

Indebitamento disciplina dello spirito - Marco Pacioni

Il giansenismo è uno di quei casi nella storia della cultura in cui l'opera e soprattutto i personaggi che da questa vengono toccati sono più conosciuti dell'autore. Ancora oggi gli studi sul giansenismo e in particolare sul luogo in cui la dottrina giansenista costituì il suo centro spirituale, Port-Royal, e su una delle figure più importanti che ebbe relazioni con quel luogo, Blaise Pascal (1623-1662), sono di gran lunga maggiori rispetto a quelli sul padre del giansenismo, il teologo olandese Cornelis Jansen (1585-1638). La sua opera più importante, e cioè l'*Augustinus*, fu pubblicata nel 1640, poco dopo la morte per peste dell'autore, e subito anch'essa condannata dalla chiesa cattolica. A parte l'*Augustinus*, monumentale meditazione sul pensiero di Sant'Agostino e in particolare sulla questione affrontata dal padre della chiesa riguardo la dottrina eretica di Pelagio e le connesse questioni della grazia, del libero arbitrio e della predestinazione, Giansenio è autore di altri scritti che insieme alle lettere e alle lezioni tenute all'università di Lovanio furono in gran parte responsabili della prima ricezione del suo pensiero, tradotto dal latino al francese e diffuso da intellettuali come Saint-Cyran, Arnauld e d'Andilly. Quest'ultimo è l'autore della versione francese del Discorso sulla riforma dell'uomo interiore (a cura di Valdo Vido, con il testo latino dell'edizione parigina del 1640 dell'editore del re Antoine Vitray, Aragno, pp. 82, € 10,00), testo che Giansenio aveva scritto per la riforma di un monastero benedettino e sul quale ha meditato, fra gli altri, anche il critico letterario francese Sainte-Beuve nel suo famoso libro *Port-Royal* (appena ri-tradotto da Einaudi nei «Millenni»). Sainte-Beuve, ripreso anche a mo' di introduzione nel libro Aragno, racconta l'episodio della vita di Pascal nel quale il padre del filosofo è visitato da due medici in seguito a una caduta che gli aveva causato la frattura di una gamba. I due, imbevuti di cultura scientifica ma anche di giansenismo, hanno modo di prendersi cura pure del figlio, sempre più afflitto dai molti mali che lo accompagneranno con sempre maggiore intensità fino alla morte. L'episodio menzionato da Sainte-Beuve è ripreso anche da Rossellini nel suo film per la televisione dell'inizio degli anni settanta, Pascal, nel quale si vedono i due medici consegnare alla sorella di Pascal un fascio di fogli scritti che lei fa scivolare segretamente sotto il cuscino del letto del fratello. È questo appunto il testo della versione francese del Discorso sulla riforma dell'uomo interiore la cui influenza sul filosofo sarà decisiva per il suo percorso spirituale e per la sua opera scientifica e di pensiero. Il Discorso affronta le tre principali «passioni» che impediscono al cristiano il controllo di sé: la concupiscenza della carne, la curiosità di sapere e, in crescendo, l'orgoglio. Giansenio scrive che «Dio ha preferito rifare il vaso che era caduto dalle sue mani, e ridargli la prima forma che gli aveva impresso». In altre parole, per il teologo, l'uomo deve essere creato due volte, un po' come anche Pascal si converte due volte. Ciò vuol dire che anche la caduta raddoppia. La seconda, quella più pericolosa, è quella che ci minaccia quando, avendo vinto la tentazione della carne e la curiosità di sapere e fatto progressi nel controllo di noi stessi, crediamo di aver raggiunto la meta per nostro merito. Questa situazione psicologica è per Giansenio, però, la via del trionfo dell'orgoglio, dell'amore di sé: il più diabolico dei tre pericoli per la perdizione dell'animo umano. È soprattutto per questo motivo, per vincere la seconda caduta, che il dono e cioè la grazia hanno per Giansenio un ruolo fondamentale. Considerare grazia ciò che si è tentati di considerare merito salva dal rischio del diventare pieni di sé cioè dalla tentazione di mettersi al posto di Dio come ha fatto il diavolo. È proprio in questa dimensione psicologica che va colta la specificità della dottrina della grazia che salva in Giansenio. Specificità che marca la differenza dalle altre concezioni della grazia, come ad esempio quella di un altro interprete di Sant'Agostino come Lutero. Al di là della implicata questione del libero arbitrio, è tale aspetto delle passioni dell'animo in relazione alla grazia di Giansenio che interessa a Pascal. Per il filosofo, come già per il teologo, non sono tanto la conoscenza e la scienza in stesse a dover essere considerate negativamente, ma l'effetto psicologico e spirituale che esse producono e cioè quello di generare quell'amore di noi stessi che ci fa mettere in secondo piano, fino a ignorare, Dio. Credere, per Pascal, per l'uomo di cultura e lo scienziato, è soprattutto non credere all'illusione della considerazione di sé che si genera nella ricerca scientifica, nella speculazione filosofica, nella creazione artistica. Di qui il paradosso per cui proprio chi potrebbe essere più vicino a Dio grazie alla scienza, alla filosofia, all'arte può invece allontanarsene per sempre. Alla tara psicologica che si produce nel processo della conoscenza e che può rendere ciechi verso Dio sono rivolte le parole urlate che Pascal pone in esergo all'incompiuta opera apologetica del cristianesimo che conosciamo sotto il titolo di *Pensieri*. La grazia, l'iper-dono di Dio all'uomo irreparabilmente incline al peccato dopo la caduta dei suoi progenitori, è una seconda creazione: quella psicologica che rende cosciente l'uomo stesso di vigilare costantemente sulle proprie passioni, specie quando queste sembrano innocue come la curiosità o addirittura positive come il controllo di sé. La seconda creazione operata dalla grazia agisce come un esercizio spirituale permanente che può farsi carico anche di decisioni prese con criteri pragmatici – come è in un certo modo pragmatica la scommessa con la quale Pascal indica di puntare su Dio. In tale *work in progress* senza fine, sempre sospettoso di giungere a un risultato che appaia definitivo, è essenziale sentirsi costantemente in debito rispetto agli obiettivi spirituali che si vogliono raggiungere. In tale disciplina dell'indebitamento, va visto uno degli aspetti più attuali dello scritto di Giansenio. In tale sentirsi in debito come più efficace disciplinamento degli uomini, da Weber a Foucault, fino ad Agamben e oltre, si è visto un elemento fondamentale del paradigma che sta dietro il funzionamento della sempre crescente dimensione bio-politica delle nostre società, nonché dei dispositivi più potenti della finanziarizzazione dell'economia capitalistica odierna come ha mostrato di recente il libro di Elettra Stimilli, *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo* (Quodlibet, 2011). La disciplina spirituale di Agostino elaborata da Giansenio e che Pascal vuol far propria è una disciplina dell'indebitamento nella quale bisogna evitare di credere di essere padroni di un capitale e, ancora di più, di vantare un credito spirituale perché proprio qui si annida la possibilità di perdere tutto. Nella scommessa di Pascal, il poco della vita mondana che si rischia è niente rispetto al possibile guadagno del tutto della vita eterna. Come insegna questo scritto di Giansenio e come confermano le vicende dell'economia odierna, il male e il rimedio al male si intrecciano, si rendono reciprocamente necessari, si avvolgono come un congegno barocco, e diventa difficile discernere attraverso i soli mezzi della conoscenza astratta il punto in cui la cura e la malattia si separano o almeno si tengono temporaneamente a distanza.

Il disamore di un fascista belga - Massimo Raffaeli

Il libro che riteneva più suo fu anche quello che a Stendhal diede i maggiori problemi di composizione, *De l'amour*, pubblicato nel 1822 e quindi sottoposto a un tormento di varianti, aggiunte e riscritture che mai lo riscattarono dalla irrisolutezza: voleva essere un trattato e riuscì l'autobiografia ufficiosa di uno scrittore perpetuamente innamorato, ambiva all'analitica esistenziale e fu invece uno splendido (questo sì) concentrato di beylismo. Che Stendhal più o meno inconsciamente barasse lo testimonia l'indice, mai emendato, dove si promette di discutere, oltre all'amore-passione, anche l'amore-gusto, l'amore-capriccio e l'amore-vanità, tre ambiti che il grande libertino cui batteva in petto un cuore romantico volle in effetti ignorare. Al centro del suo grosso scartafaccio rimane l'immagine, celeberrima, che fa dell'amore-passione il risultato di un processo di cristallizzazione: «Nelle miniere di Salisburgo [chi lo sta traducendo è nientemeno Massimo Bontempelli, per una antica edizione einaudiana] si usa gettare nelle profondità abbandonate della miniera un ramo sfogliato dal gelo; due o tre mesi dopo lo si ritrova coperto di fulgide cristallizzazioni: i più minuti ramoscelli, quelli che non sono più grandi dello zampino di una cincia, sono fioriti d'una infinità di diamanti mobili e scintillanti; è impossibile riconoscere il ramo primitivo». Stando al suo più fiero eversore, quei diamanti non sarebbero che di vistosa bigiotteria se, a centocinquant'anni di distanza dalla piccola bibbia stendhaliana, Robert Poulet firma un libello e lo intitola *Contre l'amour*, il quale, dopo un'edizione semiclandestina uscita da Volpe nel '69, torna ora come *Contro l'amore* (a cura di Guilherme von Zastrow, Castelvecchi, pp. 126, € 9.00). Poulet è noto in Italia appena per il libro-intervista a Louis-Ferdinand Céline (*Il mio amico Céline*, Elliot 2011) che fu tanto un suo amico quanto un alter ego, ma di lui nel complesso è ignota la trafila biobibliografica che fu tutt'altro che usuale, anzi fu quella di un anti-Stendhal postdatato. Nato a Liegi nel 1893, in un ambiente piccolo borghese e cattolico, dopo l'esperienza al fronte nella Grande Guerra, avvia una cospicua attività di poligrafo e di sceneggiatore (laddove gli si accredita la firma, per esempio, nel leggendario Napoléon di Abel Gance); critico letterario di autentico lignaggio (e fratello maggiore del più famoso Georges), uomo di destra ed editorialista politico, sotto l'Occupazione dirige il foglio collaborazionista «*Le Nouveau Journal*» per cui, alla Liberazione, viene processato, condannato a morte e quindi, in contemporanea con Céline, amnistiato e costretto dal 1951 all'esilio in Francia, dove rimane fino al decesso (sopraggiunto il 6 ottobre del 1989) sia intensificando la produzione di critico letterario e di memorialista, specie sulle colonne di «*Rivarol*», sia smarcandosi dalle sue più pesanti ipoteche ideologiche per attestarsi sulle posizioni di un anarchico conservatore. (Qui va aggiunto, a onor del vero, che se la sua couche, un cattolicesimo appunto retrivo e bigotto, era rimasta quella poi descritta nel capolavoro di Hugo Claus, *La sofferenza del Belgio*, il suo collaborazionismo era dipeso innanzitutto da una malintesa fedeltà al re Leopoldo III, non certo alle parole d'ordine del nazismo flamand e tanto meno a quelle di Léon Degrelle, promotore del famigerato movimento «*Rex*»: d'altronde, che Poulet fosse un nemico giurato di Degrelle lo dice la monumentale biografia dedicatagli da Jean-Marie Delaunois, *Dans la mêlée du XXe siècle. Robert Poulet, le corps étranger*, Editions de Krijger 2003, e lo conferma il saggio stravagante, appendice a *Le Benevole* di Jonathan Littell, *Il secco e l'umido. Una incursione in territorio fascista*, Einaudi 2008). Cos'ha da dire dunque un simile individuo, così deliberatamente anti-illuminista e insieme anti-romantico, al venerabile Stendhal? Intanto che la proverbiale cristallizzazione non è affatto una causa ma un sintomo, ambiguo e pernicioso: «Ci si affeziona per caso a un soggetto qualsiasi. Poi ci si persuade che l'amato doveva venire scelto fra tutti, e si inventano cento ragioni per amarlo, ricamando intorno a due o tre tratti più o meno piacenti che in esso si sono scoperti». Scritto in pieno '68 dopo altri libelli scagliati in faccia agli idoli della tribù (il mito o, si dice oggi, l'invenzione della giovinezza, la borghesia come ceti universale, l'automobile quale simbolo di libertà), *Contre l'amour* è steso in stile aforistico, di chiarezza esemplare, nudo di note e di riferimenti, dove per contraddire Stendhal ci si fionda sui versanti che lo stesso Stendhal ha rimosso: costruito alla maniera di un piccolo trattato, affronta in modo sistematico l'amore come desiderio, come libertinaggio, l'amore convenzionale, l'amore coniugale, gli amoretto o amorazzi oltre che, ovviamente, l'amore-passione. Poulet è persuaso che l'amore sia stato progressivamente annientato dal discorso sull'amore o, in altri termini, che i moderni processi di civilizzazione come di secolarizzazione ne abbiano tradito la natura per eccesso oppure per difetto, da un lato facendone schermo e bersaglio della libido, dall'altro sublimandolo nel vocabolario dell'assoluto, il quale «falsa un sentimento che è nell'ordine del relativo». Per Poulet (secondo cui «non si può essere più sciocchi, in materia, di quest'uomo intelligente, Stendhal») la retorica dell'amore è una metafisica dell'accecamento sensuale ovvero una inconscia fuoruscita del senno, insomma è dismisura, proiezione di sé sul semblante dell'altro, infine un inganno che non teme né sa di essere sempre un autoinganno. Al riguardo, lui così fermamente cattolico non riesce a dichiarare una schietta preferenza per i libertini ma è chiaro che li preferisce agli spiriti sentimentali che vede dominare la letteratura, il cinema, il teatro e le canzoni in cui, soggiunge, «si insegna a sospirare come a tirare la cocaina». Non arriva certo a proclamare, pari al suo amico Céline, che l'amore «è l'infinito alla portata dei cani» ma con una simile boutade, in realtà una apologia rovesciata, deve comunque fare i conti. Il suo è perciò un trattatello del disinganno prima che del disincanto, cioè un antidoto alla dismisura del corpo e/o dello spirito cui lo scrittore belga ha da opporre qualcosa che ancora non ha il beneficio di un nome o, semmai, ha solo quello di una casta perifrasi. Non è la fiamma che brucia e consuma, ma un tepore più normale e domestico, un tenue ardore che esige la consapevolezza dei propri limiti affettivi e il pieno riconoscimento, infine il rispetto, dell'altro. Scrive: «Sangue freddo, buon senso, schiettezza di spirito e di cuore sono le disposizioni in cui si sviluppa il vero amore. Nessuna di queste tre virtù è alla portata della gioventù, che deve quindi accontentarsi del falso amore, in tutte le sue forme, che ci appagano della vana eccitazione, dello smarrimento, della menzogna. [...] Si comincia ad amare quando si diventa intelligenti». Quella di cui sta parlando è una forma d'amore che non molti saprebbero distinguere dal riserbo di un sostanziale disamore: come il grande Stendhal, il vecchio Poulet aveva molto amato e vissuto però non poteva avere alle spalle lo struggente ricordo delle miniere di Salisburgo, perché incombeva ancora e sempre su di lui il secolo delle macerie.

Mi sono sparato un Borges in vena - Norbert Von Prellwitz

Sulla copertina dell'edizione spagnola del libro di Javier Cercas, *La verdad de Agamenón. Crónicas, artículos y un cuento* (2006) spicca un fotogramma del film *Il generale* (1926): un uomo in maniche di camicia che infila la testa in un enorme cannone. Si tratta di un Buster Keaton altrimenti irricognoscibile, se non fosse per quanto spiega una nota all'interno del libro. Nell'edizione italiana, *La verità di Agamennone* (Guanda «Biblioteca della Fenice», traduzione di Pino Cacucci, pp. 234, 18,00), Buster Keaton è riconoscibile e ha un ombrello rovesciato in mano. È un fotogramma tratto da *Steamboat Bill Jr.* (1928), ma la fonte non viene indicata. Dalla ripetuta presenza della sua immagine deduco che la scelta di Buster Keaton non sia casuale ma sia voluta da Cercas e che lo scrittore ami rappresentarsi nella perenne e impavida serietà che accresce la comicità delle vicende nelle quali il personaggio-tipo interpretato da Keaton si trova coinvolto. Devo dire che leggere, seguendo l'asse dell'ombrello, che l'autore è «Uno scrittore di straordinario talento», secondo il giudizio firmato da Roberto Bolaño, mentre inevitabilmente lo sguardo scivola verso il volto della stramba figura di Keaton affiancata da questa didascalia, ai miei occhi trasforma il giudizio in una battuta comica: voluta o no, l'ironia che ne consegue risulta efficace e rappresenta egregiamente quell'autoironia che a Cercas di certo non manca e viene abbondantemente profusa nel libro, con voce irriverente e provocante («parole insubordinate» le chiama Cercas) che sconfinata talora nel cinismo ed è capace di scartare dalla piena serietà dell'analisi al risvolto ludico. Un'ironia di fondo la sua, sopravvissuta – è il caso di dirlo dopo aver letto l'epilogo-racconto «La verità di Agamennone» – allo straordinario successo internazionale che ha premiato il suo ottimo romanzo *Soldati di Salamina* (più di venti traduzioni, numerosi riconoscimenti ottenuti in vari paesi). «Prima di pubblicare *Soldati di Salamina* avevo un pugno di lettori: mia moglie, alcune delle mie sorelle (ne ho molte) e qualche amico (ne ho molti)» leggiamo all'inizio di «La banda dei cinque», uno dei testi inclusi in *La verità di Agamennone*. Poiché la struttura del libro si presta a sfogliarlo e a procedere a salti, mi è piaciuto leggere subito dopo l'esilarante «Compassione per gli scrittori» che ben complementa «La banda dei cinque». *La verità di Agamennone* raccoglie una selezione di testi pubblicati per gran parte nell'edizione catalana di *El País*, benché riscritti, e li articola in quattro sezioni: «Autobiografie», testimonianze di viaggio e rievocazioni personali; «Lettere di battaglia», scritti anche parecchio polemici sulla letteratura e sulla realtà; «Nuovi racconti reali», che mescolano finzione e realtà e, come tali, sono molto rappresentativi delle scelte letterarie di Cercas; infine, nella sezione «I contemporanei», i ritratti letterari di scrittori che ammira e gli sono in qualche modo affini. Tra questi spicca Jorge Luis Borges, al quale Cercas riconosce di dovere la propria vocazione letteraria («me lo sono sparato in vena, ecco perché sono così»). Non a caso il libro si conclude con il divertente racconto, di ispirazione borgesiana, il cui titolo coincide con quello del libro e fa riferimento all'epigrafe in apertura, uno scherzo filosofico sulla figura di Agamennone di Antonio Machado, a sua volta commentato in fondo al libro in una «Nota dell'autore». Anche questa sorta di cornice circolare insinua che le partizioni del libro separano per comodità classificatoria testi che nelle intenzioni di Cercas sono intercomunicanti, «frammenti di una cronaca personale», e si riferiscono al denominatore comune che lo scrittore chiama «finzione autobiografica». Pur nella sua apparente disarticolazione, *La verità di Agamennone* prosegue la modalità di ibridazione dei generi che caratterizza la scrittura di Cercas. Ce lo fa capire lui stesso nel testo «L'arte del tradimento», dove commenta la trasposizione cinematografica di *Soldati di Salamina* definendo con queste parole il proprio romanzo: «è un romanzo strano, tra le altre cose perché non si limita alla finzione, ma sconfinata anche nella storia, nel saggio e persino nel giornalismo». Docente di letteratura spagnola all'università di Gerona, Cercas è ferratissimo in questioni teoriche sulla narrativa e mostra, una pagina dopo l'altra, una stupefacente esperienza libresca e in particolare modo nel testo «Sull'arte del romanzo», una sorta di discussione a distanza con Félix de Azúa. Mi viene da pensare che sarebbe stato utile aggiungere un indice di autori e libri per disporre di un quadro meno dispersivo dei riferimenti sparsi a piene mani. Tra altre acute considerazioni sul romanzo, sul suo carattere «bastardo, plebeo e degenerato», Cercas espone il convincimento che «proprio la grande virtù del genere che gli permette di essere pressoché infinitamente malleabile» in gran parte ne spieghi la vitalità. Questa è nello stesso tempo un'asserzione teorica generale e un riferimento al suo modo di raccontare, che si manifesta inarrestabile anche nei testi di impianto saggistico. Il fatto che tutti i testi del libro siano in qualche modo autobiografici, lo si può inquadrare nell'idea che Cercas sostiene in «La dignità del romanzo», contrapponendosi decisamente all'idea di una distinzione netta tra vivere e scrivere romanzi: «ogni esperienza letteraria è anche un'esperienza di vita»; tanto più perché, conclude, «nel cuore di ogni romanzo capace di costruire un mondo persuasivo quanto quello reale pulsa sempre un gesto di insubordinazione contro l'ordine stabilito e, nella misura in cui postula una realtà diversa da quella reale – una realtà immaginaria – anche una ribellione contro la realtà stessa, contro i suoi oltraggi, ristrettezze e mancanze». L'evidente passionalità di questa posizione etica di Cercas riaffiora a sorpresa in «La droga più pesante», un testo condotto in prima istanza come una satira swiftiana, con un'apparente ammissione scherzosa dell'inutilità della letteratura, che rende ancora più intensa la smentita, secca nella sua brevità sentenziosa: «non è esatto. Serve a due cose: a vivere di più (o più intensamente) e a essere un uomo libero». È un testo che rappresenta bene l'atteggiamento di sostegno alla moderazione e allo scetticismo riflessivo che, in «L'intellettuale in piscina», Cercas contrappone all'ostentazione pubblica dell'intellettuale irresponsabile che sbraita sui mezzi di comunicazione. Non è raro che Cercas usi una contrapposizione inaspettata per esaltare un concetto. Ritroviamo questa modalità in «Gli eroi»: la prosaica cronaca iniziale di una scampagnata desta qualche perplessità sulla scelta di un titolo così impegnativo, finché la citazione di una poesia di Borges, *I giusti*, ce ne svela la motivazione: sullo sfondo di un episodio insignificante della vita risplende la perla dell'idea che Cercas condivide fortemente. Infatti, ne *I giusti* Borges «parla di quelle persone che con il loro lavoro umile, silenzioso e anonimo, senza che neppure se lo immaginino (o proprio per questo) stanno salvando il mondo». Ad accentuare il valore dell'eroismo silenzioso, subito dopo Cercas attira l'attenzione del lettore sul gesto di un folle strombazzato dai mass media: «nessuno dirà nulla delle centinaia di giusti, delle migliaia di insegnanti e persone senza nome [...] che ci sono in giro, e ci salvano senza saperlo. Sono loro gli eroi».

Nella postfazione alle tre novelle di *Non abitiamo più qui* – il primo, splendido volume con cui l'editore Mattioli 1885 ha avviato la pubblicazione in Italia delle opere di Andre Dubus –, Tobias Wolff, maestro della narrativa minimalista, concludeva così una breve disamina del racconto *A Father's Story*: «Al centro di questo grande racconto, così come al centro dell'uomo Andre Dubus, ci sono le difficoltà dell'amore e delle sue contraddizioni». Si tratta di una definizione assolutamente calzante, che sintetizza e racchiude tutte le tematiche di una produzione narrativa articolatasi, tra il 1967 e il 1999, data della morte di Dubus, in otto raccolte di racconti e due di saggi, oltre che in un breve, precoce e isolato tentativo di romanzo. *Non abitiamo più qui* si può definire l'unica storia, raccontata tre volte e da tre distinti punti di vista, due maschili e uno femminile, degli adulteri, le liti, le rotture e le riconciliazioni di due coppie; la magnifica novella *Voci dalla luna* (forse il capolavoro dell'autore) esplora nei minimi dettagli gli effetti sconvolgenti che la decisione di Greg Stowe di sposare Brenda, moglie divorziata di suo figlio Larry, provoca tanto sullo stesso Larry quanto sul più giovane Richie, combattuto tra le fede religiosa e i primi richiami dei sensi. Ora, i racconti de *Il padre d'inverno*, terzo libro di Dubus tradotto in Italia (sempre da Mattioli 1885, e sempre a cura di Nicola Manuppelli, pp. 160, € 16,90) esplorano altrettante varianti del sentimento amoroso, seppur con la piccola e solo apparente «fuga» offerta dalle storie di vita militare, incentrate su rituali di amicizia maschile che spesso, e in modo profondamente americano, rappresentano l'unico, opinabile antidoto all'oscura attrazione esercitata dal mondo femminile. Tutti i racconti di Dubus nascono da una situazione di partenza, un singolo evento, piccolo o grande, che interviene a sconvolgere la routine di personaggi assolutamente medi, ma non mediocri, e a svelarne la dolorosa, contraddittoria ricchezza. Che si tratti di un padre deciso a vendicare l'assassinio del figlio uccidendo a sangue freddo il colpevole dichiarato («Uccisioni», il racconto con cui si apre *Il padre d'inverno*), di un vigilante anziano che, durante una delle ronde nel campus che lo ha assunto come sorvegliante, si imbatte nel cadavere di una ragazza e rievoca la propria intera esistenza mentre sfiora con le dita il volto e i capelli della morta («Gente di città») o di Peter Jackman, l'uomo divorziato di fresco che vediamo prima («St. Croix») in vacanza con la sua nuova compagna, e poi, nel racconto che chiude la raccolta e le dà il titolo, mentre si confronta con il proprio divorzio e con la sorda tristezza che lo avvolge ogni volta che va a prendere i due figli per trascorrere una giornata insieme a loro, la penna di Dubus, con perfetta sintesi, scandaglia l'animo dei personaggi, ne porta alla luce le zone più segrete, ne cristallizza gli stati di coscienza in epifanie di straordinaria luminosità: frasi spesso brevissime ma che si potrebbero rileggere all'infinito, e nelle quali l'umanità dei protagonisti vibra in tutto il suo spettro di colori. Due esempi, dai racconti con cui si apre e si chiude la raccolta, possono forse essere sufficienti a dare un'idea delle qualità, del rigore, dell'economia e della penetrazione che rendono Dubus uno dei più grandi scrittori di racconti del Novecento americano, degno di occupare un posto d'onore nella linea che, dallo Hemingway dei 49 racconti, arriva fino a Carver passando attraverso Cheever. Quando Matt Fowler, il protagonista di «Uccisioni», torna a casa dalla moglie e le racconta come ha vendicato suo figlio, ammazzando a sangue freddo l'uomo che lo aveva ucciso, all'atto di soffermarsi sullo sparo che ha posto fine alla vita di Richard Strout sperimenta una vera e propria dissociazione emotiva, descritta con una precisione quasi clinica che, per contrasto, lascia trasparire con chiarezza ancor maggiore il segno incancellabile che quel gesto estremo comporterà: «Raccontò anche il resto, ma le parole erano prive di immagini. Non riusciva a vedersi mentre faceva le cose che le sue parole dicevano che aveva fatto. Riusciva solo a immaginarsi fermo su quella strada». Ne «Il padre d'inverno», dopo aver trascorso una serata con i due figli, averli riaccompagnati a casa e aver parlato con loro dell'estate che prima o poi dovrà arrivare, Peter Jackman, risalendo in macchina la mattina dopo, trova la parte interna del parabrezza ghiacciata. «Usò il raschietto di plastica che aveva nel vano portaoggetti. Mentre raschiava la parte centrale e quella destra, si rese conto che il ghiaccio grigio che si arricciava e cadeva dal vetro era il respiro congelato dei suoi figli». Entrambe le immagini traboccano di tristezza, ma anche d'amore: l'amore di Matt Fowler per il figlio ucciso e, in qualche strano modo, anche per il suo uccisore e per la sua distorta, furibonda vitalità; l'amore commovente, benché a tratti disfunzionale, di Peter per i suoi due bambini. Unendo all'invito hemingwayano a «scrivere di ciò che si sa» (leggendo lo splendido memoir del figlio Andre Dubus III, I pugni nella testa, le corrispondenze tra molti dei personaggi dei suoi racconti e la vita di Dubus appaiono quasi letterali), la penetrazione psicologica e il magistero di Cechov (suo maestro dichiarato), e guardando a Richard Yates – suo maestro all'Iowa Writers Workshop nonché amico di una vita – per la capacità di esplorare nei dettagli più crudi e spietati le dinamiche dell'istituzione familiare come apogeo e tomba dei sogni individuali, Andre Dubus ha creato un corpus di racconti in miracoloso equilibrio tra disperazione e fede, crudeltà e speranza. Due importanti scrittori contemporanei come Dennis Lehane e Peter Orner, nel valutare l'opera di Dubus – di cui sono ammiratori incondizionati – hanno formulato giudizi apparentemente agli antipodi. Secondo Lehane, che in Dubus e nella sua scrittura «muscolare e senza paura» ha trovato la perfetta via di fuga dalle secche di un minimalismo di maniera, impegnato a «descrivere una preoccupazione che spesso era solo compiacimento», i personaggi che incontriamo in molti dei suoi racconti continuano «a cercare di dare un senso a un mondo pieno di povertà e spargimento di sangue e violenza e impulsi criminali, antichi come l'Antico Testamento. E il modo in cui Andre scriveva, il linguaggio che usava, Dio mio, non saprei descriverlo. Nessuno nella storia della short-fiction americana ha scritto con tale poesia di violenza e di sogni infranti». Orner, dal canto suo, nella postfazione a *Voci dalla luna*, osserva: «Per anni me ne sono andato in giro con il ricordo di questo libro come fosse una storia straziante, insopportabilmente triste. Ma mi ero sbagliato. Questo è un libro gioioso. Di una gioia conquistata con dolore e a fatica. Ma nondimeno una reale, e persino ardente gioia». Ricapitolando: povertà, violenza, crimine, sogni infranti, dolore, fatica, poesia, gioia. Sono tutti termini utilizzati da Lehane e Orner, due degli scrittori che, insieme a Tobias Wolff e Richard Yates, ma anche a E.L. Doctorow, Kurt Vonnegut, Stephen King e tanti altri, hanno riconosciuto in Dubus un maestro del racconto e della novella. Tutti termini che trovano puntuale e concreta incarnazione nelle storie, nello stile, nell'immensa tavolozza di un narratore tanto compreso quanto infallibile. Un omaggio è d'obbligo, al piccolo ma agguerrito editore che, finalmente, ce l'ha fatto conoscere.

Le battaglie, le avventure, gli amici, gli incontri, i viaggi, le armi, le passioni, i libri, i maestri, le abiure, le reticenze, gli errori: di questo e di molto altro sono stipati i capitoli che vanno a comporre, stagione dopo stagione, tassello dopo tassello, il mosaico del mezzo secolo che Christopher Hitchens rievoca nelle sue memorie. Parole estreme, finali, definitive a ultimare un montaggio che fosse in grado di dare significato al magma tempestoso di una vita tutta spesa e dispersa su linee avanzate, in trincea, negli avamposti della storia, da testimone, da osservatore, da narratore e, a seguire, sempre di più, da ideologo, da moralista, da revisionista, da battitore supposto libero, amico e poi ex amico di Edward Said e compagno di merende dell'ultraconservatore Paul Wolfowitz, ascoltissimo consigliere di quel pidocchioso di George W. Bush. Hitchens, prima sostenitore di Saddam Hussein e poi assertore e sostenitore della «guerra umanitaria» contro l'Iraq, prima militante dell'estrema sinistra e quindi irridente sbeffeggiatore di quei giovani che volevano abbattere il sistema capitalistico, prima avversario di ogni forma di imperialismo e poi fautore della democrazia imposta e importata con le armi, ecco, Hitchens non temeva affatto lo scandalo del contraddirsi. Sotto questo aspetto, l'esemplarità di Hitch 22 (Einaudi «Stile Libero Extra», traduzione di Mario Marchetti, pp. 551, € 21,00) – titolo, per assonanza e per senso, preso in prestito dal romanzo di Joseph Heller, *Catch 22* appunto, a voler richiamare l'immagine di una strada aspra e senza uscita, di un sentiero che s'avvita su se stesso, l'assenza di punti di fuga, ma anche la reiterazione di un gesto che non produce nulla – appare sgomentante. Il libro, si intende dire, rappresenta come meglio non si riuscirebbe a fare la traiettoria di un disincanto comune, privo di nucleo tragico, disinvolto, arrendevole allo spirito dei tempi. Insomma, volendo essere chiari, di un disincanto conformistico al limite del caricaturale, che non teme e non rischia nulla. Hitch 22, in altri termini, è un brillante manuale di adattamento, un trattato improntato a pensosa noncuranza. Ma serve subito aggiungere che l'orizzonte non è e non spiega tutto. Durante la stesura delle sue memorie, infatti, nella vita di Hitchens irrompe prepotentemente la malattia e ciò che di norma usiamo chiamare l'irreparabile. La promessa di una morte imminente – la causa è un cancro all'esofago che lo ucciderà nel dicembre del 2011 (era nato a Portsmouth nel 1949, coetaneo dunque dei suoi due amici più cari, il poeta James Fenton e lo scrittore Martin Amis) – viene poi a scompigliare il dettato convenzionale del libellista, del polemista, del giornalista di successo e, insomma, di colui il quale è abituato e abilitato, allo scopo di sorprendere sempre e comunque, a procedere controcorrente quasi per partito preso, si direbbe col puntiglio obbediente che un buon contratto presume e prevede. Hitchens rappresentava questo per i lettori di tutto il mondo: la prevedibile esplosione, ogni volta, di una bomba a orologeria tuttavia in gran parte disinnescata dalla medesima aspettativa che quel fracasso produceva. Il reporter e l'opinionista inglese era ciò che tutti volevano che fosse ovvero un dinamitardo necessario e fedele al servizio del dibattito globale. Con uno statuto ben definito e dunque mai sorprendente, cioè, egli esisteva in funzione della sua potente e pervasiva sovraesposizione mediatica. Dell'ateismo e della lotta alle superstizioni aveva fatto la propria bandiera, sebbene poi possedesse a sua volta una fede smisurata e anzi una vera e propria idolatria, oltre che (come amava ripetere) per la scienza e la ragione, verso il ruolo pubblico che gli era stato assegnato e, più in generale, verso la circostanza dell'apparire, dell'esserci a ogni costo e dentro a ogni roboante diatriba planetaria. Aveva, com'è ovvio, una folla di ammiratori e di detrattori, e quando si sparse la notizia (Hitch era di per sé una notizia, quasi null'altro che una notizia) della malattia, si formarono addirittura, specie negli Stati Uniti, gruppi di preghiera affinché si convertisse prima che fosse troppo tardi e le fiamme dell'inferno lo potessero senza remissione alcuna inghiottire per l'eternità. Tutto inutile. Hitchens, fedele al suo personaggio, se n'è andato confessando semmai l'acutizzarsi, in lui e in forme più solide e concrete, del disprezzo nei confronti di ogni forma di «consolazione della religione». Un celebre verso di W. H. Auden splende in esergo a voler sintetizzare uno stile, un'indole, una cifra esistenziale. Esso recita: «Danza, danza, danza finché cadi». Così è stato, virilmente, testardamente, sino all'ultimo respiro. Ma ora la luce, quella, cambia, si dipana a fasce, afferra tutto, diventa abbacinante e tagliente nella corsa a fermarsi, prima del buio, su dettagli che più sono lontani nel tempo e con maggiore plasticità riemergono netti, ritagliati con allarmante esattezza. Il capitolo più lancinante del libro è quello dedicato alla madre Yvonne, della quale ammira innanzitutto l'intenzione che fu alla base dell'«occultamento» e forse solo della «reticenza» intorno alle sue origini ebraiche. Non voleva assurdamente rischiare di mettere in imbarazzo la famiglia. Per lei, qui, Christopher compone un mirabile canto d'amore, in specie quando ricorda con gratitudine e dolore come quella donna, scrive, «non fece mai, o non indossò mai, qualcosa per cui potessi essere preso in giro (ed erano tempi in cui ancora le donne portavano i cappellini). Era sempre la più graziosa e la più vivace delle madri, e potei sempre baciarla felice, proprio di fronte a tutti, senza timore di smancerie, di macchie di rossetto o altri disastri. In quei momenti, avrei sfidato chiunque mi avesse canzonato per causa sua, ed ero piccolo per la mia età». Nel novembre del 1973 Yvonne, che nel frattempo aveva abbandonato il marito per seguire un nuovo amore, fu trovata morta in una camera d'albergo di Atene. Subito si parlò di delitto, ma poi fu stabilito che si era trattato di suicidio, di un doppio suicidio. Il ventiquattrenne Hitchens, raggiunta la Grecia, scopre che a occuparsi dell'inchiesta è un pubblico ufficiale che si chiama Dimitrios Kapsaskis, il mascalzone fascista che testimoniò – era recente il film di Costantin Costa-Gavras *Z-L'orgia del potere* –, a sostegno, la morte «accidentale» di Gregoris Lambrakis, come si ricorderà torturato e assassinato invece dalla polizia segreta. Nelle memorie di Hitchens vita privata, dimensione politica e avvenimenti storici finiscono per intrecciarsi e incrociarsi sempre. Non si direbbe tutto se non si aggiungesse che lì, ad Atene, il giovane Chris si ritrovò a condividere quello che definisce un «malinconico pasto» serale con Chester Kallman, l'ex «ragazzo dorato» di Auden, l'inconsolabile e recente «vedova» del grande poeta. Questa luttuosa musica privata, va detto, così fragrante di luce lontana, di sommessa mestizia conviene assumerla a diapason di tutto Hitch 22. Dalla finestra del povero albergo, scelto dai due amanti come luogo dove mettere in atto il patto suicida, Christopher guarda l'azzurro del cielo meridionale e del mare calmo, in basso. Capisce che Yvonne aveva rappresentato il suo «primo e più vero io, ed è a quel punto che la premonizione sarà lampante, chiara come l'aria che lo sferza su quella collina. Quell'io si scioglie nell'acido di un dolore sordo, infecondo – e ciò che verrà dopo sarà un'altra storia o, per dir meglio, la storia di un altro.

Esistono oggi in Italia scrittori come Lucio Mastronardi? La domanda non è affatto peregrina, se per essa intendiamo la capacità di raccontare le trasformazioni della sterminata provincia italiana e, attraverso questo filtro, riuscire a prevedere come esse cambieranno il volto dell'intero Paese. Non siamo in grado di dire se oggi vi siano, nemmeno in nuce, scrittori dotati di suddette virtù visionarie, come fu Mastronardi per una breve stagione a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, oppure il suo amico Luciano Bianciardi o ancora Pier Paolo Pasolini. Quel che è sicuro è che quella folgorante meteora che per qualche anno illuminò il panorama della letteratura italiana è oggi fuori dagli scaffali delle librerie e dalle pagine culturali dei giornali, e Mastronardi (a differenza di Bianciardi e Pasolini) è da annoverare a pieno titolo tra gli scrittori dimenticati del Novecento italiano. Grande merito, allora, a cinquant'anni esatti da quel Maestro di Vigevano che rimarrà il suo ineguagliato successo editoriale (al quale si ispirerà Elio Petri per l'omonimo film con Alberto Sordi protagonista), a Riccardo De Gennaro per aver ritirato fuori la vicenda umana e letteraria di uno dei tanti scrittori abbandonati per strada nella vorticoso progressione della storia italiana del dopoguerra (La rivolta impossibile Vita di Lucio Mastronardi, prefazione di Goffredo Fofi, Ediesse editore, pp. 216, € 10,00). Si tratta della prima biografia di Mastronardi, a più di trent'anni dalla morte, e anche questo la dice lunga sull'oblio cui è stato consegnato lo scrittore di Vigevano. Bisognerebbe chiedersi il perché, ancora una volta, la sua prosa non abbia retto all'urto del tempo, nonostante a rileggerlo si possano ritrovare i germi dell'Italia di oggi e si possa capire da dove provenga una certa cultura che ha spadroneggiato nell'ultimo trentennio. Ci si domanda: come avrebbe trattato gli yuppies dell'era craxiana, gli aziendalisti, i rampanti della finanza, l'avanzata leghista lo scrittore che per primo, raccontando l'ascesa sociale (da scarpari a industrialotti) dei suoi compaesani, aveva intuito alla radice la degenerazione del boom economico in un Paese ancora scarsamente acculturato, se il 27 aprile del 1979 non avesse deciso che era ora di farla finita per davvero e si fosse gettato nell'amato Ticino («La piazza e il fiume, questo amo di Vigevano, null'altro», soleva dire)? La parabola di Mastronardi scrittore è molto breve, figlia del neocapitalismo dei primi anni sessanta ed essenzialmente legata a una trilogia che si apre nel 1959 con il Calzolaio di Vigevano e, dopo l'exploit del Maestro, si conclude con Il meridionale di Vigevano. Il resto saranno oscillazioni tra il non riuscire a sconfinare dalla cittadina lombarda, che faticherà ad abbandonare anche solo per una vacanza, e l'ambizione di «diventare uno scrittore», smarcandosi finalmente dall'artigianato di provincia e avvicinandosi al Gruppo 63 che proprio allora muoveva i primi passi. In entrambi i casi lo scrittore di Vigevano incontrerà la disapprovazione di Italo Calvino, suo grande estimatore fino a quel momento. Una disapprovazione che sfocerà in scontro aperto, anche per il carattere fumantino di Mastronardi, e culminerà nella rottura tra i due e nel passaggio di quest'ultimo dalla Einaudi che lo aveva scoperto e lanciato alla Rizzoli. La prima stroncatura Calvino la riserverà, nel 1965, al suo quarto romanzo ancora dattiloscritto, L'industrialotto: «Naturalmente quello che posso dirti lo sai già da te: è sempre la stessa storia, le stesse persone, lo stesso mondo. Con ciò non voglio dire che devi cambiare, per carità! Ma non aver fretta e lascia scorrere il tempo, lascia che il mondo cambi intorno a te, e poi, se ne hai voglia, ne registrerai i cambiamenti (...) Il lavoro dello scrittore non è mica quello di un giornale: noi lavoriamo sui tempi lunghi». La seconda arriverà a seguito di uno scambio di missive per un progetto, poi abortito, di un libro di racconti: «Non leggere libri di critica che ti confondano le idee. Leggi il Volponi». «Un mattone», per Mastronardi, che contrattacca: «Ho letto le Mimesis di Auerbach; stupenda opera. A pagina 326 del secondo volume ho finalmente trovato un pensiero che, forse, mi ha sbloccato dalla crisi nella quale mi dibatto da anni e che risale al Calzolaio, appena subito dopo (...) Per me che cerco di descrivere trasformazioni sociali, il senso del tempo è essenziale». La reazione di Calvino è dura: «Trovo che dal tuo temperamento stilistico è molto meno lontano Volponi che i tipi che scrivono incastrando una storia con l'altra. (...) Scritti come erano scritti i tuoi racconti hanno un senso, non solo logico ma letterario. Così no, anche se usi lo stesso materiale variamente disposto. Te lo dicevo che a leggere libri di critici pasticcioni ti sarebbe venuto da fare dei pasticci». Quando parla di «critici pasticcioni» Calvino si riferisce a personaggi come Barilli, Guglielmi, probabilmente Balestrini, ma il bersaglio principale rimane Mastronardi. «Mi pare che la nuova strada non valga la vecchia», gli rimprovera in una delle ultime lettere, il 6 aprile del 1966, a commento di un racconto inedito intitolato Un poco di buono, lasciando intendere che la sua originalità era legata proprio al modo in cui, raccontando la sua Vigevano, Mastronardi aveva messo a nudo le magagne di un'intera nazione contagiata dalla febbre della crescita economica e dell'industrializzazione, e che l'«italo-lombardo» (la definizione è di Vittorini, che pare gli abbia fatto riscrivere il Calzolaio ben quindici volte) dei suoi libri era già la sperimentazione più felice che potesse aver compiuto. Prova postuma ne sia il fatto che il suo ultimo romanzo, pubblicato da Rizzoli nel 1971, A casa tua ridono, lascerà poche tracce e sarà accolto freddamente dallo stesso establishment letterario. Pur nell'eclissarsi della meteora, Mastronardi avrà però un ultimo guizzo, riuscendo a profetizzare la mercantilizzazione dell'editoria in una lettera del 1966 a Guido Davico Bonino in cui sostiene polemicamente che la maggior parte degli editori «non crede per niente nella letteratura, non crede negli scrittori, non crede in niente fuorché nel commercio e negli affari» e che i libri «sono oramai diventati oggetti di consumo, come i dischi». Il fitto carteggio con Calvino è uno dei fili più importanti che sorreggono La rivolta impossibile, quasi un'autobiografia nella biografia, tanto intenso fu il rapporto tra due personaggi che non potevano essere più diversi. Era stato lo scrittore de Le città invisibili a costituire una sorta di fratello maggiore dai tempi in cui Mastronardi si era presentato in questo modo a Vittorini: «Sono un giovane di 25 anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'Americana...». L'infatuazione della casa editrice per quel giovane aspirante scrittore, maestro elementare nella capitale della scarpa, figlio di un comunista e d'indole profondamente anarchica, finito due volte in manicomio e una volta in carcere per aver litigato con un ferroviere, allontanato dalla scuola in cui insegnava nell'esilio di Abbiategrasso perché in rotta con l'intero istituto, fu totale ed è certificata dallo stesso Giulio Einaudi nel libro-intervista di qualche anno fa a Severino Cesari. La Storia darà loro ragione e la trilogia vigevanese, pubblicata nei «Coralli», rimarrà insuperata: quel «fare soldi per fare soldi per fare soldi» raccontato da Giorgio Bocca in un celebre reportage gli darà spunto per immortalare una classe operaia che, stordita dal boom, non aveva saputo sviluppare una coscienza di classe. A ben leggere, in quel cambiamento antropologico possiamo trovare le radici dell'ideologia leghista e di quella berlusconiana. Ritorna la domanda: esistono oggi in Italia scrittori come Lucio Mastronardi, capaci di raccontarci non solo come siamo, ma dove stiamo andando?

Montale. Spirito e lettera sul ring dei Mottetti - Raffaele Manica

Il 1939, nel contesto infelicissimo, fu anno mirabile per la poesia italiana se videro luce Le occasioni di Montale e, un esordio, le Poesie di Penna. È stato Cesare Garboli, in un piccolo libro, Penna, Montale e il desiderio, a mettere in relazione strettissima i Mottetti, sezione memorabile delle Occasioni, con Penna: «Sovrapporre queste due orbite non avrebbe alcun senso», scriveva Garboli, affacciando però il sospetto «che il Montale dei Mottetti, nel tecnicismo di un canzoniere d'amore risparmiato dal sentimento» si fosse servito abbondantemente di Penna, letto grazie agli allegati dattiloscritti di una corrispondenza epistolare. Interessa qui, oltre questo rapporto di dare e avere, qualche osservazione di Garboli: «La novità dei Mottetti è l'amore, lo disse per il primo, mi sembra, Contini nel '38, quando la serie era ancora in viaggio, e tutti lo ripetono come rosa rosae: ma amore cosa? amore quale? Visitati da un ente angelico, accentrati su epifanie, costruiti su passato e presente, fondati sulla depressione dell'io, i Mottetti sono un canzoniere dominato da un'anomalia del desiderio e, parallelamente, da un'indefinibilità tonale», e continuava scrivendo di una strategia dell'«indeterminazione, che è poi il grande virtuosismo di fare apparire e sparire il desiderio sovrapponendo il fisico e il metafisico». La diagnosi può essere discussa, ma i sintomi sono questi. E altri, aggiunti da Garboli più avanti: i Mottetti che mettono in essere «un rapporto tra due amanti disturbato da voci, rumori, immagini interferenti, ma tali da fare di questa interferenza non un disturbo, ma un disturbo funzionale, la condizione necessaria allo scatto di eventi, cortocircuiti, lampi dove si consumi [...] una suprema e mistica cognizione mentale»; con i Mottetti che si potrebbero definire «la frustrazione di un desiderio, se in realtà essi non fossero il diario rassegnatamente atroce di un amore sublimato non per la forza con cui si compie la sublimazione del desiderio, ma perché il desiderio è inerte o censurato»: una situazione stilnovista, insomma, che diventa un petrarchismo alla rovescia, con tanto di «interiezioni petrarchesche» che, platonicamente, uniscono il fisico e il metafisico. Non smettevano di ritornare in mente queste pagine di Garboli durante la lettura del libro intenso e tenace che Giorgio Ficara ha dedicato ai Mottetti col titolo insieme ironico e tecnico di Montale sentimentale (Marsilio, pp. 151, 16,00). I Mottetti, nonostante i commenti a disposizione, permangono un enigma fascinioso, e l'assedio di Ficara è un combattimento che lavora sui lati, continuamente intravedendo un centro che è come un bersaglio mobile: c'è, ma come nella famosa metafora formulata da Debenedetti sulla scia della fisica, ora è un punto ora è pura energia. O, per la sua inaccessibilità, si pensi a quanto osservato da Agamben sull'ultimo Caproni: «l'inappropriabilità e l'infigurabilità del bene»: col che il senso della lettura di Ficara (anche serrata meditazione, benché indiretta, sullo statuto della critica) coincide con la forma del testo che ha di fronte. «Sentimentale», del resto, è aggettivo riferibile a una canzonetta o a una tragedia (e l'ampio spettro di significato sta nel libro, a partire dal grado zero iniziale: «sentimentale, col cuore pesante», «effusione sentimentale»: da qui non si fa che innalzarsi); ma sentimentale è anche un piano tecnico del discorso, una retorica e dunque un modo di organizzare il pensiero. E dunque: «Ma sentimento cosa? sentimento quale?», deve essersi chiesto Ficara. E da lì ha costruito un libro fortemente analitico dove ogni conclusione provvisoria è l'inaugurazione di un altro percorso (nemmeno aiutato dalla constatazione che il cinismo, il leggendario cinismo di Montale, è l'ultimo vestito indossato dai sentimentali – o viceversa che il sentimento è un abito cinico: perché proprio nei Mottetti, forse fino ai Mottetti, Montale cinico non è), come se la risposta all'enigma non potesse essere che una domanda diversamente posta, e magari implicita, sporta su un'altra domanda. Non se ne può riferire minutamente, dunque, così come i Mottetti non si possono raccontare: se sono un romanzo, in quanto introflessi – sul piano formale – e introversi – sul piano mentale –, sono un romanzo non lineare, e quel che vi succede è atomizzato, ridotto così come per conseguenza della lotta tra spirito e materia, che si sopraffanno e confondono e scambiano: la lotta con l'angelo, ma anche l'angelo in lotta. Non perché, secondo sentenza paolina, la lettera uccide ma lo spirito vivifica (certe volte è vero il contrario; o il contrario dà più senso e salute alla lettura), ma davvero il discorso di Ficara si configura come un'orazione il cui scopo è un commento spirituale ma aggrappato alla lettera, e inquieto. Il tessuto di questa spiritualità ha una tramatura filosofica, infissa nella contemporaneità di Montale e nostra; ma basta una scheggia di testo per rendersi conto di come l'uso dei richiami filosofici non si sottragga alla stretta filologia: se ne ha per esempio traccia nel Cartesio della prima meditazione come fonte di un testo degli Ossi di seppia. Incasellare le figure femminili in Montale si può e si deve, fa qualche luce sulla biografia e, di riflesso, sulla poesia là dove si incrocia con la biografia. Ma nello svolgimento del discorso di Montale, e nel libro di Ficara, le figure femminili si sovrappongono, come specificazioni di un'unica figura, come epifanie che ora mostrano ora nascondono la divinità. È proprio la dialettica di presenza e assenza, di salvazione e dannazione che distingue ma non separa Clizia, Mosca e le altre. Sono donne diverse, in poesia, perché diverso è il momento del discorso di Montale. Fin quando, dopo la morte di Mosca, l'assenza è toccata fisicamente, ma ancora disperatamente protesa verso la metafisica («perché se non sei / è solo la mancanza / e può affogare»). Lì, col sentimentale, convivono il cinico e lo scettico, e il nichilista di sempre.

La Stampa – 10.6.12

Stranamente gli alieni continuano a tacere - Piero Bianucci

TORINO - Per 35 anni Jill Tarter ha diretto la caccia agli extraterrestri. Ora va in pensione senza aver trovato nessuna traccia di alieni. In compenso ha ispirato il film Contact e Time l'ha inserita tra le 100 personalità più influenti del mondo. Il fisico Gerry Harp la sostituirà alla guida dell'Istituto Seti (Search for Extra Terrestrial Intelligence) di Mountain View, California. Mantiene invece il suo posto Paul Davies, lo scienziato che dovrà decidere che cosa fare se scopriremo una civiltà aliena in quanto responsabile del Seti Post-Detection Taskgroup. Nato a Londra nel 1946, fisico teorico, divulgatore scientifico tra i più letti nel mondo, Davies crede all'esistenza di E.T.? Dipende – spiega – dal cappello che si mette in testa. Se indossa il cappello di scienziato, non ci crede: la vita intelligente è qualcosa di così improbabile che noi potremmo essere soli «nell'universo osservabile» (attenzione alle parole!). Con il cappello del filosofo, Davies «prova disagio» nel pensare che l'immensità dell'universo sia lì esclusivamente perché noi si possa

occuparne un angolino insignificante. Se si mette il cappello di sognatore, vorrebbe un «universo in cui la vita intelligente è qualcosa di comune». Risposta finale: la ricerca di E.T. è eccitante per un motivo semplicissimo: «Non sappiamo». È così. Ma ogni giorno sappiamo qualcosa di più. Poche settimane fa il satellite della Nasa Kepler ha scoperto un sistema planetario quasi uguale al nostro. Nel 1995 non si conosceva ancora un solo pianeta oltre a quelli del sistema solare. Oggi sono un migliaio, si stima che saranno decine di migliaia nel 2020 e che in totale siano miliardi di miliardi. Almeno uno su mille è simile alla Terra. Per la vita, non è il «posto» che manca. Eppure, da quando nel 1960 Frank Drake per la prima volta usò un radiotelescopio nella ricerca di segnali intelligenti, non abbiamo trovato nient'altro che un grande silenzio. Gli ottimisti dicono: l'assenza di prove non è una prova di assenza; occorrono secoli di osservazioni per indagare un numero significativo di stelle. I pessimisti evocano la laconica domanda che Enrico Fermi pose nel 1950: «Dove sono?». Tradotto: se l'universo pullulasse di esseri intelligenti ne avremmo già incontrati chissà quanti. Invece... Nel suo ultimo libro, *Uno strano silenzio* (Codice Edizioni), Davies fa un discorso interessante: quello del Grande Filtro. Eccolo. Se è vero che la vita si sviluppa in modo spontaneo dove esistono condizioni adatte, perché mai la vita intelligente è così rara come il silenzio dell'universo suggerisce? Le spiegazioni possono essere due. Noi abbiamo una civiltà tecnologica che usa i segnali radio da appena un secolo, mentre la vita terrestre ha 3,5 miliardi di anni. O c'è un Grande Filtro nel passato che rende estremamente improbabile il sorgere della vita, e quindi siamo davvero unici «nell'universo osservabile». O c'è un Grande Filtro nel nostro immediato futuro: cioè le civiltà intelligenti hanno vita brevissima perché si autodistruggono, come accadrebbe a noi se per qualche sciagurato motivo scoppiasse una guerra nucleare globale. Dovremmo quindi augurarci che il Grande Filtro sia alle nostre spalle, cioè che la vita sia una eccezione, cioè che E.T. non esista. Troppo semplice. E.T. potrebbe comunicare con mezzi ben più avanzati delle onde radio. Potrebbe non rivelarsi per prudenza o per rispetto, come noi nei parchi cerchiamo di proteggere i panda. Potrebbe essersi estinto come organismo biologico ma sopravvivere sotto forma di macchine intelligenti (Davies parla di ATS, Auto-Teleological Super System). Potrebbe essere diversissimo dalle nostre immagini antropomorfe e quindi presente ma irriconoscibile, e così via. Una cosa è certa: quando pensiamo a E.T. siamo troppo provinciali. Romanzi e film di solito disegnano gli extraterrestri come esseri ostili. Ma una civiltà aliena sopravviverebbe alla fase storica nella quale corre il rischio di autodistruggersi (quella che noi umani stiamo attraversando) solo sviluppando un alto senso morale. Gli alieni che sopravvivono, quindi, per questo solo fatto devono essere buoni. Incontrarli sarebbe per noi una grande occasione: la più grande scoperta della Storia. Ma ammettiamo che questo universo ospiti solo la nostra civiltà. Le cose sarebbero diverse se fosse vera l'ipotesi del multiverso, cioè se esistesse un numero virtualmente infinito di universi generati da fluttuazioni quantistiche, e per di più con doppia direzione del tempo: alcuni, come il nostro, che viaggiano verso il futuro, altri in cammino verso il passato. È il tema del saggio *Dall'eternità a qui* (Adelphi) di Sean Carroll, fisico del California Institute of Technology, che ha capovolto il titolo del mitico film interpretato da Deborah Kerr e Burt Lancaster (e proprio il titolo di questo saggio è stato preso a prestito da Gianluigi Ricuperati per la rassegna che dal 19 giugno parlerà a Torino di Arte e scienza). L'enigma di partenza è la freccia del tempo. Per noi il tempo va inesorabilmente dalle uova alle frittate, dalla vita alla morte. Ma nel microcosmo i fenomeni fisici sono simmetrici rispetto al tempo, e quindi reversibili: le frittate possono tornare ad essere uova. La radice della freccia del tempo sta nell'Inizio, il Big Bang. Le cose vanno diversamente se è vera la teoria del multiverso, nel quale le possibilità virtualmente infinite sono necessariamente tutte realizzate. Non sarebbe male. Alla lotteria del multiverso vinceremmo sempre perché in tasca avremmo tutti i biglietti.

La partita proibita del prof. Momigliano - Paco Ignacio Taibo Ii

Ho avuto la fortuna di leggere *Calcio!* In viaggio, su un aereo, dopo un ciclo di presentazioni in Colombia. Mi catturò subito. Il romanzo di Juan Esteban Constaín, trentatreenne colombiano, professore universitario dall'età di 27, in grado di parlare otto lingue, latino e greco comprese, è un'opera matura. Un romanzo brillantemente pensato, brillantemente scritto e in più molto divertente. Racconta la storia di un professore italiano, Arnaldo Momigliano, in Inghilterra nei momenti successivi alla seconda guerra mondiale che, con grazia crescente, va a dire ai suoi colleghi inglesi che il calcio non è stato inventato sull'isola. Ne scoppia un tale scandalo che, in un'epoca diversa, sarebbe finito in un duello d'onore e che, nell'immediato dopoguerra, termina in un processo pubblico tra cattedratici, dove ognuno dovrà portare prove e testimoni. La virtù del romanzo è che, da questo ritratto brillante del mondo accademico britannico - pomposo e legato alle proprie tradizioni - e da un personaggio appassionante - erudito tra gli eruditi, esule dall'Italia a causa delle leggi razziali -, Constaín aumenta la posta letteraria, incentrandola sulla storia della Repubblica fiorentina assediata dall'esercito dell'imperatore Carlo V. Una vicenda raccontata dagli stessi personaggi, ognuno con una voce, un contesto, un tono differente, mescolando l'epicità del momento alla follia dell'assedio e del gioco. Il risultato narrativo è un meccanismo congegnato in modo così perfetto da rendere estremamente faticoso riconoscere cosa sia storia vera e cosa finzione, perché Constaín ha la malizia letteraria per inventarsi documenti così verosimili da suonare autentici, testimoni inoppugnabili e addirittura un testo di Machiavelli che per quanto lo si cerchi, in effetti, non esiste. Il romanzo è credibile. Questo ragazzo ha raggiunto lo scopo. La gran virtù della narrativa è proprio la credibilità. Non il realismo. Quando in un romanzo trovi un angelo che vola in mezzo a una stanza la credibilità non è dimostrare che gli angeli esistano o volino. La credibilità è descrivere come gli angeli si divertono quando fanno le curve, sfidandosi in velocità, inclinando le loro ali e riflettendo la luce nel candore delle piume. Questo romanzo è innanzitutto un divertimento dove anche l'inventato è assolutamente certo e documentato. Constaín mi raccontò che prima di *Calcio!* stava scrivendo un ponderoso saggio sull'indipendenza colombiana, ma l'opera gli si stava seccando tanto in gola quanto nella penna. E soprattutto non lo rendeva felice. A dimostrazione di quanto sia necessario provare piacere per quello che si fa. Nel 2008 aveva vissuto in Italia, a Firenze, e in quell'estate la città era stata invasa da tifosi scozzesi, per via di una partita di calcio. Una scena dantesca, con gli hooligan che bivaccavano dov'era concentrato il meglio dell'arte occidentale. Una scena in grado di richiamare quella del calcio antico, violento che Dante, Petrarca, Machiavelli e Leonardo dovevano conoscere perfettamente per averlo visto e, forse, persino praticato. E, subito dopo,

il ricordo della prima partita finita nei libri di storia, avvenuta nel 1530, con la Repubblica fiorentina che lotta contro il ritorno dei Medici e di Carlo V, imperatore forse anche più cattolico del papa. Nonostante nei papi si riscontri una certa tendenza ad essere cattolici. Firenze, una città dove perfino le mura militari erano state disegnate da Michelangelo, fu ridotta alla fame, scomparve il vino e si spensero le feste. La partita di calcio giocata dai fiorentini durante l'assedio diventa così una sfida, contro la Signoria, contro il potere temporale dei pontefici e contro l'idea universalistica dell'impero. E in più diviene racconto collettivo di una comunità. Il professor Momigliano, un erudito quasi mitico, fuggito dal fascismo perché ebreo, adorato dagli inglesi per la sua cultura, lucidità e ironia era la voce adatta a raccontare tutto questo. E tanto meglio se per farlo Constaín ha recuperato l'episodio di una riunione privata, avvenuta realmente, in cui confluì tutta la crema dell'accademia di Sua Maestà Britannica: nella locanda di un giardino zoologico abbandonato dove, con la scusa di riflettere sui temi della classicità, si puntava soltanto a bere indisturbati per quattro giorni di fila. Perché gli inglesi, si sa, non prendono nulla veramente a cuore, tranne quando sono ubriachi.

Il mondo di Giacomo: cinquant'anni dopo, l'asilo continua a farmi piangere

La mia carriera scolastica è iniziata male. Mia mamma mi portava all'asilo con la segreta speranza che succedesse qualche cosa. Cercava il pretesto per non lasciarmi delle ore con delle donne che non fossero sua madre o sua suocera. Ovviamente avrebbe preferito lasciarmi sempre da sua madre, la nonna grande (quella longilinea), piuttosto che da sua suocera, la nonna piccola (quella brevilinea), ma si doveva accontentare di una settimana per ciascuna. Io volevo più bene alla nonna grande, ma mi trovavo meglio dalla nonna piccola; quando andavo da lei potevo scorrazzare per le campagne e per i boschi, dalla nonna grande si stava in casa. Dopo la recita natalizia della poesia eseguita in piedi sopra una sedia rossa di fronte al Parroco e alla Superiora dell'asilo, accadde il grande pretesto. Io non amavo fare i pisolini pomeridiani, e questo indispetta la suora che si occupava di me e dei miei compagni; un giorno dopo l'ennesimo capriccio con pianto insistito la suora deve avermi sgridato. Fu come se mia mamma mi avesse strizzato l'occhio: iniziai a piangere a squarciagola e smisi due ore dopo, quando venni riconsegnato nelle sue braccia dalla suora imbarazzata. La mamma mi guardò e comprese che da grande avevo delle probabilità per fare l'attore: disse che il suo bambino non lo avrebbe lasciato un minuto di più in quel lager e che la suora avrebbe dovuto ringraziare il suo buon cuore se non veniva denunciata. Dopo 50 metri sapevo che avrei passato il resto della mia vita una settimana con la nonna grande e l'altra con la nonna piccola. In queste settimane, per la felicità di studenti e insegnanti, terminano tutte le scuole di ogni ordine e grado. Anche gli asili. L'intera nazione è mobilitata per le feste di fine anno, per i saggi scolastici, per le recite: mamme, papà, fratelli e sorelle, nonni, tate e badanti, ognuno con una macchina fotografica in mano, sono precettati per la festa di fine scuola. Mai come in questo periodo le liti famigliari aumentano: i papà di malavoglia sono costretti a chiedere un permesso in azienda, che stranamente viene concesso solo per mezz'ora, le mamme pretestuosamente devono rinnovare il guardaroba perché «non possono presentarsi con uno stracetto in un giorno così importante», i fratelli maggiori sono incaricati di caricare la batteria della macchina fotografica e immancabilmente se ne dimenticano, per fortuna ci pensano i nonni con la vecchia Nikkormat a pellicola. Le mamme, su cui si appoggia tutto lo sforzo per la riuscita della festa, quando hanno parcheggiato l'automobile, in divieto di sosta tra l'altro, hanno già varcato la soglia della crisi di nervi: hanno in una mano le borse con i bicchieri di carta, tovaglioli e bibite, con l'altra aiutano i nonni ad uscire dall'auto, la bocca la usano per tenerci il telecomando della vettura e per insultare il figlio che non si è lavato e sta mangiando le patatine della festa. Anch'io e mia moglie abbiamo partecipato l'altro giorno alla festa di fine asilo di nostro figlio. Eravamo nella palestra e nell'attesa che le maestre accompagnassero le varie classi, mi sono lasciato andare ai ricordi di questi tre anni. I primi giorni, quelli dell'inserimento, alcuni bambini erano trascinati a forza tra pianti e lacrime, le maestre li prendevano in braccio e ordinavano ai genitori di andare via: il pianto dei bimbi durava fino a quando mamma o papà avevano svoltato l'angolo, poi come se niente fosse si mettevano a picchiarsi con i nuovi compagni. Svoltato l'angolo erano invece i genitori a scoppiare in lacrime, e la direttrice doveva prima consolarli e poi scacciarli, a volte anche con l'aiuto delle forze dell'ordine. Nostro figlio è stato un finto disinvolto: allegria smisurata le prime due settimane, poi si è insinuata una subdola diffidenza esplosa in crisi profonda verso Natale; dopo le vacanze natalizie arrivano le febbri che durano settimane, con delle recidive che schiantano tutta la famiglia e a volte anche l'intero palazzo per contagio. Verso febbraio del primo anno le cose si assestano, però mai fare l'errore di trascorrere un weekend senza un flacone di Tachipirina e uno di Augmentin: se lo dimenticate a Milano e il piccolo si sveglia perché ha 37,8 di febbre, oltre che rischiare il divorzio, toccherà a voi papà trovare una farmacia di turno in tutta la riviera di Ponente! Che gioia però quando lo si andava a prendere nel pomeriggio e ti correva incontro con il grembiolino che quasi calpesta sotto le scarpe. Ora lo vedo sul palco, il grembiolino è sopra il ginocchio. È arrivato il momento: i grandi salgono sul palco e Re Alfabeto (un papà in permesso speciale) consegna loro una corona, simbolo di accesso alle lettere e alle future parole che impareranno a leggere e a comporre. Ero incaricato di portare la macchina fotografica e ovviamente mi sono dimenticato di caricarla. Quando mio figlio si apprestava a essere incoronato e la mia digitale si è spenta, ho supplicato una mamma che stava fotografando con un teleobiettivo: mi ha guardato come si guarda un adolescente rincoglionito, io scusandomi mi sono proposto di scambiarmi le mail per farmi spedire le foto, lei ha equivocato e mi ha detto: «Niente mail, troverà la foto nello zainetto di suo figlio». Con la certezza di poter avere la foto mi sono rilassato per godermi le canzoncine preparate dai bimbi. Alla fine dello spettacolo le maestre hanno accompagnato i bimbi verso le aule delle elementari che frequenteranno l'anno prossimo, ma prima di salire le scale hanno detto: «Ecco bambini, l'anno prossimo i vostri genitori vi lasceranno all'inizio di questa scala, vi saluteranno, e voi la salirete da soli perché ormai siete diventati grandi e i genitori non potranno più venire in classe come all'asilo». Niente più contrattazione per il giochino da tenere in classe, niente più aiuto per infilare il grembiolino azzurro, niente più doppio bacio sulla porta! Mio figlio si è accorto del mio smarrimento, mi ha guardato dritto negli occhi e mi ha fatto intendere: «Papi, se devi scoppiare a piangere vai almeno dietro l'angolo». Cosa volete che vi dica: gli asili mi hanno sempre fatto piangere!

Ozpetek: adesso un film sulla Turchia - Maurizio Molinari

NEW YORK - Vuole girare un film sul dinamismo della Turchia, considera l'America di Obama la frontiera avanzata dei diritti dei gay e crede in un'idea di società imperniata sulla famiglia allargata, capace di aprirsi ad ogni estraneo: così il regista turco-italiano Ferzan Ozpetek si descrive in occasione del debutto newyorkese di Magnifica Presenza, il film che apre Open Road, annuale rassegna del film italiano al Lincoln Center. **Per riassumere la sua opera il Museo di Arte Moderna parla di «cinema che rende accessibile la gentilezza degli estranei». Quanto ci si riconosce?** «Molto, non a caso in Magnifica Presenza c'è un travestito che, malmenato e sanguinante, dice di aver avuto "sempre fiducia nella gentilezza degli estranei"». **Da dove viene questa idea?** «La citazione originale è in una battuta del film Un tram che si chiama desiderio ma più in generale ho sempre creduto all'idea di una famiglia allargata». **Cosa intende per «allargata»?** «Basata non solo sul concetto di parentela bensì sull'amore verso persone anche estranee ma che sentiamo più vicine». **Quanto è radicata in Italia questa idea di famiglia?** «Più di quanto si creda. Lo dimostra la popolarità della proposta di una legge che riconosce la convivenza, senza specificare il sesso degli interessati. Va in questa direzione perché si tratta di unioni senza contratti legali. Quando feci Le fate ignoranti, nel 2001, nessuno parlava di questi temi ma oggi i sondaggi dicono che l'80 % degli italiani è favorevole a un tale approccio alla convivenza». **In Turchia la situazione è assai diversa...** «In Turchia di queste cose non si parla nemmeno, anche se i single possono adottare, il che è un dato importante». **Che rapporto ha con il Paese dove è nato?** «Voglio fare un film sulla Turchia anche se non sarà il prossimo. Desidero rimanervi per due-tre mesi, immergermi in quella vita e raccontarla». **Perché un film sulla Turchia?** «E' arrivato il momento di raccontare Istanbul, una città che ha superato in modernità molte città italiane. Dagli aeroporti al wi-fi, all'estetica dei locali pubblici, la Turchia cresce velocemente grazie all'entusiasmo per arte e cultura». **C'è entusiasmo fra i turchi nei confronti dell'Islam?** «La religione è in continua trasformazione. Ciò che si afferma è un nuovo modello di religiosità, oltre l'impianto tradizionale». **A proposito di famiglie allargate. In quella dell'Europa c'è spazio per la Turchia?** «Non credo che la Turchia desideri entrare in Europa. In questo momento i turchi non hanno alcun interesse ad aderire mentre, se l'avessero fatto anni fa, oggi a giovarsene sarebbe l'Europa». **Sulla difesa dei diritti dei gay è stato molto criticato in Turchia. Si immedesima con Orhan Pamuk, il Nobel oggetto in patria di contestazioni perché troppo vicino all'Occidente?** «In Turchia mi sento molto amato. Pamuk è stato contestato per quello che ha detto sugli armeni, ma comunque i suoi libri sono molto amati». **Lei è un regista nato in Turchia che ha trovato il successo in Italia. Si sente protagonista di una «storia americana» dove la fortuna premia l'immigrato?** «In effetti è così ed è stato possibile grazie al fatto che gli italiani sono capaci di integrare gli stranieri, gli estranei. E' però giusto aggiungere che il successo dell'integrazione deve molto anche alla volontà dell'immigrato». **Cosa la colpisce di più dell'America?** «Obama sostiene che i diritti dei gay sono la frontiera più avanzata dei diritti civili, io sono d'accordo e per capire quanta strada ha fatto l'America mi viene da ricordare quando, 7 o 8 anni fa, andai a chiedere in un negozio il film Bagno turco e mi dissero che sulla scaffale non c'era perché era in vendita con gli altri film per gay». **Cosa pensa delle nozze gay?** «Credo che la legge per consentirle dovrebbe esistere ma personalmente sono contrario a ricorrere all'istituto del matrimonio».