essere in grado di raggiungere Marte, che resta il nostro obiettivo. La capsula da montarci sopra per gli astronauti, invece, l'abbiamo già. Si chiama Orion. È quella che ci avrebbe riportato sulla Luna col progetto Constellation, ma ora la stiamo adattando alle nuove missioni. Il suo primo volo è previsto per il 2014». L'unico problema è che la politica ha dato via libera per sviluppare i mezzi, ma non ha ancora deciso dove mandarli. «L'amministrazione Obama - dice Beutel - non è favorevole a ripetere i lanci sulla Luna, preferirebbe andare su un asteroide. La Nasa ha anche un calendario di massima: l'asteroide nel 2025 e Marte nel 2030». Dunque Gingrich, secondo Beutel, non farnetica: «La base lunare faceva parte del progetto Constellation. Una volta che sei là, la costruzione di una colonia umana sarebbe naturale, perché fa parte del nostro spirito espanderci ovunque». La scelta finale però è politica, e non è ancora stata fatta. «Lavorare così, senza un obiettivo chiaro, è difficile», si lamenta Jack King. Lui è la memoria storica di Cape Canaveral: «Sono arrivato qui nel 1958, prima ancora che il presidente Kennedy ci desse il mandato di andare sulla Luna». Jack fece il countdown della missione Apollo 11, quella che il 20 luglio del 1969 portò Neil Armstrong e Buzz Aldrin a passeggiare nel Sea of Tranquility del nostro satellite. Si commuove ancora quando pensa all'Apollo 1, quello che bruciò a terra il 27 gennaio 1967, uccidendo il capitano Grissom e i suoi colleghi White e Chaffee: «Ero là, nel centro controllo. Fummo i primi a raggiungere la navicella: erano morti soffocati. Non diedi l'annuncio per diverse ore, perché la moglie di Grissom, Betty, viveva davanti a casa mia. Non potevo permettere che fosse informata della morte del marito da un comunicato stampa». King si passa la mano rugosa sugli occhi per asciugarli, e aggiunge con orgoglio: «Il loro sacrificio ci ha permesso di arrivare sulla Luna». Jack è arrabbiato perché la Nasa ha passato gli ultimi trent'anni a lavorare sulle missioni Leo dello Shuttle: «Belle, per carità, e con tanti spinoffs utili. Ma vi immaginate dove saremmo adesso, se invece avessimo sviluppato i razzi di lunga gittata? Con i mezzi convenzionali che abbiamo, a idrogeno liquido o combustibile solido, ci vorrebbero sei mesi per arrivare su Marte. Con quelli nucleari o fotonici ce la faremmo in due mesi». Il problema è la crisi economica, e poi non c'è più la motivazione di sicurezza militare e l'adrenalina che dava la competizione con l'Urss: «Vero, eravamo ossessionati. Temevamo di svegliarci una mattina e trovarli lassù, prima di noi». Jack, perciò, non si vergogna di augurarsi un guaio: «L'America dà

il meglio quando deve affrontare una sfida. Io conto sui cinesi. Vedrete che combineranno qualcosa prima di noi, torneranno sulla Luna. Allora ve lo garantisco: nel giro di qualche anno noi saremmo su Marte».

Corsera – 5.2.12

Un forte antidoto al catastrofismo – Daniele Giglioli

Torna in libreria, con l'aggiunta di un nuovo capitolo, S'è fatta ora di Antonio Pascale, uscito la prima volta nel 2006. Chi lo ha già letto ritroverà un vecchio amico, il suo alter ego Vincenzo Postiglione; chi non ancora è caldamente invitato a provvedere. Pascale è di quella famiglia di scrittori, non troppo numerosa, che può prendere per motto il monito di Umberto Saba ai poeti: «resta da fare la poesia onesta». Onesta ovvero diffidente tanto della retorica quanto della spontaneità. Nessuna enfasi, ma anche nessuna paura di fronteggiare il dolore, l'abbandono, l'inadeguatezza, la vergogna. Il senso delle cose è complicato, i sentimenti si dileguano se ci si accosta con mano frettolosa, passione e scrupolo non solo possono ma debbono convivere, pena la rovina di entrambi. Non sorprende abbia per faro Cechov, più volte evocato nel libro (e magari la sua grande discepola novecentesca, Alice Munro). A differenza di Cechov e Munro, però, Pascale, non accetta con lo stesso fatalismo appassionato che la vita sia quello che è. E perciò riflette, rimugina, interrompe di continuo ogni racconto, scena, aneddoto, interpolandoli con inserti saggistici a volte più lunghi dei segmenti narrativi in cui si inseriscono. In tanti altri scrittori questo spiace, specie quando ci tengono a far sfoggio di impegno civile, col risultato che il lettore finisce per dirsi benissimo, ho capito, ma devi venire a farla proprio qui? In Pascale no, e anzi il saggismo gli riesce perfino meglio quando lo affida a Postiglione che quando lo pratica in prima persona. È perfettamente intonato al personaggio, lo costituisce quanto le cose che gli accadono. Anche perché non è che gli accada granché. Di cosa parla S'è fatta ora (minimum fax, pp. 126 9.50)? Dell'uscita dall'infanzia, della famiglia, del primo lavoro, degli amori vissuti o immaginati, delle malattie, della scoperta del dolore, del sospetto che la falsità che si scruta negli altri sia lo specchio della propria, e allora dagli a polemizzare coi catastrofisti, quelli che dicono che va tutto male, gli ecologisti radicali, tutti infedeli alla verità che la tragedia è già nelle cose e non c'è bisogno di produrla artatamente col linguaggio. Prese alla lettera, le ramanzine di Pascale possono sembrare esagerate: che gli avranno mai fatto i poveri attivisti di Greenpeace? Ma nella psicologia di Postiglione stanno benissimo. Se si accanisce a difendere gli Ogm una ragione ci sarà, e non solo scientifica. Etica piuttosto, se si intende il termine nel senso lato, antico e non moralistico, di riflessione su come si fa, si fabbrica una buona vita. Un bel problema. Perché ciò che caratterizza la vita secondo Postiglione è il suo essere fragile, precaria, esposta alla caducità, al punto che una innocua frase pronunciata dal padre, «s'è fatta ora, andiamo via dai giardinetti», può diventare il motto, il rovello e insieme il lievito di un'intera esistenza. Sotto la superficie mai troppo increspata della prosa di Pascale si avverte un immenso lago d'ansia. Da controllare, però, con tutte le risorse dello stile, che è la morale dello scrittore (giusto il contrario della compulsiva produzione di suspense artificiale che è la cifra di tanta letteratura sua contemporanea). Perché è lì che giace anche ogni possibile bellezza. Le cose hanno valore non benché ma perché si perdono, e per questo la parola chiave, di Postiglione e di Pascale, è «manutenzione». Perdiamo ciò che non abbiamo saputo mantenere. Lo perderemmo comunque, perché niente è per sempre? Ma ciò non autorizza alcuna sciatteria, se l'unica cosa che non possiamo imparare dalla natura è la sua indifferenza. Nel capitolo nuovo il sentore di ansia è forse più forte, la scrittura è meno apollinea, più gesticolata, anaforica, incalzante come una fitta intercostale. Si sorride meno, l'argine si è rotto, e non per difetto di manutenzione ma perché così è la vita. Non a caso vi si legge un elogio appassionato dell'entropia; un eccesso di ordine può risultare letale. Un conto è essere, con Cechov, fedeli al poco e diffidenti del troppo, un conto è accontentarsene, rischio connaturato a un'etica della misura come quella di Pascale. Non solo il poco è vero. A volte, quando non ce la si è andata a cercare, è necessario, e anche onesto, giocare un po' più in grande.

È morto Ben Gazzara, la faccia dura di New York

MILANO - Era stato Raffaele Cutolo nel Camorrista di Tornatore, Don Bosco per Castellani, il duro di decine di film, il cattivo di altrettanti, e l'attore icona di John Cassavetes per tre grandi noir girati negli anni '70. Biagio Anthony Gazzara, per tutti semplicemente Ben, è morto venerdì notte a New York. Aveva 81 anni ed era il figlio di una coppia di immigrati siciliani originari di Canicattì. Nonostante la formazione all'Actor's studio, non ha mai tagliato i ponti con il Paese d'origine dei suoi genitori. In Italia ha preso parte a decine di film, uno dei più famosi è stato Risate di gioia (1960) di Mario Monicelli, al fianco di Totò e Anna Magnani, ma ha collaborato con Mario Ferreri, Giuliano Montaldo, Pasquale Festa Campanile e tanti altri. LA VITA E LA CARRIERA - Nato a New York il 28 agosto 1930, negli anni Cinquanta iniziò a muovere i primi passi nel mondo dello spettacolo collaborando ad alcune produzioni teatrali in scena a Broadway, la più famosa delle quali fu La gatta sul tetto che scotta di Tennessee Williams diretto da Elia Kazan. Gazzara era un deciso sostenitore del metodo di recitazione che invita a calarsi totalmente nei pensieri e nelle emozioni dei suoi personaggi. Poco più tardi, nel 1957, debuttò anche sul grande schermo con Un uomo sbagliato, diretto da Jack Garfein. Recitò in numerosi film e serie tv, in Italia e negli Stati Uniti. Ma le sue caratteristiche attoriali sono state valorizzate soprattutto dai ruoli contrastati e dai toni forti. Dopo una serie di ruoli secondari nel corso degli anni Sessanta, la sua consacrazione venne dalla collaborazione con l'amico Cassavetes. I due lavorarono insieme per la prima volta nel film Mariti (Husbands) nel 1970. Poi è stata la volta de L'assassinio di un allibratore cinese (1976) e Opening Night (1977). Negli anni ottanta lavorò in molti altri film, tra i quali Una gelata precoce (An Early Frost, 1985), film per la televisione acclamato dalla critica, che affrontava il tema dell'Aids, accanto a Gena Rowlands.

IL TRAMONTO DORATO - Nell'ultima fase della sua carriera si era ritagliato un ruolo di caratterista di «peso». Le sue partecipazioni hanno impreziosito film come Il grande Lebowski The Big Lebowski (1998) dei Fratelli Coen, The Summer of Sam (1999) di Spike Lee, Buffalo '66 (1998) di Vincent Gallo e Illuminata (1998) di John Turturro. Nel 2003,

Gazzara è apparso nel film diretto dal regista danese Lars Von Trier, Dogville. L'attore ha continuato a lavorare fino alla fine, non solo con apparizioni in pellicole di prestigio, ma anche partecipando a produzioni televisive, sia americane che straniere. Tra queste ultime c'è anche la serie televisiva italiana L'onore e il rispetto, in cui Gazzara ha vestito i panni di Fred Di Venanzio.

I nativi americani sono originari dagli Altaj - Paolo Virtuani

MILANO – I nativi americani (pellerossa, maya, incas, aztechi e altri) derivano da popolazioni asiatiche che intorno a 20-25 mila anni fa – in piena era glaciale - iniziarono a migrare nella Siberia orientale e poi attraversarono lo stretto di Bering per colonizzare le Americhe. Questo è conosciuto da tempo, ma non era chiaro da quale zona dell'Asia fossero partiti. La regione nella quale erano insediati ora è stata identificata da una ricerca dell'Università della provenivano dall'area appena a sud dei monti Altaj, all'incrocio tra i confini di Mongolia, Cina, Russia e Kazakistan. GENETICA - Lo studio, guidato dall'antropologo Theodore Schurr, è stato recentemente pubblicato su [Science](#), e si basa su comparazioni genetiche tra varie popolazioni asiatiche e diversi gruppi di nativi americani. L'analisi è stata effettuata sul Dna mitocondriale, che è ereditato per linea materna, e il cromosoma Y, che invece passa di padre in figlio. Proprio su quest'ultimo è stata identificata una mutazione che è posseduta soltanto dai nativi americani e dalle popolazioni degli Altaj meridionali. Anche il Dna mitocondriale è simile tra le due popolazioni, e in parte anche con quelle degli Altaj settentrionali. INTERVALLO - Calcolando inoltre l'intervallo di tempo intercorso per arrivare alle attuali differenze genetiche tra nativi americani e Altaj del sud, Schurr e il suo gruppo hanno visto che le linee genetiche hanno iniziato a divergere significativamente circa 13-14 mila anni fa, un periodo successivo e compatibile con il passaggio in America dalla Siberia che si suppone avvenuto tra 15 mila e 20 mila anni fa, probabilmente in più ondate migratorie.