

I viaggi del Novissimo. Edoardo Sanguineti, un'Europa mentale

Roberto Andreotti e Federico De Melis

Una conversazione a Radio 3 del 15 dicembre 2002, da una trasmissione centrata sui «luoghi» esistenziali di protagonisti della cultura italiana del dopoguerra.

Oggi per ***I luoghi della vita*** è con noi Edoardo Sanguineti, collegato dagli studi di Genova, un sabotatore e sperimentatore della letteratura che però ama Dante e Boccaccio, Ariosto e Pascoli. E ama, soprattutto, l'officina della lingua, sia da ex «novissimo», cioè la neo-avanguardia anni sessanta, sia da studioso: un poeta esegeta. **Roberto Andreotti**: Sanguineti, lei è d'accordo che il più grande poeta-filologo dell'antichità, e forse di tutti i tempi, è Callimaco? **Sanguineti** È possibile, sì sì, mi pare un giudizio molto corretto. R.A. Si riconosce come lontano discendente di Callimaco? **Sanguineti** Mah, in modo ideale naturalmente sì... come dire?, in letteratura, per eccellenza, tutto si tiene, almeno entro i grandi quadri, per noi, del canone occidentale. Callimaco non è però un poeta che io abbia particolarmente frequentato. Mi è accaduto, anche, di leggerlo quando ero giovane e grecizzavo un po', però non lo eleggerei nella rosa aurea di coloro, perlomeno, con i quali consapevolmente ho avuto modo di intrattenere dei rapporti confidenziali. R.A. Il primo 'luogo della vita' su cui vorremmo conversare è Berlino, la Berlino di inizio anni settanta. Lei la considera un punto critico del Novecento europeo, e forse anche della sua personale storia. Come ci capitò? **Sanguineti** La cosa avvenne in qualche modo accidentalmente. Ero già stato a Berlino, ma nel '71 ebbi modo di tornarci, per quelle borse di studio che allora dava il Senato berlinese ad artisti, musicisti, pittori: ogni specie di creatività era bene accolta, e si era ospitati per un anno, anche con la famiglia, senza nessun ufficio particolare che non fosse quello di fare qualche intervento in dibattiti, in conferenze, in incontri. Insomma, c'era grande libertà. R.A. Parliamo di Berlino Ovest. **Sanguineti** Berlino Ovest, infatti. Però, se la residenza era Berlino Ovest, c'era molta possibilità di sbarcare su Berlino Est, cosa che era evidentemente molto problematica, per non dire impossibile, per i berlinesi effettivi. Ma per chi era straniero dotato di passaporto, era invece relativamente agevole... R.A. Quasi auspicata, immagino. **Sanguineti** Quasi auspicata, direi da entrambe le parti fra l'altro. **Federico De Melis**: Per cui lei superava spesso il Muro. **Sanguineti** Sì, sì: non dico ogni giorno, ma certamente ogni settimana, spesso più di una volta. R.A. Non dentro il cofano della Volkswagen... **Sanguineti** Non dentro la Volkswagen, no: da Friedrichstraße c'era un passaggio, si arrivava con la S-Bahn, e lì c'era di solito una coda abbastanza lunga. Ma con un poco di pazienza si aveva modo di esplorare Berlino Est, che voleva dire prima di tutto, naturalmente, musei, e teatri... Lì io vidi non so quanti spettacoli del Berliner Ensemble, in particolare, che finì poi per essere il movente fondamentale di questi miei oltrepassamenti del fatidico Muro. Dicevo che la cosa era auspicata da entrambe le parti perché Berlino Ovest era allora naturalmente la vetrina dell'Occidente, e quindi anche questi inviti ad artisti nascevano dalla volontà di fare di Berlino un nodo culturale, e non soltanto un modello di benessere economico e di consumismo, per l'epoca già abbastanza sfrenato. F.D.M. E in questo passaggio così frequente tra Ovest ed Est, cosa avveniva dentro di lei? **Sanguineti** Si metteva in opera un meccanismo di proiezioni dall'interno all'esterno e dall'esterno all'interno. Si era lì in una condizione concretamente divisa, ci si sentiva europei, ed Europa voleva dire in quel momento – e in contrasto violentissimo – le due Berlino, ecco. Ora, questo era, da un lato, la materializzazione, in qualche modo, di una lacerazione interna, non perché mi trovassi equidistante o diviso e incerto, ma perché era la nostra storia: la storia di noi europei, già allora globalizzati – perché la globalizzazione è cosa molto più antica di quanto non si dica adesso... Ma veramente, là, l'immagine era di un mondo insieme globalizzato e spaccato in due. C'era il modo di vedere... da un lato il maturare pieno dello sviluppo capitalistico, della storia borghese insomma di cui siamo tutti eredi a cominciare, direi, e per eccellenza, da coloro che amano il materialismo storico; e dall'altro lato c'era questa prospettiva di un mondo diverso, che appariva deliberatamente in qualche modo sobrio, diciamo pure anche povero, insomma: si vedeva realizzato, pressoché di fatto, il sogno brechtiano per cui il comunismo era l'equa distribuzione della povertà. F.D.M. Il suo marxismo giovanile come faceva i conti con quella Berlino Est? **Sanguineti** Mah, non mi dispiaceva servirmi di elementi anche ironici: mi pareva molto importante, mentre cercavo di comunicare una visione critica della situazione, vivere questa esperienza: a me piace dire che in fondo quel mio 'diario berlinese' che aveva il titolo heiniano di Reisebilder era una specie di mini-poema sopra la Guerra fredda. Naturalmente il tema non era affrontato di petto, anzi, c'era modo, proprio, di insinuarsi nei piccoli eventi della vita quotidiana. Io ero là, poi, con la famiglia, e quindi c'era una quotidianità trasportata in qualche modo di peso laggiù. F.D.M. A Berlino lei inaugura una fase nuova della sua produzione poetica, appunto con i Reisebilder: in che cosa consiste questa rottura? **Sanguineti** Visto soggettivamente, c'è una dialettica tra rottura e continuità. Voglio dire che Purgatorio de l'Inferno, che nasce negli anni sessanta, preparava per me – anche se, naturalmente, con dei passaggi e dei gradi – quello che poi si sarebbe in qualche modo organizzato a Berlino; e che avrebbe trovato una sorta di enunciazione in una poesia degli anni settanta che appartiene a una raccolta successiva, dove parlavo in versi di una sorta di poetica, derisoriamente esposta come una ricetta di cucina, per cui per preparare una poesia si prende – dicevo – «un piccolo fatto vero». Nasce quindi questo che per molto tempo rimarrà poi – forse fino ad oggi, anche se modificandosi, com'è naturale, nel percorso – il mio registro: l'attenzione a quello che a me piace chiamare «realismo allegorico», cioè degli elementi di esperienza che vengono isolati, lavorati poeticamente (usiamo pure questa parola), cercando di spremere un significato che qualche volta mi è molto limpido, o almeno mi pare tale nel momento in cui scrivo, altre volte io stesso sono dubitoso intorno a quello che poi è il messaggio – con tutte le virgolette del caso – che la poesia contiene, ma che confido possa, se la mia sensazione è corretta, apparire invece nitido agli occhi del lettore o dell'ascoltatore. F.D.M. Tra questi ingredienti di realtà che entrano un po' più domesticamente nella sua poesia con Reisebilder, ce ne sono di legati strettamente alla dimensione del viaggio: dimensione che poi prenderà un rilievo nella sua produzione poetica. **Sanguineti** Potrei dire così: il problema dello spazio, delle immagini spaziali e del viaggio e del muoversi, nasce dapprima in modo emblematico. Laborintus è già un itinerario, un viaggio, ma di ordine assolutamente mentale,

coscienziale, intellettuale. A mano a mano questo si sposta in una sorta di geografia reale, empirica, concreta, e il viaggio diventa l'occasione... Proprio in una delle poesie berlinesi parlo della caccia all'immagine, dell'andare a caccia di immagini, Bilderjagt... R.A. ...come un fotografo. **Sanguinetti** Come un fotografo, sì. Credo che abbia anche una effettiva azione il mondo della riproduzione. E non a caso sono un vecchio adoratore di Benjamin, della riproduzione meccanica, e dell'opera d'arte, e della realtà. R.A. Lei non ha certo vissuto come un complesso il fatto di appartenere a un secolo, a una generazione, che ha dovuto fare i conti con la «riproduzione» benjaminiana: anzi ne ha fatto virtù. **Sanguinetti** Una virtù, sì. Mi pare che Benjamin abbia individuato effettivamente un problema epocale (come si dice spesso abusivamente, ma nella fattispecie mi pare che l'aggettivo sia corretto), cioè è stato una svolta non soltanto nell'orizzonte culturale – la perdita dell'aura eccetera –, ma anche nell'esperienza quotidiana: io ora parlo ipertecnologicamente armato, anche se modestamente, poi, di microfono, di collegamento radiofonico, cose che ormai sono arcaiche rispetto alle forme più evolute e alle generazioni – in senso tecnico – ultime, che naturalmente già incidono: voi non state ascoltando lamia voce, ma una mimèsi meccanica, diciamo così, e artificiale di quello che io vado dicendo... R.A. A Berlino lei aveva portato con sé i bambini... **Sanguinetti** Sì, che allora erano tre, i tre figli maschi: e questi diventano anche personaggi, naturalmente, come lo sono stati, oserei dire, fin dalla nascita. F.D.M. Reisebilder è una raccolta che descrive in qualche modo il viaggio dall'Italia a Berlino? **Sanguinetti** Non integralmente. Come al solito i 'piccoli fatti veri' frantumano, e sono proprio selezionati apposta per creare un continuo sentimento labirintico, sempre, di discontinuità dell'esperienza. F.D.M. Dire «descrivere» allora non è giusto... **Sanguinetti** È giusto a patto che venga adattato, diciamo così, a una certa strategia comunicativa. F.D.M. C'è anche una tappa olandese. **Sanguinetti** Infatti, ma non perché attraversai l'Olanda andando a Berlino – dove mi recai secondo gli itinerari d'epoca più convenienti, per via aerea; poco prima ero stato al Festival di poesia di Rotterdam, dove tornai poi diverse volte. A Berlino cominciai spesso, nel discorrere di cose berlinesi, a evocare (perché lì era nato anche proprio questo nuovo atteggiamento di scrittura, che prima descrivevamo) elementi dell'esperienza di quei giorni in Olanda. La continuità era anche data da questo fatto, che il libro si veniva organizzando, in fondo, come registrazione delle esperienze di un intellettuale europeo che ormai vive questo rapporto con il mondo della cultura popolato di intellettuali che arrivano a loro volta da ogni parte del mondo: e che trovava in Berlino, appunto, il luogo drammatico di confronto. Quando andammo a Berlino dicevamo – e non era una facezia: «chissà se riusciremo mai a uscirne». Perché le minacce di una chiusura della città in un momento molto delicato com'era quello, erano pressoché costanti. R.A. Sarebbe rimasto prigioniero insieme a Heiner Müller, non poi così male... **Sanguinetti** No, no, ma infatti. Però questo sentimento di trovarsi in un osservatorio privilegiato proprio perché in qualche modo dannato ed esplosivo, era molto forte. Condizionava anche gli elementi minimi di quello che si veniva di volta in volta, giorno per giorno, vivendo: la lettura dei giornali e altro... R.A. Lei soggiornò a Berlino circa un anno. Dopo la riunificazione delle Germanie è più tornato in questa specie di super-vetrina della nuova Europa? **Sanguinetti** Sì, sono tornato e ho avuto anche occasione di scrivere qualche poesia su questa nuova Berlino, ma non particolarmente significativa. Non ero interessato a fare una sorta di confronto, di bilancio, fra l'esperienza di allora e quelle, invece, recenti. Naturalmente era molto curioso.... Oh, Dio mio, già Baudelaire lamentava che le città cambiano più rapidamente del cuore umano, ma Berlino, veramente, era diventata irriconoscibile, tornando dopo il Muro, e non solo per questa prospettiva che era pure decisiva: non c'era più un limite, una soglia, ed erano invece proprio quella soglia e quel limite che in qualche modo davano quella carica di senso (per le ragioni prima indicate) molto drammatica alla Berlino di un tempo. F.D.M. C'era un luogo particolare di Berlino in cui lei in qualche modo riparasse da quella crisi storica? **Sanguinetti** Direi no, in questo senso. Una sorta di riparo – se vogliamo usare questa espressione – era automaticamente dato dal fatto che io avevo affittato un alloggio, cosa che la borsa di studio concedeva, perché erano anche generose. L'essere poi lì con la moglie, i figli, era già in qualche modo un rifugio, ma devo dire che il sentimento era non tanto quello. Non era un atteggiamento da spaventati, che noi vivevamo, anzi; si era sì consapevoli di una situazione pericolosa, ma nella mia sventurata esistenza, e nella sventurata esistenza degli uomini, credo sia difficile immaginare epoche che non siano ansiogene e ansiose: non so se questo un giorno sarà possibile superarlo, ma finora si vive in stato d'ansia, e si è sempre, credo, vissuto umanamente... F.D.M. Anzi, quella era forse un'epoca meno ansiogena. **Sanguinetti** Per certi riguardi sì, perché i condizionamenti dell'«equilibrio del terrore» generavano un'alternativa molto secca: o l'Apocalisse e buonanotte a tutto e a tutti, oppure in qualche modo si riusciva a mantenere una zona di vivibilità difficile, contrastata, rischiosa sempre. Oggi queste paratie sono cadute, e il rischio non è per questo affatto diminuito. F.D.M. Per cui non c'era un luogo di elezione, a Berlino... **Sanguinetti** No, anzi, come dicevo, c'era un'ansia di esplorazione, di cercare di vedere. E questo corrisponde non soltanto a un atteggiamento berlinese, ma molto al mio modo di esistere, e di muovermi nel mondo – per usare l'immagine spaziale fino in fondo. Muoversi cioè facendo al massimo lo sforzo per capire le cose, alternando momenti euforici e momenti depressi, come è ovvio, in base ai dati delle circostanze storiche concrete e a quello che è il vissuto personale, soggettivo. Mi sono sempre sentito qualcuno che si realizza nel lavoro. L'obiettivo era cercare di cogliere al meglio possibile quei fatti veri che erano significativi. Del resto, quando prima si parlava del 'benjaminismo', e dell'entusiasmo di fronte alla riproducibilità, in fondo, la mia simpatia, la mia adesione insistita verso la necessità di assumere atteggiamenti di avanguardia, nasceva in sostanza da questo: farla finita con una poesia che finge che non sia accaduto niente. Quando dico «accaduto niente», questo riguarda non solo la fine dell'aura, del 'poetese', del 'poetichese' d'ogni specie, ma a livello della storia planetaria vuol dire l'avvento della globalizzazione. E insisterei sul fatto – non se ne parla propriamente, ma quando se ne parla con altre formule se ne parla male – della globalizzazione temporale che è accaduta. Noi abbiamo ascoltato poco fa un Vivaldi e poi un musicista indiano, direi in qualche modo buttati felicemente innanzi, alla pari, ecco: questa è una cosa che in situazioni culturali pre-globalizzate, nello spazio come nel tempo, non si poteva verificare facilmente. R.A. Ora un breve passo indietro e parliamo invece di Parigi, dove lei è stato, assiduamente, intorno al 1969-'70, giusto? **Sanguinetti** Io cominciai, credo, ad andare in Francia all'inizio degli anni sessanta, forse anche un po' prima. La Francia voleva dire due cose, fondamentalmente: due periodi anche diversi. Dapprima essenzialmente alcuni soggiorni a Cerisy in Normandia, dove c'erano delle *décades* culturali, e

questo fu il mio primo approccio, che non escludeva Parigi, ma fu una esperienza significativa. R.A. Erano dei seminari poetici? **Sanguinetti** Non poetici necessariamente. Io arrivai là per invito di Ungaretti, perché si festeggiava non so più quale anniversario suo. Fu organizzata una *décade* ungarettiana, e Ungaretti poteva invitare un certo numero di amici suoi... R.A. Anche a Parigi la sua officina poetica ebbe modo di fare esperienza collettiva? **Sanguinetti** Sì, perché, tra l'altro, la seconda *décade* fu dedicata a «Tel Quel», la famosa rivista parigina di quella che poi era, allora, l'esperienza d'avanguardia della giovane letteratura francese. R.A. Il laboratorio del Nouveau Roman... F.D.M. Ma lei cercava nella Francia il modo per sottrarsi a una cultura italiana che sentiva molto ingessata, in quel momento? **Sanguinetti** Mah, era ingessata un poco tutta la cultura in Europa e nel mondo, ho l'impressione. Il Dopoguerra si trovava stretto fra tutta la serie dei «ritorni all'ordine» (che, pure, le grandi personalità avevano saputo gestire con molta avvedutezza) e le speranze perlopiù distorte di quello che poi da noi si chiamò neorealismo, che produsse esperienze d'avanguardia – poche ma enormemente significative – nell'ambito cinematografico. Era «avanguardia» e non «neorealismo»: era la ripresa di esperimenti d'avanguardia. Rossellini è stato un cineasta che aveva visto le avanguardie russe, per prima cosa; e Visconti, anche lui aveva elaborato un nuovo linguaggio. F.D.M. Questa lettura di Rossellini come avanguardia lei pensa che sia passata, alla fine dei conti? **Sanguinetti** Temo di no. «Neorealismo» era un modo per valutare, allora, la portata innovativa che attraversava il cinema italiano, però finiva per mettere sopra un medesimo piano, e spesso confondere, cose estremamente diverse. F.D.M. Può cercare di farci una topografia di quella Parigi? **Sanguinetti** Il mio spazio è stato sempre fondamentalmente uno spazio intellettuale, culturale, ecco. Che non vuol dire naturalmente soltanto le conferenze, i convegni, i musei o cose di questo genere... Però, c'è una effettiva debolezza di interesse nei confronti del paesaggio. Se per topografia intendiamo veramente i luoghi materiali, essi sono presenti per delle indicazioni che mi servono molto a prosaicizzare dei fatti veri. A dar loro un colore preciso di spazio e di tempo che mi è molto caro. R.A. In questa Parigi mentalmente rielaborata lei faceva il laboratorio poetico con Octavio Paz e altri. **Sanguinetti** Sì, quella fu un'idea molto bella, mi pare, di Octavio Paz. Cioè di fare un vero libro poetico, naturalmente di ragionevoli proporzioni, collettivo. Allora Paz, d'accordo con Gallimard che ne fu l'editore, organizzò questa partita di «renga». Il modello era giapponese, ma naturalmente su di lui agivano molte suggestioni culturali, di cui alcune certamente relative alla cultura orientale. F.D.M. Cos'è «renga»? **Sanguinetti** È un tipo di composizione poetica giapponese, in cui autori diversi compongono un testo alternandosi nella scrittura. F.D.M. Si danno il testimone, diciamo. **Sanguinetti** Esattamente. Questo non poteva essere assunto, evidentemente, che in modo molto felicemente arbitrario, una volta trasposto in occidente. E su Paz certamente aveva agito un'influenza dei surrealisti, e dell'idea di lavoro collettivo. R.A. Lei che frazione aveva in staffetta? **Sanguinetti** Mah, eravamo alla pari. In questo senso: eravamo in quattro; c'era Octavio Paz, che naturalmente scriveva in spagnolo, c'era Charles Tomlinson, inglese, Jacques Roubaud, francese, e io che rappresentavo l'italianità — diciamo così — linguisticamente. Poi, però, il *mélange* linguistico si determinò, credo per gran parte di responsabilità anche mia, facilmente. E ci sono zone in cui l'attribuzione sarebbe difficile. La forma che si assunse fu molto liberamente quella del sonetto: si avevano quattordici versi da sistemare, piuttosto alla maniera inglese o alla maniera italiana – per semplificare. Roubaud, che non a caso è dell'OU.LI.PO. ed è attentissimo ed esperto in matematiche, stabili delle norme (per questo, dicevo, eravamo situati alla pari): c'erano come quattro zone di sonetti, e chi cominciava una zona seguiva poi nelle altre, secondo delle regole combinatorie molto determinate. F.D.M. A quale urgenza rispondeva, in quel momento, questa esperienza? **Sanguinetti** Mah, nessuno ci costringeva a nulla. La proposta era di Paz. Veniva incontro però a una cosa che io amavo molto, e di cui si era parlato. Siamo qui, appunto, ormai al 1970, all'epoca del Gruppo 63, dei Novissimi: c'era stata sempre l'idea di comporre qualcosa di collettivo, cosa che poi non si realizzò, in effetti, mai. R.A. Meglio farlo con gli stranieri... **Sanguinetti** Meglio farlo con gli stranieri! Per uno come me che amava il plurilinguismo, il pluristilismo, una cosa del genere era davvero un invito a nozze. Posso raccontare una cosa abbastanza divertente: un anno dopo, a Rotterdam, in omaggio a Octavio Paz, si propose di fare un esperimento parallelo: scrivere una composizione – molto più breve, nel caso, da realizzarsi in una giornata, anzi la cosa si fece in un pomeriggio – il cui titolo fu poi *Made in Holland*, *Fatto in Olanda*: con quattro poeti anche lì. Ma si trattava di composizioni a distici. Ogni poesia era distribuita sempre fra quattro persone, ognuno scriveva un distico, chi cominciava una poesia la finiva anche, e quindi erano quaranta versi, in breve. Ma la cosa curiosa era che mentre a Parigi questo nasceva da una buona intesa linguistica, reciproca, per cui si alternava, per comunicare fra di noi, un po' l'una un po' l'altra lingua (anche se in omaggio a Parigi il francese era dominante); lì a Rotterdam ci trovammo in quattro, nessuno dei quali conosceva la lingua dell'altro, e quindi si operava attraverso una mediazione. C'era Yehuda Amichai, un poeta israeliano – scomparso da poco; c'era Vasko Popa, un poeta serbo – anch'egli sventuratamente già morto; c'era Breyten Breytenbach, un sudafricano, che scriveva naturalmente in afrikaans, che è una sorta di sotto-olandese – anche se è un po' un offendere coloro che lo parlano: ma, come è noto, procede da un olandese sfigurato, o meglio cristallizzato dalla separatezza e dalla distanza; suona come un olandese, dicono gli olandesi, arcaico e come dialettale, in qualche modo... e io, l'italiano. Ma nessuno conosceva la lingua degli altri. Per giunta, c'erano due alfabeti diversi, perché c'era anche il cirillico oltre al nostro, latino; e c'era l'alfabeto ebraico... F.D.M. E che pastiche venne fuori? **Sanguinetti** Delizioso secondo me: che Breytenbach si incaricò di tradurre per leggerlo, lì nel festival. Uscì poi credo nel primo numero di una rivista di Rotterdam, «Dam»... Non è mai stato, credo, tradotto in italiano però. F.D.M. A proposito di plurilinguismo, lei spesso ha dialogato con altre forme espressive: musica, teatro, arti visive. Penso al sodalizio torinese con Carol Rama, per esempio. **Sanguinetti** Con Carol è stato un dialogo che, cominciato a Torino, poi si è prolungato per tutta la vita: è uscito recentemente un libro che contiene immagini del lavoro di Carol e testi che io ho scritto, in prosa o in versi, in connessione con il suo lavoro. Non ci siamo mai persi, anche se poi lasciando Torino i contatti frequenti si sono necessariamente resi più rari. Però il telefono serve, e così non ci siamo mai perduti e poi le occasioni di lavoro si sono replicate nel tempo. F.D.M. Cosa ha trovato in Carol Rama di utile espressivamente? **Sanguinetti** La sua decisione di sperimentazione. E c'erano degli elementi sia di tipo formale, una sorta, se così si può dire, di plurilinguismo pittorico che Carol adoperava e attraversava: naturalmente non può che essere di ordine

metaforico, l'immagine, applicandola alle arti figurative, ma è una corrispondenza, mi pare, piena di senso. E poi c'erano anche delle ossessioni tematiche, per esempio quella del corporeo, del significato del corpo, della sessualità. E questo naturalmente collaborava, al di là di quello che è il discorso segnico, a fondare anche un rapporto proprio di tipo contenutistico – per dirlo rozzamente. F.D.M. Lei ha frequentato anche altri artisti, soprattutto quelli che fanno capo al Movimento Nucleare milanese, come Enrico Baj. In sintesi, che rapporto ha stabilito con la lingua delle arti figurative?

Sanguineti Mah, curiosamente io mi sento del tutto incapace di qualsiasi tentativo pittorico in proprio... R.A. Suo figlio invece dipinge. **Sanguineti** Sì, dipingeva molto bene, poi a un certo punto ha avuto un po' di crisi, altri interessi premevano... Ma io spero che abbia continuato poi a lavorare, perché faceva delle cose, Federico, molto notevoli, secondo me. Da parte mia invece non c'era nessuna attitudine. I miei ricordi d'infanzia sono ricordi «scarabocchiosi» e infelici. Però c'era un grandissimo interesse (forse proprio per questo, in qualche modo) verso il mondo delle arti figurative. E i rapporti tra i pittori, fra l'altro, formavano una specie di società all'interno, su tutta l'Italia, con molte polemiche, con molti dibattiti. Ma era facile andare al di là anche dei confini cittadini, conoscere altri movimenti, altri artisti. Il rapporto con Baj per esempio fu molto precoce, perché già proprio agli inizi della sua proposta di 'arte nucleare' diventammo amici e mi interessò molto quello che egli veniva facendo. E questo poi si estese rapidamente agli amici di Baj, che intanto erano nati indipendentemente a Napoli, come Biasi, Persico, Del Pezzo. F.D.M. Sul piano segnico trovava delle attinenze con il discorso che lei stava conducendo sul versante letterario? **Sanguineti** Sì, anzi, io guardavo con maggiore interesse ai pittori o ai musicisti che ai letterati. Negli anni cinquanta era molto più facile trovare un desiderio di sperimentazione, di ricerca, di rottura, di novità, nel terreno della pittura o della musica che in letteratura. Per esempio quello che subito mi interessò in Baj era questo: «Se Dio vuole, qualcuno si è accorto che siamo entrati nell'età atomica». Quando prima parlavo del distacco... F.D.M. Beh il primo è stato Fontana, no?

Sanguineti Sì, erano i pittori, perché quello che accadeva era il ricavarne, sia dal punto di vista del linguaggio come da quello tematico, tutte le conseguenze. Questo nella letteratura non era altrettanto percepito. Io leggevo con grande interesse e con grande anche ammirazione Ungaretti, Montale e tutta la poesia italiana della prima metà del secolo, però naturalmente sentivo che era accaduto qualcosa che rompeva la continuità. E l'atomica era un poco l'emblema di tutto questo. R.A. Invece nella musica brillava la stella di Luciano Berio, con cui lei mise a punto una sorta di collaborazione interlinguistica, durata tutta la vita. **Sanguineti** Sì, in lui c'era e c'è sempre stato un interesse molto forte per la voce umana, per il trattamento della voce, dei materiali verbali – come mi piace sempre dire –, e questo naturalmente fu subito un punto d'intesa fortissimo. Scrissi un testo appunto per quello che fu l'inizio concreto della nostra collaborazione (andò in scena nel '63, alla Piccola Scala), l'opera *Passaggio*, e in quello stesso anno, in autunno a Venezia, un balletto, *Esposizione*, che poi due anni dopo Berio riscrisse, e che io riscrissi nel testo, diventando *Laborintus II*... F.D.M. Quali erano i termini di questa miscelazione dei linguaggi nella collaborazione con Berio? **Sanguineti** A me interessava proprio l'eterogeneità degli elementi che io potevo proporre sopra il piano della parola. E un'idea di drammaticità del discorso, attraverso dei lavori di montaggio. Un'idea che mi è molto cara è che tutta la cultura moderna è in fondo una cultura di montaggio, e che quindi trova il suo punto di riferimento, non necessariamente il punto di partenza, nell'esperienza del cinematografo, che è stata la forma comunicativa per eccellenza del Novecento... R.A. ...e la più compiuta nell'utilizzo del montaggio. **Sanguineti** Infatti. E questo è quello che del resto mi ha interessato nell'apertura verso il mondo delle arti figurative, come montaggio di elementi – penso per esempio alla simpatia che poi io ho avuto molto forte verso la pop art americana. F.D.M. Ha conosciuto di persona qualche artista pop americano? **Sanguineti** No, personalmente nessuno. Ma ricordo particolarmente – apparve a Venezia nel '64 – l'adorazione che ho sempre portato – lo incontrai un'unica volta, ma fu di quegli incontri che non significano nulla, di quattro parole in croce – per Rauschenberg, che considero uno dei grandi del Novecento. Ma questo mi riconduce, a proposito di luoghi, all'idea dell'importanza di una spazialità figurativa e sonora. Cioè, io penso molto al lavoro verbale come a un lavoro che in qualche modo si dispone sulla pagina come equivalente di uno spazio figurativo, e gestibile vocalmente occupando un suo spazio sonoro. F.D.M. Era questa stessa spazialità a motivare l'esperienza, invece, sul versante del teatro, con Ronconi, con *L'Orlando furioso* di cui lei fece l'adattamento teatrale: Orlando rappresentò nel 1969 una vera e propria rottura dei codici del teatro... **Sanguineti** Per me si trattava, su terreni diversi, trovandovi dei complici giusti, di operare in parallelo queste rotture che mi sembravano assolutamente indispensabili. Tra l'altro, a proposito di arti figurative: io scrissi due romanzi, il secondo, *Il giuoco dell'oca*, è una specie di repertorio di immagini, che in un grandissimo numero di casi procede proprio da quadri, da dipinti, da fumetti, da fotografie, da frammenti di film o che altro... E spesso il gioco è in questa allusione, talvolta molto minuziosa, a un'opera visiva molto nota. F.D.M. C'è anche quella raccolta *Mauritshuis* che è sul meraviglioso museo dell'Aia. **Sanguineti** Sì, quella peraltro fu una raccolta commissionata, perché il Museo dell'Aia restaurava la propria organizzazione interna, con nuove sale, nuove situazioni. E allora chiese a vari intellettuali del mondo (pochi gli scrittori, che io ricordo), se avevano visto quel museo – e io l'avevo visto –, di scrivere qualcosa, che poteva essere la cosa più libera... R.A. E lei ha fatto una specie di galleria verbale. **Sanguineti** Sì, una mini-galleria: una specie di libera lettura in versi di sette dipinti di quel museo. In qualche caso, anche lì, molto fedele; in altri casi, invece, radicalmente arbitraria. F.D.M. C'è anche la *Veduta di Delft* di Vermeer. **Sanguineti** Esattamente, con scappellamenti, inevitabilmente, a Proust. F.D.M. Torniamo all'*Orlando furioso*, a Spoleto '69. Si inaugurava il teatro-macchina di Ronconi, sostanzialmente... **Sanguineti** Fu un esperimento radicalmente innovativo. Ronconi era partito proprio dal *Giuoco dell'oca*, aveva letto questo romanzo e lo aveva colpito questa specie di struttura permutabile e combinatoria che aveva quel libro. Allora aveva pensato di organizzare uno spettacolo teatrale facendo riferimento a un testo abbastanza noto per poter essere smontato e rimontato – anche se si trattava poi di vedere come operare in questo senso. E *l'Orlando furioso* si prestava bene a un compito del genere, anche perché è un'opera molto singolare, è un'opera 'serial', perché l'Ariosto scrive partendo dal Boiardo: quando il racconto comincia è già cominciato in qualche modo, e quando finisce potrebbe continuare. Questo recava con sé una grande libertà, appunto, nella selezione e manipolazione dei testi nel loro montaggio e nell'uso simultaneo – cosa che portava a realizzazione un vecchio sogno

di tutte le avanguardie: quello della simultaneità come un principio, appunto, di montaggio, che viene a far coagulare insieme degli elementi eterogenei costringendo lo spettatore a diventare in qualche modo responsabile dell'inevitabile selezione che egli deve compiere di fronte al materiale che gli viene offerto. F.D.M. Per cui nel lavoro sulla scrittura c'era già l'idea della messa in scena... **Sanguineti** Infatti, e tra l'altro questo portò a tanti curiosi effetti non necessariamente pensati fin dal primo istante. Io utilizzavo delle ottave o parti di ottave che già nell'Ariosto erano messe in bocca a un personaggio, e fin lì non si poteva che – con qualche adattamento, eventualmente, di rima, di versi, o tagli – operare per prelievo. Ma molto spesso io utilizzavo delle parti che erano in terza persona, dove si raccontava quello che un personaggio faceva, la sua azione eccetera. Allora, il personaggio si trovava ad agire qualcosa che intanto veniva descrivendo, e a descrivere ciò che veniva facendo, o simulando di fare. E questo realizzava, insieme, un effetto di straniamento iperbolico, formidabile... R.A. Non di ridondanza: proprio di straniamento. **Sanguineti** No, di straniamento. Il personaggio davvero 'citava' la propria parte. Come del falso Ariosto. R.A. Un Ariosto al quadrato. **Sanguineti** Sì. In più, naturalmente tutto questo avveniva all'interno del labirintico caos dello spettacolo, e quindi si trattava o di correr dietro al personaggio o di essere rincorsi, in molti casi, dal personaggio, perché il pubblico in piedi si trovava rimescolato agli attori, alle macchine di scena, che poi erano cavalli di legno, piccoli palcoscenici predisposti... F.D.M. ...che rispondevano a quest'idea di straniamento. **Sanguineti** Sì, certamente. Quando lavoravamo con Ronconi, credo che non abbiamo mai usato questa parola. Però naturalmente non sono importanti, come dire, le categorie in cui si riconosce o si elabora un'esperienza, quanto il farla. Perché dello straniamento ne avevamo fin sopra i capelli. Credo che se avessimo usato questa parola non l'avremmo mai realizzata. E il sogno di tutti è che fare e come fare. R.A. Invece che parola si può usare per l'esercizio letterario che ha dato luogo al Giuoco del Satyricon, quest'esperimento più di imitazione che di traduzione, una specie di romanzo a ricalco? **Sanguineti** Sì, la cosa si collega bene col teatro. Io utilizzai la parola «travestimento», proprio per eccellenza, per casi teatrali. Anche l'edizione definitiva, a stampa, dell'Orlando furioso curata da Claudio Longhi, porta il sottotitolo «Un travestimento ariostesco», che è un tardivo sottotitolo: allora non avrei impiegato ancora questa parola. Poi, rielaborando testi teatrali, qualche volta come semplice traduttore (sia pure con qualche disinvoltura, ma spesso a ricalco); altre volte invece con estrema libertà d'azione... un Faust, per esempio, che poi diventò anche un'opera musicale perché selezionato, fu usato da Luca Lombardi, per dire... dove si parte dal primo Faust di Goethe ma tutto questo è modernizzato... Recentissimamente, con Benno Besson, L'amore delle tre melarance che sta ancora girando in Italia felicemente... R.A. ...è stato rappresentato anche nella sua città. **Sanguineti** Infatti. Nacque a Venezia, anche lì per il festival del teatro, l'anno scorso, e poi gira (andrò a raggiungerlo fra due giorni a Siena). Lì si partiva necessariamente dal canovaccio di Gozzi, ma non resta che il canovaccio, e un numero molto limitato di versi martelliani. Io l'ho steso tutto in martelliani, fedelmente, partendo dal testo di Gozzi, ma proiettando tutto non più, naturalmente, sulla 'querelle' con Goldoni o con Chiari, ma sopra la tematica televisiva, quindi con riferimenti di forte attualità. E con Petronio era qualcosa del genere. Se lei prende Petronio in originale, trova una sorta di traduzione, oserei dire, spesso interlineare, però la disinvoltura stilistica era quella che io ricavo dal mio modo di scrittura del Capriccio italiano del '63, e che proiettavo 'travestendo' Petronio. R.A. Qualcuno all'Einaudi scrisse sulla quarta di copertina di quel libro, che è del 1970: «Petronio è anche lo sponsor del Capriccio italiano...», appunto. Forse lo sponsor di una vita, si può dire. **Sanguineti** Sì, per molti riguardi. Effettivamente Petronio è stato... lei parlava in apertura di Callimaco... R.A. ...in realtà lei è più petroniano che callimacheo. **Sanguineti** Sono petroniano. Per me fu un testo assolutamente fondamentale. Nel Capriccio, non solo l'epigrafe: «vitrea fracta et somniorum interpretamenta» era molto arbitrariamente preposto ricavandolo da Petronio; ma molte delle situazioni, dei temi, chi conosca bene Petronio li ritrova nel Capriccio. Dunque fu un lavoro, come dire, di travaso, da Petronio, nel mio arraffare liberamente quello che mi poteva servire, e poi restituire in forma, non so se veramente gradevole ma in ogni caso pieno di sacro fuoco d'entusiasmo, a Petronio quello che in fondo in gran parte gli avevo derubato. Qualcosa del genere feci con qualche poesia per esempio di Catullo. R.A. Piuttosto riuscita... Catullo ha un rapporto con i poeti del Novecento italiano non sempre felice. **Sanguineti** Certo, certo... R.A. E mi pare che lei abbia colto meglio di altri lo spirito catulliano. **Sanguineti** Se è così son contento.

(Ha collaborato Maura Posponi) - Si ringrazia la redazione di Rai Radio3

[il corredo fotografico che accompagna questo servizio è un evento nell'evento, ma non posso riprodurlo qui: ti consiglio di correre in edicola; n.d.c. (nota di conquests)]

Noir e dintorni, tre spari dagli Usa - Luca Briasco

L'estate è tradizionalmente mercato di elezione per quei romanzi che possono genericamente essere associati al giallo, noir o crime che dir si voglia. «Letture da ombrellone», si tende a chiamarle: storie con un forte elemento di suspense e di intrattenimento, ma anche – in molti casi – dotate di propri ascendenti «nobili», di qualità nella caratterizzazione e nello stile che trascendono la pura forza dell'intreccio. Negli ultimi anni, a dividersi gli scaffali sono stati soprattutto i gialli scandinavi, che hanno invaso il mercato sulla scorta del fenomeno Larsson, e la schiera compatta e prolifica dei noiristi di casa nostra, mentre dagli Stati Uniti – pure, paese di nascita del noir e fucina di talenti apparentemente infinita – i rubinetti del miglior crime sembravano chiusi da tempo, e la sopravvivenza, anche commerciale, del genere rimaneva affidata ai soliti noti, da Michael Connelly a Dennis Lehane, da Robert Crais a George Pelecanos. L'estate 2012 rappresenta però, da questo punto di vista, un probabile momento di svolta. Era da tempo che, nei mesi tra maggio e luglio, non veniva proposto ai lettori italiani un numero così significativo di autori all'esordio o alla prima opera veramente significativa. Meritano sicuramente una citazione, tra gli altri, P.G. Sturges (figlio d'arte: il padre è il celebre regista Preston Sturges), che approda al romanzo – da una carriera avviata di commediografo e sceneggiatore – con La scorciatoia (Revolver libri, traduzione di Fabrizio Fulio Bragoni, € 12,50), noir adrenalinico coniugato sui toni della commedia nera e ambientato in una Los Angeles sporca e cattiva, tra tradimenti di coppia e industria del porno, e il bostoniano Dave Zeltserman, di cui Timecrime pubblica, in volume unico e al prezzo

«concorrenziale» di 12 euro, i primi tre romanzi (con il titolo «maletiano» La trilogia nera), tutti storie di ex galeotti senza redenzione. Sono tuttavia tre i romanzi che sembrano soprattutto destinati a lasciare un segno duraturo e a riportare in auge la produzione statunitense: un thriller adrenalinico e innovativo (L'inquisitore, di Mark Allen Smith, eccellente traduzione di Giuseppe Costigliola, Mondadori), un noir à la McCarthy (Ringrazia che sei vivo, di Urban Waite, traduzione efficace di Stefano Bortolussi, Piemme), e un romanzo di ambientazione «sudista» ai confini tra letteratura di genere e saga di formazione (L'avvoltoio, di Tom Franklin, traduzione, anche questa molto buona, di Sebastiano Pezzani, sempre Piemme). Si tratta, come intuibile anche da questa breve presentazione, di tre titoli profondamente diversi, che sembrano coprire, in certo qual modo, l'intero spettro di un genere letterario di estrema varietà, e al contempo l'intera geografia di un paese che somiglia a un continente (oltre al Sud de L'avvoltoio, veniamo trasportati nella New York dettagliatissima e credibile de L'inquisitore e a Seattle e immediati dintorni, in Ringrazia che sei vivo). L'inquisitore parte da un'idea fulminante: un protagonista, Geiger, avvolto nelle nebbie dell'amnesia e coperto di cicatrici, con un passato di orrori che impareremo a conoscere passo dopo passo e per flash fulminanti, che si guadagna da vivere estorcendo informazioni per conto terzi attraverso raffinate forme di tortura fisica e psicologica. Geiger accetta qualunque incarico, ma non è disposto a torturare bambini, ed è proprio il suo rifiuto a torturare un adolescente, sequestrato perché riveli il nascondiglio del padre, a gettarlo in un intrigo complesso, nel quale a rischio, inevitabilmente, sarà la sua stessa vita. Il romanzo è geniale soprattutto nella prima parte, che si conclude con la fuga di Geiger insieme al bambino e che è sorretta da un'economia di stile, una penetrazione psicologica e una tensione degne del miglior Thomas Harris. Qualche meccanicismo di troppo nello svolgimento dell'intreccio ne fanno un'opera forse imperfetta, ma era da tempo che, fatta eccezione per il norvegese Jo Nesbø, non si leggeva un thriller così innovativo, tanto nella concezione dei personaggi quanto nella trama. Ringrazia che sei vivo è invece la storia di un carico di droga che, più ancora che venire rubato, resta nelle mani di un «cavallo» incaricato di trasportarlo tra Canada e Stati Uniti: Phil Hunt, un uomo che ha già distrutto la propria vita rendendosi colpevole di omicidio e che, per la seconda volta e a distanza di anni, si trova dentro una situazione più grande di lui, condannato a morte dall'organizzazione per cui lavora e inseguito da un killer a pagamento di disumana violenza e astuzia; ma anche da un vice sceriffo che ha contribuito a mandare a monte il trasporto di eroina e che nella caccia a Hunt intravede un'occasione per riscattare colpe che appartengono a suo padre più e prima che a lui. Evidente, nella trama e nelle esplosioni di efferata, impassibile violenza che la punteggiano, appare il richiamo a Non è un paese per vecchi, e non a caso Mc-Carthy, insieme al Robert Stone de I guerrieri dell'inferno e al Graham Greene di Il potere e la gloria, è citato nei «titoli di coda» tra le fonti da cui Waite ha tratto ispirazione. Manca d'altro canto quella dimensione metafisica e biblica che caratterizza l'intera produzione di McCarthy, cui subentra in Waite una concretezza di luoghi e voci vicina a maestri del realismo contemporaneo come Richard Ford, a sua volta richiamato in epigrafe. Tra gli autori di cui Waite riconosce il magistero c'è anche Tom Franklin. E proprio come Ringrazia che sei vivo, L'avvoltoio ruota intorno alle ferite di un passato che accomuna i due protagonisti: il poliziotto nero Silas Jones e il «mostro del villaggio» Larry Ott, un bianco stravagante, appassionato di romanzi dell'orrore e sospettato di un omicidio a sfondo sessuale, avvenuto tanti anni prima. Un romanzo di grande atmosfera, sorretto da una penetrazione psicologica e da un immaginario gotico che lo inseriscono di diritto nella tradizione letteraria del sud, da Flannery O'Connor e Carson McCullers ad Harper Lee e Joe Lansdale (un estimatore di Franklin). Tre romanzi, dunque, molto diversi l'uno dall'altro, ma accomunati oltre che dalla qualità davvero notevole, da un'altra: provenire tutti dalla stessa agenzia letteraria, la Sobel Weber Associates di New York. Fondata da Nat Sobel e Judith Weber, e ubicata a Manhattan, nell'East Village, in quella che fu la casa del pittore George Bellows, l'agenzia ha tra i suoi clienti storici un maestro del fantasy come il compianto Robert Jordan, un premio Pulitzer come Richard Russo, ma soprattutto la crema del crime americano, da Joseph Wambaugh a James Ellroy e Edward Bunker. Cacciatore di talenti, dotato di un fiuto infallibile per le incoerenze di trama e di atmosfera – un autentico shit detector, per usare la definizione di Hemingway – Nat Sobel è un esempio di agente al servizio dei suoi autori, in grado di pungolarli lungo un percorso di autonomia e di maturazione. Non c'è quasi anno che dalla sua fucina non emerga almeno un romanzo destinato a restare: ma anche per i suoi altissimi standard, la triade Smith-Waite-Franklin rappresenta una messe straordinaria, e forse senza precedenti.

Festa e colori del razionalismo - Riccardo Venturi

LONDRA - Ogni volta che visito il Barbican ho l'impressione di rendermi in un luogo diverso. La realtà è che ogni volta entro da un ingresso diverso, ma tanto basta a disorientarmi. La grande hall con il soffitto a cassettoni, illuminati con colori da discoteca anni ottanta, è uno spazio con cui non sarà mai possibile familiarizzare. Mi sorprendo di rivenire sui miei passi, ecco l'unica costante. Il Barbican è una cittadella abbarbicata nel cuore di Londra, un barbacane sopravvissuto al medioevo. Ci sono gli speroni, le muraglie, le scarpate – e c'è il Barbican. Non un bastione senza feritoie o un bunker: su ogni livello – e non saprei dire quanti ve ne siano, né quale sia, ammesso che esista, un piano terra – ci sono aperture verso l'esterno. Anche l'alto e il basso sono due coordinate inservibili da queste parti (dimenticate Londra): per sbaglio salgo con l'ascensore all'ultimo piano e mi ritrovo in un giardino tropicale. Non è il resoconto di un'esperienza soggettiva: questo sabato mattina si svolge al Barbican una caccia al tesoro e le squadre con le t-shirt colorate si affrettano seguendo chissà quali indicazioni. L'architettura del Barbican richiede insomma un adattamento psico-fisico. Produce una sua Forma di vita. È qui che è ospitata Bauhaus Art as Life (fino al 12 agosto). La mostra è introdotta da un manifesto del 1929, con una mano dall'indice proteso verso un messaggio. Recita: «Junge Menschen Kommt ans Bauhaus», o «Ragazzi, venite al Bauhaus!». La visita non tradisce l'enfasi dell'annuncio, che sembra poco in linea con le idées reçues e le conoscenze scolastiche sul razionalismo e l'atmosfera seria del Bauhaus. La prima sala dominata dalla figura di Paul Choerén Mazdaznan Cures è concepita appositamente per spiazzare ogni falsa attesa. Promuovendo l'unione di induismo e cristianesimo, Mazdaznan aveva l'abitudine di cominciare le sue lezioni con degli esercizi per il controllo del respiro. Nella sua classe si distingueva un pagliericcio e

un cerchio blu di un metro e cinquanta di diametro dipinto sulla parete: non un'opera astratta ma un'immagine che facilitava la concentrazione. Tra le altre attività di Mazdaznan si contano esercizi fisici, canti e preghiere, digiuni e purghe corporali, abluzioni e dieta vegetariana accompagnata dall'ingerimento di aglio. I suoi disegni senza prospettiva – di quelli che si vedono nelle biennali d'arte contemporanea sebbene risalgano ai primi anni venti – rappresentano figure nell'atto di defecare e vomitare. Nella stessa sala sono esposti assemblage di metallo, lame, pelle, lampadine e legno di Moses Mirkin. Non un'opera dada, ma il compito svolto durante le lezioni di Johannes Itten. Lo stesso vale per l'atelier di scultura in legno di Müller-Hummel, che realizzava opere con eliche di aerei militari della Prima guerra mondiale. Il Bauhaus arriva a dada attraverso l'artigianato o meglio lo studio scientifico delle qualità dei materiali. Della maggior parte di questi oggetti – non solo assemblage alla Tinguely o alla Schwitters ma anche maschere minacciose da collezione surrealista – resta purtroppo soltanto una traccia fotografica. In compenso si possono godere, su una sola parete, e quindi in un solo colpo d'occhio: i giocattoli realizzati da Paul Klee per il figlio Felix; le marionette di Kurt Schmidt e Toni Hergt per *Le avventure del piccolo gobbo*; i giocattoli di legno di Alma Buscher (1923-'26), progettati per la produzione industriale, con le loro forme geometriche concise, i colori primari, le proporzioni armoniche. Senza dimenticare la scacchiera in legno di Joseph Hartwig (1924), prova che l'industrial design promosso dal Bauhaus non era rivolto esclusivamente agli oggetti d'uso della vita quotidiana ma anche alla sfera ludica. La mostra non si ferma ai primi anni di vita del Bauhaus ma attraversa anche il passaggio dall'espressionismo all'estetica razionalista. Eppure è difficile dimenticare che quest'evoluzione fu inaugurata da un evento che sembra ripreso da un happening anni settanta: i cosiddetti Telephone paintings che Moholy-Nagy, secondo la leggenda, dettò al telefono. Nel 1944 ricordò che fu come «giocare a scacchi per corrispondenza». È uno di quegli episodi della storia dell'arte del XX secolo così immaginifico – un po' come i tre monocromi con cui Rodchenko mise fine alla storia della pittura – che a lungo ho creduto non esistessero veramente. Esposti per la prima volta nel 1924 alla galleria Sturm di Berlino, eccoli ora sulle pareti del Barbican: tre dipinti di dimensioni diverse ma con la stessa composizione, la texture di smalto da porcellana su acciaio che restituisce un'esperienza lontana dalle riproduzioni in bianco e nero. Moholy-Nagy intendeva creare opere d'arte che unissero la precisione all'impersonalità, la fabbricazione non manuale all'uso di forme geometriche neutrali; in altri termini ricercava degli standard oggettivi. Un proposito estetico che comportava, in pittura, la rinuncia allo sfumato, ai cromatismi e ai giochi tonali nonché un rigore formale garantito allora solo dall'astrazione. Verso le ultime sale m'imbatto nell'affiche della mostra: la foto in bianco e nero di una donna seduta con una maschera di ottone che le copre il volto. Risale al 1927 circa ma non viene da «Document», la rivista surrealista di Bataille pubblicata nel 1929. È una foto legata alla classe di teatro di Erich Consemüller. La modella è Lis Beyer o forse Ise Gropius, moglie di Walter, con una maschera di Oskar Schlemmer e un vestito di Lis Beyer, seduta su un'inconfondibile sedia B3 Club di Marcel Brauer. Si tratta, in altri termini, di una foto promozionale, come lo è il video *Come vivere in modo salutare ed economico?* con Ise Gropius e sua sorella Ellen Frank. Nello stesso periodo Consemüller realizza anche il pendant maschile, con un uomo in giacca e cravatta, il volto coperto da un'altra maschera di Schlemmer e un tavolo in metallo firmato Bauhaus. Le mascherate al Bauhaus non erano un'eccezione. Nel 1929 si tiene il Metal Party, ben documentato nell'esposizione, in cui gli studenti addobbati con pezzi di metallo ballavano al ritmo di campane, all'interno di una stanza con le pareti rivestite di metallo e riempita di palle d'argento. Altro che la Factory. Senza considerare le feste che restano fuori dal percorso della mostra, come quella degli aquiloni che si svolgeva in autunno. Queste mascherate non prospettavano un mondo di automi. Questa sarà la realtà del nazionalsocialismo che, da lì a pochi anni, falcidierà l'esperienza artistica e didattica del Bauhaus. Allo stesso modo la svastica nel sigillo del Bauhaus disegnato da Karl Peter Röhl (1919) non è altro che un riferimento al simbolo religioso orientale del disco solare. Il volto mascherato era in realtà un volto senza connotazioni nazionali e appartenenza sociale. Quella del Bauhaus era una società senza classi, frutto della democratizzazione estetica dei loro prodotti. Il bauhausler vede ovunque forme da rimodellare: dalla teiera, come quella di Theodor Bogler del 1923, ottenuta combinando poche forme geometriche elementari, alla testa umana. Appena entrati alla scuola, gli uomini venivano infatti sottoposti al taglio dei capelli: con una scodella sulla testa, si procedeva tagliando tutt'attorno. In occasioni festive, alcuni si dipingevano quadrati neri sulla testa. Lo stesso vale per i comportamenti sociali e linguistici: «qui i costumi sono flessibili come la lingua: non è affatto difficile inventare una parola nuova in tedesco» (Ilya Ehrenburg). Bauhaus. Art as Life s'iscrive in quella felice contingenza storica – la fine della Guerra fredda – che ha permesso di consultare e confrontare, negli ultimi vent'anni, gli archivi del Bauhaus conservati nelle due Germanie. Al riguardo va ricordata Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity organizzata al MoMA nel 2009, cui la mostra londinese è senza dubbio debitrice. Del Bauhaus cominciamo così ad avere un'immagine più complessa e vivida: non un movimento programmatico ma una scuola-laboratorio, con le sue idiosincrasie ed eccentricità, che ha incoraggiato approcci sperimentali all'insegnamento, al vivere in comunità e, in scala più grande, alla sfera sociale. Esco (esco?) dal Barbican e per un attimo immagino di essere un bauhausler. «Junge Menschen Kommt ans Barbican!».

La Stampa – 5.8.12

Guthrie, il folksinger stalinista che divenne idolo bipartisan – M.Panarari

Per dare un volto, e forse quello più importante, al radicalismo americano, follow the music... E già, perché l'esponente per eccellenza della politica della sinistra radical statunitense non è stato, a ben guardare, un rivoluzionario o un intellettuale (men che meno salottiero), ma un musicista amatissimo che ha fatto scuola. Ovvero il celebre cantautore Woody Guthrie, che ci viene raccontato in maniera esemplare da un professore universitario di Letteratura americana (e folksinger praticante), Will Kaufman, nel suo *Woody Guthrie. American Radical* (Arcana, pp. 330, euro 22; trad. di Seba Pezzani). Un modo per ricordare, nel centenario della nascita (14 luglio 1912), come sotto la pelle di questa icona a stelle e strisce battesse, innanzitutto, il cuore di un imperfetto, ma coerente e coraggioso (come nel testo di Tom Joad), aedo dei diritti dei più deboli. Colpisce molto come, nel paese di Edgar J. Hoover (ossessionato fino alla

paranoia, come mostra l'ultimo film di Clint Eastwood, dalla lotta contro i «bolscevichi» e gli anarchici), questo grande autore di ballate risulti amato trasversalmente (e in modo decisamente bipartisan), a tal punto da essere diventato un autentico American Idol (con tanto di effigie su un francobollo). E appare stupefacente perché lui, il cantore delle epiche sofferenze degli hobos e dei migranti della Dust Bowl, era stato non solo un militante convinto, ma – ci dice questa biografia – addirittura una sorta di stratega politico e un ideologo di punta di quel radicalism ancora ampiamente diffuso prima che le crociate del maccartismo e la Guerra fredda lo mettessero fuori legge, rendendolo, mediante un'implacabile campagna di persecuzioni e «riscrittura politica» (e senza possibilità di discutere), semplicemente «anti-americano». E, infatti, l'attribuzione a Guthrie dell'alloro di cantastorie d'America - incessantemente omaggiato da politici di ogni colore, dal democratico Stuart Udall (segretario agli Interni di John F. Kennedy e di Lyndon Johnson) al sen. Robert F. Kennedy (che, sembrerebbe incredibile, fu assistente di McCarthy), e oggetto delle onorificenze più varie, come l'intitolazione di una stazione dell'energia elettrica - aveva precisamente richiesto un'attenta operazione di «sterilizzazione» e di sua ripulitura da qualsiasi «incrostazione radicale». Il Dustin Bowl Troubadour, dunque, l'uomo la cui musica è stata fonte di ispirazione preziosa per tanti (da Bob Dylan a Bruce Springsteen), non solo contribuì a tenere accesi i riflettori sulle masse dei diseredati, ma rappresentò in prima persona una delle menti, e un punto di riferimento essenziale, di un progetto politico (con tanto di velleità egemoniche), orientato dal Partito comunista americano e dai sindacati del Congresso delle Organizzazioni industriali (Cio). Insomma, ci credeva davvero e profondamente, tra ripensamenti e cambiamenti di opinione; e senza farsi mancare più di una cantonata. Così, dalla stagione della Grande Depressione alla guerra di Corea, sino ai movimenti degli Anni Sessanta (morì nel 1967), l'autore di quella ballad – This Land is Your Land – che viene considerata alla stregua di un secondo inno nazionale, fu sempre e instancabilmente una voce contro il sistema, e la coscienza critica ispiratrice della New Left. Questa documentatissima biografia di Kaufman possiede, quindi, due pregi: quello di scavare dietro l'operazione di monumentalizzazione di Guthrie, facendo emergere il pensatore «sovversivo» ed eretico rispetto all' American dream, e quello, pur essendo dichiaratamente simpatizzante, di non passare sotto silenzio le contraddizioni del cantautore, decostruendo l'immagine un po' edulcorata, e volutamente congruente alla scelta «dalla parte del proletariato», che lui stesso aveva alimentato. Non ci sono mai stati, per esempio, «lavori di fatica su e giù per le statali e le strade secondarie della California», tra fine Anni Trenta e inizio Anni Quaranta, nel background di Guthrie, bensì una collaborazione (in effetti scarsamente retribuita) con il quotidiano comunista di San Francisco People's World e un contratto con la radio Kfvd. Che poi perse per un eccesso di zelo filo-Stalin, e qui entriamo nel capitolo degli errori, tra i quali vanno annoverati alcune sue dichiarazioni giustificazioniste nei confronti della violenza come strumento per abbattere il detestato capitalismo, oppure l'avversione iniziale nei confronti del presidente Roosevelt e del New Deal (su cui in seguito si ricredette). Mentre non si stancò di criticare la scarsa valorizzazione, da parte delle organizzazioni del movimento operaio, degli «operatori culturali» loro compagni di strada, e si diede un gran daffare per evitare la dispersione della musica popolare e rurale, incrociando il lavoro di recupero del musicologo John Avery Lomax (raccontata a fumetti da Frantz Duchazeau in un recente graphic novel, *Lomax. Ricercatori di folk-songs*, Cocconino).

Addio a Nicolini, intellettuale dell'effimero - GIANNI RIOTTA

Che fanno stasera a Massenzio?. A metà degli anni '70 per una generazione di ragazzi la domanda era parola d'ordine per chiedere: Andiamo al cinema?, Dove mangiamo?, Chi vediamo?, Come finisce la nottata? La grande arena cinematografica all'aperto creata nella capitale alla Basilica di Massenzio era l'evento clou dell'Estate Romana, rassegna culturale ideata dall'assessore Renato Nicolini, scomparso ieri, settanta anni portati col piglio da neolaureato. Un'Italia impaurita dal terrorismo, una Roma abituata ai sabato sera illuminati dai roghi accesi da autonomi e neofascisti, si stupivano a vedere ragazzi, anziani, intellettuali e gente comune che, riparandosi con un plaid sulle ginocchia quando arrivava settembre, seguivano la maratona di una pellicola dopo l'altra. Sereni, tranquilli fino all'alba. Capolavori e cinema trash, Senso di Visconti e Napoleon di Abel Gance, con i Maciste e Godzilla, i classici di Hollywood e le pellicole amate dai raffinati Cahiers du Cinema di cui tutti parlavano e che nessuno aveva mai davvero visto. Ricciuto, sorridente, in apparenza pigro e indolente, in realtà iperattivo, Nicolini è un architetto che ha visto a Roma il 1968 e poi diventa assessore nella giunta del sindaco storico dell'arte, Giulio Carlo Argan. I due sembrano diversi, Argan docente dell'eroe della Resistenza romana Giorgio Labò, autore del Manuale su cui studiano migliaia di ragazzi, severo, austero. Nicolini casual, informale, "americano". Invece, prima con Argan e poi con il suo successore, il popolarissimo Luigi Petroselli, Nicolini affascina Roma e il mondo. Dalla Francia il ministro della Cultura Jack Lang studia l'Estate Romana e concede a Nicolini la Legion d'Onore. I giornali americani, Newsweek in testa, si appassionano a "Renatow". Il metodo di Nicolini è semplice: la scuola di massa ha creato una generazione acculturata e in cerca di lavoro, i turisti non sono solo più da cartolina del Colosseo ma cercano emozioni vere, il lavoro culturale, così caro al suo partito d'origine il Pci, non può svolgersi solo nelle università e nelle scuole quadri come le vecchie Frattocchie. Il nuovo «intellettuale diffuso», mix tra «cultura alta e cultura bassa» praticato dagli americani, nel jazz e al cinema, può creare anche in Italia incontro, lavoro, festa. L'Estate Romana – presto imitata ovunque - svuota le case e riempie le piazze. La paura della violenza, la solitudine, lasciano il posto a un circo colorato, che è per molti il primo lavoro: chi stacca i biglietti, chi organizza le rassegne, chi l'ufficio stampa, chi porta a Massenzio teglie di pizza, biscotti fatti in casa, incenso indiano, pullover peruviani e avvia un commercio. Storici locali della Roma di oggi, l'enoteca Cul de Sac a piazza Pasquino, nascono allora, su spinta di pochi ragazzi che smettono di chiedere ai passanti a piazza Navona «Scusa che c'hai 100 lire?». Nicolini si gode il successo dietro gli occhi scettici, parla della sua famiglia, avrà alla fine cinque figli, chiede suggerimenti, spunti. A Roma arriva il papà del regista Coppola a dirigere l'orchestra per la riedizione del capolavoro Napoleon, arriva Lula, futuro presidente brasiliano ancora sconosciuto sindacalista, e parla in una saletta a meno di dieci persone. Il primo concerto di Paolo Renato Nicolini è morto ieri a 70 anni. A riferire la notizia, su Twitter, è stato Stefano Di Traglia, portavoce del segretario del Pd, Pierluigi Bersani. Nicolini era nato a Roma il primo marzo del 1942 ed era cresciuto all'ombra del '68 tra le file del Pci che non gli perdonò mai quella

“leggerezza” che anticipava i tempi. Ex assessore alla Cultura del Comune di Roma, per nove anni, dal 1977, inventò l'Estate Romana quando in Campidoglio sedeva Giulio Carlo Argan, studioso, primo sindaco non democristiano della Capitale. Ma il suo lavoro proseguì senza cambiamenti anche quando ad Argan subentrò Petroselli. La camera ardente sarà allestita domani in Campidoglio a partire dalle 9. Così lo ricorda Napolitano: unì cultura e passione politica. Conte, in cantina a Trastevere, raccoglie un pugno di amici e basta. Uomo di sinistra libertario e cosmopolita, Nicolini non ha preclusioni: nel 1983, per un incontro sulla politica del presidente Reagan, gli suggeriscono di invitare Luttwak, studioso di strategia militare, falco dell'amministrazione: senza obiezioni, «il comunista» Nicolini organizza il debutto di Luttwak. Non a tutti piace l'Estate Romana. La destra si preoccupa nel vedere i suoi ragazzi attratti dalla festa. La sinistra classica detesta l'idea che cultura non sia più patrimonio di pochi mandarini e accusa Nicolini di culto dell'“effimero”. Ponderosi elzeviri sconfessano l'Estate Romana, persuasi che «ben altri siano i problemi...» ma senza mai però dir quali. Dalla parte dell'assessore i giovani del Pci di D'Alema, il giornale Città Futura di Nando Adornato, L'Espresso di Zanetti, il Manifesto dei giovani critici Silvestri, Ciotta, Capitta. Il motto è del regista Wim Wenders «girare un film di Antonioni col ritmo di Hitchcock», trattare la cultura alta con la passione della bassa. Il Manifesto bolla come «sabbipodi», dai rigattieri di Guerre Stellari che raccattano relitti spaziali, i critici della sinistra passatista. Il regista Nanni Moretti si vendica leggendo disgustato una recensione di Silvestri in una sua pellicola. Di tutte le stagioni l'estate è quella che passa più in fretta. Petroselli muore giovane, stroncato dal troppo lavoro, Nicolini va in Parlamento, Pci, Pds, Pd, assessore di Bassolino a Napoli, candidato sindaco nel 1983, ostile all'apertura del McDonald's a piazza di Spagna. I tempi sono mutati, la festa è finita, conta il lavoro, il business. Nicolini torna ad insegnare, scrive dell'Estate romana, si ferma per strada a sentire i ringraziamenti dei passanti «Assessore ho cominciato a lavorare con lei... Assessore lei mi ha sposato 30 anni fa... Assessore quanta felicità quelle notti a Massenzio...». Scuotendo il capo scettico Nicolini sorrideva ciondolando un po' l'elegante giacca sghemba, ma era l'ultimo elogio che faceva lui, il mago dell'Estate più Lunga del dopoguerra italiano, davvero felice.

Basic Instinct, scandalosa Sharon e formidabile macchina da soldi – E.Santolini

MILANO - Ma il film di Paul Verhoeven resta fondamentale per capire su che cosa si fantasticasse tra gli Ottanta e i Novanta: non solo la donna mantide disinibita, miliardaria, bisex e bilaureata, ma le Porsche a manetta, la casa sopra l'oceano mugghiante, la sciarpa di Hermès per uso sadomaso, l'amica lesbo di lei che guarda. Una formidabile macchina da soldi, il sexy thriller sbertucciato ma da tutti imitato, perfino presentato in concorso a Cannes e insignito di due nomination all'Oscar. Al centro di tutto lei, la Sharon trentatreenne, che col tempo è diventata perfino più desiderabile ma alla quale tutti continuano a chiedere di quella scena alla centrale di polizia, del tubino bianco, delle mutandine mancanti. Pensare che in sceneggiatura la sequenza non c'era: fu improvvisata dal regista su un ricordo personale, una signora provocante ai tempi del college. Pensare che la parte sarebbe potuta andare a Geena Davis, a Demi Moore, persino a Greta Scacchi. Il ruolo di Catherine Tramell, ha poi detto Stone, le ha «tolto privacy e dato sicurezza». Un'altra volta è stata più esplicita: «Qualunque cretino con 7 dollari in tasca mi ha visto nuda davanti e dietro: ora quel cretino ha 7 dollari in meno e io qualche milione di dollari in più». Non pretendete che vi si riassume la trama, pasticciata com'è. Non vi riveleremo neppure la conclusione finale a scatole cinesi, perché c'è il caso che qualcuno ancora non sappia chi è l'assassino, o magari fosse uscito dal cinema troppo in fretta: allora piacevano tanto i colpi di scena finalissimi, in questo caso proprio all'ultimo secondo. C'entrano comunque un poliziotto emotivamente ammaccato, Michael Douglas di nuovo sulle strade di San Francisco, una bionda pericolosa derivata da tutte le Barbara Stanwyck e le Lana Turner del caso, di professione scrittrice di gialli, e una serie di omicidi effettuati col punteruolo: il primo appena sfumati i titoli di testa, dopo un amplesso molto ben coreografato, vittima un cantante rock in disarmo. Miliardario, va da sé, e con un Picasso in vista. C'entra anche una psicologa attaccata come una cozza all'ex amante Michael Douglas, Jeanne Tripplehorn al notevole debutto, parente stretta della persecutrice di Attrazione fatale. Più alcuni colleghi del poliziotto detto «il Giustiziere», a vari gradi di arrapamento e/o ambiguità. Paul Verhoeven era, è, quel regista olandese un po' greve, molto violento e molto abile nel girare scene erotiche, che a un certo punto sembrò incarnare lo Zeitgeist hollywoodiano: da Robocop a Total Recall, per arrivare qui allo zenith e a un rapido nadir con Showgirls. Ma l'anima del film è lo sceneggiatore Joe Eszterhas, ungherese d'origine, un po' avventuriero, già coautore di F.I.S.T., Flashdance e Music Box, noto anche per una litigata memorabile con Mel Gibson. Lo pagarono una cifra spropositata: tre milioni di dollari, e si che aveva scritto la sceneggiatura «in dieci giorni e ascoltando a palla i Rolling Stones», vendendola a un'asta tre giorni dopo. Ma il set fu un campo di battaglia, con Eszterhas e il produttore Irwin Winkler che a un certo punto sbattono la porta, Verhoeven che ingaggia Gary Goldman autore dello script di Total Recall per rimpolpare la parte di Douglas e poi torna a Canossa dall'ungherese. Un po' dopo l'uscita nelle sale Eszterhas si ammalò di cancro alla gola e fece autocritica sull'uso compulsivo del tabacco nel film, dicendosi «ossessionato dal fatto di aver causato la perdita di molte vite»; in effetti, una delle battute che tutti si ricordano è proprio sul tema, prima del fatale interrogatorio, tra i poliziotti e Catherine: «È proibito fumare nell'edificio». «Che volete fare, incriminarmi per fumo?». In quel 1992, soprattutto, Eszterhas risultò antipatico agli attivisti gay californiani tanto quanto Rosy Bindi ai nostri vent'anni dopo: perché tutti i personaggi negativi erano omosessuali, e anche per un certo voyeurismo compiaciuto. Fin dalle riprese, tanto erano rampanti le voci sullo script, squadre antisommossa della polizia di San Francisco dovettero pattugliare le location esterne. Tutto sommato, quel che resta dell'aura scandalosa di Basic Instinct è l'algida perfezione delle scene di letto. Dal punto di vista tecnico, altri film erano stati più espliciti: dopotutto Douglas rifiutò il nudo frontale. Ma quelle sequenze sono rimaste da leggenda: minuziosamente disegnate su storyboard, provate e riprovate dai protagonisti («come Fred Astaire e Ginger Rogers», disse Sharon) e, siamo venuti a sapere in seguito, con l'obbligo di slippini protettivi color carne perché si era in piena epidemia Aids. Nel film, lui la definisce «la scopata del secolo»; resta da vedere quanto male o quanto bene abbia fatto all'educazione sessuale di un'intera generazione.

Sbarco su Marte, con sette minuti di terrore - Paolo Mastrolilli

NEW YORK - Stavolta andiamo a cercare la vita. Non i marziani o gli omini verdi, e neppure le forme microbiche, perché non abbiamo ancora gli strumenti adatti per analizzarle. Però le condizioni di vita sì: la prova, in sostanza, che su Marte è potuta esistere qualche entità vivente. Dopo i «sette minuti di terrore», come la Nasa ha definito l'atterraggio del rover Curiosity sul Pianeta Rosso, previsto lunedì mattina, questa sarà la missione. In attesa che gli uomini, secondo le previsioni del direttore dell'agenzia spaziale americana, Charles Bolden, riescano a metterci piede tra un paio di decenni. Il viaggio del Mars Science Laboratory, costato 2,5 miliardi di dollari, era cominciato il 26 novembre 2011 da Cape Canaveral. Dopo aver percorso 567 milioni di chilometri, arriverà su Marte all'1,17 di lunedì mattina, minuto più, minuto meno. La Nasa ha definito l'atterraggio come i «sette minuti di terrore», perché sarà la manovra più ardua e difficile mai tentata sul Pianeta Rosso. La sonda entrerà nell'atmosfera ad una velocità di 13.200 miglia orarie, circa 5.900 metri al secondo, protetta da due scudi per evitare che si disintegri. A quel punto si aprirà un paracadute supersonico, che dovrà rallentarla. Se tutto funzionerà, gli scudi si separeranno, consentendo l'uscita della «Sky crane». Una gru stellare, in altre parole, che avrà il compito di poggiare sulla superficie Curiosity, e poi allontanarsi grazie ai suoi razzi. Una persona normale fatica anche ad immaginare un'operazione del genere, condotta a 500 milioni di km di distanza, figuriamoci a farla. La Nasa, però, ha scelto questo azzardo, perché vuole informazioni più precise di quelle che in passato aveva ottenuto con missioni tipo il mitico Pathfinder o la coppia gemella Spirit e Opportunity. Tanto per cominciare, Curiosity è parecchio più grande dei suoi predecessori: tre metri di lunghezza, per 900 chili di peso. Un po' come posare una Cinquecento su Marte. Poi la zona di atterraggio è molto più ambiziosa, e questo dovrebbe fare la differenza rispetto al passato. In precedenza, per non correre rischi, la Nasa aveva fatto scendere i suoi rover in luoghi del pianeta abbastanza piatti e lisci. Era la soluzione più logica e facile, ma anche meno interessante, perché queste sono aree che contengono meno informazioni scientifiche. Curiosity invece atterra nel mezzo del Gale Crater, in una zona lunga 20 km per sette, ad un passo dal Mount Sharp. Si tratta di una regione che ha vissuto fenomeni di erosione molto significativi, e le osservazioni fatte dalle missioni orbitanti hanno notato la presenza di minerali che si sono formati in presenza di acqua. Gli strati geologici di questa zona sono una specie di libro che racconta la storia di Marte, e Curiosity cercherà di leggerlo con i suoi strumenti, per dirci se sul pianeta c'erano le condizioni per la vita. La presenza potenziale di materia organica. «Trovarla - ha spiegato Matt Golombek del Mars Exploration Program - non è facile. E resterebbe comunque il dubbio se questa materia ha origine biologica o no. Così, però, si cerca di rispondere alle nostre domande fondamentali: siamo soli nell'universo? La vita si sviluppa ovunque sia presente acqua in forma liquida? Oppure è necessario un atto divino, un incidente che accade una volta su un trilione di casi? C'è stata una seconda Genesi, o noi siamo stati incredibilmente fortunati?». I primi segnali di Curiosity dovrebbero arrivare 14 minuti dopo l'atterraggio, e le prime immagini già lunedì. Poi, se tutto va bene, cominceranno due anni di studio. L'atterraggio arriva qualche giorno dopo l'annuncio che la Cina vuole arrivare sulla Luna l'anno prossimo, a cui Bolden ha risposto rilanciando gli obiettivi della Nasa: mandare un uomo sopra un asteroide entro il 2025, e poi su Marte negli anni Trenta. «Sul piano tecnologico e militare - spiega Jim Lewis, direttore del Technology and Public Policy Program al Center for Strategic and International Studies di Washington - questa corsa allo spazio vuol dire poco. Tutto quello che ci serve per la difesa possiamo realizzarlo con altri mezzi. Questa è politica. Anzi, di più: è l'aspirazione della nostra natura a conoscere. Se l'avessimo persa, però, mi comincerei a preoccupare».

Repubblica – 5.8.12

Perché ho scritto Arancia meccanica - Anthony Burgess

Di mestiere faccio lo scrittore. Si tratta - penso - di un mestiere innocuo, anche se non ovunque è considerato rispettabile. Gli scrittori di romanzi mettono turpiloquio in bocca ai loro personaggi e li descrivono mentre sono impegnati a fornicare o vanno al gabinetto. Per di più, non si tratta di un mestiere "utile" in senso stretto, come potrebbe esserlo quello del muratore o del pasticciere. Lo scrittore fa passare il tempo, tra un'azione utile e l'altra; contribuisce a riempire i vuoti che si creano nell'ordito serio della vita. È un mero intrattenitore, una specie di clown. Imita, fa gesti grotteschi, è patetico o comico e talora entrambe le cose, lancia le parole in aria, a vorticare come palloncini colorati. L'uso che egli fa delle parole non deve essere preso troppo sul serio. Il presidente degli Stati Uniti usa parole; il medico, il meccanico, il generale dell'esercito o il filosofo usano parole e queste parole sembrano riferirsi al mondo reale, un mondo nel quale le tasse si devono imporre e togliere, le automobili si devono guidare, le malattie si devono guarire, i grandi pensieri vanno pensati e si devono combattere grandi battaglie. Nessun inventore di trame e di personaggi - per quanto bravo - deve essere ritenuto un pensatore serio. Neppure Shakespeare. In verità, è difficile capire che cosa pensa veramente lo scrittore pieno di immaginazione, dato che egli si nasconde dietro le sue trame e i suoi personaggi. E quando sono i personaggi a iniziare a pensare, e a esprimere i loro pensieri, non necessariamente si deve credere che quelli siano i pensieri dello scrittore. Macbeth pensa una cosa e Macduff una cosa diametralmente opposta alla prima; le idee del re non sono le idee di Amleto. Perfino il drammaturgo più serio resta pur sempre un clown, dato che suona un motivo triste su un trombone strapazzato. Poi, però, il suo stato d'animo tragico cambia, ed egli diventa un buffone che fa acrobazie e cammina sulle mani. Non deve essere preso sul serio. Talvolta accade, invece, che un semplice intrattenitore come me sia trascinato - contro la propria volontà - nella sfera del pensiero "serio". Si trova costretto a rilasciare le proprie opinioni su questioni molto profonde. L'occasione di tale imposizione può essere un improvviso interesse da parte dell'opinione pubblica per uno dei suoi romanzi, un libro che ha scritto senza averne preso in seria considerazione il significato, un libricolo scritto in fretta e furia giusto per pagare l'affitto e che di colpo ha assunto un significato che l'autore stesso non aveva voluto. Oppure, può accadere con un romanzo che, a causa di un'incontenibile preoccupazione o di rabbia nei confronti di qualcosa che sta accadendo nel mondo reale, il romanziere - con sua grande vergogna - abbia reso meno piacevole del solito, più una predica o un'omelia o

un comunicato divulgativo - non essendo la produzione di tutte queste cose di pertinenza di uno scrittore. Di questi tempi mi trovo a scrivere un libro molto diverso da qualsiasi altro io abbia mai scritto e l'occasione che mi ha spinto a scriverlo non è l'interesse dell'opinione pubblica nei confronti di un mio romanzo, bensì l'interesse dell'opinione pubblica nei confronti di un film basato su uno dei miei romanzi. Il libro e il film si intitolano entrambi Arancia meccanica. Ho pubblicato la prima stesura del libro nel 1962 e a partire da quell'anno il mio libro ha avuto un numero sufficiente di lettori sulle due sponde dell'Atlantico da continuare a essere stampato. Eppure, a dieci anni di distanza da quando ne ho corretto le bozze, il suo titolo e il suo contenuto sono diventati noti a milioni di persone - non soltanto a migliaia - in seguito alla trasposizione cinematografica molto aderente al testo che ne ha fatto Stanley Kubrick. Così mi sono ritrovato a essere convocato assai di frequente per spiegare il reale significato del libro e del film in tutti i media americani, come pure in alcuni in Europa, e la mia spiegazione è stata più o meno di questo tenore. Prima di tutto, il titolo. Sentii per la prima volta pronunciare l'espressione "sballato come un'arancia a orologeria" in un pub londinese, prima della Seconda guerra mondiale. Si trattava di un'espressione tipica del vecchio slang Cockney, in allusione a una stranezza o anormalità così estrema da sovvertire la natura, giacché quale altra idea più bizzarra può esserci di quella di un'arancia con meccanismo a orologeria? L'immagine mi piacque per il fatto di non essere soltanto qualcosa di fantastico, ma anche perché implicava qualcosa di oscuramente significativo, di surreale, e a uno stesso tempo di reale, in senso osceno. Il connubio forzoso di un organismo - una cosa vivente, che cresce, è dolce e succosa - e di un meccanismo, un manufatto freddo e inerte, poteva essere soltanto un'idea da incubo? Ho scoperto quanta risonanza potesse avere una tale immagine per la realtà del Ventesimo secolo nel 1961, quando iniziai a scrivere un romanzo su come porre rimedio alla delinquenza giovanile. Avevo letto da qualche parte che utile e proficua poteva essere l'idea di eliminare del tutto l'impulso a delinquere tramite la terapia dell'avversione e ne ero rimasto turbato. Iniziai a elaborare le implicazioni di questa teoria in una breve opera di fiction. Il titolo - Arancia meccanica - era lì, già pronto per congiungersi al libro. Era l'unico titolo possibile. Il protagonista del libro come del film è un giovane delinquente di nome Alex. Gli detti quel nome per la sua natura internazionale (non avrebbe potuto esistere un ragazzo britannico o russo di nome Chuck o Butch), e anche per impliciti significati ulteriori: Alex è un diminutivo buffo di Alessandro il Grande, che si fece largo nel mondo a colpi di spada e massacri e lo conquistò; ma è anche il nome di colui che alla fine è vinto, impotente e senza parole. Egli fu "A lex", la legge di sé stesso, e diventò una creatura senza legge e senza lessico. Questi velati giochi di parole, naturalmente, non hanno nulla a che vedere con il vero significato del nome Alessandro, che è "difensore di uomini". All'inizio del libro e del film, Alex è un essere umano dotato - forse anche sovra-dotato - di tre caratteristiche che noi consideriamo attributi fondamentali per un uomo. Si compiace di utilizzare un linguaggio eloquente e ne inventa addirittura una nuova forma (ancora lontano dall'a-lessicale - "a-lexical" - in questa fase); ama la bellezza che individua nella musica di Beethoven più che in qualsiasi altra cosa; è combattivo. Con i suoi amici - meno umani di lui, dato che non si interessano granché alla musica - a notte fonda terrorizza le strade di una grande città. Questa città può essere ovunque, anche se io l'ho immaginata come una specie di mix tra Manchester, la mia città natale, Leningrado e New York. Anche l'epoca avrebbe potuto essere una qualsiasi, ma in sostanza è quella presente. Alex e i suoi amici effettuano rapine, mutilano, stuprano, vandalizzano, e alla fine arrivano a uccidere. Il giovane anti-eroe è arrestato e condannato, ma la condanna non è abbastanza per lo stato. Poiché è risaputo che il carcere non funge da deterrente per la criminalità, il ministero degli Interni introduce una forma di terapia dell'avversione dal successo garantito, che in sole due settimane dovrebbe far piazza pulita per sempre di qualsiasi tendenza a delinquere. Alex, nella sua ingenuità, accoglie favorevolmente l'occasione di essere "curato". Ha una tale fede nell'indistruttibilità della sua libido da considerarsi perfettamente in grado di tener testa agli esperti statali di comportamento. Gli praticano l'iniezione di una sostanza che gli induce una nausea violenta, e la nausea è di proposito associata alla visione forzata di film indicibilmente violenti. Ben presto non riesce più ad assistere a un episodio di violenza senza provare un violento attacco di nausea. Dato che anche l'atto amoroso è stato per lui qualcosa di meramente aggressivo, ecco che perfino vedere una partner sessualmente desiderabile gli scatena una nausea insopportabile. È costretto a camminare sul filo di una "bontà" imposta. La società si rallegra del risultato e già guarda con ottimismo a un millennio privo di criminalità. Ma gli uomini, dopo tutto, non sono macchine ed è sempre difficile distinguere un istinto umano dall'altro. Il trattamento al quale è stato sottoposto Alex consiste nella visione di film particolarmente violenti e nel provare simultaneamente una forte nausea indotta. Questi film, per di più, avevano come "elementi di intensificazione emotiva" colonne sonore di musica sinfonica. Dopo il trattamento, il criminale riformato scopre di non riuscire ad ascoltare Beethoven senza sentirsi inconsolabilmente male. Lo Stato si è spinto troppo in là: è entrato in un ambito che va ben oltre il suo patto con la cittadinanza. Ha precluso alla sua vittima un universo intero di bene non-morale, la visione di quell'ordine paradisiaco che la musica meravigliosa può indurre. Impazzito dopo aver ascoltato una registrazione della Nona sinfonia, Alex tenta il suicidio; negli elementi liberal della società compaiono turbamento e compassione; Alex è sottoposto a una terapia ipnopedica, che lo riporta alla sua condizione anteriore di "essere libero"; e ci accomiatiamo da lui mentre egli sogna nuove modalità, ancora più elaborate, di accanimento sul prossimo. E questo dovrebbe essere recepito come un lieto fine. Quello che cercavo di esprimere è che è meglio essere malvagi per propria scelta che essere buoni grazie a un lavaggio scientifico del cervello. Quando Alex ha il potere di scegliere, sceglie soltanto la violenza. Ma, come dimostra il suo amore per la musica, ci sono anche altri ambiti nei quali può scegliere. Nell'edizione britannica del libro - non in quella americana e neppure nel film - c'è un epilogo nel quale si vede Alex crescere, imparare a provare disgusto per il suo vecchio modo di vivere, pensare all'amore come a qualcosa di più di un gesto violento e arrivare a immaginarsi un giorno marito e padre. La strada, quindi, è sempre stata aperta: alla fine è lui a scegliere di imbroccarla. È stato un'arancia molto aspra e amara. Adesso si riempie di qualcosa di paragonabile a una dignitosa dolcezza umana. La libertà di scelta è davvero così importante? E, a questo proposito, l'uomo è davvero capace di scegliere? E ancora: la parola libertà significa qualcosa di preciso? Queste sono le domande che devo formulare e alle quali devo cercare di rispondere. Per il momento devo prendere atto di essere stato deriso e rimproverato per aver manifestato le mie paure

nei confronti del potere dello stato moderno - sia esso la Russia, o la Cina o quella che potremmo definire l'Anglo-America - di limitare la libertà dell'individuo. La letteratura ha messo più volte in guardia da tale potere, con libri come Il mondo nuovo di Aldous Huxley e 1984 di George Orwell, ma le persone "sensibili" che non si lasciano impressionare dalla scrittura creativa, ci dicono sempre che abbiamo ben poco da temere. In verità, il libro di B. F. Skinner "Oltre la libertà e la dignità" è uscito nel momento stesso in cui Arancia meccanica arrivava sugli schermi per la prima volta, pronto a dimostrare i vantaggi di quello che potremmo definire un proficuo lavaggio del cervello. Il nostro mondo è in pessima forma, dice Skinner, a causa di vari problemi, come la guerra, l'inquinamento ambientale, la violenza civile, la crescita esplosiva della popolazione terrestre. Il comportamento umano deve cambiare - e questo, dice, è palese, e ben pochi avrebbero da ridire al riguardo. Ci occorre assolutamente una tecnologia del comportamento umano. Possiamo lasciare perdere l'uomo interiore, l'uomo che incontriamo quando parliamo con noi stessi, l'essere non visibile che si preoccupa di Dio e della propria anima e della realtà ultima delle cose. Dobbiamo guardare all'uomo da fuori, considerando in particolare che cosa induce un tipo di comportamento umano a evolvere in un altro. L'approccio comportamentista all'essere umano - di cui il professor Skinner è un grande esponente - lo vede muoversi verso tipologie quanto mai differenziate di azione tramite stimoli avversivi e non-avversivi. La paura della sferza induceva lo schiavo a lavorare; la paura del licenziamento ancor oggi spinge lo schiavo retribuito a lavorare. È questo tipo di stimoli negativi all'azione che il professor Skinner condanna più di ogni altra cosa; ciò che egli vorrebbe che si diffondesse di più è al contrario lo stimolo positivo. A un animale del circo non si insegna a fare acrobazie con la crudeltà, ma con la gentilezza (ormai Skinner dovrebbe saperlo: buona parte del suo lavoro sperimentale infatti lo ha portato avanti sugli animali; e alcuni dei risultati da lui conseguiti nel condizionare gli animali hanno molto in comune con quelli di un circo professionista). Considerati gli opportuni stimoli positivi - ai quali noi reagiamo non razionalmente ma tramite i nostri istinti condizionati - diventeremo tutti cittadini migliori, sottomessi a uno stato che ha a cuore il bene della collettività. Dobbiamo - questo attesta la teoria - non aver paura del condizionamento. Abbiamo bisogno di essere condizionati per poter salvaguardare l'ambiente e la razza. Ma il condizionamento deve essere del tipo giusto. Seguendo l'argomentazione di Skinner, dunque, è un condizionamento del tipo sbagliato a trasformare il protagonista di Arancia meccanica in un rivoltante modello di non-accanimento. Il fatto che io stesso, addirittura, consideri sbagliato qualsiasi tipo di condizionamento è riconducibile - così presumo - alla forza della tradizione religiosa nella quale sono stato cresciuto. Ne sono stato condizionato, per così dire, ma la mia parte razionale approva i verdetti di colpevolezza che sento a livello viscerale. La mia famiglia è originaria del Lancashire, quella contea settentrionale che un tempo era una roccaforte della fede cattolica. La Riforma protestante, che trasformò l'Inghilterra in quella che è oggi, non raggiunse mai il Lancashire, oppure - se lo fece - lo fece così amabilmente e ragionevolmente, con penetrazioni pacifiche, nei periodi più tolleranti che fecero seguito alle imposizioni sanguinarie dei Tudor. Il genere di protestantesimo che fiorì all'epoca di Cromwell e generò una nuova razza di mercanti borghesi era calvinista e la predestinazione dell'anima ne era l'epicentro dottrinale. L'uomo non poteva volere la propria salvezza; la sua futura condizione era stata predeterminata da Dio. Il cattolicesimo respinge una dottrina che pare mandare arbitrariamente gli uomini in paradiso e altri - in modo altrettanto arbitrario - all'inferno. La tua futura destinazione, dice la teologia cattolica, è interamente nelle tue mani. Non c'è niente che ti impedisca di peccare, se vuoi peccare; e, a uno stesso tempo, non c'è niente che ti trattenga dall'avvicinarti ai canali della grazia divina che ti garantiranno la salvezza. Il fatto che due dottrine del tutto contrastanti - quella del libero arbitrio e quella della predestinazione - riescano a coesistere nella stessa confessione religiosa richiede qualche spiegazione. Tanto per cominciare c'è il fatto dell'onniscienza divina. Se Dio sa tutto, sa anche se sarò dannato o mi salverò. La mia ultima dimora, per così dire, è già stata prenotata dai tempi dei tempi. Se invece Dio concede all'uomo il potere di scegliere liberamente, si potrebbe pensare che Egli si astenga da solo dal conoscere anticipatamente quello che un dato uomo farà di quel potere. Un Dio onnisciente e onnipotente, in segno d'amore per l'uomo, pone alcuni limiti sia al suo stesso potere sia al suo stesso sapere. Nella sua autobiografia Sean O'Faolain, riferisce di come l'incapacità a conciliare il libero arbitrio umano con l'onniscienza divina un giorno gli sia stata chiarita - per un'improvvisa magia o per un miracoloso barlume introspettivo - mentre si trovava in taxi a Manhattan. O'Faolain è giunto alla conclusione che qualsiasi azione umana resta una libera scelta fino a quando non è commessa. Una volta che un'azione è commessa diventa ciò che Dio voleva che fosse commesso. Dopo questa scoperta lui e il tassista sono andati a ubriacarsi. Ma i calvinisti hanno sempre avuto un colpo da novanta col quale difendere la loro campagna a favore della predestinazione. Contro l'esercito del libero arbitrio puntano il cannone della Caduta. Adamo cadde per il peccato originale della disobbedienza; ha trasmesso a tutti i suoi discendenti la colpa di quel peccato; gli uomini sono predisposti a peccare, non sono libere creature. La risposta ortodossa a ciò è che naturalmente Cristo è morto per liberare gli uomini, ma il calvinismo stranamente non sembra aver recepito questo. Le teocrazie create dai calvinisti - le città stato o intere confederazioni governate da santi uomini autonomatisati - sono sempre state caratterizzate da una malinconia tetra come il brutto tempo. Si pensi all'Inghilterra di Cromwell, al Massachusetts di Cotton Mather, alla Ginevra dello stesso Calvino. Per loro lasciare che fossero gli uomini a scegliere i propri destini fu un segno della perversione cattolica. Da qui la chiusura dei bordelli (che i paesi cattolici non chiusero); la messa al bando di frivolezze come le opere teatrali o la letteratura leggera; la pena di morte per adulterio. Gli uomini sono peccatori, gli uomini non si asterranno dal peccare (e perché dovrebbero, dato che sono in ogni caso predestinati all'inferno o al paradiso, a prescindere da ciò che faranno?), gli uomini devono essere resi buoni. E ancor più le donne, le figlie della traditrice Eva. Il calvinismo è pieno di rinforzi negativi. Non ho intenzione di insegnare i fondamenti della teologia, e di sicuro non intendo analizzare il mondo contemporaneo dal punto di vista di una fede ereditata. Mi sta a cuore soltanto dimostrare che certi termini che prendiamo in prestito dalla teologia hanno una valenza nell'approccio laico ai nostri problemi. Essendo una persona nella quale la fede religiosa è stata altalenante per quarant'anni, sarei ipocrita qualora predicassi che per porre fine alle guerre e per rigenerare i fiumi inquinati gli uomini dovrebbero tornare a Dio. Quello che intendo dire è che la religione e simili dottrine laiche o antropocentriche come la filosofia, la psicologia e la sociologia hanno qualcosa in comune, ovvero la consapevolezza della costante

condizione di infelicità dell'uomo. Parrebbe anche che alcune parole di origine antica - come dio, male, libero arbitrio e perfino peccato originale - non debbano essere rimpiazzate da una terminologia pseudo-scientifica solo perché capita che derivino da un approccio all'uomo incentrato su Dio. "Voi definite nera la scacchiera, io bianca" dice il Vescovo Blougram nella poesia di Robert Browning. In altre parole, una visione ottimistica della vita umana è valida tanto quanto quella pessimista. Ma a quale vita alludiamo? A quella dell'intera razza umana o a quella di quell'irrelevante frammento di essa che ciascuno di noi definisce "io"? Io penso di essere ottimista sull'uomo: penso che la sua razza sopravvivrà, penso che risolverà - seppur lentamente o dolorosamente - i suoi maggiori problemi soltanto perché è consapevole di essi. Per quanto mi riguarda, tutto ciò che posso affermare è che sto invecchiando, che la mia vista si è indebolita, che i miei denti richiedono costanti attenzioni, che non posso più mangiare o bere quanto ero solito fare, e che sempre più spesso mi annoio. Non riesco a tenere a mente i nomi delle persone, la mia mente lavora lenta, ho attacchi di invidia per i giovani e provo rancore per il mio imminente decadimento fisico. Se avessi una fede ardente nella sopravvivenza dell'individuo, questa cupa visione della senescenza ne uscirebbe di molto alleviata. Ma ho perduto questa fede ed è improbabile che io la possa recuperare. Talvolta provo un ardente desiderio di morire subito, ma l'impulso a rimanere vivo ha sempre la meglio. Esistono sì forme di consolazione - l'amore, la letteratura, la musica, la vita frenetica e vivace della città del sud nella quale trascorro buona parte del mio tempo - ma sono pur sempre assai saltuarie. Esiste una consolazione più grande e più duratura: il fatto che sono libero di scrivere ciò che voglio, che non sono tenuto a seguire alcun orario, che non devo chiamare "signore" nessuno e a nessuno sottomettermi con trepidazione. Da questa libertà, però, hanno origine i miei stessi rimorsi: mi sento in colpa se non lavoro, sono il tiranno di me stesso. Delle cose che possiedo adesso avevo maggior bisogno quando ero giovane. Ricordo bene il detto di Goethe: "Stà attento a desiderare qualcosa in gioventù, perché l'otterrai alla mezza età". Ammetto di essere più benestante della maggior parte delle persone, ma non mi considero dispensato dall'ansia e dall'angoscia che affliggono uomini e donne schiavi di vite che non si sono scelti, cittadini di comunità che detestano. Mi riferisco soprattutto agli abitanti delle grandi città industriali e commerciali, New York, Londra, Bombay, la mia stessa Manchester. "Ti guadagnerai il pane con il sudore della tua fronte" dice molto bene il libro della Genesi. La difesa di una società complessa passa e dipende sempre più dal lavoro di routine, il lavoro dal quale sono assenti entusiasmo e creatività. Le cose che mangiamo, gli abiti che indossiamo, i posti nei quali viviamo diventano sempre più standardizzati, perché la standardizzazione è il prezzo che paghiamo per i prezzi che paghiamo. La vita per la maggior parte di noi trascorre come il tempo per una sveglia di Woolworth. Cresciamo assuefatti al ritmo impostoci dalle nostre esigenze di sussistenza. E ben presto arriviamo a farci piacere la nostra schiavitù. Uno degli slogan del superstato di George Orwell in 1984 è "La libertà è schiavitù". Si può interpretare ciò col fatto che il peso di effettuare le proprie scelte risulta insopportabile a molte persone. Essere vincolati alla necessità di prendere una decisione per se stessi equivale a essere schiavi della propria volontà. Ricordo quando, a ventidue anni, entrai nell'esercito britannico: in un primo tempo tollerai male la disciplina, la privazione della più piccola tra le libertà (come il diritto di mangiare quando e quello che si vuole, il diritto di andare al gabinetto quando lo impone l'intestino e non lo squillo della tromba). Ben presto, tuttavia, il mio adeguarmi a essere un pezzo dell'ingranaggio, di un meccanismo a orologeria, iniziò a piacermi, a rassicurarmi. Essendo parte di un'unità, obbedendo agli ordini con tutta l'unità, non potendo in nessun modo rivolgere domande o mettere in discussione ordini, in quattro anni di inflessibile vita accademica mi presi una deliziosa vacanza dalla necessità di effettuare scelte di continuo. Dopo sei anni di quella vita, riuscivo a simpatizzare con il civile che è infelice di dover prendere le proprie decisioni - dove mangiare, per chi votare, che cosa indossare. Avere chi ti comanda è di gran lunga più facile: fuma le Hale che hanno il 90 per cento in meno di catrame; leggi questo romanzo, rimasto per 75 settimane nella classifica dei best-seller; non andare a vedere quel film che è robbaccia. Forse si dovrebbe dire qualcosa in merito al conformismo della vita sociale quando le nostre vite lavorative lasciano così poco spazio allo scabro individualismo: è doloroso essere un esperto di Spinoza alla sera e un ingranaggio al lavoro per il resto della giornata. E c'è qualcosa nel nostro essere sottomessi che fa sì che ci venga voglia di conformarci. Perfino chi si ribella contro il conformismo trova un conformismo tutto suo: come l'uniforme fatta di capelli lunghi, barbe, pantaloni di cotone, perline o amuleti, per esempio, e l'immutabile voglia di marijuana e di canzoni di protesta suonate con la chitarra. Un uomo deve conformarsi a un modello di lavoro per sostentarsi e sfamare la propria famiglia; un uomo può trovare gradevole o naturale oppure opportuno conformarsi nei propri gusti sociali. Ma quando i modelli di conformismo sono imposti dallo stato, allora si ha il diritto a essere spaventati. Purtroppo, il conformismo politico che porta all'uniforme colorata, alla bandiera, allo slogan, alla museruola apposta alla libertà d'espressione, tende ad agire sulla volontà a conformarsi in ambiti non-politici. Presumibilmente non abbiamo il dovere di amare Beethoven o di detestare la Coca Cola, ma è quanto meno credibile avere il dovere di diffidare dello stato. Thoreau scrisse sul dovere della disobbedienza civile. Whitman disse: "Obbedite poco, resistete molto". Nel caso dei liberali, e di molti altri, la disobbedienza è una cosa buona, di per sé. Nelle piccole realtà sociali - quali le parrocchie inglesi, i cantoni svizzeri - l'apparato che governa talvolta riesce a essere identificato con la comunità che è governata, ma quando la realtà sociale è grande, si fa megalopoli, stato, federazione, allora l'apparato di governo diventa qualcosa di remoto, di impersonale, perfino di disumano. Ci porta via i soldi per scopi che non pare proprio che approviamo; ci tratta come astratte entità statistiche; controlla un esercito; appoggia un apparato di polizia le cui funzioni non sempre ci sembrano protettive. Questa, naturalmente, è una generalizzazione che può essere ritenuta una sciocchezza piena di pregiudizi. Per quanto mi riguarda, non mi fido dei politici o degli uomini di Stato - pochissimi scrittori e artisti lo fanno - e ritengo che gli uomini entrino in politica per la motivazione negativa che hanno scarso talento e scarsa propensione per altro e per la motivazione positiva che il potere è sempre appetibile. Contro ciò occorre opporre la verità che il governo emana leggi benefiche per proteggere la comunità e, nel grande mondo internazionale, queste possono essere espressioni delle nostre tradizioni e aspirazioni. Resta tuttavia il fatto che, nel nostro secolo, lo Stato è responsabile di buona parte dei nostri incubi. Nessun individuo da solo, nessuna libera associazione di singoli individui, potrebbe aver concretizzato le tecniche repressive dei nazisti tedeschi, attuato massacri con bombardamenti intensivi, o costruito la

bomba atomica. I dipartimenti della guerra possono pensare in termini di mega-morti, mentre è già tanto se l'uomo medio riesce a fantasticare in sogno di voler ammazzare il proprio capo. Lo stato moderno - sia esso di un paese totalitarista o di un paese democratico - ha di gran lunga troppo potere, e probabilmente abbiamo ragione ad averne paura. È significativo che i libri di incubi della nostra epoca non parlino di nuovi Dracula e novelli Frankenstein, bensì di quelle che possono essere a buon motivo definite distopie - utopie ribaltate, nelle quali per esempio un immaginario governo megalitico porti la vita umana a un livello eccelso di privazione. Nel suo romanzo (stranamente dimenticato) Qui non è possibile, Sinclair Lewis presenta un'America che diventa fascista, caratterizzata da un fascismo tanto americano quanto lo è la torta di mele. Il grezzo presidente che ama dire spiritosaggini e assomiglia a Will Rogers usa le clausole della Costituzione creata dagli ottimisti jeffersoniani per dar vita a un dispotismo che, per l'indifferente maggioranza, risulta in un primo tempo niente più che ordinario e semplice buonsenso. Le botte inflitte agli intellettuali capelloni e agli anarchici accaniti piacciono sempre all'uomo medio, anche se in realtà rivelano che il pensiero liberale è soffocato (la Costituzione americana è stata opera di intellettuali capelloni) e la dissidenza politica eliminata. 1984 di Orwell - una visione angosciosa che avrebbe potuto plausibilmente scongiurare che si realizzasse l'incubo, perché nessuno si aspetta che il 1984 sia davvero come quello descritto da Orwell - mostra l'imperturbabile amore per il potere e la crudeltà che fin troppi leader politici hanno tenuto nascosti sotto i florilegi di una retorica "ispirazionale". Il "Partito degli Interni" della futura Inghilterra orwelliana esercita il controllo sulla popolazione distorcendo il passato, così che nessuno possa fare appello a una morta tradizione di libertà; ponendo vincoli al linguaggio, così che non si possano neppure formulare pensieri sovversivi; utilizzando un'epistemologica "incoerenza ideologica" che fa sì che il mondo esterno appaia come i governanti vogliono che appaia; e utilizza la tortura e il lavaggio del cervello. Sia la visione americana sia quella britannica concordano nel dare per scontato che gli avversari strumenti che incutono paura e torture sono le tecniche inevitabili di un dispotismo che mira al controllo totale sull'individuo. Eppure, già nel lontano 1932 Aldous Huxley nel suo Il mondo nuovo dimostrava che la docilità asservita che gli stati potenti richiedono dai loro sudditi era ottenibile più facilmente tramite tecniche non disapprovate. Il condizionamento prenatale e infantile rende gli schiavi felici della loro condizione di schiavi e la stabilità è fatta rispettare non a colpi di frusta, ma tramite un piacere scientificamente imposto. Questa, naturalmente è una strada che l'uomo può imboccare qualora desideri veramente un mondo nel quale non ci siano guerre, né crisi tra la popolazione, né tormenti alla Dostoevskij. Le tecniche di condizionamento, del resto, esistono e sono disponibili; forse la situazione mondiale spaventerà gli uomini molto presto e al punto da far sì che le accettino. Nondimeno, come dichiara Huxley tramite il suo protagonista - un selvaggio primitivo, cresciuto in una riserva indiana - la felicità non è quello che vogliamo veramente. Un uomo è - quasi per definizione - una creatura irrequieta, creativa, distruttiva, portata a gioire come a soffrire. Il giovane selvaggio reclama ciò che il temerario mondo nuovo non può dare - l'infelicità - e quindi si suicida. Diceva G. K. Chesterton che l'uomo è una donna: non sa quello che vuole. Pochi tra noi non respingerebbero in toto sia l'incubo di Orwell sia quello di Huxley. In un certo senso, preferiremmo una società repressiva, piena di agenti segreti e di filo spinato, a quella scientificamente condizionata nella quale essere felici significa fare la cosa giusta. Tutti noi potremmo concordare col professor Skinner che una società condizionata ben amministrata è una cosa eccellente per una nuova razza - una nuova specie di uomini razionalmente convinti della necessità di essere condizionati, purché tale condizionamento si basi sulla ricompensa e non sulla punizione. Ma noi non siamo la nuova razza e testardamente ci ostiniamo a non volere essere nient'altro che ciò che siamo, più o meno - creature consapevoli dei propri difetti e creature determinate a fare a modo nostro qualcosa in merito a quei nostri difetti. Possiamo addirittura pensare in termini di due tipologie di esseri umani: noi, uomini liberi o uomini imperfetti, e gli uomini nuovi che ancora devono essere creati (creazione dunque dell'uomo, non della natura), e che forse potremmo chiamare neantropi, neologismo che suona un po' come una strozzatura. Battezzare "neouomo" un essere della nuova epoca, o epoca skinneriana, potrebbe sembrare inappropriato: il grande Cardinale inglese si rivolterebbe nella tomba. Curiosamente - ma anche no, forse - i personaggi della storia che onoriamo maggiormente sono quegli uomini e quelle donne che combatterono contro la repressione e affrontarono addirittura il martirio per difendere il bene e il giusto. Prometeo, Socrate, Gesù Cristo, Sir Thomas More, Giordano Bruno, Galileo - l'elenco è estremamente lungo, e la storia vi aggiunge anche personaggi come i Kennedy e Martin Luther King. È come se ci ostinassimo ad aver bisogno dell'intolleranza perché non possiamo fare a meno di eroi. Ciò che i grandi intransigenti fanno per noi è ricordarci alcuni assoluti come il bene e il male. Fu l'occupazione nazista della Francia a indurre Jean-Paul Sartre a formulare una nuova filosofia umana, che - benché non lo sia - sembra una teologia. Parlando dell'"era degli assassini" anticipata da Rimbaud, Sartre (in Che cosa è la letteratura) dice: "Ci è stato insegnato a prendere il Male sul serio. Non è colpa nostra, né merito nostro, se abbiamo vissuto in un'epoca in cui la tortura era una faccenda quotidiana. Chateaubriand, Oradur, la Rue de Saussaies, Dachau e Auschwitz ci hanno dimostrato che il Male non è apparenza, che conoscerne la causa non lo fa scomparire, che non si contrappone al Bene così come un'idea confusa si contrappone a un'idea distinta... A dispetto di noi stessi, siamo pervenuti a questa conclusione, che sembrerà sconvolgente per le anime nobili: il Male non può essere redento". Il periodo marcio, stanco, corrotto degli anni Trenta in Francia rappresentò una specie di condizione a orologeria, un ticchettare per nulla entusiasmante della macchina umana. Proprio quando i francesi furono meno liberi, sotto occupazione, per un paradosso tipicamente umano furono finalmente liberi di recuperare un senso di dignità della libertà umana. Ci fu la Resistenza; ci fu l'irriducibile e ultima libertà di dire "no" al male. Questo è un diritto non disponibile in una società preoccupata di consolidare il comportamento. Che un uomo sia disposto a subire la tortura e la morte per il bene di un principio è una sorta di perversità folle che ha poco senso nel laboratorio dei comportamentisti. Siamo tutti portati a utilizzare la parola "male" senza essere disposti a definirlo. Non è proprio un sinonimo di "cattivo", poiché non possiamo dire di un'arancia che è male, se non come figura poetica, e nello stesso modo non possiamo definire una performance di violino un male. Di sicuro, inoltre, male non è sinonimo di "sbagliato". "Giusto" e "sbagliato", lo sappiamo, sono parole con riferimenti quanto mai variabili. In altri termini, ciò che è giusto in una data epoca può essere sbagliato in un'altra. Nel periodo della guerra contro la Germania sarebbe stato sbagliato

essere amici dei tedeschi, tanto che per una cosa del genere si poteva essere fucilati; in periodo di pace, sarebbe giusto essere loro amici, o quanto meno sarebbe pressoché irrilevante. È giusto obbedire alle leggi in vigore in una data epoca, e sbagliato violarle di proposito. Non possiamo prendere sul serio le definizioni di giusto e sbagliato, poiché cambiano e si trasformano molto. Ci servono quindi termini assoluti, come "bene" e "male". Il nostro atteggiamento nei confronti del bene curiosamente è vago e non impegnativo o poco sentito; siamo più abituati a sentirci dire di non commettere il male che incoraggiati a fare il bene. Il male è sempre male, e potrebbe essere concepito forse come qualcosa di fondamentalmente distruttivo, una negazione voluta e deliberata della vita organica. È sempre male ammazzare un altro essere umano, anche se talvolta è giusto farlo. Quasi certamente è male uccidere un organismo vivente, fossero anche i manzi e le pecore che ci servono per il nostro nutrimento. Essere carnivori non è né giusto né sbagliato, quanto meno nella società occidentale: è qualcosa dal significato neutro. L'induismo percepisce a tal punto la sacralità di qualsiasi forma di vita da opporsi all'idea di ammazzare un essere vivente, sia per cibarsene sia, addirittura, per difendersi da esso. È lecito utilizzare una zanzariera, ma non è lecito ammazzare gli insetti. Ho visto alcuni lavoratori hindu sobbarcarsi grandi fatiche soltanto per prendersi cura del benessere di forme di vita striscianti estratti dalla vanga o dalla pala. Occidente e oriente in linea di principio sono d'accordo sulla sacralità della vita, ma l'occidente è più pragmatico in relazione a essa. Con una sorta di evoluzione metaforica, l'occidente si spinge ben oltre l'oriente nel considerare altrettanto male distruggere un'opera d'arte, soprattutto allorché quell'opera d'arte è un capolavoro. Un capolavoro è qualcosa di organico, e sfregiare un dipinto o sfasciare una statua non costituisce soltanto un'offesa alla proprietà, ma un'offesa vera e propria alla vita. Si potrebbe applicare il principio del male ad ambiti comportamentali nei quali la distruzione della vita non è intenzionale. È sbagliato spacciare droga tra i bambini, ma pochi negherebbero che ciò è anche male: la capacità di autodeterminazione di un essere vivente ne uscirebbe compromessa. Mutilare è male. Gli atti di aggressione sono male, anche se tendiamo a trovare qualche scusante nello spirito ardente di vendetta (che è una sorta di giustizia selvaggia, diceva Francis Bacon) o nel desiderio di proteggere il prossimo da atti di violenza presunti anche se non sempre portati a termine. Tutti noi abbiamo nel nostro immaginario o tra i nostri ricordi qualche immagine del male dal quale è esente qualsiasi giustificazione seppure piccola - quattro giovanotti sghignazzanti che si accaniscono a torturare un animale, una gang di stupratori, i vandali a sangue freddo. E da ciò pare conseguire che condizionare con la forza una mente - a prescindere da quanto sia buona l'intenzione sociale - debba essere male.

Traduzione Anna Bissanti