

Donne e Ragazzi casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche - numero C/E - inverno 2613 (2002)



MONELLI - SORELLI - RIBELLI (1)

- ◇ Il sovversivo psico cosmico
- ◇ Geografie visionari
- ◇ Spiriti a raccolta
- ◇ L'arte dell'impertinenza
- ◇ L'ombra del godere
- ◇ La passione per l'altro
- ◇ Noi marziani, oltre lo specchio
- ◇ Il cantante folle
- ◇ Qualcuno è perfetto

**GIOVANI ALLA SCOPERTA DI SE'
ETERNI ADOLESCENTI**

Quinta parte

MONELLI - SORELLI - RIBELLI

Cara/o amica/o,
questo numero della rivista "monelli sorelli ribelli" è una raccolta di articoli usciti su diversi giornali e riviste dedicati a maschi che si sono distinti o perché hanno saputo costruire una vita fantasiosa, o perché si sono lasciati contaminare dal femminismo e quindi hanno liberato e vissuto parti di sé considerate femminili quali tenerezza, reciprocità, attenzione al corpo, dialogo, relazioni, o perché ribelli ai modelli patriarcali autoritari.

L'invito è quindi a riflettere sui percorsi diversi di questi maschi e a farne tesoro. Di questi maschi non ne desidero fare un mito o degli esempi, anche perché nessuno apertamente o meno ha fatto il casalingo, che per me rimane una delle pratiche per eccellenza per conoscere il mondo reale e della cura, ignorato o banalizzato - o meglio sfruttato dai patriarchi. Ciò nonostante hanno tentato vie particolari di vita gioiosa partendo dai propri desideri e talenti e uscendo dalle gabbie patriarcali, almeno quelle vetero, e comunque si sono posti degli interrogativi esistenziali.

Forse si chiederà perché uso i termini "monelli" e "sorelli" - il termine "ribelle" è fin troppo chiaro.

"Monelli": già da diversi anni tra i simpatizzanti del M.U.C. ci chiamiamo "monelli". Lei saprà che per esempio tra comunisti ci si chiama "compagni" ("cum panis", cioè che mangiano lo stesso pane) oppure tra fascisti "camerati", tra seguaci di Cristo "cristiani", ecc. "Monelli" sta a indicare: ragazzi impertinenti, irriverenti verso il patriarcato e anche verso le donne seguaci del patriarcato. Però sempre nell'ambito non violento e senza esagerare per non cadere nella goliardia e nel ruolo di mattacchioni sempre e comunque. E il film "Il Monello" di Charlie Chaplin sintetizza bene quella condizione esistenziale.

"Monello" può anche significare: amico della "mona", perché questo termine a detta di Maura, che è triestina, sta a indicare l'organo sessuale femminile nei dialetti veneti. Quindi monello significa "amico delle donne" soprattutto nel senso che le riconosce come soggetti, e sa instaurare un rapporto anche

giocoso con loro. Ciò rimanda alle ricerche che abbiamo fatto sui maschi nelle società prima del patriarcato.

Il termine "Sorello" potrebbe apparire un neologismo. In realtà, almeno simbolicamente, è antichissimo. Già su altre riviste abbiamo evidenziato che con il patriarcato si è introdotto il termine "padre", che significa "colui che ha potere di vita e di morte su moglie e figli" e il termine "fratelli": "figli dello stesso padre in lotta con lui e con i fratelli per prenderne il posto stesso". Quindi entrambi si riferiscono a maschi dominatori, lottatori, ecc.

Invece il termine "madre" significa "colei che dà la vita" e il termine sorella "figlia della stessa madre", semplicemente.

Ecco che allora rifiuto di essere un fratello e mi sento e mi considero "sorello", cioè figlio della stessa madre, senza spirito di lotta per raggiungere qualcosa (e peggio il potere).

Gesù propose di essere tutti fratelli, ma anche se pensava a maschi più teneri e collaborativi, in realtà è il termine stesso che contiene i semi della violenza. Ecco perché è noto quel proverbio che dice "fratelli coltelli".

Perciò il considerarmi sorello non vuol essere l'ennesima "buona novella" che rivoluzionari e guru di ogni luogo e tempo cercano di proporre nella corsa alla novità, bensì significa ripartire da quelle antiche società matrilineari centrate sulla tenerezza e il dialogo, e quindi su maschi miti e disponibili, appunto i "sorelli". E che gioia sentirmi, essere "sorello"! Finalmente mi sono scrollato di dosso quel termine (fratelli) che mi è sempre suonato come portatore di attivismo, intraprendenza, ecc. ecc. Per esempio nell'inno "Fratelli d'Italia" sento una vena tra l'esaltatorio e il guerriero, come se, scacciato lo straniero, si fossero risolti tutti i problemi. Invece le tensioni rimangono nell'identità del maschio guerriero-cacciatore, la cui psiche è congestionata di lotta, astuzia, esaltazione, ecc.

Sorello è bello!

Maia da Peppina ed Elena



ESEKIN

Leggete il mondo di Esenin nell'antologia Bur di Bazzarelli La Rus' dagli occhi di mucca

di Fausto Mälcovati

Leggete Esenin. Se non lo avete letto perché troppo o troppo poco alla moda, perché troppo o troppo poco rivoluzionario, leggetelo ora. Se lo avete letto, distratti dalle facili etichette (contadino, teppista, anarchico, ecc.) con cui lo hanno troppo spesso liquidato i critici di destra e di sinistra, rileggetelo nella bella antologia curata da Eridano Bazzarelli per la Bur: **Poesie e poemetti** (pp. 320, L. 15.000). Bazzarelli, per molti anni docente di letteratura russa alla Statale di Milano, dichiara apertamente che la poesia è intraducibile: ma intanto, per fortuna, non smette di tradurre. Così, dopo le appassionante versioni di Annenskij, Tjutcev, Blok, si è tuffato nel mondo eseniniano, con slancio di ventenne. Leggete dunque questi versi magnifici (e Bazzarelli è un traduttore magnifico, checché ne pensino i filologi paludati), lasciatevi prendere dalla dolcezza, dall'angoscia. Leggeteli sul puro gusto di lasciarvi penetrare dal canto limpido, spazioso, tenero, malinconico, disperato di Esenin. «Se dovessi sintetizzare in due parole il mondo di Esenin – dice a un certo punto Bazzarelli – userei proprio le due parole tenerezza e angoscia. O anche tenerezza e disperazione».

Ma in fondo sarebbe un peccato, perché vale la pena di leggere anche quello che Bazzarelli racconta dell'autore: è anche questa una scoperta. Vita brevissima: Esenin muore a trent'anni. Suicidio forse (così vuole la versione sovietica ufficiale, prudente e spicciativa), o forse omicidio (così dimostrano le ultime ricerche e così crede anche Bazzarelli). Nasce nel 1895 in uno sperduto villaggio del governatorato di Rjazan', a sud di Mosca, figlio di contadini. Cresce in campagna coi nonni materni, che gli raccontano fiabe, lo portano in pellegrinaggio per monasteri e gli leggono la Storia Sacra. Frequenta le scuole rurali, ottiene nel 1912 un diploma di maestro elementare e a diciassette

anni, con i primi versi in tasca, parte per Mosca a cercar lavoro. È bellissimo, biondo, ama le donne e ne è riamato, si sposa l'anno dopo con la prima di una lunga serie di mogli (tutte belle e molto innamorate, compresa la più esotica di tutte, la danzatrice Isadora Duncan, di parecchi anni più anziana) e comincia a pubblicare. Ha subito un gran successo, nel '15 si trasferisce a Pietroburgo, viene accolto nei più famosi salotti dei simonisti, vezzeggiato da signore intellettuali come Zinaida Gippius e apprezzato da noti poeti come Gorodeckij e Blok. Ma Pietroburgo non lo cambia (come non lo cambierà l'America dove lo trascinerà la Duncan), lui resta quello che è: un bel contadino di Rjazan' con uno straordinario talento poetico. Nel '16 esce la sua prima raccolta, nel '17 aderisce alla rivoluzione, prima è vicino ai social-rivoluzionari, poi ai bolscevichi. Dal '17 al '22 attraversa un periodo di particolare felicità creativa: pubblica molto, i suoi versi e i suoi poemetti acquistano subito una popolarità incredibile. Da contadino, spera in una rinascita della campagna, ma ben presto si rende conto che la sua è una terribile illusione: nelle campagne si sta peggio di prima, la rivoluzione da lui cantata – una rivoluzione di gioia, d'amore, di rigenerazione – non esiste.

«Ho cessato di capire di che rivoluzione abbia fatto parte – scrive a un amico nel '22 – Né quella di febbraio, né quella di ottobre. È chiaro che in noi si nasconde un non so quale novembre». Un critico formalista a lui contemporaneo, Tynjanov, parla della sua poesia come di poesia dell'intervallo: tra due epoche, tra due modi di scrivere versi, forse tra due modi di vivere. Ma il nuovo modo non è ancora arrivato, o almeno non per lui. Esenin capisce che la rivoluzione è stata la vittoria dell'operaio, non del contadino: la sua Rus', la terra dove crescono «le betulle dai seni meravigliosi e gli ontani dal rauco suono», è destinata a scomparire per far posto ai kolchoz. Qualche cosa di analogo era avvenuto tre anni prima nell'universo poetico di Aleksandr Blok, l'autore dei *Dodici*: lo

spirito della musica, che gli sembrava risuscitato dalla rivoluzione, si era affievolito, si era spento, e il poeta non era sopravvissuto. «Non sono un uomo nuovo! / Perché cecarlo? / Con una gamba sono rimasto nel passato. / Così, cercando di raggiungere la schiera d'acciaio, / Con l'altra gamba scivolo e cado». Sì, per Esenin la disperazione dilaga, inaridisce, spegne il canto; torna al villaggio natio, dove nessuno più lo riconosce tranne il cagnolino; e per lui, che è andato a vivere nelle città, tenendosi sempre nel cuore «la izba, l'odore di pece del collare del cavallo, / l'antico angolo delle icone, / la mite luce della lampada», è la fine. Il puledro della steppa, come canta nel poema *Sorokoust*, non è riuscito nella sua corsa folle a superare la locomotiva della tecnica, della rivoluzione, è stato definitivamente sconfitto. Il poeta non canta più «Il comunismo / è la bandiera di tutte le libertà» ma «La mia poesia qui non è più necessaria. / E, scusate, neppure io sono più necessario». Trockij, commentando la sua morte, scrisse: «Esenin non era un rivoluzionario, era il più intimo dei lirici: la nostra epoca invece non è lirica. (...) Per questo la sua breve vita si è spezzata con una catastrofe».

Sulla sua morte sono affiorati di recente inquietanti testimonianze che lasciano molti dubbi sul tanto celebrato suicidio: non sembrava più depresso del solito, si era da poco riposato, stava preparando un'edizione in più volumi dei suoi versi, aspettava le prime bozze... Ma certo intorno a lui negli ultimi mesi si era creata un'atmosfera pesante di sospetti, provocazioni. Era diventato un personaggio irritante, con la sua utopia contadina, i suoi epicedi sulla Rus' distrutta, e a molti uomini di potere faceva comodo che tacesse per sempre. Le foto del cadavere lasciano vedere sul volto ecchimosi estese. Resta perciò la domanda: di chi era il cappio legato al tubo di riscaldamento dell'hotel d'Angleterre?

Bazzarelli commenta in modo esemplare le liriche eseniniane, spazzando via etichette – come quella di teppista –, luoghi comuni e tanta «aria fritta» (a proposito del-

«In noi si nasconde un non so quale novembre...».
Una magnifica traduzione riporta in scena Sergej A. Esenin, il poeta contadino illuso e poi stroncato dall'Ottobre sovietico; e abbatte le figure retoriche che si sono addensate su quella che il formalista Tynjanov definiva «poesia dell'intervallo»: senza concime, le betulle nel kolchoz

la sua fede, per esempio). Va alle radici del suo tono poetico intenso, vulnerabile, fremente; parla con ammirazione della sua mitologia così concreta, così poco concettuale, dove si mescolano oggetti del villaggio e del cosmo, figure di contadini e di icone; parla delle metafore antropomorfe e zoomorfe, parla dei poemetti rivoluzionari come di autentici «inni sacri», dettati da una religiosità senza stereotipi, limpida, ispirata alla Bibbia letta nell'infanzia dal nonno, dominata da un impeto profetico, messianico. Parla molto anche dell'amore: per le donne (il tenerissimo, sensuale ciclo persiano), per la Rus' «dagli occhi di mucca». «E navigherà, navigherà la luna, / Tuffando i remi nei laghi... / Ma la Rus' continuerà a vivere, / A danzare e piangere presso una palizzata».

Alias n°37 – 23 settembre 2000



LA STRANA VITA E LE GENIALI OPERE DI UN ANTICONFORMISTA, PIONIERE DEL CINEMA UNDERGROUND

Harry Smith, il sovversivo psico-cosmico

La Elbow/Cityful Press di Seattle ha pubblicato "Think of Self Speaking, Harry Smith Selected Interviews", un libro che getta luce su una delle menti più geniali e atipiche del '900, cineasta nonché linguista, pittore, collezionista ossessivo, musicologo, occultista, alchimista, barbone, alcolizzato, antropologo e molto altro ancora. Sua madre pretendeva di essere Anastasia, la figlia dello zar sfuggita ai bolscevichi; qualcuno sostiene che suo padre fosse il celebre mago britannico Aleister Crowley

di Matteo Guarnaccia

Qualcuno forse lo ricorda come uno dei pionieri del cinema sperimentale del dopoguerra e, in effetti, con Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Willard Maas, Andy Warhol e Marie Menken - è stato uno dei padri fondatori del cinema underground. Pochi però sanno che Harry Smith (Portland 1923 - New York, 1991) è stato anche una delle menti più geniali del secolo appena trascorso. I termini «eccentrico» e «bizzarro» non bastano a contenere la sua personalità straripante. E' incredibile che un essere umano abbia avuto, nel corso di una sola vita, il tempo e l'energia per lanciare la propria mente a scandagliare tante direzioni diverse. A quasi dieci anni dalla sua scomparsa, è uscito un libro a lui dedicato, un vero gioiello di letteratura psicopatica, che riunisce alcune delle famose interviste da lui rilasciate tra il '65 e il '92 (*Think of Self Speaking, Harry Smith Selected Interviews*, a cura di Rani Singh, Elbow/Cityful Press, Seattle 1999).

Le sue parole ci fanno entrare in contatto con una dimensione cosmologica sovversiva, dove è meglio non affannarsi troppo a cercare le coordinate delle convenzioni spazio/temporali. Come non provare un moto di commozione per gli incauti intervistatori che alla ricerca di semplici chiarimenti tecnici sulla sua filmografia, vengono presi e sballottati - come la povera Dorothy del *Mago di Oz* - e poi risucchiati in luoghi improbabili della psiche? Smith è stato molte cose contemporaneamente - sicuramente un cineasta, ma anche un fine linguista, pittore visionario, studioso di cultura nativa americana, collezionista ossessivo, eminente musicologo, matematico, occultista in servizio attivo, alchimista, barbone, alcolizzato irascibile, antropologo e altro ancora. Per tutta la sua vita si è dedicato con passione sfrenata alle sostanze alteranti e a tutte le forme di spiritualità non ortodosse. Già le sue origini familiari hanno contribuito non poco alla creazione della sua leggenda personale. I suoi genitori, che si erano incontrati durante la corsa all'oro in Alaska, erano teosofi. La madre, maestra nella riserva Lummi (una tribù indiana della costa nord occidentale) affermava di essere Anastasia, la figlia dello zar, sfuggita dalle mani dei bolscevichi.

Il padre, proprietario di vari stabilimenti per la lavorazione del salmone lungo la costa del Pacifico, aveva alle spalle generazioni di massoni e templari. Quando Harry compì dodici anni, gli regalò un laboratorio com-

pleto da alchimista, incitandolo a darsi da fare per tramutare il piombo in oro. Secondo alcuni, il vero padre di Harry Smith sarebbe stato nientepopodimeno che la Bestia in persona, il grande sulfureo mago/ciurlatano inglese Aleister Crowley, con cui la madre avrebbe avuto una relazione negli anni '20. Da Crowley in ogni caso si fa iniziare alla confraternita ermetica dell'Oto. Quindicienne lo ritroviamo in giro per le riserve indiane a registrare i canti dei nativi, ad impararne la lingua e a sviluppare complicate tecniche di trascrizione. Promettente studente di antropologia all'università di Washington, scende a Berkeley per vedere un concerto di Woody Guthrie, incontra la scena bohemienne del luogo, fuma marijuana e decide che quella è la sua vita.

Nel '39 inizia a lavorare ai suoi film, veri progenitori dei light show psichedelici, che verranno proiettati per la prima volta nel famigerato locale jazz di San Francisco, il Jimbo's Bop City, come accompagnamento visivo alle performance di Dizzy Gillespie, Charlie Parker o Thelonious Monk. Se come predicava il vecchio zio Bill (Burroughs): «qualunque stato prodotto dall'uso di sostanze chimiche può esser raggiunto con altri mezzi», i film di Harry Smith meritano di essere segnalati per l'efficacia con cui si prestano allo scopo. Immagini selvaggiamente allucinogene, decostruzione colorata di forme e sradicamento delle barriere spazio/temporali a velocità paurosa, sono gli elementi base della sua opera, ispirata al non oggettivismo di Kandinsky e alla Cabala. Inevitabile il collegamento che scatta con il cinema di due grandi visionari francesi Georges Méliès (specialmente quello de *La conquête du pôle*) e di Emile Cohn (autore de *Les doyeux microbes*), morti tutti e due nello stesso anno in cui il nostro Harry iniziava la sua carriera di cineasta. La durata irrisoria dei suoi film non deve trarre in inganno. Ognuno di essi ha richiesto anni (a volte decenni) di lavoro e sono il risultato di complicatissimi calcoli numerologici. Il macchinario prodigioso di Smith è ottenuto attraverso un lavoro estenuante e minuzioso, dipingendo direttamente sulla pellicola, graffiando e bruciando i fotogrammi oppure con la tecnica del collage. Le «trame» comprendono tempi geologici condensati nello spazio di un orgasmo; successione ossessiva del numero 4; mal di denti femminile - storia odontoiatrica con ascensione in cielo; citazioni sciamaniche trattate alla stregua di favole per bambini; funghi agarici che appaiono sulla luna mentre un Eroe e un'Eroina remano attraverso il cervello; batik animato che si svolge a Zurigo o dentro il sole; martello magico che si abbatte su figurine ritagliate di sarcofaghi, meloni, ombrelli, gatti, cucchiaini, scheletri, pro-

vocando di volta in volta nuove inaspettate ridistribuzioni nello spazio. Smith era, diciamo così, un tipo strambo che tirava avanti a birra e pillole, teneva in frigo una serie di animaletti congelati e una bottiglia piena del suo sperma, raccolto nel corso del tempo, da utilizzarsi per pratiche alchemiche non identificate. Frequentava disinvoltamente austeri rabbini o Janis Joplin e Jean-Luc Godard, tossici o mecenati miliardari.

Accumulava mastodontiche collezioni che poi disperdeva nei suoi continui traslochi: aeroplanini di carta (la più grande collezione al mondo lasciata al Museo Aerospaziale di Washington); uova pasquali ucraine decorate; figure realizzate con la corda (arte tipica tra gli eschimesi e gli aborigeni australiani, che consiste nell'intrecciare tra le dita delle mani un pezzo di spago unito alle due estremità, formando figure di animali); tessuti patchwork seminole; serpenti, dischi, libri antichi...

Si è dedicato con passione all'impresa impossibile di registrare i suoni del mondo, creando un archivio sonoro davvero unico che comprende di tutto: dai canti delle cerimonie del peyote dei Kowa alla catalogazione dei colpi di tosse dei disperati che vivevano nella Bowery a N.Y.; dal canto degli uccellini ai primi lavori dei Fugs; dagli ululati strazianti delle orde di cani randagi alle confessioni di assassini sotto l'effetto dell'anfetamina. Ma la sua fama di eminente musicologo è essenzialmente legata alla compilazione dell'*Anthology of American Folk Music*, uscita nel '52 per la Folkway Records, con cui ha salvato dall'oblio un pezzo fondamentale della storia americana. Una raccolta che ha giocato un ruolo importantissimo nella formazione del primo Bob Dylan e che nel '91 è valsa a Smith un Grammy Awards per il suo contributo alla musica americana. Dopo un'esistenza vissuta all'insegna della più assoluta indigenza (salvo brevi sprazzi di ricchezza subito sperperata in droghe e libri), ha passato serenamente i suoi ultimi anni in una capanna al Naropa Institute di Boulder, Colorado, come gnomo ufficiale del luogo, grazie all'illimitata compassione del grande Allen Ginsberg che lo ha sempre aiutato e protetto nel corso della sua vita. Per Smith tutto il creato era parte di un unico schema grandioso, e ha dedicato tutta la sua vita a trovarne le connessioni nascoste, magari studiando con la necessaria attenzione «anche i graffi che un cane fa sul pavimento con le unghie».

Alias n°38 - 30 settembre 2000



Geografie visionarie

Hans Carl Artmann – Poeta e scrittore austriaco, è morto a 79 anni. È stato un esploratore solitario. Di luoghi reali e immaginari e, soprattutto, della lingua

«**B**isogna sempre tagliare la corda» confidava Hans Carl Artmann anni fa in un'intervista: il poeta austriaco «anarchico e individualista» è dunque partito per un nuovo viaggio.

ANNA RUCHAT

Nato nel 1921 nella periferia di Vienna, figlio di un calzolaio, Artmann, cresciuto a contatto di lingue diverse e dialetti «tedesco, viennese, boemo» e per tutta la vita interessato all'apprendimento di nuovi idiomi, è stato certamente, tra i poeti di lingua tedesca, uno di quelli che meglio e più in profondità hanno saputo esplorare le possibilità contenute nelle pieghe del linguaggio, nelle tortuosità della parola.

Ancora liceale scriveva e vendeva storie poliziesche. Chiamato poi sotto le armi fu ferito nel 1941, un episodio che insieme alla morte in guerra dell'unico fratello, entrerà a far parte della sua geografia mentale in un bilancio che non è personale ma globale comprendendo, grazie all'imprescindibile «correttivo ironico», in un'atmosfera gaia e dadaista, grottesca e folle, sofferenze, disfatte e perdite della più diversa natura: da Austerlitz alle lingue morte o morenti (dallo jiddish al gaelico al transilvano) agli esemplari estinti del mondo vegetale e animale, vengono cumulate infatti in un'archiviazione barocca dei secoli passati e del presente che non sopporta l'approccio realistico-biografico. Nulla è scontato, nulla è come si dà a vedere: anche delle proprie origini, del resto,

Artmann preferisce dare una versione mitica: «Sono il frutto della relazione tra un'anatra selvaggia e un cuculo e trascorsi gli anni della mia infanzia tra intricate fronde di faggio e di tiglio; la mia metamorfosi umana avvenne poi».

Dada o pop *ante litteram*, surreale o simbolista? Artmann di fatto si sottrae a ogni incasellamento e forse è anche per questa ragione che il suo successo è venuto tardi in area tedesca ed è rimasto estremamente limitato all'estero. Ma la ragione principale della sua «non esportabilità» è costituita dalla complessità e varietà del linguaggio che lo rende in molti casi intraducibile.

Traduttore e viaggiatore, Artmann ha portato nei propri testi paesaggi e personaggi, piante e lingue, provenienti dagli universi più disparati, dando vita, nelle poesie come nella prosa, a un mondo popolato di vampiri e di Ussari, dove trovano posto Napoleone e le vegetazioni esotiche, Dracula e la Lapponia. Basta del resto ricordare alcuni titoli (le *Avventure della Transilvania*, *Il viaggio per l'isola Nattucket*, *Le Avventure da Nord e Sud*) per immaginare un'esistenza concepita in gran parte come viaggio fantastico, esplorazione di luoghi reali e immaginari, registrazione di una mappa visionaria, oscillante tra Jules Verne e Linneo.

Eppure Artmann, in quella sua lingua «stregata», riesce anche a evocare una realtà molto concreta, la realtà delle cose che vanno perdute: la sua poesia è una sorta di riserva, il catalogo di ciò che è bandito, espulso o minacciato dalla realtà consumistica che ci cir-

conda: sono minacciate le ballate, i dialetti, le poesie sulla natura, i boschi, minacciati sono i miti e le fiabe, i vocabolari e le lingue.

Guardiano di questa immensa e ricchissima riserva, Artmann nella sua produzione che comprende prosa, teatro e, soprattutto, poesia è stato soprattutto esploratore solitario – pur avendo fatto parte dapprima dell'Art-Club e poi della «Wiener Gruppe», nonostante l'organizzazione di *happening* e di marce poetiche organizzate in nome dell'«atto poetico». Conoscitore di luoghi e di mitologie, scopritore di mondi sommersi, di luoghi e paesaggi reali e immaginari Artmann ha poi percorso in assoluta solitudine il tratto di cammino che, da quegli universi, lo ha portato a esplorare i meandri della lingua a sfruttare le possibilità della parola, a trasgredirne le leggi.

«Ho cercato di farvi capire il modo in cui vedo, recepisco e identifico i paesaggi nel mio intimo... Ho delle immagini e le utilizzo. Utilizzarle mi estranea in un certo qual modo dalle mie immagini: infatti certe parole posseggono una massa magnetica che, a seconda delle regole emana una forza di attrazione; esse sono per così dire 'sessuali', insieme procreano, insieme fornicano, fanno della magia [...] io delle parole sono il sensale e il ruffiano, offro solo il letto; io sento quanto lunga ha da essere una riga e come deve finire la strofa [...] io le parole le metto in scena ed esse fanno poi la loro coreografia personale.»

Il Manifesto – 6 dicembre 2000



POP ART

La vita scorre in un calco di gesso

Ritratti bendati – George Segal – È morto a 75 anni uno dei grandi protagonisti dell'arte americana.

Compagno di strada dei pop e insieme artista dada, new-dada e paladino degli happening, dalla fine degli anni Cinquanta si era dedicato alla scultura. I suoi calchi di gesso sono figure enigmatiche e inquietanti collocate in contesti quotidiani: frammenti di vita sospesi

ARIANNA DI GENOVA

Marzo, 1964. Alla Green Gallery di New York, i visitatori di una mostra d'arte contemporanea finiscono catapultati su un set spettrale, quasi horror. Uomini e donne, bianchi come fantasmi, sono seduti compostamente in una sala d'attesa, poco più in là un altro individuo è fermo sulla porta, mentre da una quinta laterale sbucano le gambe di un misterioso personaggio. C'è silenzio e una luce fredda taglia la scena, asettica, come senza vita: appaiono tutti gli «attori». Chi sono quelle «mummie», bendate in garze mediche e ingessate in calchi umani? Sono i novelli Frankenstein, robot contemporanei usciti dall'atelier dello scultore americano George Segal, compagno di strada dei pop Usa e insieme artista dada, new-dada e paladino degli happening. Da ieri, Segal non c'è più, è morto nella sua casa del New Jersey, a 75 anni, a causa di un tumore. Ma restano i suoi teatrini anonimi, quegli angoli di paesaggi urbani e domestici

Teatrini raggelati

Solitario e schivo, fedele a una visione dell'arte non elitaria, l'artista americano ha inventato un'etica del *réportage* ricca di spazi anonimi e di autobiografici antieroi

– motel, ristoranti, stanze da bagno, vagoni dei treni – che ha reiterato per tutta la vita, rimanendo così sempre ai margini della chiassosa banda di Warhol, Lichtenstein e Rosenquist, la «scuderia» di Leo Castelli. Con questa ha condiviso però alcuni amori sostanziali: l'habitat urbano, il gigantismo tipico della cultura popolare, l'ossessione tautologica, il gusto della narrazione (seppure congelata). Ma per lui, il ghetto dorato della pubblicità o le lusinghe dei mass media non hanno mai costituito una matrice valida, uno spunto creativo. Solitario e schivo, ha piuttosto preferito inventarsi una propria poetica del «*réportage*» che s'insinuava nella contemporaneità abbuffandosi di spazi anonimi, di passaggio, i nostri postmoderni «non-luoghi», più vicino per assonanza ad un pittore come Edward Hopper e alle sue tristi pompe di benzina che non alle performances della Factory di Warhol. E fedele alla sua visione dell'arte non elitaria, fatta di piccole cose banali, ha ridotto an-

che gli uomini a ready-made, a puri assemblages, oggetti impersonali colti in gesti automatici, sempre e comunque antieroi, alienati nel flusso della vita quotidiana. Flusso che però Segal – regista sadico – interrompeva, fingendo di prelevare dalla realtà angoli interi di mondo per poi rovesciare l'immaginario, falsificando i dati: un letto di gesso non esiste, non è luogo abitabile così come non è concepibile un corpo vivente «mummificato», clonato da un modello in carne ed ossa per finire «mascherato» da uno strato di bendature funebri...

A quei personaggi che si aggirano nelle strade urbane dell'America anni Sessanta – e che continueranno a vagabondare per il resto del Novecento – George Segal deve aver affidato anche un po' di se stesso. Qualcosa di autobiografico emerge in quei non-volti, immagini consumate dalla massificazione (oggi sarebbe globalizzazione) che resistono all'effimero e all'anonimato opponendosi con l'arma della loro fissità inquieta. La loro irriducibile staticità è una lotta contro l'assenza, lo sradicamento, il nomadismo delle esistenze moderne.

È il 1961 quando l'artista – fino ad allora pittore – decide di usare per la prima volta il suo corpo come modello per una scultura a grandezza naturale. Si chiama *Man at table* ed è l'avvio della serie delle sue «nature morte». Quell'uomo ingessato nasce nel suo atelier-fattoria, un pollaio ristrutturato dove Segal era andato a vivere. Sempre lì, nel '58 si era tenuto il primo happening con Allan Kaprow, cui ne seguiranno molti altri che vedranno anche lo scultore tra gli attivi partecipanti. E proprio l'happening è il riferimento più corretto per una lettura a tutto campo dell'opera di George Segal. La sua donna che si lava i piedi nel lavandino o l'uomo che scende dal tram sono eventi congelati, azioni messe in freezer, monumenti di una quotidianità slabbrata da consegnare ai posteri. Come i calchi (ruvidi e grezzi all'esterno, conservano all'interno l'impronta di ogni particolare dei vestiti e della pelle del modello) dei fuggitivi di Pompei che la lava del vulcano in eruzione ha immortalato nell'attimo della tragedia e ha così regalato alla storia.

Solo che qui, non c'è traccia di epos a rigenerarli. Quei comuni cittadini, sosia di chiunque e di nessuno, sono l'altra faccia del luccichio delle star del cinema. Il loro status symbol è un carrello della spesa, un hamburger ingurgitato in fretta in un



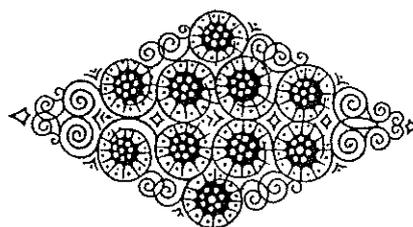
autogrill, l'asciugamano da bidet. Le sculture ambientali di Segal fotografano la realtà in bianco e nero e impacchettano momenti di vita vissuta. I suoi personaggi hanno gli ingranaggi bloccati, non si muovono eppure appaiono ugualmente consumati, divorati dallo stress. Non danno segni di ribellione come i replicanti de *Il mondo dei robot* di Crichton o quelli di *Blade Runner*. Sono «ghosts», esistenze perdute, mai riscattate e che mai si scatteranno in futuro.

Paesaggi urbani

Una donna che si lava i piedi, un uomo che scende da un tram, motel e ristoranti. Eventi congelati, monumenti di una quotidianità slabbrata da consegnare ai posteri

Quei party in mezzo ai fantasmi - l'umanità in polistirolo dell'altro statunitense Duane Hanson

sarà invece sgargiante e acquisterà un iperrealismo da museo delle cere - in cui ci si trova, «turi- sti per caso», quando si va a vedere una mostra di Segal, non hanno perso smalto nel tempo. La banalità di una sedia del dentista con tanto di paziente inchiodato sopra, quelle inquadrature virate sul domestico ciabattante, in vestaglia, sono sorelle d'elezione delle installazioni e dei video di molti autori contemporanei che hanno cucito l'arte intorno a se stessi, alle loro case, alle sequenze minimali di gesti abitudinari. È come se sul finire del secolo scorso e sul principio di questo nuovo, si fosse accoccolata una delle mille mummie di Segal, sconfiggendo in un sol colpo «realismi nevrotici», «bad painting» e «arte patetica». Come? Semplicemente entrando in una vasca da bagno da museo. O appoggiandosi stancamente a una scala a pioli.



GEORGE SEGAL

L'INVENZIONE PLASTICA DEL SIMULACRO

FRANCESCO POLI

Le sculture in gesso di George Segal, uno dei grandi protagonisti dell'arte americana degli anni '60, sono state spessissimo presentate nelle mostre della Pop Art, ma per la verità, le loro caratteristiche sono abbastanza differenti dai lavori dei veri pop come Lichtenstein, Warhol, Rosenquist o Wesselmann, che fanno diretto riferimento all'iconografia e alle tecniche della pubblicità e dei mass media. I suoi personaggi sono calchi di vere persone, collocati in ambienti con veri oggetti del contesto quotidiano. I suoi environment, in effetti, fanno pensare, come ha giustamente notato la critica Lucy Lippard, a degli happening «congelati». Anche se non aveva mai realizzato dei veri happening, era grande amico di Allan Kaprow (che aveva organizzato il suo primo evento proprio nella fattoria del New Jersey di Segal).

Durante gli anni Cinquanta, Segal espone delle tele espressioniste con figure a grandezza naturale. Nel 1958 presenta le sue prime sculture. Questa la descrizione dell'artista: «Ho semplicemente fatto tre personaggi al naturale con del fil di ferro, dei pezzi di tela gessata. Avevo l'impressione che fossero usciti dai miei quadri. Uno di questi personaggi era seduto su una vera sedia mezza rotta». La sua intenzione era di fare irruzione nello spazio reale per un'intensa esigenza di espressività totale. Nel 1961 l'artista compie la scelta decisiva: «Qualcuno mi aveva regalato delle garze gessate per fratture. Ho capito subito che cosa ne volevo fare. Ho preso me stesso come primo modello. Mi sono fatto fasciare e ricoprire di gesso liquido da mia moglie per fare il calco del mio corpo seduto. Ho fatto una grande fatica per ricom-

porre i pezzi che mi ero levato d'addosso, ma sono riuscito a realizzare la mia prima nuova scultura: 'L'uomo seduto a una tavola', con una sedia e un tavolo veri. Avevo trovato il mio modo di espressione». L'aspetto affascinante, enigmatico e inquietante dei suoi lavori, nasce dalla relazione straniante fra i personaggi in situazioni normali di esistenza, ma collocati come bianchi simulacri in scene costruite con mobili e oggetti veri: frammenti di vita vera in una dimensione di spazio-tempo sospeso e immobile. Le figure hanno fattezze verosimili ma la superficie gessata è lasciata piuttosto grezza, per evitare eccessi iperrealistici. I «veri ritratti» si trovano all'interno del calco, mentre all'esterno si vedono le tracce degli interventi delle mani dell'artista.

A molti, queste sculture fanno venire in mente i calchi degli abitanti di Pompei, bloccati dalla morte improvvisa in atteggiamenti vitali. E effettivamente entra in gioco, nel lavoro di Segal, non solo il rapporto fra arte e vita, ma anche fra vita e morte. Nella loro solitudine bloccata questi personaggi hanno un carattere che si collega alla tensione metafisica di certe scene dechirichiane, ma anche, con un riferimento più diretto e pertinente, alle straordinarie atmosfere silenziose e sospese dei quadri di scene urbane di Edward Hopper, il più grande pittore «realista» americano.

Nell'ultima fase della sua ricerca, Segal, tentando di sviluppare il suo lavoro, ha realizzato environment con personaggi e oggetti trasformati da interventi pittorici molto marcati. Il risultato, purtroppo è stato solo quello di annullare lo strano e singolare incanto delle immobili presenze bianche, e di banalizzare la forza espressiva assoluta della sua invenzione plastica.



Il Manifesto
11 giugno 2000



Trenet, il surrealista

È morto il "fou chantant" di Francia, amico dei poeti e attore da cabaret

È morto all'età di 87 anni dopo un ricovero di una settimana per un ictus all'ospedale di Créteil, nei pressi di Parigi, Charles Trenet, il *fou chantant*, il folle che canta, autore di 850 canzoni e che il presidente della Repubblica Lionel Jospin ha salutato per sempre come poeta. Poeta del microsolco avrebbe detto lui. Di sé nel 1971 aveva detto: «Sono entrato nell'adolescenza a 19 anni e non ne sono più uscito. Prima ero troppo serio per la mia età».

MICHELE MANNUCCI

La voce sempre precisa, il respiro impeccabile, le pause organizzate già nel testo, il ritmo delle rime, la parola swingante e musicale che mostra una bella comprensione del jazz della sua giovinezza, hanno poco a poco reso moderna la canzone creata da Charles Trenet, allievo del music hall e del cabaret, amico di poeti e loro collega riconosciuto. Attore, anche, attore come autore di canzoni. Il cappello gettato all'indietro, a scoprire i capelli biondi fino alla fine, gli occhi grandi e rotondi, spalancati a recitare un contrappunto ironico a testi e musiche un po' fatati, era diventato facilmente un idolo delle folle. Una canzone non impegnata, però universale, pensiamo a quanti hanno potuto cantare *Que reste-t-il des nos amours*, o *La mer* del 1945 che nel 1960 Bobby Darin lanciò in inglese, *Beyond The Sea*. Testi lirici che sfuggono per immagini, nessuna storia, solo impressioni e una lieve magia surrealista.

Trenet era nato a Narbonne il 18 maggio 1913, il padre era notaio, il nonno architetto, in famiglia si faceva musica. Quando la madre divorzia, nel 1922 segue il padre a Perpignan, poi raggiunge a Berlino nel 1928 la madre e il suo nuovo marito, il regista cinema-

tografico Benno Vigny, per un film del quale, *Bariolèi*, scrive le prime canzoni. A Parigi si lega a un vivace circolo intellettuale con Max Jacob, Maurice Rostand, Jean Cocteau per cui è «un angelo caduto dal cielo». Studia pittura, dipinge tra Utrillo e Picasso, lavora nel cinema, scrive tre romanzi: *Dodo maunière*, *La bonne planète*, *Un noir éblouissant*.

Quando nel 1933 incontra in un bar di Montparnasse il giovane svizzero alto e biondo Johnny Hass, che suonicchia piano jazz, nasce un duo molto interessante e insieme, dopo una prima collaborazione, lui le parole, l'altro la musica, prende forma il primo autore, compositore e interprete che rivoluziona la musica francese.

Josephine Baker insiste perché li assumano nel music hall ma loro lasciano dopo tre giorni perché non li soddisfa starsene lì ad accogliere gli spettatori che si siedono rumorosamente prima dello spettacolo vero e proprio. Un primo successo è su testo di Bousil, l'ironica *Sur le Yang-tsé Kiang*, poi sono tutte parole di Trenet. Jean Sablon, che sta trasformando la canzone con l'uso del microfono che permette di sussurrare e si circonda dei migliori jazzisti, prende la loro *Rendez-vous sous la pluie* e la incide con Django Reinhardt. Il duo si scioglie nel 1936 quando Trenet è chiamato alle armi; durante il servizio militare scrive, testo e musica, *Je chante* e *Ya d'la joye* che Maurice Chevalier porta al successo spinto da Mistinguett. Poi comporrà e canterà da solo, il primo vero cantautore, aiutato anche dalla scoperta di Prévert.

La conquista di Parigi comincia nel 1938 all'Abc dove *le fou chantant* lancia *Boum* che

vince il «prix du disque» quello stesso anno. Si dice che Trenet, che nelle sue canzoni non si è mai occupato di problemi politici o sociali, sia stato figlio del Fronte Popolare, che con le ferie pagate permise agli operai di riconquistare tempo e spazio aperti.

Durante l'occupazione resta in Francia, ristora gli spiriti dei compatrioti e non rifiuta un concerto all'ambasciata tedesca. *Douce France* è patriottica per entrambi i fronti, collaborazionisti e maquis forse, ma alla fine verrà perdonato. Debutta a l'Olympia nel 1955, poi saranno Alhambra, l'Etoile, Bobino, le Châtelet; ha lasciato Parigi e la canzone nel 1999, alla Salle Pleyel. Si affermano intanto i primi successori, Brassens prima di tutti, che come gli altri riconosce sempre la propria discendenza, anche se in privato possono discutere l'uomo, un po' esibizionista. E poi Jacques Brel, Léo Ferré. Ma nelle sue canzoni più tristi, ai mare, malinconiche, leggere e luttuose in cui la morte trova posto accanto alla solitudine, possiamo trovare anche, chissà per quali strade, la poesia nostra di Tom Waits, *L'âme des poètes*. L'anno scorso chiudendo *Campi magnetici* di Franco Battiato al Maggio Musicale Fiorentino, Manlio Sgalambro ha cantato *La mer* per dare un tocco di canzone, di canzone in quanto tale, a una musica che la negava.

Il corpo di Charles Trenet sarà cremato venerdì nel cimitero parigino di Pere-Lachaise e le sue ceneri portate nella tomba di famiglia a Narbonne, la città dov'era nato il 18 maggio del 1913. Sempre venerdì, si terrà una messa di commemorazione nella chiesa della Madeleine, nella capitale francese.

Il Manifesto - 20 febbraio 2001



È morto a Creteil il grande interprete della canzone francese del Novecento Trenet, esce di scena le "fou chantant"

Aveva 87 anni. I suoi testi: come se Verlaine avesse incontrato Duke Ellington

C'è che l'ha definito il più grande *chansonnier* del ventesimo secolo, anche se è difficile stabilire una classifica in un genere che ha conosciuto il suo miglior momento proprio nel Novecento. Certamente Charles Trenet è stato uno dei giganti della *chanson*, la moderna canzone francese. Un attacco cerebrale in un ospedale di Creteil, ha sprentato per sempre quel sorriso e quella gioia di vivere che l'avevano fatto entrare nel cuore di milioni di persone. «Sono entrato nell'infanzia a diciannove anni e non ne sono più uscito... prima ero troppo serio...».

Aveva 87 anni e per almeno sessanta è stato per tutti "le fou chantant", il cantante folle, per l'esuberanza e la gioia che sprigionava nei suoi concerti. Quando ancora nessuno aveva inventato la parola cantautore lui è stato autore, compositore e interprete. Fin dal periodo in cui muove i primi passi nel teatro di rivista si impone come una sorta di trovatore moderno, capace di far incontrare la poesia con i ritmi derivati dal jazz. Un critico francese ha detto che nelle canzoni di Charles Trenet sembra che «Verlaine abbia incontrato Duke Ellington e

insieme abbiano deciso di scrivere canzoni».

Con lui muore un pezzo importante del Novecento musicale. A diciannove anni è già popolare nella Parigi notturna. A ventuno, affiancato dall'inseparabile amico Johnny Hess ottiene il suo primo contratto discografico. E' il 1933 e i due, che si chiamano Charles ed Johnny, nel giro di un paio d'anni registrano ben quindici dischi a settantotto giri. Ci vogliono ancora quattro anni prima che Charles recuperi il suo cognome, ridiventi Charles Trenet e realizzi, sotto l'ala protettiva di Maurice Chevalier, *Je chante*, il suo primo successo come solista. Da quel momento la crescita della sua popolarità diventa geometrica. Nel 1938 vince il "Prix du disque" e tutta Parigi impazzisce per questo giovane che mescola swing e poesia, tradizioni e rinnovamento attingendo a effimere maniere di straordinaria ed effimera vivacità di un periodo che vive con la stessa intensità il Fronte Popolare, il jazz e il surrealismo.

In breve tempo assume a mito e le sue canzoni, *Jechant, Y'ad'la joie, Le soleil et la lune, La mere, Douce France* e tante altre diventano la fonte d'ispirazione primaria per gran parte dei protagonisti della canzone francese contemporanea, da Georges Brassens, che lo ha sempre considerato suo padre spirituale, a Jacques Higelin. Nel 1978 pubblica un libro di memorie, *I miei anni giovanili*, e

annuncia di voler cantare fino a quando la salute lo regge. Intanto, nel 1991, viene invitato in Italia al Premio Tenco, lui non si accontenta del ruolo di "ospite di riguardo". Si lancia in una indavolata e travolgente esibizione nella quale ripropone le sue più famose canzoni senza dimenticarsi neanche un accenno di tip tap. «Ha settantotto anni, ma la voglia di vivere è quella di un ragazzino», osservano i cronisti e la voce, impostata e senza incertezze appare del tutto immune al passare del tempo. Con il trascorrere degli anni diventa una sorta di icona immortale, un prestigiatore della canzone capace di estrarre dal cilindro sempre nuove sorprese.

Nel novembre del 1999, a ottantasei anni compiuti, accetta di esibirsi ancora una volta a Parigi, di fronte a un pubblico emozionato più di lui. Nessuno fa più caso alla sua età. Nessuno pensa a lui come a qualcuno di passaggio. Quando ormai tutti cominciano a credere che sia davvero immortale, nella primavera del 2000 un ictus aggrede il suo corpo. L'eterno ragazzo reagisce con la forza dello spirito e con una straordinaria voglia di vivere. Venerico-verato ad aprile nell'ospedale ameri-

cano di Neuilly-sur-Seine, dove resta per un mese e mezzo. Quando viene dimesso accetta di buon grado le faticose terapie di riabilitazione, e ride delle indiscrezioni dei giornali popolari sul suo abbandono definitivo delle scene.

Per il suo ritorno in pubblico sceglie un evento eccezionale come l'ennesimo concerto di un altro grande personaggio della canzone francese: Charles Aznavour. In occasione della prima parigina della tournée di Aznavour arriva a sorpresa tra il pubblico. Si muove con qualche difficoltà ma sorride e appare lucido. Risponde con arguzia ai cronisti che gli si affollano intorno. «Sono obbligato a essere qui, visto che Aznavour ha rilevato le edizioni musicali Raoul Breton, che hanno in catalogo tutte le mie canzoni... è lui il mio padrone ora, non potevo mancare, non me l'avrebbe perdonata...». Le sue parole sono accompagnate dal solito sorriso ammiccante. Trova anche il tempo di alludere scherzosamente all'ictus che l'ha colpito. A un giornalista che gli chiede come abbia trovato Aznavour risponde «Senza difficoltà». Seduto tra gli invitati assiste al concerto nelle vicinanze del primo ministro Lionel Jospin e dà appuntamento a tutti per un suo prossimo ritorno in scena. Per la prima volta non manterrà la parola. L'attacco cerebrale di domenica gliel'ha impedito per sempre.

Gianni Lucini

Un ricordo

Il nonno dei cantautori

di Paolo Pietrangeli

Era il nonno dei cantautori ma se avete in testa l'immagine di un poeta un po' maledetto, un po' bottiglia sul suo ombelico, con una rippiegata di vino accanto, o quella di un profeta seduto su una sedia da cui si scaglia contro le ingiustizie del mondo, cancellatela.

Charles Trenet era un'esplosione di vitalità, di forza, e la linea semplice e indimenticabile delle sue melodie era la spina dorsale di esibizioni travolgenti che agitavano, vellivano, innalzavano i sentimenti fino a metterli sotto le suole di un immancabile tip-tap.

Nel 1990 o '91 ero ospite del Club Teneco a Sanremo e un anziano, impeccabile, signore dai capelli rossi mi chiese in francese se avessi finito di provare le mie canzonacce

(lui non disse così) sul palco del teatro Ariston e mi lanciò un'occhiata; forse mi invitava solo a lasciare il palco o forse mi invitava a qualche altra cosa; non capii e mi accomodai in platea. Cominciò a provare e riconobbi "A Paris" e "La Mer", poi le note si fecero più ritmate e le doppie sue delle punte delle scarpe fecero risuonare il palcoscenico del teatro. Cominciò a dire battute, a cantare e a "ballare" come se avesse davanti un pubblico vero e non solo una ventina di addetti ai lavori. Cominciò e nessuno di quei venti avrebbe voluto che quelle prove finissero. Charles Trenet a quel tempo aveva settantasei o settantasette anni.

1948, 1949, 1950 a Roma, quando c'erano ancora le camionette, avevo difficoltà ad addormentar-

mi. Lo facevo solo se mio padre mi canticchiava un motivetto, sempre quello. Niente favole, quelle le volevo ascoltare ben sveglio. Era "Douce France".

1958 o 1959, quando Roncalli diventò papa Giovanni, suonò la porta di casa mia. Andai ad aprire. C'era davanti a me un uomo magro che fischiettava proprio quel motivo che mi conciliava, anzi mi obbligava al sonno. Quel signore che chiese di mio padre, mi sopravanzò e fu inghiottito dallo studio di papà, era Pier Paolo Pasolini. Magari fu l'unica volta che fischietta "Douce France" ma fui io a beccarla.

2001, l'anno della mucca pazza, il diciannove febbraio, la radio mi ha svegliato come tutte le mattine

ma qualcosa non andava: la musica del sonno era diventata la musica del risveglio; "Douce France" stavolta era il prologo dell'annuncio della morte di Trenet.

Liberazione
20 febbraio 2001



Supervielle, spiriti a raccolta

Jules Supervielle, o dell'altrove: dentro e fuori di sé, nei mondi fantastici del sogno, meglio, dell'«allucinazione ipnagogica» (per citare un suo famoso conterraneo, Lautréamont), o in un «oltro» immaginato, corteggiato, addomesticato: un altrove che è anche nelle cose più umili, negli ambienti familiari, negli animali veduti in una loro nuova dignità e ragionevolezza. La sua scrittura – e sia quella poetica o quella in prosa, poetica anch'essa, o il teatro – si aggira sempre sull'orlo d'un imbuto, o procede su frontiere ineffabili: ovvero, visto che nulla può dirsi ineffabile, decifrabili solo con quella parte di sé più riposta, a noi stessi meno nota. Insomma, a Supervielle, come a tanti della sua generazione – che presero però altre strade, le cosiddette avanguardie (surrealisti e compagni) –, la realtà sta oltremodo stretta, sebbene il distacco da essa sia solo apparente, momentaneo e quasi passo obbligato per il volontario, necessario «ritorno». Solo chi è completamente dentro la realtà è al di fuori di essa, ha detto qualcuno; «le cose basse devono ritrovarsi nelle cose alte, benché in un altro stato»: e questo è Platone.

Nato nel 1884 in Uruguay, a Montevideo (come Lautréamont, abbiamo detto, ma anche Jules Laforgue, con cui condivide certi modi, non ultima la – meno tragica – ironia), da genitori francesi del sud-ovest, spostatisi oltreoceano per fondarvi la Banque Supervielle, resta orfano all'età di otto mesi, allevato, tra la Francia e l'Uruguay, prima dalla nonna materna, poi dagli zii. Dell'infanzia nei liberi spazi, tra le genti diverse dell'America del Sud, resta traccia costante nei suoi versi, come, daccapo, di un altrove rispetto al qui, come il qui diviene altrove quando si è laggiù. Non da sottovalutare, nell'opera di Supervielle, questa sua doppia cittadinanza, metafora viva della doppia cittadinanza di chi scrive. «Sarei molto imbarazzato nel dire se devo di più a Omero o alla linea del transatlantico che fa servizio tra Bordeaux e Montevideo» ebbe a dire: affermazione più sottile di quanto non sembri.

Dunque Montevideo e la Francia, gli studi umanistici qui, le vacanze là; il matrimonio là. Precoce la vocazione: la prima plaquette di versi, *Brumes du passé*, è del 1900; seguono, tra le altre, *Débarcadères* (1922), *Gravitations* (1925), *Saisir* (1928), *La fable du monde* (1938), *Poèmes* (1939-1945), *Oubliuse mémoire* (1949), *Le corps tragique* (1959). Tra i romanzi, *Le Voleur d'enfants* (1926); tra le raccolte di racconti *L'Arche de Noè* (1938), *L'enfant de la haute mer* (1931), *Le*

La traduzione del lungo racconto "Il ragazzo della domenica..." sommuove, da una distrazione editoriale, questo piccolo gigante dei sogni a occhi aperti, straniato tra Bordeaux e Montevideo, compartecipe (ma come un esile spirito) dell'avventura delle avanguardie storiche di Idolina Landolfi



jeune homme du dimanche ed des autres jours (1955). In genere starà sempre alla larga dai movimenti letterari e si guarderà bene dall'intrupparsi: anche il legame con l'autorevole «Nouvelle Revue Française» («In Francia – pare abbia detto l'ambasciatore tedesco Abetz, entrato con l'esercito in Parigi nel 1940 – ci sono state solo tre potenze: i cattolici, il comunismo e la NRF. Cominciamo dalla NRF»), su cui pubblica sovente, è piuttosto da esterno, fondato più sull'amicizia con i singoli: Paulhan, Arland, Etiemble, Michaux. La sua poesia è, se così possiamo dire, classica, rispetto al turbinio dei suoi contemporanei; poco incline alle alchimie verbali ma piuttosto al dettato semplice e chiaro: «È bello.../ ... avere tante parole/ che ti ronzano in testa,/ e scegliere le meno belle/ per far loro un po' festa...» (*Hommage à la vie*). Dal 1939 al 1946 abita a Montevideo, e collabora con le riviste della Francia libera. Muore a Parigi nel 1960, onorato e stimato.

Vita esemplare, priva di scossoni, alla quale persino aride (caso raro, fra i poeti) un notevole agio economico. Non fosse per quel demonietto dell'interrogazione costante, il vizio di sporgersi dal parapetto della nave (quante navi e quanti oceani, quanta acqua, sempre, nei suoi scritti! Parlerei di poesia del mare, se non fosse espressione trita), e aguzzare lo sguardo per vedere... che cosa? Forse i morti annegati che vivono sul fondo, come nel bellissimo racconto *L'ignota della Senna*, nella raccolta *La bambina dell'oceano* (Marcos Y. Marcos, 1989), o la bambina dodicenne della novella eponima, appunto, che non è altro se non un pensiero lanciato sulle onde da un padre af-

franto: «Marinai che sognate in alto mare, guardatevi dal pensare a lungo nel buio della notte a un viso amato. Potreste rischiare di dar vita, in quei luoghi per natura deserti, a un essere dotato di tutta la sensibilità umana, che non può vivere né morire né amare, e tuttavia soffrire come se visse, amasse e fosse sempre sul punto di morire, un essere infinitamente diseredato tra le solitudini acquatiche, come quella bambina dell'oceano, nata un giorno dalla mente di Charles Liévens» eccetera. O ancora (perché se esiste un giù esiste anche un su), leviamo gli occhi al cielo, in cui, inconsistenti come il grigio velo di vapori che li ospita, vivono «le ombre degli antichi abitanti della terra». Specchio della terra è quel cielo, tutto vi avviene all'identica maniera: peccato che nulla abbia figurazione di realtà, nulla e nessuno faccia presa. La densità degli oggetti e dei corpi è desiderio, è nostalgia. (Meriterà di rappigliarsi di nuovo in carne la coppia dei *Claudicanti del cielo* – questo il titolo del racconto –, in virtù dell'amore).

Supervielle è scrittore notevolissimo; e la proposta in italiano del lungo racconto *Il ragazzo della domenica... e degli altri giorni* (meridianozero, traduzione di Geneviève Dinomais, introduzione di Giancarlo Pontiggia, pp. 141, L. 20.000) ci sembra oggi quanto mai opportuna. E scelta coraggiosa. Di più d'un ventennio più tardi della succitata raccolta (a mio avviso esemplare per la comprensione dell'autore), il testo, del 1955, ne riprende alcuni motivi, in particolare

quello della metamorfosi, qui tematica portante, legato all'onnipresente esplorazione nei territori della morte («i morti... questi grandi invalidi del corpo e del pensiero...»). Si attenua il lirismo da poema in prosa e prevale una scrittura più secca, un'ironia più insistita, con una tendenza all'assertività che ci insinua dubbi a non finire. Parodia? Forse, e comunque con tutto il peso significante della parodia, sopramondo letterario che, come uno specchio, riflette, ingrandendoli, pregi e virtù della parola e del reale.

Racconto ambientato ancora una volta tra l'Europa e l'America Latina (centro immaginario la scena che si svolge sul ponte della nave di linea), vi si seguono le peripezie psichiche del giovane poeta Apestègue, che per amore della dolce Obligation s'incarna in mosca, gatto, nano e altro. Fino a vagare, anima senza corpo, attorno alla bella, con la quale, dato il suo stato, non potrà per lunga pezza interagire. La storia è a lieto fine, l'anima perduta (perché di ciò si tratta, di smarrimento, di incomprendimento della propria e dell'altrui ragion d'essere) rientra in sé nella forma primigenia, in un primo momento, però riluttante: quella di poeta ormai sicuro della propria vocazione; poeta giudizioso, ahimè (parrebbe sospirare Supervielle), autore di versi nemmeno brutti, colmi di un soddisfacente fardello di realtà. «Il mondo reale è l'indispensabile correttivo del mondo dell'immaginazione»: sacrosanto assunto, ma che in bocca sua, chissà perché, suona strano.



Blaise Cendrars, il randagio mozzo

di Giuseppe Montesano

In una fotografia corrosa del 1920 sta in posa con l'aria sorniona da teppista, la cicca appesa all'angolo della bocca come un operaio della *banlieue* parigina e i pantalonacci sformati da pittore cubista non ancora ricco, e per colmo di strafottenza tiene le mani ficcate in tasca: anzi, la mano, perché l'altra, quella buona per scrivere, il poeta Blaise Cendrars l'aveva persa in guerra. Ma «Blaise Cendrars» era solo la prima delle sue invenzioni riuscite, il nome simbolo che cancellava l'anagrafico Frédéric Sauser, nato nel 1887 in Svizzera da un inventore fallito e da una madre malaticcia.

Quando si fa ritrarre da sfrontato *voyou* Cendrars è già fuggito di casa a sedici anni, ha seguito un imbroglione avventuriero attraverso Germania, Russia, Cina e India, è sbarcato nella babelica New York, forse ha visto la rivoluzione russa del 1905, ha letto Schopenhauer e gli anarchici, ha ammirato la banda Bonnot, ha scritto poemi che influenzeranno Apollinaire, si è arruolato nella Legione Straniera, ha perso un braccio al fronte, ha girato la Francia con una carovana di zingari, ha scritto per il cinema *La fine del mondo filmata dall'angelo Notre-Dame*, ha pubblicato Nerval e Lautréamont, ha avuto dei figli... Ma dove trovarlo davvero, Blaise Cendrars? Nei viaggi in Brasile o nella tecnica cubista? Nella passione per il cinema o nel romanzo? Sul frontespizio di *Rhum*, un libro su un mirabolante truffatore e difensore degli schiavi di colore alla Caienna, Cendrars scriveva: «Dedico questa vita avventurosa di Jean Gilmot ai giovani d'oggi, stanchi della letteratura, per dimostrare loro che un romanzo può essere anche un documento». È la stessa pulsione che lo spinge a scrivere *L'oro* – traduzione di Roberta Maccagnani, pp. 124, Guanda, L. 16.000 – e a raccontare in questo libro del 1925 la vita incredibile di Johann Suter, uno svizzero di trent'anni che parte per l'America a causa di una bancarotta, fonda nella California ancora messicana la *Nuova Helvetia*, diventa un ricchissimo proprietario terriero e finisce in

A un certo punto della lettura dei suoi libri a tecnica cubista e poetica brut, l'unità dello stile si sbriciola sotto l'urto di vagabondi banditi assassini zingari e puttane, che balzano fuori dalla pagina: e lui Blaise tra di loro

miseria per colpa dei cercatori d'oro. Mescolando il tono impersonale da cronaca medievale alla tecnica del soggetto cinematografico, Cendrars racconta l'ascesa e la decadenza di un personaggio che incrocia il *King Lear* di Shakespeare con *La nascita di una nazione* di Griffith, e la cui inverosimile esistenza diventa nell'apocalisse della corsa all'oro il simbolo della fine di un'intera civiltà.

L'oro che sbriciola letteralmente il mondo patriarcale dell'utopista Suter è l'oro moderno, quel potere che Marx aveva scoperto nel pensiero negli stessi anni in cui Suter lo scopriva nella realtà: nella modernità il denaro non è più un oggetto, ma è diventato l'elemento spirituale dell'esistenza. Suter scatena contro il governo degli Stati Uniti un gigantesco processo per essere risarcito, ottiene una sentenza favorevole ma viene travolto dalla nascita di una nuova mentalità e dal proliferare di una ricchezza che fa le leggi a propria immagine e somiglianza, e la follia che gli tocca in sorte perché – come Michele Kohlhaas – ha scoperto che la giustizia non esiste, è la follia che si abbatte sul credente che ha capito come anche Dio sottostà ormai alla legge dell'oro e alla sua beffarda speranza: «Oggi, 1925, e soltanto per pochi anni, si può ancora intervenire, agire, rivendicare. Oro! Oro! Chi vuole oro?».

La cronaca di una vita è diventata romanzo, ma sconfinando nella realtà e abolendo il limite tra la finzione e il suo contrario: nella letteratura il finto che è inventato può essere vero, e il vero che è reale può essere falso. Cendrars insegue le vite delle persone, fruga e scava in esse come un cane da tartufi, ma finisce con il trovare commestibile tutto quello che gli capita. Nessuna esistenza gli sembra spregevole, nessuna azione da trascurare, nessuna faccia da dimenticare. In lui l'unità dello stile si sbriciola sotto l'urto della folla di vagabondi, banditi, aristocratici, operai, assassini e puttane che lo invadono, e Cendrars scrive con essi il suo romanzo totale, il romanzo fatto di articoli di giornale e poemi in prosa, biografie e taccuini personali, storie vere e panzane. È per questo che Cendrars tocca forse il vertice della sua ispirazione nella *Mano mozza*, uno splendido romanzo autobiografico del 1946 reinventato in italiano da Giorgio Caproni (e riproposto lo scorso anno, anch'esso, da Guanda). Qui la vita del Cendrars volontario nella Grande Guerra si intreccia e si rispecchia in una moltitudine di personaggi squinternati e grandiosi: dal soldato che mangia il vetro e la merda per un «gavettino» di vino, al criminale e dandy con la «caramella» sull'occhio che nemmeno in trincea rinuncia agli stivaletti alla moda; dal maresciallo che sogna la pensione e muore affogando in una latrina, al generale in pigiama che offre il suo tabacco a un prigio-

niero; da Cendrars che salva la sua donna operandola con una tecnica copiata da un classico del Cinquecento, al poliziotto-poeta che ha schedato tutti gli artisti di Parigi come «persone pericolose» e che lascia in eredità a Cendrars e a Max Jacob le sue poesie.

Nella catastrofe ingloriosa della guerra Blaise galleggia a meraviglia, pronto a rischiare la pelle per piazzare sotto le difese nemiche un grammofofono che suoni *La marsigliese* agli odiati *boches*, come a derubare contro i regolamenti i prigionieri; deciso a sgozzare i nemici, come a finire in galera con l'accusa di fraternizzare con loro. «Non siete coerente con voi stesso, Blaise Cendrars» gli dice il poeta-poliziotto, e lui replica: «Per fortuna! Credete che la vita sia una cosa coerente?». Cendrars è un anarchico che se ne fotte della Società e della Storia, ma rifiuta l'ordine perché è quello fasullo della borghesia, e al contrario degli esteti alla Hemingway o alla Jünger non predica alcuna mistica della morte. La sua guida è il caso, la sua etica la vitalità. Bene e male sono abbassati sulla terra, nel fango delle trincee, nei bisogni elementari del sesso, del cibo, dell'amicizia. Come Henry Miller, Cendrars scopre una sua morale al di sotto di quella ipocrita della società, una strana etica che ama il mondo come è, e nella quale l'assurdità e la meraviglia della vita sono mischiate in una confusione inestricabile. E meticcio come la sua morale è l'ultimo stile di Cendrars: squarci di poesia al *ralenti* o in primi piani nitidissimi e visionari, ritmo picaresco da *Lazarillo di Tormes*, avventure mozzafiato alla Salgari, *vaudeville* tragico e occhio da pittore impressionista si

intrecciano in una musica del raccontare che balla sulle onde come un turacciolo felice. Ora che dell'aspirante fuorilegge di un tempo è rimasto un uomo stanco e disgustato dalla vita, ora che l'avventura è solo un ricordo che evoca morti, ora che il fantasma del braccio perduto si incontra con quello del figlio caduto in guerra, ora che la bomba atomica ha messo la parola fine a ogni romanticismo soldatesco e la letteratura non può più confondersi con la vita, proprio ora l'avventura dello scrivere può far risorgere i Sawo, i Coquoz, i Garnéro e tutta la banda: ora, definitivamente, Frédéric Sauser, l'uomo che aveva scritto che gli uomini d'azione sono tutti poeti, può capovolgere la sua banale verità e cominciare a *inventarsi* Blaise Cendrars.

Alias n°14 – 7 aprile 2001



Scandaloso Peyrefitte

La scomparsa dello scrittore francese, prolifico e controverso autore con il gusto per lo scandalo e il sensazionalismo. Aveva 93 anni

GIAMPAOLO RUGARLI

Confesso la mia ignoranza: pensavo che Roger Peyrefitte fosse già morto, da tempo. La notizia della sua scomparsa mi ha colto del tutto alla sprovvista, così il nostro, anche nel congedarsi da questa valle di lacrime, è riuscito a seminare scandalo. E che diavolo! Uscire di scena a novantatré anni suonati è intemperanza, è ingordigia. Tuttavia, a ben riflettere, Peyrefitte era come se fosse morto, e da tempo: di lui non si parlava più dagli anni Cinquanta, su di lui e sul suo lavoro era sceso l'oblio, fittissimo, come quasi sempre è destino di chi cimenta nemici troppo potenti.

Diplomatico di carriera, abbandonò la feluca e nel 1944 scrisse *Le amicizie particolari*, titolo presto celebre - tanto celebre che anche oggi è dizione allusiva per designare rapporti omosessuali. *Le amicizie particolari* è autobiografia che pone al proprio centro gli amori tra gli adolescenti di un collegio; ed autobiografia è anche il successivo, *La morte di una madre*. Esaurita questa fase, che forse è la più significativa, Peyrefitte indirizzò i suoi strali contro la diplomazia e la chiesa cattolica. Ricordiamo: *Le ambasciate* nel 1951, *La fine delle ambasciate* nel 1953, *Le chiavi di San Pietro* nel 1956 e *I cavalieri di Malta* nel 1957. La produzione successiva ebbe scarsa risonanza, tant'è che di lui si cominciò a parlare sempre meno, sino alla totale dimenticanza della quale io stesso mi sono dichiarato colpevole.

Il nome di Peyrefitte è strettamente legato allo scandalo. Se volessimo abbozzare un bilancio letterario, mi riuscirebbe difficile esprimere un giudizio credibile: è tutto molto lontano, perduto in quelli che per me furono gli anni del liceo e dell'università. Nondimeno dubito che Peyrefitte possa essere riscoperto e diventare un «Maestro»: non credo che abbia inventato nulla, nemmeno la felicità di ostentare il peccato. Anche perché questa felicità è antichissima, e, senza scomodare il marchese de Sade, basti raccontare *Il giovane Törless* di Robert Musil, scritto quasi quarant'anni prima delle *Amicizie*: anche nel *Törless* siamo in un collegio, anche qui vi sono amori tra ragazzi adolescenti e vi è una componente di sadomasochismo più seduttiva che inquietante. Il fatto è che Musil si preoccupa di scavare il cuore delle cose, mentre Peyrefitte è contento se riesce a fare chiasso. In età già avanzata lo stesso Peyrefitte ebbe a dichiarare di aver cercato l'amore e l'amicizia tra la gente, e di aver accettato lo scandalo pur di attingere a tale risultato. Credo alla sua buona fede: ma *épater le bourgeois* gli piacque enormemente.

Gli piacque tanto che, nel 1976, scrivendo su una rivista italiana e volendo spezzare una lancia in difesa della omosessualità, non esitò a sollevare un dubbio sull'allora pontefice Paolo VI. Ma venne fuori il finimondo, e credo di ricordare che lo stesso Papa interloquì per dire il proprio sdegno. Ma aveva ben donde. L'atteggiamento sessuofobico della chiesa cattolica non era e non è una novità, ma forse si poteva (e si può) manifestare il dissenso lasciando perdere le insinuazioni che sono il peggior mondo di polemizzare.

Certo, a parte alcune intemperanze polemiche, Peyrefitte fu uomo elegante, raffinato, e in qualche modo depositò una impronta sugli anni alla metà del Novecento. Non credo che il letterato meriti medaglie di particolare importanza, e, a conti fatti, anche il polemista non ha lasciato cospicui frutti, al di là del chiasso suscitato per certe prese di posizione.

Dovessi abbandonarmi ai miei personali ricordi, il merito più grande di Peyrefitte è stato quello di averci abituato a pensare in modo diverso alla pretesa diversità. Intendiamoci. Vi sono tabù anche oggi vivi, vivissimi e temo che l'omosessualità sia di questi. Ma, all'epoca in cui *Le amicizie particolari* circolava quasi clandestinamente, e veniva letto come un samizdat, l'orrore per quello che veniva definito «spaventoso vizio contro natura» era generalizzato, diffuso. A scuola non se ne parlava, e la sciagura di personaggi come Brunetto Latini, piombato da Dante nell'inferno, appariva abbastanza critica (del resto avevano qualche incertezza persino sulla professione di Taide: l'Italia democristiana era molto per bene).

Posso sbagliare, ma Peyrefitte introdusse la categoria della dolcezza all'interno dei rapporti tra ragazzi, e qualcuno di noi imparò a superare gravi situazioni di conflitto, imparò che il mito ereditato dal fascismo, del maschio arrogante e forzuto, era solo una sciocchezza. Capisco che questi concetti, oggi, possono sembrare piuttosto ovvi, ma allora parvero dirompenti e genitori, insegnanti, educatori considerarono *Le amicizie particolari* come un frutto avvelenato.

Come ho già detto, Peyrefitte polemista è assai meno convincente, forse perché nello sparare sulla stanza dei bottoni, per usare una espressione ellittica, si arresta alla superficie delle cose, senza scavare nelle ragioni profonde dell'una e dell'altra parte. Paradigmatico il suo coinvolgere addirittura il papa nel dibattito sulla libertà sessuale, quasi che al posto delle idee si potesse mettere la vita privata (che, nel caso di specie, oltre tutto era specchiatissima).

Peyrefitte si indignò nell'intrigo, dell'inganno, dell'ipocrisia, ma, si trattasse solo di questo, il disgusto che Sciascia riservava al potere sarebbe ingiustificato. Sfortunatamente c'è ben altro: c'è un problema morale che il nostro non riuscì a cogliere o non riuscì a cogliere in pieno. Aveva ragione nell'osservare che le vite di tutti gli uomini sono piene di scandali, piccoli e grandi, e che preme anzi tutto ricavare da essi un *quid* che sia buono e durevole. Temo che egli sia caduto proprio su quest'ultimo punto: che non abbia saputo estrarre un *quid* di buono e durevole dalle avventure con le quali si cimentava. Come uno che, a confronto con il genio di Leonardo, riesca a vedere prima di ogni altra cosa l'omosessuale.

Queste osservazioni, scritte molto in fretta e per giunta senza emozione, senza rimpianto (ho subito avvertito che Peyrefitte lo immaginavo morto), con buona probabilità fanno torto a uno scrittore eccessivo che è stato eccessivo anche in termini di longevità. Non escludo che, a riconsiderare le sue cose migliori, saltino fuori ragioni ancora meritevoli di essere lette, specie quando entri in gioco quel sottile mal di vivere che, da adolescenti, abbiamo conosciuto tutti. E di quello *spleen* tutti ci siamo domandanti il perché.

Infine, sono debitore a Peyrefitte di uno di quei momenti che, nella esperienza di un giovane, schiudono una porta, insegnano a capire i segreti del mondo. Quand'ero studente universitario, viaggiavo da Novara a Milano. Un pendolare, come tanti altri, studenti come me o impiegati od operai. Il treno viaggiava ancora a vapore e fermava ad ogni stazione: ci voleva un'ora e mezzo di tempo per un percorso di cinquanta chilometri. Si partiva all'alba, e, d'inverno, era buio fitto: il vermiglio dell'aurora si incendiava alle propaggini di Rho, qualche chilometro prima delle raffinerie. Avevamo sonno, e molti si arrangiavano sui duri sedili della terza classe (non era stata ancora soppressa) a proseguire i sogni interrotti alle quattro, alle cinque di mattina.

Ricordo due compagni, due amici: nell'ombra azzurrata dello scompartimento dormivano stringendosi la mano, come due innamorati. Confesso che quel gesto affettuoso da principio mi colpì sfavorevolmente. Poi, dimenticato sulle ginocchia di uno dei due, cadde a terra un libro di cui mi fu facile leggere titolo e autore: *Le amicizie particolari* di Roger Peyrefitte. Quel libro mi era noto solo per sentito dire, e tuttavia, mi aiutò a considerare con altro cuore i miei amici. Si volevano bene, che cosa c'era di male?

Il Manifesto - 7 novembre 2000



Parigi, 3 dicembre 1900: uno sparuto corteo accompagna il feretro del grande scrittore irlandese

OSCAR WILDE, l'arte dell'impertinenza

di Riccardo Reim

Il 3 dicembre 1900, a Parigi, uno sparuto corteo si recava a piedi sotto la pioggia alla chiesa di St. Germain des Près per una triste cerimonia che concludeva quasi clandestinamente l'esistenza dell'uomo che più di ogni altro era stato la delizia, lo stupore e lo scandalo della perbenista Inghilterra vittoriana, colui che aveva al tempo stesso stigmatizzato e divertito la società fatua e ipocrita dei salotti londinesi alla moda, la cui sorte poteva essere riassunta in una frase che lui stesso amava pronunciare con indolente e caustico snobismo: "Only the extraordinary survives"... "Solo lo straordinario rimane".

Certo, Oscar Wilde straordinario lo era stato senz'altro: discutibile, artificioso, irritante, ma straordinario. La mediocrità gli era stata ignota sia al tempo dei suoi successi sia dopo la dura parentesi del carcere di Reading, che l'aveva incanutito come un vecchio. Straordinario e anticonformista come pochi prima e dopo di lui. L'autore de *Il ritratto di Dorian Gray* (ancora oggi uno dei romanzi più letti del nostro tempo) e dell'*Importanza di chiamarsi Ernesto* aveva sfidato come pochi il giudizio del mondo sciorinando battute di un umorismo impetuoso e scintillante (e profondo, molto più di quanto si potrebbe credere) con una grazia che nessun attore, su nessun palcoscenico aveva mai posseduto. Perché Oscar lavorava recitando, "prova", conversando, i suoi racconti e il suo teatro, limando le battute finché non suonavano perfette al suo orecchio, pronte ad essere trascritte.

Non si poteva ascoltarlo senza restare incantati, e questo era successo anche quando il destino lo aveva fatto incrociare con Alfred Douglas ("Boise" per gli amici), secondogenito dell'ottavo marchese di Queensberry, un adolescente flessuoso e apollineo che gli era apparso come l'incarnazione del suo Dorian Gray, lo specchio dell'arte in cui la vita poteva contemplarsi appagandosi del proprio capolavoro. Perché la vita era e doveva essere un'opera d'arte, anche se ciò - Oscar lo sapeva benissimo - poteva essere considerato "indecente" e "colpevole", divenire materia di scandalo e di rovina. E infatti, tutto, da un certo momento in poi, si era svolto con incredibile rapidità, seguendo quasi la logica dell'incubo: il biglietto insultante del padre di Boise, su cui spiccava quella tremenda parola, "sodomita"; la sua denuncia per diffamazione, al di là di ogni più elementare prudenza; il processo al quale lo scrittore si era presentato in una carrozza a due cavalli, scortato da due valletti in livrea, sicurissimo del suo trionfo e che invece si era risolto con la rovina economica e sociale... E poi il carcere, l'esilio, la semiclandestinità. Spariti quasi tutti gli amici, il suo nome cancellato sui manifesti dei grandi teatri, spazzati via i suoi libri, ghezzato il suo nome.

Era mai possibile? Purtroppo sì, e Oscar, come un vero primo attore, aveva preferito sparire di scena, ritirandosi a Parigi, in un alberguccio miserabile ed equivoco, dove morirà il 30 novembre 1900 per un violento attacco di meningite aggravato dall'alcolici-

Discutibile, artificioso, irritante, sempre straordinario. L'autore de "Il ritratto di Dorian Gray" è stato un terribile profeta che ha visto e raccontato tutto l'orrore del capitalismo. Dopo il processo subito a causa della sua omosessualità si rifugia nella capitale francese dove muore il 30 novembre

simo e dalla sifilide («Gli inglesi non riuscirebbero a sopportarsi nel nuovo secolo»), bisbigliando all'orribile carta da parati che tappezzava la sua stanza: «Non c'è niente da fare: uno di noi deve andarsene». Appena dieci anni dopo l'Inghilterra lo avrebbe riabilitato, ma con lui tutta una società e un costume scendevano nella tomba.

Wilde era stato un grande ed esilarantemente terribile profeta, era riuscito a vedere con estrema, allarmante chiarezza tutto l'orrore e la volgarità del capitalismo e dell'industrializzazione: un autore oggi più che mai da leggere (nel modo giusto) e da meditare (molto seriamente). Un autore la cui opera si conferma di sconcertante attualità, che ha fatto dire a J. L. Borges: «Leggendo e rileggendo Wilde di anno in anno, noto un fatto di cui i suoi panegiristi non hanno forse avuto nemmeno il sospetto: il fatto elementare e facilmente verificabile che Wilde ha quasi sempre ragione».

Liberazione - 2 dicembre 2000

**La vita, le opere
Storia
di un esteta**

In linea con quello che lo stesso Oscar Wilde auspicava, la sua vita è diventata oggetto di grande interesse, anche artistico, da parte delle generazioni successive. Nato a Dublino il 16 ottobre 1854, lo scrittore ha lasciato una ricca produzione che spazia dalla poesia al teatro, dalla letteratura alla saggistica. La sua carriera inizia all'interno del movimento estetico che si oppone all'"utilitarismo vittoriano": le sue opere, fin dall'inizio, si caratterizzano per l'intreccio di una rara cura formale e della riflessione sull'arte con una critica radicale ai costumi borghesi della società, in cui Wilde è del resto, per quanto integrato. In questo clima nasce il suo più famoso romanzo, "Il ritratto di Dorian Gray": un giovane ottiene di abbandonarsi ai piaceri della vita mentre un'immagine invecchia al suo posto. Il romanzo, ancora oggi letto dai lettori di tutto il mondo, suscita grande scandalo e una parte della stampa chiede che il libro venga tolto dalla circolazione. L'autore non si preoccupa e lo difende con passione e con forti argomentazioni. Grande successo hanno anche le opere scritte per il teatro, tra cui "Salomè", "Il ventaglio di Lady Windermere", "Marito ideale" e "L'importanza di chiamarsi Ernesto", da diversi critici considerato il capolavoro di Wilde e del teatro inglese moderno. Sposato con due figli, Wilde - nel pieno della sua carriera - non tiene nascosta la sua passione omosessuale per un giovane dell'aristocrazia, Lord Alfred Douglas. È l'inizio della sventura, che gli costerà due anni di prigione. Trasferitosi a Parigi, muore il 30 novembre del 1900.



Le allucinazioni di Magritte

In mostra al Complesso del Vittoriano una serie di opere del pittore belga

ARIANNA DI GENOVA
ROMA

Non esiste miglior ricordo di quello inventato. Parola di René Magritte, artista dell'invisibile che gioca a nascondino con la realtà, facendo deflagrare gli oggetti banali in un mondo di paradossi visivi, concettuali, linguistici. Così, ci insegna questo surrealista malinconico, la memoria è fantasia e la biografia è solo un racconto immaginario, pura fiction narrativa da smontare a proprio piacimento in sequenza di immagini grafiche sospese nello stupore.

E anche la mostra appena inaugurata dal titolo *Magritte - La storia centrale* (fino all'8 luglio) dedicata al grande artista belga smentisce la «biografia» fatale di un luogo - il Complesso del Vittoriano - che spesso simula grandi eventi utilizzando nomi di star.

Questa volta, Magritte c'è davvero in quell'infinita di stanze del piano superiore. Ed è presente con più di sessanta opere che insieme compongono quel mosaico teatrale un po' lugubre e notturno che è l'intero corpus di opere di questo pittore affascinato dai cimiteri (ci andava da bambino a giocare sulle tombe), dal vuoto, dai volti bendati, dai calembour di una mente mai cristallina ma sempre pronta all'incubo. Una mente alla Edgar Allan Poe.

La carrellata di dipinti che scorrono lungo le pareti del Vittoriano alzano il sipario su uno scenario dalle quinte raggelanti. Ogni quadro - da «L'inondazione» (1928) a «Le modéle rouge» (1947-48) o ancora «L'empire des lumières» (1954) - è un'allucinazione che affoga la ragione in un abisso di non senso. Donne-tronco, manichini insanguinati, scarpe di carne, paesaggi senza vista, finestre che si spa-

lancano al giorno mentre ovunque è notte, cieli enigmatici tersi e privi d'aria, bare e lapidi al posto di esseri umani.

E poi, un refrain: quell'autoritratto tra i più misteriosi mai realizzati nella storia dell'arte che mostra un omino nero con la sua bombetta in testa, quasi sempre di spalle, testimone di un sogno infinito, che si ripete ad occhi aperti. E l'acqua, funebre lenzuolo da stendere su una tempesta dell'anima.

La madre di René Magritte si era suicidata quando il figlio era poco più che un adolescente. Si era gettata nel fiume Sambre ed il suo corpo era stato ritrovato nudo, con il volto coperto dalla camicia da notte. Una visione terrificante che certo René Magritte non dovette più dimenticare. Ma a chi cercasse nei suoi quadri assonanze psicologiche con quella triste vicenda, il pittore rispondeva azzerando la tensione emotiva, cancellando i riferimenti reali, anche quel lutto così tragico che invece ne impregnò per sempre la «reverie» surrealista.

Metafisico come De Chirico, disincantato durante gli anni Venti - Magritte propone un mondo pietrificato che devasta la banalità con una serie di associazioni sorprendenti e spiazzanti. Ed è ancora un maestro dal sapore attualissimo. Con una schiera di «figli d'arte» nati a sua insaputa, qualche decennio dopo la sua scomparsa (avvenuta nel 1967).

Oggi che la produzione giovanile recupera il quotidiano e diventa quasi un balletto intimista, che si sofferma sull'anonimo everyday, classificando 24 ore su 24 la vita nelle sue più insulse pieghe, ecco che Magritte torna sul palcoscenico portando con sé quello stesso universo piatto, che confessa e descrive nel dettaglio piccoli fatterelli per poi trascenderli in «trip» visionari.

La storia centrale

Una sfilata di paradossi visivi un po' lugubri e carichi di nonsense tra manichini insanguinati, scarpe di carne, cupi paesaggi senza vista

Il suo vero lutto riguarda il reale, che viene rimosso e reso esangue, privo di ogni vitalità. L'identità sentimentale di qualsiasi oggetto viene scarnificata, inscheletrata in apparizioni solitarie che contraddicono i cinque sensi umani. Il mistero si fa equivoco, la luce buio, l'immagine un dispositivo per il delirio. L'inventario del reale, a questo punto, è soltanto un sogno che non promette risveglio. E Magritte si traveste da abile pubblicitario della morte.

Per questo - lui che sul serio aveva lavorato a lungo con la pubblicità e del disegno grafico - contrabbanda solo merci invisibili, padre dei Pop in quel suo falsificare e ingigantire le cose raffigurate.

Il Manifesto - 17 marzo 2001

Un surrealista "diverso"

A Roma, fino all'8 luglio, una mostra di René Magritte. Dove si possono ammirare alcuni capolavori del grande artista belga

René Magritte è un surrealista sui generis. Anzi, se si pensa che per Breton, se il surrealismo si basa sulla fede... nell'onnipotenza del sogno, nel gioco disinteressato del pensiero, ci si potrebbe spingere fino a sostenere che di questa avanguardia egli oggettivamente contesti i principali fondamenti. Magritte non ama la psicanalisi, né condi-

vide l'abbandono dei surrealisti all'automatismo psichico, e cioè a quella sorta di *trance* che avrebbe permesso, secondo le teorie di Breton, di mettere il pennello alle dipendenze dell'inconscio, quasi un cortocircuito, a saltare la mente, producendo arte non più per via di ragione, ma per via di azione libera e spontanea: «in assenza

di ogni controllo... al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica o morale». E' per questo che l'arte del pittore belga è stata definita "Surrealismo veristico", un ossimoro dal momento che la sovrarealtà di Breton nulla ha a che vedere con il vissuto fisico e fenomenico. Magritte dipingeva dove capita-

va: in cucina, nel bagno o nel salotto accanto al grande pianoforte di casa sua, e, come lo faceva, non solo era presente a sé stesso, ma era attentissimo. «Non



dipingo visioni - dirà - con l'aiuto della pittura descrivo, nel modo migliore in cui so farlo, oggetti - ed i rapporti fra gli oggetti - in modo così esplicito che nessuna delle nostre normali nozioni ed emozioni possa necessariamente esservi associata». E cioè l'artista belga aspira ad ottenere il *superamento del normale* attraverso l'uso dei *normali* strumenti della ragione e della tecnica pittorica, in questo introducendo una sua cifra personalissima nel movimento rivoluzionario e di avanguardia, di cui Breton fu protagonista incendiario e iconoclasta rispetto alla tradizione pittorica precedente.

La sua diversità

E' per questi motivi che la mostra dal titolo *Magritte - La Storia Centrale*, che si è inaugurata il 17 marzo a Roma nella cornice del Complesso del Vittoriano, è due volte significativa, perché, oltre a permettere la visione di opere mai esposte in Italia di altissimo valore artistico, ha come tema centrale quello dell'influenza dell'opera di Giorgio De Chirico sul percorso creativo di René Magritte. Questo tema è decisivo per comprendere la *diversità* del pittore belga rispetto agli altri esponenti dell'avanguardia surrealista: da Dalí a Max Ernst, a Masson, a Mirò, a Delvaux, a Tanguy, ad Arp.

La mostra, promossa dalla federazione René Magritte di Bruxelles, unitamente al Comune di Roma, alla Regione Lazio, alla Provincia di Roma, all'Istituto per la storia del Risorgimento italiano e curata da Steingrim Laursen, direttore del Louisiana Museum of Modern Art di Copenhagen e

Claudio Strinati, sovrintendente per i Beni artistici e storici di Roma, sarà visitabile fino all'8 luglio (catalogo Skira).

Magritte nasce a Lessins, in Belgio, nel 1898. Compie studi classici e sceglie da subito la strada della pittura. Vive le sollecitazioni vigorose delle avanguardie: dal Futurismo, al Cubismo orfico, alla Nuova Oggettività. Ma l'evento più sconvolgente nella sua formazione viene fatto risalire da lui stesso al 1923, anno in cui ebbe modo di essere completamente sedotto da un'opera di Giorgio De Chirico del 1910: il *Canto d'amore*. Scrive Magritte: «Un amico mi fece vedere una riproduzione del quadro *Canto d'amore* che io ho sempre pensato sia l'opera del più grande pittore del nostro tempo», di colui, come scriverà a Breton, che «è stato il primo a pensare che cosa deve essere dipinto, non come dipingere». De Chirico infatti sarà il primo ad intercettare un'idea a cui nessuno era arrivato. Succederà a Firenze, come si narra, mentre era affetto da un banale mal di pancia, una patologia molto poco metafisica per la verità, ma che contribuirà, questo accade di sovente in arte, a produrre uno stato d'animo che ha, se non prodotto, favorito la nascita di un nuovo modo di concepire la pittura e l'arte. Il pensiero e lo stile di De Chirico si preciseranno in modo definitivo a Parigi dopo il 1910, col ciclo delle celeberrime Piazze d'Italia e poi con le altre opere dominate di oggetti e figure immersi in ambienti spaesati e spaesanti, al di fuori del tempo e dello spazio. Gli elementi costitutivi delle sce-

ne di De Chirico, gli oggetti che rappresenta sono, presi uno per uno, realistici, ma l'assemblaggio di essi è del tutto illogico dal punto di vista dell'esperienza fisica quotidiana, è appunto meta-fisico. L'uso di una prospettiva del tutto particolare conferisce ulteriore enigmaticità all'insieme, creando, fra architetture misteriose, manichini e biscotti, un senso di sospensione e di profondità che ricorda il galleggiamento nei sogni.

L'intuito metafisico

Ne *Il canto d'amore*, Magritte deve aver intuito non solo il valore estetico, ma la straordinaria complessità di questo nuovo pensiero, tutto percorso dall'enigma e dal senso di una realtà-altra. L'opera più importante esposta nella mostra, che si apre con una grande fotografia del belga sulla cui testa è poggiata una bombetta capovolta, dà il titolo all'evento espositivo. Si tratta de *L'histoire centrale*: una donna forte, con il volto coperto da un panno, una mano virileggiante a stringere il panno sul collo e poi un grosso strumento da fiato capovolto e una valigia: la memoria della madre morta suicida per annegamento e ritrovata con i vestiti rovesciati a ricoprire il volto percorre questo dipinto, come tanti altri, attraverso il filtro dell'insegnamento del padre della Metafisica.

Occasione unica

Il percorso espositivo, un po' sovraccarico, permette di ammirare capolavori completamente sconosciuti, tra i quali le *Tombeau*

des lutteurs, che ha anche come titolo *Il canto d'amore*, significativo omaggio a De Chirico. Il quadro è appartenuto ad un avvocato di

New York che per tutta la vita si rifiutò di esporlo.

Lo stesso per *La nuit de Pise*, visibile per la prima volta, che rappresenta una notturna torre di Pisa sostenuta da una gigantesca piuma,

che è come dire sostenuta dal nulla, un significativo antefatto di quella che successivamente verrà definita arte concettuale. E poi altre opere, tutte misteriose ed enigmatiche di una qualità molto alta, a volte altissima come *La clef des champs*, il racconto di un vetro mandato in frantumi da un sasso metaforicamente scagliato contro chi osserva, *In memoriam Mack Sennett*, *La bonne foi* e tanti altri, oltre sessanta.

Un percorso articolato che, pur senza valorizzare al meglio le singole opere per una sproporzione fra lo spazio disponibile e il numero delle stesse, fornisce con efficacia l'idea e il senso di un'esperienza artistica colta, intelligente, personale, anche se debitrice nei confronti di De Chirico. Del resto in arte, si sa, nessuno ha mai veramente inventato nulla (dal nulla).

Roberto Gramiccia

Liberazione - 18 marzo 2001

Guru Dev maestro

[DI BIA SARASINI]

TORIE. «C'era una volta un santo sufi. Lavorava in una fabbrica di corde. La gente veniva da lui e diceva: raccontami una storia. E lui racconta: "C'era un tempo in cui facevo il pescatore. Un giorno viene un uomo vestito di verde e mi dice: è tempo che cambi casa e cominci a lavorare il cuoio. Così ho fatto, con grande successo. Per un po' di tempo. Poi lui è tornato e mi ha detto: ora devi lavorare le corde. Così sto facendo. E le cose vanno molto bene". Lui era il santo sufi più famoso». Guru Dev, fondatore della prima scuola italiana di Sat Nam-Rasayan, antico sistema di cura dei sikh portato in Occidente da Yogi Bahjan (il maestro indiano che ha insegnato lo yoga kundalini), esordisce con questa storia per raccontare la sua vita, che inizia in una famiglia della piccola borghesia intellettuale del Messico, dove è nato.

di cura

«A 9 anni avevo delle visioni. I miei dicevano che avevo le *columber* al cervello (le pigne in testa... ndr). Mi hanno portato in un'ospedale psichiatrico: pensavano che avessi un tumore e volevano operarmi. Ma da noi si dice: cocco che si apre, cocco che marisce. Così mi sono opposto. Alla fine mi hanno dato una medicina: per la schizofrenia. E le visioni sono sparite. Ma non è stata un'infanzia dolorosa. Forse un po'. Da bambino sono andato a una scuola molto aristocratica. Tedesca. Poi al liceo a Città del Messico».

Qui comincia l'attività politica, nella sinistra studentesca solidale con le masse di contadini arrivate in città «all'epoca del grande sviluppo industriale. E che vivevano in condizioni di grande disagio». Saranno state le visioni d'infanzia la mediazione verso i contenuti fantastici e magici della cultura tradizionale indigena? «Capire il Messico è difficile: è un paese assolutamente cosmopolita, da un lato. E completamente mistico dall'altro. E la sua dimensione mistica ti avvolge in ogni momento». Così, in quei giorni di slogan marxisti, «avermmo una visione: alla testa dei cortei c'era questa donna straordinariamente bella, dalla pelle scurissima, indigena. Vestiva una tuta simile all'uniforme delle Olimpiadi. E splendeva...». Era alla testa di un gruppo di indigeni. Ai quali lui e i suoi amici si uni-



CONTINUA A PAG 17

IL PANE E LE ROSE

di Giuseppina Ciuffreda*

Nel centenario della morte, nel 1996, la Gran Bretagna ha celebrato con ben 152 eventi William Morris, straordinario protagonista dell'era vittoriana. Poeta, romanziere, traduttore, pittore, editore, designer, artigiano finissimo, imprenditore, ambientalista e socialista; Morris viene ricordato dai conservatori per la sua creatività artistica e dalla sinistra per il suo impegno politico. Ma i due aspetti non possono essere separati: il Pane e le Rose nella sua visione procedono insieme. L'antagonismo nasce in Morris dalla repulsione per la bruttezza degli oggetti prodotti in fabbrica ma la sua critica coinvolge da subito l'intero modo di produzione. L'Inghilterra all'epoca è l'"officina" della rivoluzione industriale, chiave di volta di un progresso infinito ritenuto certo, ma gli effetti negativi del progresso tecnologico già sono evidenti ai contemporanei. Numerosi studi diventati poi famosi denunciano le condizioni drammatiche di lavoro e di vita della classe operaia. Il rapporto di Edwin Chadwin sulle pessime condizioni sanitarie dei lavoratori a Londra è del 1842, Engels pubblica il suo saggio sulla classe operaia in Inghilterra nel 1845, Arnold Toynbee nel 1880 tiene lezioni a Oxford sui costi della rivoluzione industriale, la mappa della povertà a Londra viene elaborata da Charles Booth tra il 1886 e il 1889. Se per la maggioranza della classe media emergente la povertà è solo frutto di imprevidenza, ed è quindi una colpa, la vita grama della classe operaia, lo stravolgimento del modo di lavorare e il degrado repentino del territorio fanno muovere filantropi, socialisti e politici di entrambi gli schieramenti (i conservatori *tories* legati alla terra e i *whigs* pro industria, poi i radicali e i liberali).

LA RIVOLTA ETICA

Contro la rivoluzione industriale si impegnano i maggiori intellettuali dell'epoca. Già Lord Byron aveva parlato a favore dei luddisti, passati alla storia solo come distruttori di macchine. Nell'era vittoriana poeti, romanziere, pittori, storici, architetti (Thomas Carlyle, Alfred Tennyson, Charles Dickens, Elizabeth

Gaskell, Robert e Elizabeth Browning, George Bernard Shaw, ma l'elenco è ben più ampio) prendono posizione pubblica, anche con le loro opere. John Ruskin è l'ispiratore carismatico di questa rivolta etica, ed estetica. Ruskin celebra infatti il "lavorare con gioia" come bisogno naturale dell'essere umano, negato dalle mansioni esecutive e ripetitive imposte dalla fabbrica, e afferma la dignità del lavoro manuale libero e creativo, caratteristica dell'artigianato. La sua influenza morale fu così forte che persino Oscar Wilde prese il piccone per costruire una strada, mentre i pittori pre raffaelliti Dante Gabriel Rossetti e Ford Madox Brown insegneranno in una scuola serale per operai. L'East End, la zona più povera di Londra, diventa un laboratorio sociale per filantropi e socialisti. I Barnett e Lady Burdett-Coutts vi costruirono abitazioni popolari; Annie Besant, femminista e socialista poi dirigente massimo della società teosofica, vi organizzò uno sciopero vincente delle fiammiferaie, Catherine e William Booth vi aprirono centri dell'Esercito della salvezza e una fabbrica di fiammiferi modello, il dottor Thomas Barnardo dette vita qui alle sue famose case per bambini abbandonati, C. R. Ashbee creò una scuola per lavoratori in cui coinvolse laureati di Oxford e Cambridge e poi una famosa comunità di artigiani. L'esponente di maggior prestigio di questa generazione impegnata è William Morris.

UN VISIONARIO PRATICO

Un visionario pratico, così si è definito, con ragione. Per tutta la vita ha infatti provato a incarnare i suoi sogni, aiutato in questo da una mentalità pragmatica e da una grande abilità manuale. Figlio di un ricco imprenditore, William Morris nasce nel 1834 a Walthamstow, un villaggio vicino Londra. Studia a Oxford e viene attratto dalle riflessioni di Ruskin sulla natura del gotico, in cui il profeta della reazioni anti industriale critica a fondo la disumanizzazione del lavoro in fabbrica ed esalta la creatività artigiana medievale. Morris aspira a un

mondo di rapporti amicali forti tra persone creative e Red House, la casa che l'architetto Philip Webb disegnerà nel Kent per lui e per sua moglie Jane, bellissima proletaria, è concepita come una sorta di Camelot, che arreda e decora con gli amici pittori Edward Burne-Jones e Dante Gabriel Rossetti. Convinto che il lavoro in fabbrica annulli la creatività umana, Morris pensa a un tipo di produzione che consenta libertà creativa e non generi degrado. L'alternativa saranno le *Arts and Crafts*, che negano la divisione tra "belle arti" e arti applicate e promuovono il lavoro dell'artigiano. Morris proclama con forza il diritto degli operai alla bellezza: l'arte, sostiene, è l'unico sollievo vero alla fatica ed è l'espressione della gioia che si pone nel lavoro. Arte e bellezza sono dunque bisogni di base umani come il pane, e la bellezza per Morris nasce dalla libertà e dall'amore per la natura.

Il movimento *Arts and Crafts* da lui ispirato coinvolgerà una generazione di architetti, designer e artigiani (tra i quali i socialisti W. R. Lethaby, Walter Crane e C. R. Ashbee), uniti nel desiderio di migliorare la qualità degli oggetti usati nella vita quotidiana, cambiare le condizioni di lavoro e restaurare il potere dell'artigiano. Nel loro lavoro usavano materiali locali, tenevano conto della tradizione vernacolare nel rispetto del paesaggio e spesso crearono comunità in campagna, dove vita e lavoro erano uniti nella fratellanza e per una vita semplice, principi che li collocano tra i pionieri dell'ambientalismo. Morris si impegna in prima persona per la difesa dei *commons*, degli antichi edifici e dell'ambiente contro il degrado e lo squalore industriale, attraverso la creazione di associazioni nazionali specifiche. Dopo Red House, considerata oggi uno dei primi esempi di design moderno, Morris mette su un'impresa specializzata in arredamento, apre un negozio in Oxford Street e laboratori fuori Londra. Ridà vita ad antiche tecniche di tessitura e colorazione, disegna vetrate, mobili, carte da parati e tappezzerie ispirati ad antichi modelli e alle forme della natura: molti di questi lavori sono ora esposti al Victoria and Albert Museum di Lon-

dra. Crea anche una casa editrice che stampa con caratteri tipografici ispirati al Quattrocento italiano e al gotico tedesco. Il suo lavoro ha un successo clamoroso e ispira le principali tendenze artistiche di fine Ottocento e inizio Novecento: la scuola di Glasgow di Charles Rennie Macintosh, l'Art Nouveau, i Wiener Werkstatte, il Liberty e anche il lavoro dello svedese Larsson, dello spagnolo Antonio Gaudì e dello statunitense Frank Lloyd Wright.

L'IMPEGNO POLITICO

L'impegno politico di Morris si muove prima nelle formazioni allora esistenti poi, dopo l'incontro con "Il Capitale", fonda lui stesso dei gruppi socialisti. La figlia di Marx, Eleanor, si iscrive alla sua Lega e lavorerà sempre con lui. Morris tiene conferenze agli operai in Inghilterra e Scozia, parla nelle manifestazioni (un primo maggio parla insieme a Engels e George Bernard Shaw), e viene anche arrestato. L'influenza marxista è forte ma lo sono anche le differenze: per Marx il capitalismo industriale è positivo rispetto alle strutture patriarcali precedenti, mentre la natura è soprattutto il materiale dell'attività lavorativa umana. Per Morris invece la natura è la fonte della verità e della bellezza, l'ispiratrice di ogni attività creativa umana, le sole che rendano la vita degna di essere vissuta, e il comunismo è una forma superiore di vita medievale, integrata dalle conquiste civili ottenute nei secoli dopo la rottura del feudalesimo, che offre opportunità a tutti di soddisfare i propri bisogni attraverso una vita semplice, l'armonia con la natura e la bellezza nella vita di ogni giorno celebrata dall'arte popolare. La base sono le piccole comunità rurali legate in network, rigenerate attraverso l'artigianato, dove la famiglia di sangue si apre alla famiglia di comunità, non separate dalle città, immerse nel verde. È un cambiamento profondo che, sostiene

ne, ha bisogno dell'adesione convinta della maggioranza della popolazione, per cui la formazione dei socialisti diventa fondamentale.

I SUOI ROMANZI

Morris diffonde le sue idee su "come potremmo vivere" nelle conferenze e con i suoi romanzi utopistici. In *The Dream of John Ball* il narratore, viaggiatore nel tempo, si ritrova nell'Inghilterra del 1381, durante la rivolta dei contadini, mentre in *News from Nowhere* viaggia in avanti nel 2102, in una società che vive come nel 1300, nata dopo una rivoluzione anti industriale. Ma è un

Medioevo mutato con libertà individuali, ruoli cambiati, vita semplice e bella, salute, ambiente pulito permeato di gioia. Ellen, la protagonista femminile, è una mescolanza tra un'immagine pre-raffaellita e la donna nuova socialista. L'influenza di queste visioni tra gli operai fu profonda; nel 1930, dopo la grande crisi, nelle case dei minatori del Northumberland, con i quali Morris instaurò rapporti speciali, si potevano ancora trovare copie di entrambi i libri in tutte le case, perfino quando quasi tutto era stato venduto. Il suo sogno, oggetti belli dal popolo per il popolo, fallirà per l'impossibilità di abbassare i costi: i suoi prodotti diven-

tano moda imperativa per le abitazioni degli odiati industriali, la rivoluzione tecnologica trionfa ovunque, la Lega socialista viene chiusa e si affermano il partito laburista e le rivoluzioni comuniste. Ma l'influenza di Morris negli anni permarrà fortissima. Oggi la crisi delle forme istituzionali e statuali in cui si è incarnata l'istanza sociale nata dalla rivoluzione industriale e i disastri ambientali degli ultimi trent'anni rendono di nuovo attuali il suo comunitarismo, centrato sul lavoro creativo, la libertà di ogni individuo, la bellezza della vita quotidiana, l'armonia con la natura entro comunità aperte, veri e propri eco-villaggi dove la attività

manuali hanno dignità e ciò che viene prodotto è utile e bello.

* *Giornalista e saggista*

Per chi vuole saperne di più:

William Morris, *Come potremmo vivere*, Editori Riuniti, Roma 1979
William Morris, *News from Nowhere and Other Writings*, Penguin Books, London 1993
Fiona MacCarthy, *William Morris: a Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1995

Liberazione/Speciale n° 4
29 aprile 2001

SEGUE DA PAG 15

scono. È l'anno in cui Castaneda pubblica *A scuola dallo stregone*, un libro «scritto per gli americani, non per i messicani. Ma che ci legittimò. Quando la repressione si radicalizzò, per finire nel grande massacro dove lei stessa fu ammazzata, molti fuggirono: anche noi fondammo una comunità sulle montagne».

Ma in quegli anni c'è un altro incontro fondamentale: quello con lo yoga kundalini. «Era la mia parte di (snobismo... ndr) intellettuale: kundalini suonava bello, interessante!». Ride. «Lo feci per una settimana, e ne provai un enorme giovamento: segno che stavo già molto male emozionalmente, per tutta la violenza che avevo visto». Si viene definendo la sua vera vocazione: quella della curatore. «Cominciai a studiare kundalini, ma i miei legami con la tradizione messicana erano molto forti. In montagna avevo incontrato un uomo che mi stava guidando lungo un cammino specifico, un cammino di sviluppo dell'attenzione, della coscienza». Le due strade procedono parallele. Fino al 1975. Quando incontra Yogi Bahjan. «Era evidente che non riuscivo ancora a staccarmi dalle mie origini, che erano piccolo borghesi intellettuali: finché stavo nella selva non avevo problemi, perché lo spirito della selva era totalmente in sintonia con le mie percezioni spirituali. Ma quando tornavo a Città del Messico... Fino a quando ho conosciuto Yogi Bahjan: che mi sembrò un maestro straordinario. E ho cominciato a studiare con lui». Yoga prima. Sat Nam Rasayan poi. «Perché io non cercavo un cammino spirituale. Cercavo un cammino di curatore».

Come l'uomo vestito di verde al maestro sufi, Yogi Bahjan gli chiese di lasciare quello che stava facendo, compresa l'agopuntura che aveva iniziato a praticare, per seguirlo su una strada nuova. «Dopo un po' ho cominciato a sviluppare uno stato di attenzione speciale, fino al punto che la mia esperienza e la mia percezione procedevano all'unisono. In quel momento potevo osservare che il mio spazio mentale si era alterato: ero entrato nello spazio sacro della cura». Da allora lo insegna nel mondo. Il Sat Nam Rasayan «usa una particolare qualità della mente meditativa che permette alla coscienza di diventare trascendente: trascendendo la coscienza, la mente è in grado di riconoscere le tensioni che provocano uno stato di squilibrio nel paziente. E di individuarne le cause, che chiamiamo resistenze», spiega Guru Dev. «Quando vuoi guarire una persona, devi eliminare le resistenze che mantengono questa tensione». È un concetto di malattia molto diverso «sia da quello della medicina omeopatica, che da quello della medicina allopatica. Nel Sat Nam Rasayan si considera che una persona diventa intollerante a causa delle tensioni. Attraverso la mente cerchiamo di individuare questo carico di resistenza che le provoca, e lo eliminiamo». Quello che avviene tra chi cura e chi è curato, «è una modificazione profonda e reciproca della relazione». Qualcosa che ha a che fare con i miracoli? «No. Miracolo è una parola strana: significa che la successione logica degli eventi si

NATO IN UN FAMIGLIA PICCOLO BORGHESE, ENTRA NEL MOVIMENTO STUDENTESCO DEL '68. INCONTRA LA CULTURA TRADIZIONALE E LO YOGA KUNDALINI. NEL 1975 CONOSCE YOGI BAHJAN. E LO SEGUE SULLA STRADA DI UN'ANTICA DISCIPLINA DI CURA: IL SAT NAM RASAYAN. CHE CURA ATTRAVERSO UNO STATO ALTERATO DELLA COSCIENZA. E CHE TUTTI POSSONO IMPARARE

è modificata per intervento della presenza divina. Mentre questa qualità curativa è uno stato naturale della coscienza. Lo sviluppo spirituale è naturale, il Sat Nam Rasayan è come una ginnastica che bisogna fare per mantenersi in allenamento». Non implica un modo molto femminile di porsi? «Non solo. Richiede contemplazione, ma anche azione, per arrivare a una modificazione della coscienza. Però, certo, presuppone un'attitudine passiva, di chi osserva». Insomma, il Sat Nam Rasayan è una cura o un percorso spirituale? «Chi viene vuole imparare una cura, però deve avere una visione spirituale. E comunque io non sono un maestro spirituale, sono un curatore».

Con lo yoga kundalini sulla via della consapevolezza

Noi Donne No 12 1999



Sinfonie lunari immerse nel blu elettrico

ARIANNA DI GENOVA
PRATO

Il suo non era un blu normale. Polverizzando il cielo in rettangoli appesi alle pareti, Yves Klein ha inventato un blu sciamanico. Un colore che servisse come trampolino di lancio per un «altrove» da frequentare con assiduità. Un colore elettrico, esuberante, oltreconfine. L'artista francese lo aveva anche «brevettato»: IKB, International Klein Blu. Perché quel blu intenso non era una variazione cromatica qualunque, ma rappresentava un frammento di mondo, un doppio spirituale, un «soggetto» antropofago che giocava a mangiarsi tutto il resto, a risucchiare nel suo vortice ogni cosa.

Per Klein, quel monocromo a cui affidare l'immagine dell'universo, era un compagno di vecchia data: lo aveva visto manifestarsi nel cielo senza nuvole degli affreschi medievali, quelle porzioni di atmosfera azzurra che si stagliavano dietro i santi, anche alle spalle del san Francesco di Giotto.

La progressione di opere offerta al museo Pecci di Prato - dove è in corso una antologica dedicata ad Yves Klein, visitabile fino al 10 gennaio prossimo - è impressionante. Si attraversa una sala dove campeggiano quadri monocromi di colori vivaci, arancio, giallo limone, rosa confetto, per poi sintonizzarsi su una sinfonia di blu ipnotici. E color zaffiro diventa d'improvviso tutto: un mappamondo, una spugna imbevuta, un ramo-scoglio, un rullo per dipingere, un calco umano. Yves Klein, artista nato a Nizza nel 1928 e morto a Parigi nel 1962, ha attraversato il Novecento come una scintilla, bruciando la sua esistenza in una manciata di anni (aveva 34 anni quando lo colse un infarto fatale; suo figlio nascerà postumo, due mesi dopo e Rotraut, moglie diletta e compagna di tante avventure artistiche, lo chiamerà Yves).

Eppure visitare la sua retrospettiva regala agli occhi e alla mente un senso di appagatazza e sazietà: nel giro breve di poco meno di due decenni si è consumata un'esperienza straordinaria, si è concluso un percorso creativo baciato dalla genialità di chi trasforma in oro tutto ciò che tocca. E d'oro sono molti lavori esposti, cieli bizantini che si sfogliano al vento, contraltare del più «umano» e carnale blu.

La mostra che approda al museo Pecci, curata da Bruno Corà e Gilbert Perle, ha un suo «precedente» in quella tenutasi al Musée d'art moderne et d'art contemporain di Nizza, ma è un evento ugualmente in Italia, anche se vi giunge in seconda battuta. Qui, inoltre, si è arricchita di una parte «ita-

Vite d'arte - Meteora del '900
AL PECCI di Prato una retrospettiva dedicata a Yves Klein, l'artista francese morto a soli 34 anni. Judoka, performer, scrittore e compositore, ha attraversato il XX secolo impregnando il mondo di un azzurro infuocato e utilizzando i corpi delle modelle come pennelli viventi, imbrattandole di colore e lasciando tracce sulle tele

liana»: il catalogo si apre sulla traduzione del «taccuino di viaggio» del giovane artista, che si apprestava a compiere il suo *Grand Tour* nell'estate del '48, girando in autostop con «mille lire in tasca» e notti in convento «per risparmiare i soldi della camera d'albergo...». Un *Grand Tour* il suo che non era una vera e propria iniziazione all'arte perché Klein aveva avuto in sorte due genitori pittori: figurativo il padre, astrattista di certa fama la madre, Marie Raymond.

Lui scelse la terza via: colore puro contro la dittatura di linee e punti («i colori sono individui molto evoluti che si integrano a noi...sono i veri abitanti dello spazio. La linea, invece, si limita a viaggiare attraverso lo spazio, è soltanto di passaggio...»), atmosfera e sensibilità contro le certezze geometriche della composizione. E infine, tracce, sudari di corpi intrisi di colore: le *Anthropométries* che realizzava usando le modelle come pennelli viventi. «Un giorno - racconta Klein - ho capito che le mie mani, i miei attrezzi di lavoro non bastavano più. Era con il modello stesso che dovevo dipingere la tela monocroma blu. No, non era follia erotica. Era bellissimo. Ho gettato una grande tela bianca per terra. Ho svuotato venti chili di blu in mezzo e la ragazza si è precipitata dentro e ha dipinto il mio quadro rotolandosi sulla superficie...». Lui dirige i movimenti, come se il corpo fosse la fiamma da indirizzare nei suoi lavori col fuoco, quelli che presentano aloni di immagini bruciate. Nel «pacchetto» creativo di Yves Klein ci sono anche le *Cosmogonie*, impronte atmosferiche sulle tele (modalità di fattura della prima: vento, pioggia, sabbia e sole battono su un quadro posto sul tettino della Citroën dell'artista durante un viaggio).

A rendere immateriale il materiale - sogno accarezzato da Klein fino al giorno della morte - aveva contribuito la sua esperienza di judoka. Quindici mesi in Giappone e una

consuetudine fisica e psichica con le arti marziali avevano insegnato all'artista francese la potenza del «vuoto» dove fluisce l'energia vitale, libera, mai coatta. Personaggio a tutto tondo, compositore - sua la colonna sonora per accompagnare i primi monocromi - atleta, scrittore e artista, Klein era anche un appassionato devoto di Santa Rita da Cascia. La sua religiosità popolare non è un particolare irrilevante. Lo aveva condotto in pellegrinaggio molte volte e suo è un ex voto ritrovato nel monastero di Santa Rita da Cascia (purtroppo in mostra c'è soltanto la fotografia a testimoniare l'esistenza) che l'artista vi lasciò nel '61, in totale anonimato (l'opera verrà scoperta solo negli anni Ottanta). Un ex voto che è quasi riassuntivo della sua arte. In tre scomparti, vigilano sul mondo tre colori: il blu, l'oro e il rosa, «sottolineati» da lingotti aurei (simbolo della merce di scambio). La dedica alla santa chiede protezione per le sculture spugne, per le impronte antropometriche, per l'architettura dell'aria e il teatro del vuoto. «Rendimi - supplicava Klein -, me e tutte le mie opere, totalmente invulnerabile». Purtroppo invece le esalazioni di acetone e altre sostanze chimiche nel piccolo appartamento di 80 metri quadri lo resero vulnerabilissimo tanto da fulminarlo appena trentenne.

Per comprendere a fondo il significato magico attribuito all'oro, vengono in aiuto alcune performances dell'autore. Azioni in cui venivano cedute a un acquirente (anche Dino Buzzati ha partecipato al «teatrino») le cosiddette *Zone di sensibilità pittorica immateriale*. Il prezzo pagato cancellava l'immateriale dell'arte ma poi il collezionista bruciava solennemente la ricevuta di cessione, tornando alla purezza originaria mentre l'artista gettava nel fiume foglie d'oro.

Yves Klein è stato qualcosa di più di un artista. È stato un intellettuale consapevole del suo ruolo, eccentrico e stravagante mago Merlino che appariva e scompariva nelle sale delle gallerie internazionali. Restio ad entrare in qualsiasi combriccola d'arte, anche in quel *Nouveau Réalisme* dove lo aveva inserito Pierre Restany. Era un out-sider, un po' come Fontana e Manzoni, suoi amici altrettanto fuori dal coro.

Il suo testamento? Eccolo: «Mentre ero ancora un adolescente, nel 1946, andavo a firmare il mio nome sull'altra parte del cielo durante un viaggio fantastico reale-immaginario. Quel giorno, mentre ero disteso sulla spiaggia di Nizza, cominciai ad odiare gli uccelli che svolazzavano nel mio bel cielo azzurro senza nuvole, perché cercavano di fare dei buchi nella più bella e la più grande delle mie opere...».



Jack, il giorno delle rose

di Luca Celada
LOS ANGELES

Questa intervista inedita è stata registrata nel 1993 a Los Angeles.

La sua amicizia con Walter Matthau era più di un rapporto professionale?

La nostra amicizia? Non so come fosse successo ma, quando si incontra qualcuno c'è una sorta di reazione istantanea e imperscrutabile, che si tratti di un uomo o una donna, come una reazione chimica che a volte è un'antipatia istintiva, una sensazione che ti mette in guardia mentre altre volte incontri qualcuno e due secondi dopo ti viene da dire «ma che simpatico» e qualcuno avrebbe tutte le ragioni per dire «ma se non lo conosci nemmeno...». È stato così quando io e Walter ci siamo incontrati per la prima volta, siamo andati d'accordo fin dal primo istante. Non lavorammo insieme per qualche anno, ma c'era un senso di rispetto, non so se mutuo ma senz'altro da parte mia, un enorme rispetto per Walter. All'epoca era uno dei migliori giovani attori del paese e uno dei più abili e rispettati giovani caratteristi di Broadway. Beh, dal primo momento in cui ci sedemmo per leggere le parti fu come un flusso naturale, semplice, come se lo avessi conosciuto da sempre, intuitivo cosa pensasse, cosa volesse, come stesse impostando la scena. E allo stesso tempo non so mai, ne ho saputo mai, cosa sta per dire. Così da un lato dico di conoscerlo come un fratello, come la persona gentile che è e lo rispetto e gli voglio un bene infinito, ma allo stesso tempo c'è sempre l'elemento della sorpresa che ti garantisce la risata. Diciamo così: in tutti questi anni non ho mai passato un momento noioso in compagnia di Walter, ecco basta dire questo e risparmiare un sacco di fiato.

Come iniziò la sua carriera? Si considera un comico che pian piano si è trasformato in qualcosa di più?

Beh, andò proprio così, ed è un'ottima domanda. In effetti tutti i miei primi film furono commedie - e parliamo degli anni '50 quando a Hollywood venivi etichettato subito e molto più di oggi - così che feci una fatica dannata a uscire da quel guscio soprattutto dopo che il mio terzo o quarto film, *Mr. Roberts*, ebbe un successo enorme e prese tutti quegli Oscar, ogni copione che ricevevo era immancabilmente una commedia mentre io sentivo come attore di essere in grado di recitare anche parti drammatiche - dopotutto avevo già avuto centinaia di ruoli drammatici in televisione e in teatro, oltre ad aver recitato a

La «strana coppia» incantava ancora Hollywood, quando Jack Lemmon rilasciò questa intervista dove parlava dell'amico Walter Matthau e della sua comicità tragica di uomo contemporaneo

Broadway in *Room Service* che effettivamente era una commedia, anzi una farsa. Non mi sentivo un comico, ma solo un attore. Però prima di *I giorni del vino e delle rose* nessuno mi prese sul serio, fu il primo ruolo drammatico importante. Avevo già fatto un film chiamato *Cowboy* con Glenn Ford che sostanzialmente era drammatico anche se il personaggio di *Vino e Rose* non è solo drammatico, ma realmente tragico.

Cosa le insegnò quel ruolo?

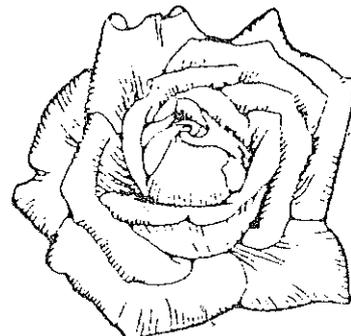
Era una parte straordinaria. Mi insegnò innanzitutto a non aver paura di cimentarmi con certi ruoli. All'epoca in realtà temevo proprio di non riuscire a farcela, stavo quasi trovando delle scuse per rinunciare quando capii che dovevo farlo altrimenti avrei dovuto vivere col dubbio per il resto della mia vita. In secondo luogo fu per me una lezione ancor più personale poiché fu allora che capii che stavo bevendo troppo. E quel ruolo mi portò infine a smettere del tutto, ci volle molto tempo, ma lì capii che quei cocktail a pranzo, il vino a cena, i drink della sera piano piano, col passare degli anni, avevano su di me un effetto sempre più deleterio. Io ho una personalità naturalmente compulsiva, mia moglie è l'opposto, può, se vuole, fumare quattro sigarette a settimana, a settimana! Se io bevo un bicchiere di vino a cena ne voglio subito un altro e poi un altro... Così ho preferito smettere del tutto di bere e di fumare.

Si dice che il suo genio sia stato quello di immedesimarsi perfettamente nei panni dell'uomo qualunque, l'uomo medio con tutti i suoi dilemmi e le sue angosce.

Fin dall'inizio ero attratto da ruoli contemporanei e al 99% sono quelli che ho interpretato, probabilmente perché li ho capiti meglio. Erano uomini della mia generazione, di gente che avevo conosciuto, forse è per questo. Altri attori della mia generazione hanno fatto l'opposto, Charlton Heston ad esempio che si è specializzato in personaggi storici. Io sono ancora attratto dai miei contemporanei, sento di conoscerli

e di capire i loro problemi cosicché mi è facile rappresentarli... ognuno di loro deve sempre affrontare delle decisioni. Se c'è un filo conduttore credo sia stato proprio questo, non semplicemente essere «uomini qualunque» ma essere sottoposti a pressioni straordinarie che forzano l'ordine delle decisioni di peso morale, a scegliere da che parte stare. Il protagonista di *Salvate la Tigre* decide, ad esempio, di approfittare del sistema e bruciare la fabbrica per salvare la ditta. Dai tempi di Watergate sono stato impressionato dall'erosione degli ideali che aveva cercato di insegnarmi mio padre da bambino: l'importanza delle azioni etiche e morali e del trattare il prossimo con dignità e onestà, di ciò che è importante. L'esatto opposto è il personaggio di *Sindrome Cinese* che taglia il cordone ombelicale da ciò a cui ha dedicato la sua vita intera, l'energia nucleare, quando capisce i pericoli che comporta e che è suo dovere denunciarli ed è disposto a sacrificare tutto per questo dovere morale, l'opposto cioè di *Salvate la Tigre*. In *Missing* è un uomo che finisce per andare contro il governo che ha sempre ammirato ed amato pensando che l'essere americano possa proteggerti in qualunque situazione... il nostro governo è capace di mentire proprio come chiunque altro nella vita. Ecco, quando un film riesce farti pensare allora si aggiunge un'altra dimensione a patto che sia anche un bel film. Se è solo per inviare un messaggio, diceva Samuel Goldwyn, allora chiamatemi i telegrafi, altrimenti datemi una buona sceneggiatura. Se la sceneggiatura è buona allora un film può divertire come è giusto che sia per chi ha pagato il prezzo del biglietto. Poi se riesce a farti pensare, che siate d'accordo con ciò che ha da dire o meno, se ti fa pensare allora può diventare una rivelazione e questo lo trovo straordinario.

ALIAS: H-32/25 AGOSTO 2001



L'ultimo sorriso di Jack, il "dolce"

È MORTO JACK LEMMON. Era nato a Boston 76 anni fa. Aveva formato con Walter Matthau una "Strana coppia". Il suo regista era Billy Wilder ("A qualcuno piace caldo"). Comico e tragico, era il grande attore della commedia americana

MARIUCCIA CIOTTA

Jack Lemmon con la rosa tra i denti che balla il tango e sogna di sposare Boccuccia di rosa - il miliardario di *A qualcuno piace caldo* - convinto di essere un altro, anzi un'altra, Daphne, finché non viene svegliato da Tony Curtis, il collezionista di «conchiglie Shell», e da una vera bionda, Marilyn, la suonatrice di ukulele. E' l'immagine che fotografa la *doppia vita* del grande attore scomparso: nella realtà e nella finzione, Lemmon era sempre qualcun'altro, inafferrabile, comico e triste, pronto a scambiarsi il ruolo di burbero e ingenuo con se stesso e con l'amico Walter Matthau.

La *strana coppia* adesso è riunita in cielo, e continua la tragi/commedia degli equivoci e dell'incertezza dei ruoli, dei travestimenti, e della rottura dei codici sessuali. Un'ambiguità giocosa e dirompente, pronta a colpire i muri di casa con tramezzini di color verde e gli stereotipi, quello di Marilyn, per esempio, la bomba sexy, intenerita da Billy Wilder proprio nel duetto con Jack/Daphne, che la consolava della sua sfortuna con gli uomini, e lei, Zucchero, sfilava la fiaschetta d'argento dal reggicalze e si confida con l'amica.

In molti film fa l'angelo custode delle vittime di un immaginario anni '50-'60, quando Hollywood registrava un dopo-guerra di ex dark lady ridotte a supplicare il matrimonio. Con quella faccia disarmante, la petulanza mimica, la gentilezza dandy si prende cura di Shirley McLaine ne *L'appartamento* (cinque Oscar, '60) e in *Irma la dolce* ('63), ancora Billy Wilder, il cinico spietato, il più cattivo di Hollywood, che svela il suo lato commosso attraverso l'attore preferito. Jack contro Fred McMurray, l'assicuratore della *Fiamma del peccato* capufficio laido, che porta la dipendente amante nell'appartamento dell'impiegato Lemmon e poi l'abbandona al suicidio. E il timido ubbidiente

Baxter si trasforma in paladino dei diritti sentimentali della piccola sedotta, l'accudisce in ogni modo, se ne innamora, e per lei scopre che gli spaghettoni si possono scolare anche con una racchetta da tennis.

E di Jack ha bisogno anche la Shirley McLaine nella Parigi ricostruita in studio del magnifico *Irma la dolce* (Wilder), dove Lemmon fa il poliziotto sprovveduto che non capisce perché quelle ragazze sostino sul marciapiede, e poi, in uno dei suoi ruoli «altro da sé», interpreta il papà e il cliente inglese con benda sull'occhio, bombetta, denti e baffi finti, pur di tenere Irma lontano dalla strada. In questo film, Jack Lemmon è sublime nel passaggio dalla commedia al tragico, quando si affanna nella macelleria notturna per guadagnare il denaro destinato a Irma e di giorno si finge il cliente miliardario, che con la prostituta preferisce giocare a scopa.

Nessuno come lui riesce a sostenere quel magico legame di simpatia con i partner, donne e uomini. E ancora in *Avanti!* (Cosa è successo fra mio padre e tua madre, 1972) sempre di Billy Wilder, è coinvolto in una storia d'amore a Ischia con l'infelice Pamela Piggott (Juliet Mills) afflitta da peso eccessivo, e con cui giocherà ancora sullo scambio d'identità. Il timbro speciale della sua presenza, quel misto di smarrimento, inquietudine e speranza, è esaltato dal piglio musone di Walter Matthau che lo fa suo complice, spesso involontario, di mille malefatte fino agli ultimi *Due irresistibili brontoloni* ('94) che incrociano di nuovo le loro strade dopo le fulminanti performance di tanti film. A cominciare da *Non per soldi... ma per denaro* (Wilder, '66) dove Jack si fa corrompere da un avvocataccio disonesto (Matthau) per spillare soldi al giocatore nero di football che lo ha investito involontariamente durante una partita. L'amaro Wilder modella il personaggio di Lemmon, sincero ma debole, e di Matthau, ruvido imbroglione per le future

avventure: *Prima pagina* ('74) e *Buddy Buddy* ('81). Nel primo, il regista dà a Lemmon ancora una volta l'incarico di stare dalla parte di lei: il reporter Hildy vuole sposarsi e lasciare il giornale di Chicago, ma il direttore glielo impedirà con tutte le furbie di un amante. E anche nelle vesti da killer cederà alla seducente nevrosi dell'amico nell'ultimo film girato da Wilder.

Il sodalizio con Walter Matthau va al di là della complicità tra due comici, i due formano insieme il prototipo dell'uomo americano confuso di fronte alle trasformazioni sociali, termometro del cinismo dei tempi. Jack è sempre il più *femminile*, il cuore sensibile della *Strana coppia* ('68) diretto da Gene Saks, che dalla commedia di Neil Simon estrae esilaranti duetti per gli amici appena divorziati. Tanto l'uno si compiace della nuova situazione di scapolo, tanto l'altro, Jack, è spaurito e scontento, spinto a ricalcare il ruolo della «moglie» tra pentole e stracci per la polvere. Dopo Billy e Walter, l'attore fa un altro incontro fondamentale per la sua carriera. Blake Edwards lo vuole in un ruolo drammatico, quello dell'alcolizzato in *I giorni del vino e delle rose* ('63). Il regista della *Pantera rosa* vede in Lemmon più la tragicità dell'uomo combattuto tra le sue tante maschere, che il sofisticato, irresistibile comico. E tragico sarà ancora il suo ruolo in *Salvate la tigre* ('73) di John Avildsen, per cui vince l'Oscar, e in *Missing Missing* di Costa-Gavras. Ma di lui ci resta l'immagine dello scoppiettante suonatore di jazz che, travestito da donna, corre all'impazzata sui tacchi a spillo per sfuggire i gangster in quell'albergo della Florida, dove scopre che «nessuno è perfetto» se vuole restare uguale a se stesso. Jack Lemmon era più di uno, era uno stile, il profumo del cinema.

Il Manifesto - 29 giugno 2001

IL SALUTO DI SOFIA LOREN

Jack Lemmon «Ha lasciato all'umanità il sorriso e la gioia e per questo vivrà in eterno, vivrà in eterno». Ne è sicura Sofia Loren, che commenta la scomparsa dell'attore americano con cui ha lavorato in «Due irresistibili seduttori», del '95, insieme all'altra parte della «strana coppia» Walter Matthau. «La scomparsa di Jack non è soltanto una perdita irreparabile nel mondo del cinema - continua Loren - Per me è la scomparsa di un amico e compagno di lavoro con il quale ho diviso le gioie del lavoro. Mancheranno al mondo il suo indimenticabile humor, la sua bontà, il suo talento».

OMAGGIO DI TAORMINA

Il TaorminaFilmFest, nel giorno della sua apertura, renderà omaggio a Jack Lemmon con la presentazione del film «Maccheroni» di Ettore Scola (presente in sala), che verrà proiettato oggi a mezzanotte al Teatro Antico. Girato nell'85, «Maccheroni» è l'unico film che Jack Lemmon - protagonista con Marcello Mastroianni - abbia interpretato con la direzione di un regista italiano.

JACK E I CRITICI

«Solo un camion o un critico riusciranno a fermarmi». Era una delle ultime battute. «Oggi fare un film di vera sostanza è più difficile - aveva detto sei anni fa ricevendo a Berlino l'Orso d'oro alla carriera - I grandi produttori di una volta sono scomparsi, hanno preso il loro posto degli executive giovani e ignoranti che di cinema non sanno nulla ma che credono di sapere come si confeziona un successo. In realtà, per fortuna, nessuno lo sa».



CONTINUA A PAG 29



I marziani, oltre lo specchio



di Carlo Pagetti

Mi capita di girare da molti anni per quelle eccellenti istituzioni inglesi e americane che sono i *second-hand bookshops*, le librerie dove si vendono a prezzi stracciati le pubblicazioni usate e talvolta consumate dalla lettura. Ebbene, nelle sezioni dedicate alla fantascienza o alla narrativa, non ho mai trovato un'opera di Philip K. Dick. Oggi come in passato Dick è un autore che non si cede e non si vende, che si tiene sul proprio scaffale, come una presenza preziosa, le cui favole tecnologiche trattano dell'esperienza della vita e della morte in un mondo totalmente alieno, eppure straordinariamente riconoscibile. Questo mondo fittizio non si può definire, un po' banalmente, il «nostro»; è piuttosto la proiezione di un universo immaginario in cui sono presenti tutte le mitologie dell'America dagli anni '50 agli '80 del nostro secolo, e con esse la matrice di gran parte dei sogni e degli incubi generati dagli strumenti della comunicazione di massa. È stato giustamente osservato che, morendo nel 1982, Dick non poteva avere alcuna idea dello sviluppo sconvolgente dell'informatica, delle dimensioni della realtà virtuale esplorate in seguito da William Gibson, dalla letteratura *cyberpunk*, da film come *Matrix*. Ma questo apparente «invecchiamento» dà a Dick la statura di un «classico», perché nei suoi meccanismi narrativi, nelle soluzioni adottate stravolgendo il *medium* della fantascienza, un genere divenuto nelle sue mani duttile e polivalente, lo scrittore americano coglie comunque il carattere arbitrario e mutevole dell'esistenza contemporanea, la fragilità di ogni tentativo di conoscenza razionale, la violenza e l'inganno dei sistemi di autorità, siano essi rappresentati da grottesche figure paterne, che come Crono, vorrebbero divorare i figli, ovvero dai detentori del potere politico, scientifico,

industriale, che complottano e tramano senza alcuna pietà per i più deboli.

Il ventesimo anniversario della morte di Philip K. Dick (1928-1982) sancisce l'affermazione definitiva - ma a Dick questo linguaggio un po' pomposo non sarebbe piaciuto - di uno scrittore considerato ormai una delle voci più significative della cultura, o piuttosto della contro-cultura, americana espressa dal postmodernismo maturo e consapevole, meno incline alle forzature ludiche e buffonesche che finiscono per ridicolizzare il ruolo dell'artista americano, in quanto autentico testimone del disagio e del dissenso della sua epoca, colui che, per usare il titolo di un libro di Leslie Fiedler, dice biblicamente «No! In Thunder» alle lusinghe e alle minacce del potere. Non è un caso che tra i primi estimatori di Dick vada collocato anche Fredric Jameson, l'intellettuale americano che ha spesso messo in guardia contro gli aspetti più «frivoli», più funzionali all'*ethos* tardo-capitalista, del post-moderno, rivalutando invece la riflessione critica, operata sul linguaggio stesso da molte opere dickiane. Jameson appartiene a quel gruppo di studiosi di Dick (di cui anch'io mi onoro di aver fatto parte), che, sotto la guida di Darko Suvin, nel 1975 collaborano al numero speciale della rivista accademica *Science-Fiction Studies* dedicato a Dick. Molti di loro erano di estrazione marxista, e tutti erano comunque convinti che la narrativa di Dick (il quale aveva ancora sette anni da vivere e la trilogia «religiosa» di *Valis* da scrivere) fosse il prodotto di una consapevolezza e di un'intelligenza di grande spessore letterario. Nello stesso anno, del resto, usciva su una rivista più popolare, *Rolling Stones*, una lunga intervista di Dick con Paul Williams. In quelle pagine e in sempre più numerosi colloqui, promossi da *fans*, ammiratori, amici, Dick avrebbe tessuto quello che si può considerare il «romanzo» della sua vita, anch'esso visionario e a tratti allucinato, come è già nel momento della nascita, avvenuta il

P. K. Con gatto nel Febbraio 1982



16 dicembre 1928 a Chicago nell'Illinois. Assieme a Philip viene alla luce anche una bambina, Jane. Solo Philip sopravvive, mentre la gemella, forse non bene alimentata, muore dopo quaranta giorni, e diviene un ricordo lancinante, il segno di una assenza, che accompagna lo scrittore per tutta la vita. I rapporti non facili con la madre Dorothy, con cui rimane dopo il divorzio dei genitori nel 1933, e lo spostamento in California (nei dintorni di Los Angeles lo scrittore passerà quasi tutta la sua vita inquieta); gli studi subito interrotti presso l'università della California, a Berkeley (1947), le prime esperienze di lavoro in un negozio di dischi (la musica sinfonica rimarrà una delle grandi passioni di Dick), le prime esperienze sentimentali, che portano Dick a sposarsi a vent'anni (l'unione dura sei mesi) e che preludono a una lunga catena di innamoramenti e ripulse, di matrimoni e divorzi (alla fine cinque è cinque). Intanto, negli anni '50, intrapresa con decisione la carriera di scrittore, anche con l'incoraggiamento di alcune figure attive nel campo della fantascienza e del fantastico, tra cui Anthony Boucher, Dick comincia a pubblicare racconti e romanzi di genere, tra cui i migliori sono, nel 1957, *Occhio nel cielo*, che scompone la realtà americana in un bizzarro mosaico di prospettive soggettive, una più farneticante dell'altra, a cau-

sa dell'influsso delle radiazioni nucleari sulla mente di alcuni personaggi in visita a una centrale atomica, e, nel 1959, *Tempo fuor di sesto*.

In questo caso il titolo originale (*Time out of Joint*) contiene un esplicito riferimento all'*Amleto* di Shakespeare, di cui viene offerta una riscrittura ironica e apparentemente «minimalista», ambientata in una anonima cittadina americana che si rivelerà, agli occhi del protagonista, coinvolto in un gioco bellico di portata cosmica, fasulla e artificiale, quanto, anni dopo, la Seahaven del *Truman Show* di Peter Weir, uno dei tanti film che «devono» molto, senza confessare alcuna filiazione diretta, all'ispirazione dickiana. Non riesce però a «sfondare» come romanziere di opere pienamente realistiche, dedicate alle problematiche sociali e generazionali dell'America contemporanea, anche perché esse toccano argomenti sgradevoli e poco edificanti: ad esempio, *Mary e il gigante*, scritto tra il 1953 e il 1955, e pubblicato solo nel 1987, adombra la storia dell'attrazione sessuale che coinvolge una giovane bianca decisamente promiscua e un musicista nero, mentre il semi-autobiografico *Confessioni di un artista di merda*, scritto nel 1959 e pubblicato nel 1978, che l'editore Fanucci si appresta a presentare nella Collezione Dick, inscena un adulterio, favorito dagli atteggiamenti spregiudicati di una moglie insoddisfatta, il cui marito, per di più, è gravemente malato di cuore. Jack Isidore, l'artista di merda (*crap ar-*

**Dick ebbe un crollo
nervoso
alla notizia
dell'assassinio
di J.F. Kennedy.
Perse allora ogni
speranza nella
classe politica
americana,
individuando
soprattutto nel
presidente Nixon
la manifestazione
di un'autorità
malvagia
e ingannatrice**

riso), fratello della donna, tutto osserva, senza intervenire, perduto com'è tra le sue fantasticherie e la dipendenza psicologica nei confronti della famiglia della sorella.

La California di Dick è un universo squallido e meschino, eppure straordinariamente vivido nella caratterizzazione di alcuni personaggi e nella precisione topografica, che rinviano alla vita dell'autore, il quale, attraverso Isidore, si raffigura come «fatto di acqua» una creatura evanescente e confusa: «Dovunque andiamo non ci sentiamo a casa nostra». Malgrado Dick soffrisse per i mancati riconoscimenti letterari e dichiarasse di sentirsi ingabbiato tra le maglie del genere *science-fiction* (da cui pure traeva qualche gratificazione, potendo contare su una piccola, ma eletta schiera, di colleghi ammirati e di donne devote), non vi è dubbio che la fantascienza consentisse allo scrittore americano una libertà di azione, un continuo gioco di trasgressioni e di manipolazioni letterarie e di genere, che esalta il carattere eminentemente onirico e mitopoietico della prosa dickiana, tanto che appare assai efficace il titolo dell'intervento del romanziere polacco Stanislaw Lem nel già citato numero di *Science-Fiction Studies*, «un visionario tra i ciarlatani», mentre altri, come la scrittrice Ursula Le Guin, hanno tirato in ballo, non a torto, le invenzioni di Bor-

ges. Certamente Dick si situa in una zona di confine dove fantastico, gotico, immaginario scientifico, commedia del quotidiano, interagiscono di continuo, mettendo in crisi il concetto statico di genere. In questo processo di ibridazione e di scomposizione delle regole narrative, Dick conferma la sua natura di postmoderno, che rivaluta le forme della letteratura bassa e, nello stesso tempo, le mette in discussione, le sottopone ai capricci di una creazione anomala e irregolare. E' pur vero che i successi di Dick negli anni '60 - il decennio di più copiosa produzione - vengono catalogati e riconosciuti come fantascienza, tanto è vero che *The Man in the High Castle*, ottiene il Premio Hugo, il massimo riconoscimento del cosiddetto *fandom*, ma ciò avviene perché Dick allarga e in buona sostanza demolisce i confini del genere, come è facile capire oggi, se passiamo in rassegna solo una manciata delle sue opere di quel periodo, il frutto di una produzione incessante, di un'ansia di mettere per iscritto una trama dopo l'altra, che certo non si può attribuire solo a motivazioni economiche.

Si può cominciare dall'appena citato *La svastica sul sole* (1962; nella recente edizione Fanucci riproposto con il titolo più fedele all'originale, seppure meno suggestivo, *L'uomo nell'alto castello*), in cui l'universo alternativo e controfattuale che vede gli Stati Uniti sconfitti durante la seconda guerra mondiale e occupati da Nazisti e Giapponesi diviene pretesto per una amara riflessione sul fallimento dell'utopia americana e sull'ultima disperata resistenza condotta da personaggi umili e fallimentari, gli unici «eroi» che Dick oppone al crollo di speranze e di illusioni: un funzionario giapponese, una donna sbandata e infedele, un ebreo perseguitato, uno scrittore che ha sognato un'America diversa, non dominata dal razzismo e dalla sopraffazione politica. Anne Rubenstein, la terza moglie, la più colta e percettiva, vedova di un poeta e già madre di tre figlie, e poi di Laura Archer, avuta nel 1960 da Dick, racconta nella sua biografia *Search for P.K. Dick* (1996), che nel 1963 il marito ebbe un crollo nervoso alla notizia dell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy. Da quel momento avrebbe perso qualsiasi speranza nella classe politica americana, indivi-

quando soprattutto nel presidente Nixon la manifestazione di un'autorità malvagia e ingannatrice.

Del resto, Dick, che si vantava di conoscere bene la lingua e la cultura tedesca, vedeva nella vittoria del Nazismo non il risultato di una fase storica, ormai superata, della Germania novecentesca, ma l'espressione più esplicita di una volontà di dominio assoluta e feroce, e perciò ricorrente e inesorabile, come un virus di cui l'organismo umano non riesce a liberarsi. Alcune parole da lui dette durante un'intervista registrata, e riportate nella videocassetta che l'editore Fanucci ha distribuito assieme alla biografia di Sutin, su cui torneremo in seguito, sono assai indicative. Dapprincipio lo scrittore sembra perdersi in alcune banalità sulla eccessiva razionalità degli anglo-sassoni rispetto alla più calda emotività di italiani, spagnoli, greci, ma poi, improvvisamente, la sua meditazione acquista ben diversa intensità, quando egli rievoca, a conferma delle aberrazioni della ragione, il terrificante discorso tenuto nel 1943 a Posen da Himmler agli ufficiali di rango elevato delle SS, in cui viene esaltata la decenza e l'integrità morale che i capi nazisti devono conservare di fronte allo sterminio degli ebrei, che è loro dovere compiere senza alcun compiacimento.

Per tornare al periodo d'oro di Dick, vale la pena di menzionare ancora almeno *Noi Marziani* (1964), che ricostruisce sul pianeta Marte, trasformato in una colonia della Terra (ovvero degli Stati Uniti) il clima morale e le tensioni simboliche di una terra desolata di eliotiana memoria; oppure *Dr. Bloodmoney* (1965), tradotto in Italia come *Cronache del dopobomba*, dove un paesaggio apocalittico post-nucleare viene popolato da figure mostruose, al di fuori di qualsiasi intento ammonitorio o pseudo-realistico. Nella seconda metà degli anni '60 la visione dello scrittore diviene ancora più cupa e disperata, come testimonia *In senso inverso* (1967) e *Ubik* (1969), in cui i confini stessi tra la vita e la morte sembrano in discussione e l'America vive un futuro di regressione e di disintegrazione, sepolta sotto montagne di immondizie e percorsa da morti viventi, *zombie* reificati, merci deperite adatte a finire in una discarica. Del resto, il decennio si conclude anche con la comparsa di *Ma gli An-*

droidi sognano pecore elettriche? (1968), un romanzo dove l'eredità del *Frankenstein* di Mary Shelley si mescola con la dura corteccia della *detective story* e perfino del *western*. Accentuando l'elemento *noir* e sfrondando la trama, Ridley Scott ne avrebbe tratto un film di culto come *Blade Runner*. Dick fece appena a tempo a vedere prima di morire alcune sequenze di *Blade Runner* (rimanendone, a quanto pare, entusiasta) e ad assaporare i primi frutti economici dell'impresa. Forse sarebbe diventato famoso e magari ascoltato come un sapiente, illuminato da Dio. Intanto, però, nel corso degli anni '70, la sua vita si era dissolta sotto il peso dei fallimenti sentimentali, dell'abuso di droghe e di medicinali, delle paranoie e delle ansie private.

Anche la sua produzione narrativa si riduce, come se lo scrittore facesse fatica a distinguere tra l'attività letteraria e gli incubi personali che lo visitano e lo torturano senza tregua. I volumi delle lettere, ancora inediti in Italia, e la efficace biografia di Lawrence Sutin, *Dvine invasioni*, tradotta recentemente da Fanucci, ci raccontano la storia di un personaggio che, dopo aver accusato Lem e alcuni studiosi della cerchia di Suvin, di essere agenti provocatori comunisti, che avrebbero voluto attirarlo in Polonia, oltre la cortina di ferro, denuncia nel 1971 l'irruzione nella sua casa dell'Fbi, a scopo persecutorio e intimidatorio (ma anche qualche suo amico dubita che si sia trattata di una messinscena), e dal febbraio del 1974 comincia ad avere crisi mistiche, affermando di essere visitato da un raggio rosa emanazione di una intelligenza artificiale aliena (Valisystem o Valis), che gli spiega il senso della realtà e della storia umana, minacciate dalle devastanti aggressioni del Male. Il Male non è soltanto una forza metafisica, perché esso si materializza nelle grandi istituzioni imperiali, dalla Roma antica agli Stati Uniti contemporanei. Nel 1972, durante un soggiorno a Vancouver, in Canada, Dick aveva tentato almeno una volta il suicidio, forse anche perché abbandonato dall'ennesima ragazza di cui si era innamorato o piuttosto, si sarebbe detto una

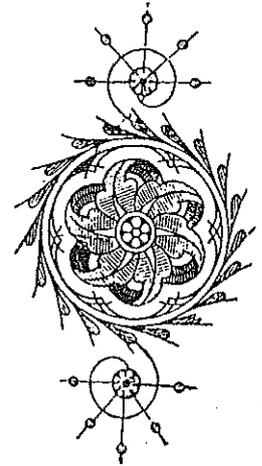
volta, incapricciato. In un testo di quel periodo, che è a metà tra il romanzo e l'autobiografia, *The Dark-Haired Girl (La ragazza dai capelli neri)*, ancora inedito in Italia, lo scrittore mette a nudo le sue ossessioni sessuali, la sua attrazione per un certo tipo fisico, del resto ribadita in molti romanzi e racconti, in cui i personaggi maschili subiscono la fascinazione di creature femminili, che sono crudeli incantatrici, ciniche manipolatrici dei sentimenti altrui, e talvolta repliche della Barbie, la bambola-simulacro, che, con la sua solita intuizione, Dick colloca ironicamente al centro delle mitologie virili americane. Sempre negli anni '70, il cuore dello scrittore comincia a cedere. Morirà di infarto il 2 marzo 1982, mentre era intento a progettare un nuovo romanzo, *The Owl in the Daylight (Il gufo alla luce del giorno)*. La sua vena creativa non si era esaurita: tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, Dick trova ancora la forza di trasfor-

mare la materia caotica e folle della sua esistenza in un compiuto discorso narrativo nella conclusiva trilogia di *Valis*, accompagnata da una montagna di annotazioni filosofiche e mistiche, la cosiddetta *Esegesi*, in parte tradotta da Feltrinelli, assieme a una porzione consistente della produzione saggistica dickiana. Nuovi interessi e nuovi esiti intellettuali sembrano affacciarsi all'orizzonte. Non sono sicuro che questo impegno preluda all'affermazione, stroncata dalla morte, di un Dick «filosofo» o «teologo», come ha sottolineato in modo peraltro convincente Carlo Formenti, ma riconosco piuttosto in *Valis* la mano di un artista che non si arrende mai di fronte alla pagina scritta e che, raccontando le sue ossessioni personali, come avevano fatto prima di lui scrittori così americani come Poe e Lovecraft, riesce a dare loro un significato più vasto, una lucentezza e una densità visionaria che sono il segno di una volontà di comunica-

re ancora e sempre, di cercare in una parola, in un racconto, il senso di un'esistenza non fine a se stessa, ma, in qualche modo, «rappresentativa», emblematica. E' importante ricordare, in questo senso, che la forte carica simbolica che anima il linguaggio dickiano trae alimento non solo da una forte tensione interiore, individuale e soggettiva, ma anche dalla esplicita presenza di una dimensione letteraria americana e postmoderna, che si nutre di allusioni e di riferimenti spesso ironici o parodici alla tradizione. Non a caso, il protagonista del romanzo *Valis* è, ancora una volta, uno scrittore, Horselover Fat, l'amante dei cavalli, simile al Gulliver di Swift, reso folle nella sua ricerca dell'umanità, che sembra culminare nell'incontro con i superbi Cavalli Saggi, anch'essi razionali come i gerarchi nazisti di Himmler, anch'essi inclini al genocidio, nei confronti dei disprezzati e miserabili Yahoo, considerati

la feccia della creazione. A modo suo, uno scrittore è anche uno dei più grandi personaggi di Poe, il narratore del *Manoscritto trovato in una bottiglia*, che, fino all'ultimo istante, continua a descrivere gli scenari sconosciuti e i ghiacci inesplorati che gli si parano davanti e, prima di soccombere, affida il suo resoconto al mare tumultuoso che lo circonda, affinché possa essere letto, interpretato, forse compreso.

Alias N. 7 - 16 Febbraio 2002



■ LE DROGHE NEI LIBRI E NELLA VITA DI DICK ■

L'esploratore psichedelico degli universi paralleli

di Andrea Colombo

Philip K. Dick ingoiò la sua prima (e probabilmente unica) dose di Lsd nel 1964. Fu un trip agghiacciante, 9 ore di pura paranoia. Nella sua biografia di Dick *Io sono vivo e voi siete morti*, lo scrittore Emanuele Carrere assicura che l'autore di *Ubik* e di alcuni dei romanzi più psichedelici che siano mai stati scritti non si arrischiò di nuovo a sperimentare l'acido lisergico. Mantenne invece, e sempre più intensificò nel corso dei '60, l'abitudine ad adoperare pasticche d'ogni altro tipo: amfetamine come se piovesse per scrivere a ritmo da catena di montaggio, calmanti per sedare la depressione successiva, e in generale ogni tipo di farmaco si trovasse in commercio.

La scarsa conoscenza diretta nulla toglie al fatto che nessuno sia riuscito a dar conto delle suggestioni psichedeliche meglio di Philip Dick, che nessuno più di lui abbia saputo raccontare l'acido sin da quando il suo uso era limitato ai laboratori militari, prima che Leary e Kesey lo contrabbandassero all'esterno. Del resto, l'Lsd si impose con un'ampiezza oggi non immaginabile proprio perché il terreno era già fertile, perché le attese e le paure diffuse tiravano in

Il 2 marzo di venti anni fa moriva Philip Kendred Dick, lo scrittore americano che reinventò i codici della letteratura fantascientifica, coniugando alieni, androidi e battaglie spaziali con i viaggi psichedelici nelle realtà interiori. Un'infanzia dolorosa, il divorzio dei genitori e negli anni '50 i

quella direzione. E dunque anche perché autori come Dick avevano già pubblicato i loro libri.

Da solo, in un decennio di inesaurita produzione, Dick aveva portato a termine una rivoluzione copernicana nella fantascienza, tanto radicale da rompere gli argini e forzare i confini stessi del genere. Tutto l'armamentario classico della fantascienza (viaggi interplanetari, invasioni galattiche, mutanti) torna nei suoi libri, ma derubricato a cornice insignificante, utile solo per mettere a fuoco quel che all'autore interessa davvero: lo spazio interiore. La materia su cui lavora è fatta di turbe della percezione, tempeste che confondono le categorie del tempo e dello spazio, incursioni terremotanti nei reami dell'identità e del senso del reale. La medesima sostanza senza la quale lo stesso Lsd si ridurrebbe a un'innocua giostra di alterazioni percettive.

Basta mettere a paragone i romanzi sui robot dell'allora imperante Isaac Asimov e le escursioni tra gli androidi dell'autore di *Blade Runner* per ottenere un quadro esauriente dello scarto tra Dick e gli altri scrittori fantascientifici del suo tempo. Della robotica, delle sue leggi e dei conseguenti paradossi razionali possibili, Dick s'interessa pochissimo. Gli androidi sono per lui solo una delle tante strade che portano tutte allo stesso crocevia, quello dell'identità e del senso

primi racconti e romanzi.

Nel decennio successivo è

in California,

terra di

hippie, di

comuni e di

manifesta

zioni contro

la guerra

nel Vietnam.

Tra i suoi

libri cult. «Ubik» e «Ma gli androidi

sognano pecore elettriche?» da cui Ridley

Scott trasse «Blade Runner»



Scott trasse «Blade Runner»

della realtà. O meglio dei trabocchetti e delle incertezze che affollano queste categorie ingenuamente reputate solide, costitutive della sanità mentale.

Gli scrittori di fantascienza dei '50 e dei '60, ma anche i cyberpunk dei '90, sono figli della divulgazione scientifica, rielaborata con una più o meno massiccia dose d'ingegno e d'immagina-



zione. Dick no. Dick è l'erede legittimo di Lovecraft, il solitario autore di Providence che aveva aperto uno spiraglio sulla possibilità che nulla di quel che vediamo e crediamo di conoscere sia vero, che la realtà sia infinitamente più angosciata e terrificante di quanto non appaia.

Le visioni titaniche mostruose di Lovecraft, Dick le ritesse con il materiale fornito dalla realtà interiore di ogni giorno, dalle turbe psichiche che vede impazzire in se stesso e tutt'intorno. Diventa così il grande narratore della pazzia, il suggeritore diabolico che inocula il più destabilizzante tra tutti i dubbi: che la follia veda la verità più chiaramente della sanità mentale, senza per questo smettere d'essere malattia.

Di qui alle droghe allucinogene il passo è brevissimo. Nei romanzi di Dick, sostanze o macchine che inducono allucinazioni sono praticamente onnipresenti, giocano il medesimo ruolo delle astronavi nella fantascienza avventurosa. Nelle *Tre stimate di Palmer Eldritch* tutto ruota intorno alla nuova droga importata dallo spazio profondo dall'avventuriero Palmer Eldritch. Grazie a quella sostanza di inaudita potenza, Eldritch diventerà la divinità maligna di un universo composto dai consumatori della stessa. I protagonisti di *Labirinto di morte*, esiliati per sempre su un'astronave alla deriva, partecipano a un'allucinazione collettiva, unico sfogo possibile all'aggressività reciproca che li divora. Ci si può immaginare che tipo di trip li attenda. Nel capolavoro *Ubik* non si parla di droghe. Però i personaggi si muovono e muoiono nella dimensione creata dalla mente di un feroce ragazzino ibernato. Un'allucinazione divenuta realtà.

E poi, naturalmente, c'è *Un oscuro scrutare*, il grande romanzo degli anni '70. Un capolavoro

che di fantascientifico non ha quasi più nulla. Una descrizione quanto più realistica possibile del tracollo della controcoltura californiana dei *sixties*, distrutta dalle droghe, dalla polizia e dalla malattia mentale. La trama è spostata negli anni '90. Il protagonista è un poliziotto infiltrato tra i tossici di Berkeley. Deve scoprire chi diffonde la micidiale nuova droga chiamata Sostanza Morte, o più sinteticamente Sm. In inglese l'acronimo suona Sd: ogni riferimento è puramente intenzionale.

Nessuno, nemmeno i superiori diretti, conosce la vera identità dell'infiltrato. Capita così che venga incaricato di indagare su se stesso, di tenere sotto costante sorveglianza l'identità con cui è conosciuto tra i tossici. Il tutto in un universo già schizoide, in cui è impossibile tracciare una linea di demarcazione netta tra i poliziotti infiltrati e i *freaks*. I primi, per per accreditare la loro identità di copertura, si fanno dalla mattina alla sera, si arricchiscono con lo spaccio. I secondi si trasformano puntualmente in informatori della polizia.

Col cervello fuso dall'abuso di Sostanza morte, costretto a sdoppiarsi per indagare su stesso, il protagonista impazzisce, pagina dopo pagina. La discesa vorticoso che lo trasforma in un vegetale è descritta con un realismo quasi sobrio. Tutti gli episodi raccontati nel romanzo, del resto, sono tratti dall'esperienza diretta dello scrittore, che negli ultimi anni '60 aveva condiviso la vita dei *freaks* della West Coast. Poi, all'inizio dei '70, il ricovero in una comunità canadese, il «pentimento», l'abbandono di ogni droga.

Un oscuro scrutare, con la sua denuncia delle devastazioni provocate dalle droghe, doveva coronare l'opera d'espiazione. L'uomo che appena pochi anni prima si lanciava in proclami lusingosi-rivoluzionari alla Tim Leary avrebbe vo-

luto dedicare il più ambizioso tra i suoi libri a un superpoliziotto della narcotici. Ma il risultato finale sorpassa di molto l'obiettivo. Diventa il più commosso omaggio che sia forse mai stato scritto alla generazione *hippie* e ai tempi ormai al tramonto di cui Dick era stato protagonista.

Nella post-fazione al libro, lo scrittore stila la sua personale lista dei caduti sul fronte degli stupefacenti e della pazzia, una sfilza di nomi seguiti di volta in volta dalle specifiche «defunto», «Psicosi permanente», «disturbi cerebrali permanenti». Inserisce nell'elenco anche il suo nome: «disturbi permanenti al pancreas». Persone, scrive Dick, che «volevano divertirsi, ma si comportarono come quei bambini che giocano per strada, e per quanto possano vedere come ciascuno rimanga ucciso, travolto, mutilato, annientato, non per questo smettono di giocare. Per un certo lasso di tempo noi tutti siamo stati per davvero felici, semplicemente cazzeggiando e giocando. Ma questo tempo è stato terribilmente breve, e la punizione che ne è seguita al di là di ogni immaginazione».

Ma questo è il Dick ex drogato e pentito. Lo scrittore la sa più lunga, sa che non si possono ridurre l'avventura e la tragedia della controcoltura a «gioco e cazzeggio». Lo sa, e prende la mano al Dick moralisteggiante. Nel corso della discesa all'inferno, il protagonista non si pentirà mai dell'aver lasciato moglie, figli e lavoro sicuro per cercare qualcos'altro nelle tenebre in cui poliziotti e drogati si scambiano i ruoli, dove la follia è in agguato. E il peana alle comunità di recupero, modellate su quella nel quale lo stesso autore aveva soggiornato, è contraddetto e ridicolizzato dalla scoperta che proprio lì, nelle San Patrignano degli States e del Canada, viene coltivato il fiore azzurro, da cui si ricava la Sostanza morte.

Alias N. 7 - 16 Febbraio 2002

DICK & LA FILOSOFIA & LA RELIGIONE

Una realtà imperfetta con dio di serie B

di Antonio Caronia

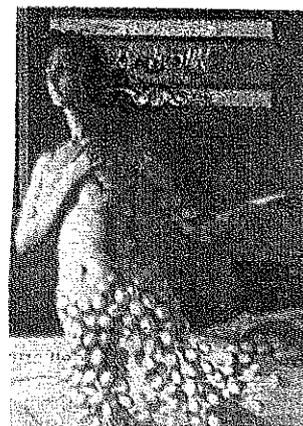
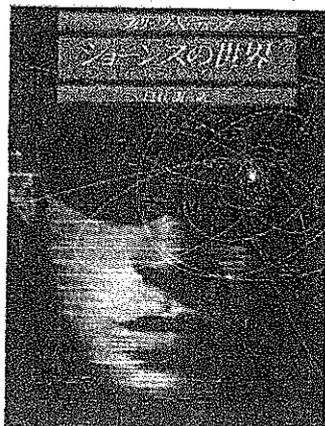
Una delle più vivaci argomentazioni sulla giustizia di Dio (teodicea, secondo il termine di Leibniz) che mi sia capitato di leggere si trova nelle prime pagine di *Valis*. Vale la pena leggerla per esteso: «Non c'era bisogno di tormentare Fat con domande oziose del tipo: "Se Dio può fare tutto, può creare un fossato così largo che non possa saltarlo?" Avevamo un sacco di vere domande a cui Fat non riusciva a dare una risposta. Il nostro amico Kevin iniziava sempre il suo attacco allo stesso modo. "Cosa mi dici del mio gatto?" chiedeva Kevin. Parecchi anni prima aveva portato a passeggio il suo gatto, verso sera. Quello sciocco non gli aveva messo il guinzaglio, e il gatto era schizzato sulla strada,

proprio sotto le ruote di una macchina di passaggio. Quando aveva raccolto il corpicino, era ancora vivo, respirava fra una schiuma insanguinata e lo fissava con occhi pieni di orrore. Kevin usava dire: "Il giorno del giudizio, quando sarò chiamato davanti al grande giudice, io gli dirò: 'Aspetta un momento', e tirerò fuori il mio gatto morto da sotto la giacca. 'Come me lo spieghi questo?' gli chiederò". (...)

Fat disse: - Nessuna risposta ti soddisferebbe.

- Nessuna risposta che potresti darmi tu - lo schernì Kevin. - Okay, Dio ha salvato la vita di tuo figlio: perché non ha fatto in modo che il mio gatto corresse sulla strada cinque secondi dopo? Troppo disturbo? Già, immagino che un

Kevin usava dire: " Il giorno del giudizio, quando sarò chiamato davanti al grande Giudice, io gli dirò: 'Aspetta un momento', e ti tirerò fuori il mio gatto morto da sotto la giacca: 'Come me lo spieghi questo?' gli chiederò"



gatto non abbia molta importanza. [p. 36]

Conclude Kevin: L'universo è fottuto. Dio o è impotente, o è stupido, o non gliene frega niente. O tutte e tre le cose. È cattivo, scemo e debole».

Questo, naturalmente, non è il punto di vista

di Dick. È il punto di vista di Kevin, scettico e tendenzialmente cinico. Ma il problema di fondo della teodicea è posto abbastanza correttamente: se Dio è un essere infinitamente buono, come può permettere il male nel mondo? Come si sa Philip Dick, filosofo autodidatta (oltre che personaggio esuberante e contraddittorio), scelse la risposta gnostica, che complica un po' le cose ma ha il pregio, per chi crede in Dio, di «salvare le apparenze» (avrebbe detto Galileo) meglio di altre: il creatore del mondo materiale non è Dio stesso, ma un personaggio a sua volta creato da Dio (spesso indicato col nome di Demiurgo), un'intelligenza che non è capace di contemplare direttamente Dio, e creare cose perfette come lui, ma solo di creare una cosa pasticciata e imperfetta come la materia. Anzi, il Demiurgo sarebbe l'ultimo di una scala di esseri divini, ognuno creato da quello immediatamente superiore e ognuno, quindi, leggermente degradato rispetto al suo creatore.

Ora quello che è interessante, nella teodicea di Valis citata prima, è che l'interrogativo formulato all'inizio del brano non è: «Dio è giusto o ingiusto?» ma «Dio è o non è onnipotente?»; per quanto Dick definisca quest'ultima una «domanda oziosa», nella sua dichiarazione conclusiva Kevin continua a mescolare le considerazioni etiche con quelle ontologiche. Il punto di partenza di Dick, insomma, più che il dibattito sulla giustificazione del male nel mondo, sembra riprendere il dibattito della tarda scolastica sugli eventuali limiti dell'azione divina in relazione agli universali da lui stesso creati: potrebbe Dio creare un mondo, per esempio, in cui le leggi della logica non valgano, o questa azione gli sarebbe impedita dal fatto che, per loro stessa natura, queste leggi valgono in tutti i mondi possibili? Quindi, volendo ragionare sull'idea e la presenza di Dio nell'opera di Dick, è probabilmente con l'ontologia prima che con l'etica, che dobbiamo fare i conti.

Tanto più che la narrativa di Philip Dick è fortemente permeata da un problema ontologico. In un certo senso, questo è banale. Come ha sostenuto Brian McHale, tutta la fantascienza è una narrativa a dominante ontologica, simile in questo alla narrativa postmoderna, a differenza della tradizione del romanzo modernista (e, tra i generi, del giallo), che sono invece a dominante epistemologica. Queste ultime sono orientate a problemi relativi alla nascita e alla trasmissione delle conoscenze sul mondo, dando per scontata (relativamente) l'esistenza e l'unicità del mondo. La narrativa postmoderna e fantascientifica si pone invece interrogativi sull'essenza del mondo, e postula l'esistenza (o la possibilità) di più mondi, di più universi, indagandone condizioni di esistenza e modalità di passaggio dall'uno all'altro. Ma la tematica ontologica di Dick ha un'accentuazione molto particolare. Il tema della *realtà* (la risposta alla domanda: «che cosa è reale e cosa non lo è?») si intreccia infatti in Dick sin dall'inizio con il tema dell'*autenticità*, sia per quanto riguarda l'uomo che il mondo.

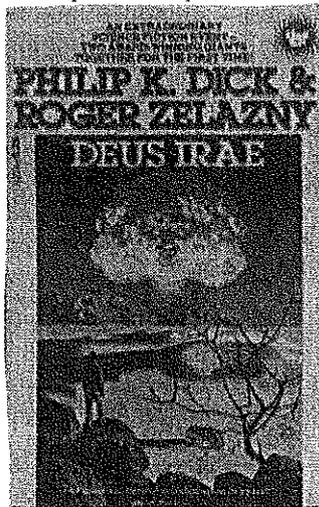
I personaggi di Dick si chiedono costantemente: «il mondo in cui io vivo e opero è quello vero? O non è il mascheramento di un'altra realtà nascosta, segreta?». In *Tempo fuori luogo* Ragle



Gumm si rende conto che la cittadina in cui vive non è una vera città, ma una specie di set cinematografico costruito a suo uso e consumo; in *Le tre stimmate di Palmer*

Eldritch Barney Mayerson sperimenta i mondi illusori creati dalla potenza di Palmer: in *Ubik* Joe Chip riceve oscuri messaggi dal suo capo Glenn Runciter (e forse dalla misteriosa entità che dà il titolo al libro) che suggeriscono che il mondo in cui egli vive non sia reale. E gli esempi si potrebbero moltiplicare. Nell'universo narrativo di Dick (che egli si convinse sempre più, dopo la svolta del 1974, rappresentasse l'universo reale), i vari mondi paralleli non sono «contigui» l'uno all'altro, come nel modello di Borges esposto nel *Giardino dei sentieri che si biforcano* o nei film *Ritorno al futuro* di Zemeckis, e neppure come succede, in fondo, nei vari ciberspazi degli autori cyberpunk. Essi si dispongono piuttosto in direzione «perpendicolare» all'universo di riferimento, e nell'esperienza di questi mondi l'uomo sperimenta anche un altro scorrere del tempo. Quindi, a rigore, quelli dickiani non potrebbero essere definiti «universi paralleli», ma più propriamente «universi ortogonali»: infatti, come afferma Dick nel saggio *Uomo, androide e macchina*: «dalla nostra esperienza del tempo — che si pone ortogonalmente rispetto alla reale direzione del suo flusso — ricaviamo un'idea completamente errata della sequenza degli eventi, della causalità, di che cosa è passato e di che cosa è futuro, di dov'è diretto l'universo».

Quello che va sottolineato è che, nonostante spesso dai suoi libri si ricavi l'impressione che la realtà è indecidibile, Dick ha sempre tenuto fede all'idea che la realtà sia conoscibile, e che le cose stiano in un modo, e uno solo (è questo che ci rende riluttanti nonostante le molte somiglianze, ad assillarlo *tout court* alla letteratura postmoderna): l'importante, per lui, era riuscire a squarciare il «velo di maya», a leggere la trama sottostante all'apparenza degli eventi. Lasciamo stare i pasticci su Parmenide, Kant e gli gnostici di cui a volte Philip Dick infarciva i suoi scritti teorici. La sua filosofia era sempre ancorata a una domanda molto forte e concreta di «giustificazione», in tutti i sensi che la parola ha in italiano. L'idea che la realtà sia costantemente alterata da un complotto gestito da potenze invisibili lo avvicina, naturalmente, a Pynchon, a Burroughs, a Ballard, a DeLillo. Lo allontana da loro l'impossibilità ad acquietarsi nella congettura, realizzate attraverso la scrittura, di questo complotto. Ecco perché gli eventi del 2-3-74 furono così centrali, per lui, ecco perché illuminarono.



non solo tutto ciò che aveva scritto, ma anche tutto ciò che aveva vissuto prima di quella data, ecco perché si arrovellò, negli ultimi otto anni della sua vita, a tentarne un'interpretazione.

Eric S. Rabkin, in un saggio a volte acuto ma ingeneroso su Dick di parecchi anni fa, diede voce più

chiaramente di altri marxisti della cattedra americana alla delusione per aver scoperto che i romanzi di Dick, che negli anni '60 e '70 potevano apparire come critiche politiche anticapitalistiche alla società americana, erano invece confuse riflessioni esoterico-metafisiche sul senso della storia: e scrisse, senza mezzi termini, che negli ultimi anni della sua vita Dick era diventato pazzo, e aveva ceduto a tentazioni irrazionaliste. Giustamente Lawrence Sutin, il più attento biografo di Dick, dopo aver studiato attentamente le più di seimila pagine dell'*Esegesi*, il diario segreto di Dick tenuto dal '74 sino alla morte, invita alla cautela. Egli documenta come Dick abbia passato più e più volte in rassegna ogni possibile interpretazione degli eventi straordinari che visse nel febbraio e marzo del '74 (e più raramente in epoche seguenti fino al '78), comprese quelle più triviali e materialistiche. Però, nonostante le esitazioni, è probabile che Dick sia morto con la convinzione che in quei giorni Dio gli abbia parlato. Le ragioni per cui arrivò (se ci arrivò) a questa definitiva convinzione, sono però tutt'altro che irrazionali. Sutin dà molto rilievo a una pagina dell'*Esegesi* del 17 novembre 1980: è l'ultimo colloquio di Dick con Dio, in cui quest'ultimo lo convince che dietro agli eventi del '74 c'è lui. Sono pagine molto belle («una visione dickiana un po' favola e un po' elegia meditatōnida», scrive Sutin), e gettano una luce indiretta sui processi della creatività di Dick. Dio gli dice infatti:

«Io sono l'infinito. Ti farò vedere. Dove io sono, c'è l'infinito; dov'è l'infinito, io sono. Costruisci sistemi di pensiero grazie ai quali capirai la tua esperienza del 1974. Scenderò in campo contro la loro natura cangiante. Pensi che siano logici, ma non lo sono: sono creativi, all'infinito». (Sutin, p. 301).

E Dick ingaggia un duello con Dio, ed escogita ogni possibile spiegazione di quegli eventi, e ogni volta sperimenta un regresso all'infinito. E ogni volta Dio dice: «Ecco l'infinito. Ecco, io sono. Riprova». Per Dick, Dio è il vuoto infinito. È l'essenza stessa del dubbio e della ricerca. «'Infinito', disse Dio. 'Riprova. Sto aspettando'». Dick aveva bisogno di comprendere quegli eventi, che erano la chiave di volta della sua vita, ma non poteva comprenderli se non riepilogando tutta la sua attività di scrittore, di inventore di trame, di personaggi, di situazioni, di ipotesi sul mondo e sulla storia. A questa attività potenzialmente infinita egli diede il nome di Dio. Noi non abbiamo alcuna possibilità di entrare dentro la



mente di Dick (come dentro quella di alcun altro essere umano). Sappiamo che era un esibizionista, un buffone egocentrico, un infelice. Ma possiamo saperlo solo dalle testimonianze di chi lo conobbe, e da un incrocio fra le sue opere e la sua vita. Non possiamo e non dobbiamo essere né gli psicoanalisti né i giudici di Dick. Possiamo essere solo i suoi lettori, e possiamo sperimentare gli effetti delle sue opere su di noi. Se i processi che lui descrive parlano di noi, e ci illuminano su noi stessi, egli resta un grande scrittore, anche se noi diamo nomi diversi da quelli che dava lui agli oggetti dell'esperienza e del pensiero.

Alias N. 7 - 16 Febbraio 2002

■ DICK & LE DONNE ■

La mamma è cattiva, una gemella perduta e le cinque mogli

di Gianni Rossi Barilli

Una gemella morta e una mamma cattiva: si può capire che, con questi punti di partenza, Philip Dick avesse qualche problema nei suoi rapporti con le donne. La morte all'età di 5 settimane della sorella gemella Jane, e la mancanza che ne derivò, era per Dick la causa della propria personale inadeguatezza. Responsabile di questo trauma, secondo la ricostruzione dell'interessato, fu sua madre Dorothy, colpevole di aver lasciato morire la bambina «per lesioni, negligenza, e fame». In un'intervista del 1974 con lo scrittore Paul Williams, Dick aggiunse anche qualche pennellata del suo tipico umorismo nero: «Ma mia madre dice: 'Be', forse è un bene che sia morta, comunque sarebbe restata zoppa, l'avevamo bruciata con una bottiglia d'acqua calda'. Nel qual caso suppongo - è come se Heinrich Himmler dicesse: 'Be' (...) ne abbiamo fatto un bel parolame, per cui credo che sia andato tutto bene'. Capisci cosa voglio dire?».

I suoi amici, le sue mogli e i suoi biografi concordano comunque sul fatto che Dick non andasse mai preso troppo alla lettera, a meno che non si desiderasse di proposito entrare in qualcuna delle sue deliranti realtà parallele. Alcune delle più fertili erano quelle in cui la piccola Jane non era morta ma era diventata una donna adorabile (*Voices from the street*), o una semi-morta che dall'ibernazione dà consigli d'affari al marito (*Ubik*), oppure una tossissima lesbica in cuoio la cui fine spezza il cuore del fratello

(*Scorgete mie lacrime disse il poliziotto*), o magari un neonato telepatico che vive nel ventre della sorellina di 7 anni (*Cronache del dopobomba*). Oppure, infine, l'angelo redentore della teologia dickiana: la Zina Pallas che in *Divina invasione* fa recuperare a Emmanuel la memoria di essere Dio, o la Angel Archer dell'ultimo romanzo (*La trasnigrazione di Timothy Archer*) che pacifica la realtà con la sua presenza e riconcilia la narrativa di Dick con il femminile.

L'ossessione della gemella lo accompagnerà per tutta la vita, così come l'odio-amore simbiotico per Dorothy, che nella realtà pare non fosse affatto il mostro che Philip dipinge nei propri faziosissimi ricordi. Era una femminista colta e forse dotata di un tantino di spirito critico di troppo, che si rivelò puntualmente fatale per la cronica insicurezza di Phil. Nel 1933, quando lui aveva 5 anni, i suoi genitori avevano divorziato ed era stata Dorothy a tirarlo su. Sarà per questo che Dick attribuiva alla donna la responsabilità di mantenere integro il mondo. Senza di lei la realtà svanisce, come lui stesso ebbe modo di sperimentare nelle sue parentesi da single.

E sarà ancora per questo che Dick riprodusse lungo tutta la sua esistenza uno schema di puro vampirismo affettivo, nella finzione chiamata realtà come in quella romanzesca. Ecco cosa scrisse in una pagina di diario del 1981: «Sono attratto da donne che mi ricordano mia madre (orgogliose, intelligenti, crudeli, portate a giudicare, sospettose, severe, ecc.), allo scopo di rimettere in scena la situazione primigenia in cui devo lottare fino alla fine e quindi separarmene, per

giungere all'autonomia».

Questo programma fu portato avanti con ammirevole coerenza con la bellezza di 5 mogli, più un numero non trascurabile di innamoramenti e flirti amicali. Phil, al centro della ragnatela, cercava la «mamma buona» e credeva (sempre) di averla trovata. Solo che dopo un po' la «mamma cattiva» gettava la maschera e dichiarare guerra al figlio-vampiro. Ne seguirono 5 divorzi e un numero imprecisato di rotture. Non c'è poi da stupirsi che i suoi romanzi siano pieni di donne malvagie dai capelli scuri, competitive, inaffidabili e distruttive, con o senza poteri telepatici.

Nei libri Dick consumò vendette assolutamente perfide sulle sue donne, specialmente sulla terza moglie Anne, una brillante psicologa che gli teneva testa più delle altre e che lui, durante una crisi coniugale, riuscì a far rinchiodare per qualche giorno in una clinica psichiatrica. Anne fornisce il modello a un discreto numero di donne variamente maligne in alcuni romanzi degli anni '60, tra i migliori di Dick. È la dura e aggressiva Fay in *Confessioni di un artista di merda* e la psicotica psichiatra Mary Rittersdorf di *Follia per sette clan*, che con i suoi giudizi e i suoi ricatti insegue il marito fin su una luna del sistema Alfa (qui vivono e governano dei pazzi che hanno creato una società divisa in caste corrispondenti a diverse patologie psichiatriche). A Anne è dispettosamente dedicato anche *L'uomo nell'alto castello*, il romanzo «giapponese» di Dick, con le seguenti parole: «A mia moglie Ann, senza il cui silenzio questo libro non sarebbe mai stato scritto».

Ann, con la sua indipendenza

economica, rafforza il senso di insicurezza, di Phil e ispira nei suoi libri quadretti di vita familiare con moglie acida che sbelfeggia marito in-

capace, o anche, come variante, con macchina parlante che fa la paterna al suo interlocutore umano. C'è ancora un'eco di Ann, che fece un aborto contro il parere del marito, nella demoniaca Pris Frauentzimmer di *Abramo Lincoln Androide* che uccide un piccolo robot con il tacco a spillo. Scrive Dick in una lettera del 1960: «Tendo a dare per scontato, in un romanzo, che la moglie di qualcuno non intenda essergli d'aiuto, che gli farà passare dei brutti momenti, che lavorerà contro di lui. E più lei è intelligente, più sarà probabile che tramis qualcosa».

Le donne insomma possono essere un «altro» molto minaccioso, come ben sapeva il paranoico Dick. Gli amori tra umani e femmine-androidi di *Blade Runner* (*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*) la dicono del resto molto lunga sull'entità della differenza. Eppure di loro non si può fare a meno. Il rapporto uomo-donna, nella versione dickiana, è anzi molto simile alla tossicodipendenza, fase per fase: euforia dello sbalzo, down, assunzione di dosi sempre più massicce, dipendenza fino al collasso, disintossicazione.

Alla fine Dick rimase solo, lontano dalle molte mogli e a una certa distanza anche dalle nuove amiche. Fu allora, guardacaso, che partì definitivamente per la tangente. Il suo rapporto con il divino si fece sempre più stretto, apparizioni comprese, e *L'esegesi*, una teologia del dubbio in ottomila pagine, assunse dimensioni monumentali. Ma fu proprio lì, nell'altra realtà, che incontrò finalmente delle donne più simpatiche.

Sogno o son desto? Forse sono solo completamente matto

di Francesco Mazzetta

Philip K. Dick era - a suo modo - un esperto di psicologia: un po' per la lettura di classici come Freud e Jung, un po' per la necessità di mostrare i «sintomi» giusti per farsi prescrivere le pillole di cui era abile miscelatore. Ma dove sono nelle sue opere i riflessi di questo interesse?

L'occhio nel cielo è, secondo il biografo di Dick, Lawrence Sutin (*Divine invasioni*, Fanucci): «il primo romanzo di Phil a proporre, in maniera riuscita, il tema "Che cos'è reale?" che tanto lo ossessionava». Non solo: è anche il primo romanzo in cui Dick affronta di petto il problema della follia: dopo un'esplosione otto persone rimangono intrappolate in una sorta di limbo che prende forma sulle immagini psichiche più vivide di coloro che vi sono immersi, proprio quelle degli individui mentalmente disturbati che creano proiezioni paranoiche e dispotiche. Ma se il tema «Che cos'è reale?» tornerà in molte delle opere di Dick, quello della follia farà apparizioni più rade, ma non meno significative: è al centro dell'intreccio in *Noi marziani* (1964), *Follia per sette clan* (1964) e *Valis* (1981). Nel secondo abbiamo ancora una trattazione «leggera» e «avventurosa» di questo tema: il pianeta-ospedale psichiatrico perde i contatti con la Terra e vi si sviluppa una società fondata su caste corrispondenti ai sette profili clinici della malattia mentale. Se il problema del primo era come sfuggire all'illusione malata, ora è come riconquistare l'amore di una moglie che vuole studiare il mondo dei folli non sapendo di avere lei stessa tendenze psicotiche. Nel primo è la realtà esterna che si trasforma condizionata dalla psicosi, nel secondo è la realtà interiore «normale» che può rivelarsi psicotica e trasformare in malate le azioni e il sentire che prima erano considerati «appropriati».

Cambiano e di molto le cose in *Noi marziani*, scritto un anno prima. In esso vengono narrate le vicissitudini delle colonie marziane, dello scontro con gli indigeni *bleekmen* è di Manfred, bambino autistico in grado di vedere il futuro. Nel saggio *La schizofrenia e il «Libro dei mutamenti»* (1965, tradotto in *P.K. Dick Mutazioni* Feltrinelli, 1997) Dick scrive: «ciò che distingue l'esistenza dello schizofrenico da quella che al resto di noi piace credere di condurre è l'elemento del tempo. Lo schizofrenico vive tutto subito e simultaneamente, che lo voglia o no: l'intero film l'ha già travolto, mentre noi lo osserviamo scorrere un fotogramma alla volta.» È in questa prospettiva che Manfred vede il futuro, ma esso è ben diverso dalle vittorie aziendali che il potente Arnie Kott spera di ottenere grazie alle facoltà del bambino: ciò che vede è «putrì», la dissoluzione e la morte insita in ogni cosa, ed è proprio la sconvolgente ineluttabilità di tale visione ad avere chiuso la mente di Manfred. In questo caso non è la pazzia a essere di per sé menomazione, anzi, essa permette di vedere cose al di fuori degli schemi mentali della coscienza (Dick fa esplicito riferimento alle categorie kantiane nel saggio *Droghe, allucinazioni e ricerca della realtà* del 1964 e pubblicato anch'esso su *Mutazioni*), il problema è poi l'incapacità della mente di gestire tale noumeno e soprattutto di comunicarlo facendone conoscenza condivisa o, per dirla con Dick «koinos kosmos».

L'apparente paradosso del tempo visto sia come flusso eracliteo che come imm modificabile tutto parmenideo - la cui intuizione provoca la follia di Manfred - ha numerose conseguenze più ancora che sulla produzione letteraria, sulla riflessione e sulla vita dickiana. Rientra nei termini di questo paradosso la convinzione da lui espressa alla conferenza tenuta a Metz nel 1977 (pubblicata col titolo *Se vi pare che questo mondo sia brutto, dovrete vederne qualche altro*, in

Mutazioni) che la storia del mondo si fosse fermata all'epoca dei primi cristiani e che tutti gli avvenimenti seguenti fossero un'illusione creata dall'Impero per non lasciar libera l'energia dirompente della rivelazione di Cristo: 2000 anni di storia non sarebbero che uno schermo platonico per distrarci dall'oppressione che subiamo.

Il problema sembrerebbe essere: credeva Dick a tutto ciò o si trattava solo di un - geniale - spunto narrativo che spacciava da burlone per rivelazione e fede? A chiarire arriva *Valis* (del 1981 ma scritto nel 1978) che dietro un trasparente schermo di finzione fantascientifica, lascia apparire intatte le ossessioni dickiane. In esso il protagonista è Horselover Fat, la metà malata di esaurimento (e patologicamente in cerca di Dio attraverso le proprie visioni) di una persona di cui la metà sana è costituita da Phil Dick, che narra con compatimento le peripezie e le elucubrazioni di Fat. Ma è proprio la ricerca folle di Fat che porta Dick a incontrare Sophia, che dona al doppio protagonista la salute mentale e l'unità.

Lo scrittore Kim Stanley Robinson legge in questo romanzo lo sdoppiarsi di Dick in uno scrittore funambolico e materialmente pazzo il cui prodotto è il successivo *Divina invasione* (1981), delirante divagazione pseudognostica in cui il Dio creatore dimentico di sé viene tiranneggiato da una divinità artificiale, e lo scrittore il cui ritrovato equilibrio permette di scrivere *La trasmigrazione di Timothy Archer* (1982), conscio che la fede nella propria ricerca di Dio non basta a sopravvivere ai disagi e alle sofferenze del mondo reale. Ma, alla luce di quanto detto, per quanto razionalmente sensata e imprescindibile per una corretta valutazione della sua opera letteraria, tale interpretazione non considera la funzione centrale in *Valis* di Sophia. Sophia, nonostante giunga dal lato folle, non è banalmente un prodotto illusorio di quest'ultimo. Si tratta al contrario di una realtà che non solo trascende il lato folle ma anche quello apparentemente sano e unisce le due metà in una persona finalmente completa. Solo ora veramente sana. Forse Dick ci voleva dire che anche il lato razionale e scettico non poteva spiegare in toto con la follia le esperienze trascendenti del lato psicotico, che entrambi i volti della realtà sono indispensa-

bili a una sanità vera, uniti da qualcosa che non sia né follia né razionalità, ma piuttosto un orizzonte trascendentale in cui entrambe si completino. Ma, in fondo, anche questa risposta Dick l'ha lasciata a discrezione del lettore.

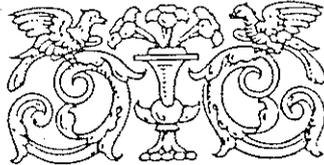
«SVEGLIATEVI, DORMIENTI»

America, 2080. Per la prima volta un candidato nero ha serie chances di vincere le elezioni presidenziali. Le cose non sono cambiate molto da quando Philip Dick scriveva questo *Svegliatevi, dormienti* nel '63-64 (pubblicato però due anni dopo, col titolo originale *The Crack in the Space*). Quello che è cambiato rispetto agli anni '60 del grande sviluppo, è che la disoccupazione domina il pianeta, impone un controllo delle nascite ferreo, soprattutto costringe milioni di poveri (per lo più neri e ispanici) a farsi ibernare in attesa di tempi migliori. In poche occasioni la fantascienza politica di Dick si è rivelata così profetica. Considerato, non a torto, un romanzo minore, *Svegliatevi, dormienti* è in realtà un libro prezioso per i fans di Philip Dick, e non solo perché era inedito in Italia prima che Fanucci lo riproponesse come ultimo titolo (per ora) nella riedizione di tutta l'opera dello scrittore (Fanucci, 2002, pp. 247, euro 12.90). Per una volta Dick lascia il campo libero alla fantascienza (e alla satira) politica, senza mettere in primo piano i suoi temi più sentiti e ricorrenti, l'inaffidabilità delle percezioni su cui si basano il senso della realtà e la definizione dell'identità. Scrive invece sull'America, sul conflitto tra razze che sconfina sempre in quello tra ricchi e poveri, sulla mitologia (fortissima negli States oggi come allora) del «presidente» e soprattutto sulla mancanza di una frontiera che sia per gli Usa quel che gli Usa stessi furono per l'Europa. L'«incrinatura nello spazio» a cui allude il titolo originale, lascia balenare per un attimo l'illusione di una nuova frontiera per il nuovo presidente, il primo nero di pelle. (a.co.)



L'editore Fanucci nell'ottobre 1999 ha acquistato in esclusiva per l'Italia i diritti dell'opera omnia di Philip K. Dick, che sta via via ripubblicando nella «Collezione Dick». Il 19 febbraio a Milano (ore 18.00, libreria Feltrinelli, piazza Piemonte 2) verrà presentato *Divine Invasioni*, una biografia di Dick firmata da Lawrence Sutin con una videocassetta che propone una serie di interviste a vari amici di Dick. Interverranno Sergio Fanucci, Carlo Pagetti (curatore della «Collezione Dick») e il giornalista Carlo Formenti. Nell'anno in corso la Fanucci pub-

blicherà inoltre: *Confessioni di un artista di merda*, *Minority Report* e altri racconti (in occasione del nuovo film di Spielberg), *Galactic Pot Healer*. Nel 2003: *Le tre stigmate di Palmer Eldritch*, *Time out of Joint*, *Puttering About a Small Land*, *I simulacri*. Nel 2004: *Antologia di racconti*, *Ubik*, *A Scanner Darkly*, *Martians Time-Slip*. Mentre le Edizioni Cronopio hanno appena pubblicato il saggio di Linda De Feo *Philip K. Dick-Dal corpo al cosmo* (pag. 168, euro 13,29) con in copertina le *Three Figures in a Room* di Francis Ba-



DICK & LA MUSICA

Nato il 16 dicembre, come Beethoven

di Federico Ercole

Il romanzo che Philip Dick progettò di scrivere prima di morire avrebbe dovuto intitolarsi *The Owl in the Daylight*, ne rielaborò più volte il soggetto durante gli ultimi mesi della sua vita fino a comporre una trama definitiva che racconta di una specie di alieni proveniente da un pianeta dove non esiste musica né altro fenomeno sonoro. La scoperta dei suoni da parte degli extraterrestri è di tipo teofanico, una rivelazione mistica di un aspetto del divino, un'illuminazione dal carattere fortemente religioso. Un singolo alieno si reca quindi sulla Terra dove, sotto forma di bio-microchip, si innesta nel cervello di un musicista (instaurando un rapporto dialettico parassitario con l'ospite) per apprendere gli intimi processi delle sinapsi responsabili dell'ideazione della musica. «Un essere umano sarebbe l'ospite ideale per quest'alieno. Lui è venuto fin qui per gustarsi la musica. E' un'esperienza religiosa a carattere trascendentale» dice Dick a Gwen Lee in un'intervista del febbraio 1992.

Il viaggio dell'alieno è sublimato in un pellegrinaggio, di goethiana eredità concettuale, una tensione mistica che spinge il devoto a spostarsi fisicamente fino al luogo dove l'Arte è. Sono chia-

ramente rintracciabili le radici di questo misticismo della musica in un'estetica che da Wackenroeder («paragono i godimenti dell'arte alla preghiera») giunge a Shopenhauer e che troverà il suo apice nel tardoromanticismo wagneriano del *Parsifal*, che oltre ad essere un dramma sacro, venne rappresentato per 30 anni solo al Festspielhaus di Bayreuth, costringendo chiunque a viaggiare, pellegrinare, per assistervi.

Dick cita il *Parsifal* in *Valis*, durante una delle speculazioni introspective e metafisiche di Horseslover Fat, alter ego dell'autore. «Vedi figlio mio, qui il tempo diventa spazio» risponde Gurnemanz dopo che un sorpreso Parsifal gli domanda come mai, sebbene si siano mossi appena, sembra che abbiano compiuto uno spostamento assai più ampio. Fat si chiede dove il compositore di Lipsia abbia potuto trarre l'idea che il tempo si tramuti in spazio molto prima che Hermann Minkowski lo ipotizzasse nel 1908, nei suoi studi su una quarta dimensione che influirono sull'einsteiniana teoria della relatività.

Può sembrare, a chi conoscesse soprattutto l'ultima stagione

Può sembrare, a chi conoscesse soprattutto l'ultima stagione dell'opera di Dick, che il suo coinvolgimento intellettuale ed emotivo per la musica derivi da una matrice filosofica, mentre invece è vero il contrario o almeno, per ciò che concerne la frequen-

Collezionastista quasi maniacale di dischi possedeva, già a 12 anni, pile di 78 giri con composizioni di Wagner, Rossini e Schubert: L'impianto Magnavox sul quale Giravano i suoi dischi fu per buona parte della sua vita unico compagno delle sue sedute notturne di scrittura: Non fu mai, invece, un frequentatore di concerti, la sua forte agorafobia glielo impediva

tazione di molte opere di pensatori tedeschi è indubbio che essa derivi dall'amore che egli nutriva per i musicisti di quella terra. (La stessa passione condizionò in toto la sua attrazione per una Germania romantica, per quel «volkegeist» ancora incolume da i pericolosi nazionalismi che avrebbero portato al Terzo Reich). Gli interessi musicali di Dick maturarono già durante la prima infanzia ed in *The Visitation*, un racconto che scrisse appena 14enne per il Club dei Giovani Autori della *Berkeley Gazette*, narra di come lo spirito di Beethoven torni dall'oltretomba per donare al mondo un'ultima composizione. Fu sempre orgoglioso di condividere con il musicista tedesco la data di nascita, il 16 dicembre, e tendeva a identificarsi con alcuni aspetti della personalità beethoveniana tramandata dalle biografie, come testimonia un passo di una lettera alla terza moglie, Anne, nel 1958: riferendosi alla sua ostinazione nel continuare a portare a termine racconti e romanzi che quando venivano pubblicati gli garantivano appena il necessario per sopravvivere, scrive: «C'è anche una certa virtù, in questa iracundia a

con, a Torino sono iniziati «Presagi della mutazione: in attesa dei Dick's Days. Scritture schizoidi oltre la fantascienza». Si tratta di 4 incontri (ore 22.30) nei locali de Il Bunet (www.il-bu.net) in via San Quintino 13: il primo è avvenuto l'8 febbraio su «Scrittura e intelligenza artificiale», seguiranno il 19 marzo «Il web e l'altro spazio-tempo», il 25 marzo «Il teatro della percezione» e il 22 aprile «Allucinazioni condivise». Curati da Carlo Infante gli incontri introdurranno i «Dick's Days» del 10 e 11 maggio sempre al Bunet (tavole rotonde, video, installazioni, performances...) e una rassegna cinematografica al Museo del Cinema (17-26 maggio): una quindicina di film da quelli più direttamente dickiani come *Blade Runner* e *Atto di Forza* a opere come *Solaris*, *Stalker* etc. Dedicata a Dick anche la mostra *I Pennelli Elettrici: da Ubik a Blade Runner*, a Roma, in data ancora da definirsi, nell'Acquario Romano, con opere di alcuni artisti italiani delle ultime generazioni, da Marco Amorini a Antonio Riello, Stefania Fabrizi, fino a Matteo Basile e Francesco Impellizzeri.

Alias N. 7 - 16 Febbraio 2002

carattere morale, visto che mi permette di inscenare, di sostenere determinate convinzioni che vanno in senso contrario a ogni forma di profitto pratico. Ciò mi fornisce l'energia psichica necessaria a essere realmente un idealista, invece di una persona che ha semplicemente pensieri idealistici. Beethoven era fatto alla stessa maniera».

Durante quegli anni nutrì un forte interesse per il '900 musicale, come testimonia un episodio da *L'occhio nel Cielo* il suo primo romanzo di fantascienza, del 1957. Hamilton e compagni, nel loro trasmettere da una dimensione all'altra a causa dell'esplosione di un megatrone, finiscono nel mondo dominato dalla personalità reazionaria e bigotta della signora Pritchett, che elimina via via ogni aspetto della realtà che non approva. Dalla collezione di dischi di Hamilton viene cancellata ogni traccia di composizioni atonali e contemporanee, tra cui una preziosa integrale di tutte le opere di Bela Bartok, il che manda su tutte le furie il protagonista «più di quanto gli

continua a pag. 30



→ **SEGUE DA PAG 20**

JACK DICEVA DI BILLY

«Nessun regista vivente è in grado di eguagliarlo. Lui e Neil Simon sono quelli con il maggior senso dell'umorismo». E di sé diceva: «La parte più importante nel successo di un attore è senza dubbio la fortuna. Non avrei mai pensato, quarant'anni fa, di raggiungere questi livelli... Chi può fermarmi? Solo un camion o un critico». Di Matthau: «Per me era un maestro».

BILLY DICEVA DI JACK

Diceva di lui Billy Wilder: «Jack Lemmon è uno di quegli attori che a scuola facevano sempre il pagliaccio. Gli piace e lo diverte travestirsi e camuffarsi; è un commediante nato». E ancora ricordando «A qualcuno piace caldo»: «La differenza tra Lemmon e Tony Curtis era quella tra il buffone della classe e un attore fondamentalmente timido».

IL MUSICISTA ATTORE

Jack Lemmon, prestò la sua voce, come in Italia Eduardo De Filippo prima e Roberto Benigni poi, per una versione di «Pierino e il lupo» eseguita dall'Orchestra Filarmonica di Praga. Il disco, uscito nel 1991, è molto apprezzato dai bambini americani.

Il Manifesto - 29 giugno 2001

Qualcuno è perfetto

Una tastiera emotiva completa ed estroversa, era chiamato il "clown triste"

ROBERTO SILVESTRI

«Nessuno è perfetto» sussurra Joe E. Brown all'orecchio di un ormai sedotto Jack Lemmon nel finale di *A qualcuno piace caldo*. Sbagliava. Proprio Jack Lemmon è perfetto. Sia in quella commedia insuperabile, per umorismo e tecnica recitativa, che in tutte le sue carriere: attore, cineasta (un film, nel 1971, *Kotch* - ovvero *Vedovo, aitante, bisognoso affetto, offresi...*, star Walter Matthau); regista di teatro (a Broadway porta nell'88 O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*), pianista jazz (due album; il leit-motiv di *Tribute* è suo; suona il piano in *The Player* di Altman, '92)), animatore radiotelevisivo, compositore. E anche come coscienza politica americana Lemmon è stato perfetto: ha anticipato di 20 anni, girando *Missing* e promuovendolo in tutto il mondo, le pubbliche scuse che Clinton ha fatto all'America latina per averla saccheggiata e invasa ripetutamente. Non ha perso l'occasione di partecipare a *Jfk* di Oliver Stone ('91), e ha combattuto contro «questo nucleare» (*La sindrome cinese* di James Bridges, '79).

Un anno dopo il decesso di Walter Matthau, Jack Lemmon è morto mercoledì sera al Norris Cancer Hospital di Los Angeles.

Al suo fianco c'erano la moglie Felicia Farr (è in *Così è la vita* di Blake Edwards, '86), sposata nel '62; il figlio Christopher (è in *Airport*, '77), che ebbe dalla prima moglie Cynthia Stone; la figlia Courtney e la figliastra Denise.

Era nato a Boston l'8 febbraio del '25, in un ascensore. Figlio di un dirigente di una fabbrica di dolci, il suo vero nome era John Uhler Lemmon III. Laureato a Harvard, dopo il servizio militare in marina, ha iniziato, dopo i corsi di recitazione di Uta Hagen una «fortunatissima» carriera di attore, girando un centinaio di film, un paio anche in Italia, *Avanti!* di Wilder e *Maccheroni* di Scola ('85) che inaugurerà il 29 al teatro Antico il Taormina Film Festival.

Attore duttile e poliedrico, inquietante quando è comico, estremo nel tragico, mai sopra le righe, simpatico quanto più è nevrotico, per i suoi sorprendenti cambi di marcia, per le irresistibili eccentricità gestuali e i tic facciali venne anche soprannominato il «clown triste» di Hollywood. Eppure fu la modernità del suo personaggio (inquietante e indocile «middle class», istigato dalla vita a sentirsi dentro beatnick) fu nel gruppo di giovani leoni che sostituì i mostri sacri ridimensionati dai processi alle

«streghe» anche contrattualmente. Nei suoi primi film Columbia, drammi cool jazz, in bianco e nero, trascina con sé i sapori e gli odori anti-Studios della scuola documentaristica est-coast. Un corpo abituato a tutti i guai della vita, un viso sregolato e autentico, di bellezza «Out-of-Manhattan» più che greco classico: ma con due occhi aperti al mondo e una tastiera emotiva completa e estroversa, pianto urla cupezza disperazione risata ironia gioia... Proprio come quelle dei fratelli Meysles o di John Cassavetes. Delle 7 candidature all'Oscar ottenute 2 sono arrivate per le commedie *A qualcuno piace caldo*, '59 e *L'appartamento*, '60; 5 per i drammi *I giorni del vino e delle rose*, '62; *La sindrome cinese*, '79; *Tribute*, '80; *Missing*, '82. Ha vinto nel '55 come attore non protagonista come guardiamarina Frank T. Pulver in *Mister Roberts* di John Ford e nel '73 come protagonista di *Salvate la tigre* di J.G. Avildsen, in cui è Harry Stoner erede - anche autobiografica - di Joe Clay che sprofondava con Lee Remick nell'interzone degli alcoolisti in *I giorni del vino e delle rose* di Blake Edwards, '63).

La sua carriera è stata segnata da 4 incontri professionali, con Richard Quine (*Off limits*, '57;

Una strega in paradiso, '58, *Come uccidere vostra moglie*, '65); Blake Edwards (anche *La grande corsa*, 1975); Billy Wilder e Walter Matthau. Il primo film girato con il grande umorista tedesco, alle fine degli anni '50, è stato *A qualcuno piace caldo*. E, con Tony Curtis e Marilyn Monroe, Lemmon è subito entrato nelle storie del cinema. Esattamente come con *L'appartamento*, in duetto con Shirley McLean, come *Irma la dolce*. La «strana coppia» di burberi dolci e teneri, con Walter Matthau, è invece nata nel '66, sul set della commedia sportiva *Non per soldi ma per denaro*. Insieme sono stati in titoli storici come *Prima pagina* e *Buddy Buddy* di Wilder, e nella *La strana coppia* di Gene Saks, dove è l'incredibile «casalingo» Felix Unger. Il film, del '68, dalla commedia di Neil Simon (da Simon anche *Un provinciale a New York* del '70 con l'indimenticabile Sandy Dennis, ha ebbe un sequel nel '99, *That's Amore: due improbabili seduttori*, con Sophia Loren. Premi? A palate. Berlino, Cannes, Venezia (*Shortcuts* di Altman, '97). Nell'88 quello alla carriera dell'American Film Institute. Golden Globe 2000 come miglior attore di tv-movie per *Inherit the Wind*, sei volte premiato dall'Actors Guild...

È scomparso a 76 anni, a causa di un tumore, il grande attore Jack Lemmon

Il Manifesto
29 giugno 2001

INDIMENTICABILE

Un anno fa moriva l'altra metà della "Strana coppia", Walter Matthau

«Nessuno è perfetto», diceva, facendo spalucce, l'aspirante marito miliardario di Daphne-Lemmon in "A qualcuno piace cal-

do". Invece, Jack Lemmon perfetto lo era. Per il cinema, lo era. Noi lo ameremo per sempre, anche solo per la sua Daphne, capace di strapparci un sorriso al solo pensiero.

Ma per amarlo, ci sono quasi un centinaio di buoni motivi, ovvero tutti i suoi film. Non ce n'è uno, a nostra memoria, in cui Lemmon non abbia messo tutto se stesso.



Sia chiaro, senza particolare sforzo. Lo diceva lui stesso: «La carriera d'attore? Un'ininterrotta serie di copi di fortuna». E se le commedie di Wilder gli calzavano come un guanto, il suo lato tragico, scoperto da Blake Edwards emergeva in lui con altrettanta forza. Un dono naturale, ricevuto assieme a pochi altri.

Nato in un ascensore di Boston nel 1925 (forse da qui una costante visione ironica della vita), Lemmon era figlio di un dirigente di fabbrica di dolciumi che lo voleva a tutti i costi "dottore". Ma dopo la laurea a Harvard, conquistata con notevole fatica, Lemmon fuggì, 300 dollari in tasca, a New York, per tentare la carriera d'attore. Non gli ci volle molto, per farsi notare. Già la prima piccola parte da cameriere lo segnalò alla critica e lo portò dritto dritto sul set di John Ford, per quel ruolo in *Mister Roberts* che gli valse il primo Oscar come attore non protagonista. Inizio fulminante e immediatamente dopo segnato dalla scelta di Billy Wilder che volle Lemmon accanto a Tony Curtis e Marilyn per *A qualcuno piace caldo*, a nostro avviso la miglior commedia americana di tutti i tempi. Accanto a Wilder, Lemmon dà il meglio della sua chiave comico-ironico-sprovveduta, quella del provinciale di oneste intenzioni, variamente gabbato dalla vita. E' il caso dell'impiegatuccio de *L'appartamento*, dell'innamorato impreparato

di *Irma la dolce*, della magnifica collaborazione con Matthau iniziata con *Non per soldi ma per denaro*. Che Lemmon non sia un comico, non solo un comico, lo dicono le strane espressioni della sua faccia, gli occhi sardonici, i tic nevrotici del collo, un corpo pronto a ciondolare e cedere, sbuffare, incresparsi e poi riprendersi come un motore a scoppio. Ci poteva fare tutto, con quel corpo non da adone e quella faccia da provinciale furbo ma incline all'onestà. Anche le parti più drammatiche, come quella dell'alcolista nel poco conosciuto ma bellissimo *I giorni del vino e delle rose*, o dell'industriale fallito e fraudolento di *Salvate la tigre*, dell'ingegnere anti-nuclearista di *La sindrome cinese* e del padre disperato per il figlio desaparecido in *Missing*. Fino alle prove estreme di *American* per James Foley, *America oggi* con Altman, *Jfk* di Oliver Stone.

Film che brillano tutti in un curriculum variegato, animato da personaggi totalmente eclettici, in cui però Lemmon sembrava sempre fedele a se stesso, pronto a "prestare" ai suoi personaggi i suoi tratti più tipici, con questo arricchendoli e non uniformandoli.

Certo, se i suoi film più impegnati parlano di una grande e bella carriera, coronata da due Oscar, da una Palma d'oro e da infiniti altri riconoscimenti, sono le sue commedie ad assicurargli l'immortalità cinematografica. Le otto

pellicole girate a fianco di Matthau hanno creato un genere specifico, il "Buddy-Buddy" (da uno dei loro titoli più famosi), nome con cui internazionalmente oggi si definisce il genere degli amici-nemici per la pelle, come erano loro due, dentro e fuori dal set. Chi lo ha conosciuto ha sempre parlato di una persona estremamente amabile, generosa, colta, disposta all'impegno sociale e politico per grandi cause. Mercoledì notte,

dopo una lunga malattia, è morto in un ospedale di Los Angeles, circondato dalla sua famiglia.

Con Lemmon se ne va un uomo e un artista generoso. Lascia una moglie, due figli, qualche nipote e uno sterminato pubblico di appassionati. Che lo rimpiangeranno a lungo.

Roberta Ronconi

Liberazione - 29 giugno 2001

continua da pag. 28

fosse successo in precedenza, perché lo toccava nel profondo, andava a toccare gli strati più intimi della sua personalità». L'impianto fonico di Hamilton risuona invece delle più accettabili note, secondo la signora Pritchett, di *Dafne e Cloe* di Ravel, definito dall'autore un carosello di musica inutile e ridondante.

La formazione musicale di Dick, sebbene abbia preso in gioventù qualche lezione di piano, è assolutamente da autodidatta. Collezionista quasi maniacale di dischi possedeva, già a 12 anni, pile di 78 giri con composizioni di Wagner, Rossini e Schubert. L'impianto Magnavox sul quale giravano i suoi dischi fu per buona parte della sua vita unico compagno delle sue sedute notturne di scrittura. Non fu mai, invece, un

grande frequentatore di concerti, la sua forte agorafobia glielo impediva. Questo tratto della sua personalità si riflette sul pianista Richard Kongrosian, personaggio de *I Simulacri* (1963), che interpreta i classici premendo la tastiera con i suoi poteri psicocinetici ed è afflitto da un coacervo di nevrosi e fobie derivanti dal suo nascente terrore di suonare in pubblico, tanto da crederci null'altro che un fetore malevolo. Dick ebbe sempre timore, come in effetti avvenne in gioventù alla San Francisco Symphony, di essere colto da convulsioni e vertigini mentre sedeva nella platea di un auditorium, o che un irresistibile desiderio di urinare lo assalisce durante la coda all'ingresso. Per ciò la musica la conobbe solo nella sua riproduzione, come suoni astratti provenienti da uno spazio esterno durante i lunghi ascolti, spesso solitari; musica come interlocutore proveniente dall'Altrove, dallo Spazio. Come se trasmessa dal satellite di *Valis* o dal Walt Dangerfield di *Cronache del Dopobomba*, che bloccato in orbita perenne sulla sua

astronave dopo le esplosioni nucleari che hanno devastato la Terra, trasmette musica ai sopravvissuti di tutto il mondo, voce redentrice e fraternizzante per una umanità abbattuta.

La sua discoteca si ampliava di mese in mese con le incisioni più raffinate e Dick, che lavorò, neanche ventenne nel negozio di dischi ed elettrodomestici di Herb Hollis, figura paterna e amichevole, finì per diventare anche un acuto conoscitore dell'impronta esecutiva di direttori d'orchestra, solisti e cantanti. Ebbe dei periodici innamoramenti per questo o quel musicista, come per Dietrich Fischer-Dieskau e le sue etruzioni dei lieder di Schubert, per le interpretazioni bachiane di Gerhard Hush e per l'ineguagliata interprete di Richard Strauss e Mozart: Elisabeth Schwartzkopf. In *Ma gli Androidi sognano Pecore Elettriche?* il personaggio di Luba Luft, una dei robot ribelli da «ritirare», è esemplato sulla cantante austriaca. Il poliziotto Deckard la identifica durante le prove del *Flauto Magi-*

co e poi la uccide. Sarà il ricordo della bellissima voce della donna artificiale a far sorgere nel protagonista dubbi e pentimenti. Che Luba, nel film di Ridley Scott, fosse una spogliarellista fu uno dei particolari della sceneggiatura che irritarono Dick e lo resero scontento (tranne che per gli utili economici) e scettico sull'effettiva riuscita del film.

Dick amò diversi generi, dal folk al blues al rock («Trascorro la maggior parte del tempo ad ascoltare Scarlatti, poi i Jefferson Airplane, e infine il *Gotterdammerung*, nel tentativo di metterli insieme») In *La Trasmigrazione di Timothy Archer*, suo ultimo romanzo, opera fondamentale sui meccanismi della perdizione e della degenerazione morale, le vicende narrate si aprono nel giorno dell'assassinio di John Lennon, nero di cupi presagi.

Alias N. 7 - 16 Febbraio 2002

continua a pag. 37



JOHNSON

Approssimativo e irresistibile, "Jesus' son", dell'americano Denis Johnson

Il libro dell'Epica tossica

di Emanuele Trevi

L'Epica del Tossico rappresenta un particolare stile del racconto orale contemporaneo. A differenza di altri modelli narrativi, varia pochissimo col passare dei decenni e delle mode. È internazionale, inoltre (come, mettiamo, il *gotico*), nel senso che la si riconosce in qualsiasi angolo del mondo e rimane la stessa in inglese, in italiano, in francese, e sicuramente anche in urdu o in cinese. Le varianti sono solo di lessico, non di sostanza. Infine, si può dire che è un'epica povera, quasi ascetica nel suo rimanere ancorata a pochissimi valori fondamentali e ricorrenti. A cambiare molto, invece, sono le scene e i personaggi, in conseguenza del principio-base esistenziale (e narrativo) che si esce di casa e non si sa mai né quando si torna né chi si incontrerà né cosa si farà – né ovviamente, *di cosa* ci si farà.

È molto raro che l'Epica del Tossico trovi una forma scritta. Il fatto che invece esista una tradizione letteraria sulle droghe, un vero canone occidentale ricco di capolavori assoluti da De Quincey a Benjamin e Burroughs, interessa solo marginalmente il nostro argomento. Sulla *droga in sé*, e sui suoi effetti, l'Epica del Tossico ha ben poco da rivelare. Ci ruota intorno, ma non ci sta a pensare sopra più di tanto. Il meccanismo del bisogno e della soddisfazione, a pieno regime, è fin troppo esigente e non ammette sottigliezze. Del tutto improprio, allora, il richiamo a Burroughs che è stato fatto di fronte a un purissimo reperto di Epica del Tossico come i racconti di Denis Johnson, usciti nel 1992 con il titolo *Jesus' Son* (da *Heroin* di Lou Reed) e tradotti adesso in italiano da Jack Delaney (Einaudi «Stile Libero», pp. 115, L. 16000), in contemporanea all'uscita nelle sale del film omonimo di Alison McLean, già visto e abbastanza apprezzato a Venezia l'anno passato.

Denis Johnson, che ha scritto anche qualche libro di poesia e dei romanzi (*Angels* è l'unico tradotto da noi, per Feltrinelli) è nato nel 1949. È dunque a pieno titolo figlio di una generazione che poté a un

certo punto sembrare, negli States come in Europa, un immenso, spericolato, indisciplinato esercito di viandanti. Un'armata Brancaleone di colpo sottratta, proprio alle soglie dell'età adulta, a ogni progetto pedagogico come ai ferrei parametri del prodotto, del profitto, della prestazione. Sostituiti dagli esponenti di un'economia un po' sordida e sotterranea, basata essenzialmente sul baratto e sull'occasione, ma non del tutto estranea a certe forme di lealtà, di cui molti esempi si trovano anche nei racconti di *Jesus' Son*.

Quanto è importante, l'essere o l'essere stati testimoni di quello che si racconta? Anche non possedendo una risposta buona per tutte le occasioni, un libro come quello di Johnson non sarebbe nemmeno concepibile, se non a partire dal fatto che chi l'ha scritto era proprio lì, conficcato nella sua materia, volta a volta dolente, ridicola, visionaria. Non si tratta – bisogna insistere – di particolari argomenti ed esperienze. Da questo punto di vista astratto, sia i racconti di Johnson che il film di McLean potranno risultare alquanto deludenti. Mancano di «scene madri», e di qualunque altro tipo di perno intorno al quale far ruotare gli avvenimenti. Johnson sembra iniziare i suoi undici racconti da un punto qualunque degli infiniti possibili, e li chiude altrettanto arbitrariamente, dando l'impressione, più che altro, di avere perso il filo, o di essersi stufato. Il fatto è che lo scrittore punta i piedi, con simpaticissima pervicacia, non appena dal filo degli avvenimenti e delle emozioni potrebbe scaturire non dico una morale, ma appena un'ombra di significato («Di solito, quando il mio stato d'animo mi portava quasi a riflettere sul senso della vita, al massimo arrivavo a pensare d'essere vittima di uno scherzo. Nessun tentativo di spingersi fino al bordo del mistero, in nessuna occasione qualcuno di noi [...] pensava che i nostri polmoni fossero pieni di luce, o roba del genere»). Questa mancanza di premeditazione, d'altra parte, unita alla presenza della stessa voce narrativa, dà a *Jesus' Son* una grande compattezza, a metà strada tra la raccolta di *short stories* e il romanzo vero e proprio. Ed è a questa voce narrativa che Jo-

hanson affida interamente la forza di persuasione della sua scrittura. E succede, in effetti, di seguirla volentieri, perdonandole sia le ripetizioni che la sostanziale ottusità, proprio come, facendo tardi la notte, si stanno ancora a sentire tante sciocchezze eseguite *live*, sganciando volentieri in cambio un po' di sigarette o una birra. Tanto che, se posso esprimere una notazione veramente personale, leggendo certe pagine di questo libro, avevo come l'impressione di averla già sentita, quella storia, o magari una molto simile... A Campo de' Fiori,

È sbagliato, di fronte a questo purissimo esemplare di stile "tossico internazionale", richiamarsi a Burroughs: i racconti di Johnson sono autentici e destrutturati, cioè "live"

sotto la statua di Giordano Bruno? In un sordido treno notturno diretto al Sud?

Ma è soprattutto Johnson che dà l'idea di averla molto esercitata, tra una cosa e l'altra, la sua arte dell'ascolto. Alternando molto frequentemente cinismo e pietà – entrambi sinceri allo stesso grado – a seconda dei casi e dei bisogni. Proprio come fa, con le orecchie ancora piene di fandonie e avventurette da strapazzo, quando tocca a lui di tenere in mano le briglie del racconto. Senza mai dare a vedere di prendere le distanze, con quell'atteggiamento molto antipatico dello scrittore che scrive perché è diventato diverso e più furbo dei suoi vecchi amici e tante cose ormai le ha capite. Johnson insomma rifiuta il volo d'aquila, lo sguardo retrospettivo che trasforma l'energia dell'errore nelle certezze della scrittura. Anzi, appena può fa esatta-

mente il contrario, contaminando il tessuto del racconto con i paradossi cognitivi dell'esser fatto oltre ogni limite. Mescolando così, per fare un esempio, il *prima* al *dopo*, perché nella mente tossica le direzioni del tempo sono molte, e molto ingarbugliate. Johnson vuole rimanere nei pressi di quello sfacelo, senza mai trasformare il fatto di scrivere – un fatto puramente *gratuito*, a quanto pare – in una tecnica di guarigione o di consapevolezza. E alla fine, questa resistenza fino all'ultima pagina finisce per convivere, e si lascia il libro con un suo strano sentimento di gratitudine e simpatia. Approssimativa quanto si vuole, l'Epica del Tossico declinata da Denis Johnson possiede la merce rarissima dell'autenticità.

Alias n°37
23 settembre 2000



SANKARA IL RIVOLUZIONARIO

di Marinella Correggia

Arrivare troppo presto, forse, è come arrivare troppo tardi: anche il miglior seme non attecchisce. Forse per questo pochi sanno di quel presidente africano che negli anni Ottanta, all'Assemblea dell'Onu come nel più piccolo villaggio del suo paese, propose e cercò di concretizzare quanto "il movimento" sta ricercando in questi ultimi anni.

Si chiamava Thomas Sankara quel giovane presidente che aveva precorso i tempi. Per la sua umanità (eccezionale in un politico), per la coerenza del suo stile di vita (rarissima anche fra i rivoluzionari), per le sue scelte rosso-verdi (con concrete sperimentazioni), egli dovrebbe trovare un posto di primissimo piano nella memoria. Gli si dovrebbero intitolare strade, progetti alternativi, film, biografie. E soprattutto vi si dovrebbero trarre ispirazione, forza, purezza. Sembra che ce ne sia bisogno.

MORIRE A 37 ANNI

Per cominciare dalla fine, Sankara fu ucciso a trentasette anni nel 1987 da un commando militare, mentre era in tuta perché il giovedì era il giorno dello sport di massa. Nell'Alto Volta, che la rivoluzione aveva ribattezzato Burkina Faso, cioè il "paese degli integri", terminava così soli quattro anni una rivoluzione della dignità che si potrebbe ben definire rossoverde; una sfida di sviluppo autonomo, egualitario e partecipativo che aveva portato i contadini, le donne, perfino gli alberi del poverissimo paese saheliano a "cercare la felicità", cambiando nome, atteggiamenti e strutture, per "osare inventare l'avvenire", fin nel più remoto dei villaggi ma con l'ambizione di parlare al mondo: sulla cui scena il Burkina irruppe all'improvviso.

Di questa rivoluzione Thomas Sankara fu l'eroe sincero e onesto, visionario e pragmatico, con un particolare credito presso le masse. In questo paese "concentrato

di tutte le disgrazie", egli giunse al potere grazie a un'alleanza fra gli esponenti della rivolta popolare contro i governi corrotti e un gruppo di giovani militari da lui coordinati (Sankara militare?! Già. Aveva abbracciato questa carriera - ma con un orientamento politico fin dai primi anni - in quanto unica possibilità di studiare gratis offerta a uno studente poverissimo e senza raccomandazioni).

"PRESIDENTE CONTADINO"

In molti modi fu definito Thomas Sankara. Egli fu il "presidente dei contadini", per aver voluto mettere al centro e dar potere ai produttori di sopravvivenza: quel 90% di agricoltori poverissimi, da sempre dimenticati, e rovinati dalle tradizioni feudali, dalla distruzione della natura, dai residui del colonialismo, dai privilegi di una città vorace e dalle assurde leggi dell'import-export. Fu il "presidente ribelle", per le sue proposte in favore del disarmo mondiale e dell'indipendenza politico-economica terzomondista contro l'imperialismo e il capitalismo divoratore di risorse. Fu il "presidente più povero del mondo", per la personale messa in pratica di un principio di non-privilegio ("non possiamo essere i dirigenti ricchi di un paese povero") a cui lo conducevano fondamenti marxisti ma al tempo stesso l'ispirazione del Vangelo e del Corano. Fu "l'incorruttibile", per la lotta senza quartiere agli abusi. Fu il "femminista", per l'attenzione speciale verso le donne, pilastri della vita relegate all'ultimo posto. Fu "l'ecologista", perché sognava un altro sviluppo. E, ovviamente fu il "Presidente ribelle".

Gli obiettivi del governo rivoluzionario erano semplici e impossibili. Ricerca del benessere per tutti con uno sviluppo autonomo centrato sui bisogni di base ("contare sulle proprie forze"); democrazia diretta che affidava le decisioni alle organizzazioni di massa (donne, contadini, studenti, lavoratori), non ai

piccoli partiti urbani ed elitari; autosufficienza alimentare ed economia popolare basata su risorse endogene per fornire acqua, cibo ("dieci litri di acqua e due pasti al giorno per tutti i burkinabé"), salute, istruzione e casa a tutti e tutti i giorni; mutamento dei rapporti città-campagna; liberazione femminile dai tanti giochi ("se la rivoluzione perde la lotta per la liberazione della donna, avrà perso il diritto a una trasformazione positiva della società"); indipendenza culturale; lotta ai privilegi delle élite consumiste così tipiche dell'Africa.

Il "piano dell'economia popolare" cercò di risanare l'agricoltura e migliorare le infrastrutture produttive e sociali nelle campagne: per aumentare i raccolti ma anche il benessere dei contadini e la vivibilità delle campagne. La politica dell'acqua nell'arido Burkina era vitale: si avviarono 8.000 cantieri per la realizzazione, da parte degli stessi abitanti, di piccole dighe, acquedotti, pozzi, bacini idrici. Il governo lanciò con decisione le "tre lotte" per fermare il deserto, e fra queste il divieto del taglio abusivo della legna da ardere, corredato dalla ricerca di forme semplici di energia alternativa. Nei campi fu incoraggiato il ricorso agli input locali. Si avviarono massicci programmi di riforestazione di villaggio. L'aumento dei prezzi agricoli incoraggiò gli sforzi dei contadini quanto l'abolizione dei privilegi dei capi villaggio.

CAMPAGNE E PROGRAMMI

La campagna "produciamo quel che consumiamo, consumiamo quel che produciamo", con relativi divieti di importazione ("mangeremo i nostri manghi, non le loro mele") rispondeva all'estrema scarsità di valuta estera e alla necessità di porre al centro l'agricoltura locale. Riabilitare e per quanto possibile ruralizzare le industrie fu una delle fatiche di Sisifo del governo rivoluzionario. Una delle operazioni tipiche del

Burkina di quegli anni, che ricorda la battaglia del khadi (la tunica di cotone grezzo, tessuta a mano) condotta da Gandhi in India, fu il *faso dan fani*, la stoffa artigianale locale che il presidente, i ministri e i funzionari dovevano indossare per dare il buon esempio. Un'altra sfida fu la "battaglia della ferrovia": costruzione in economia e autonomia - con squadre di lavoro volontarie a cui parteciparono gli stessi membri del governo - di 100 chilometri di binari per raggiungere da Ouagadougou le regioni del Nord e le miniere di manganese: la Banca mondiale aveva rifiutato i fondi, preferendo una superstrada. Anche i cittadini dovevano lavorare per almeno tre settimane l'anno nei cantieri popolari per la "costruzione" del paese. Nobiltà del lavoro manuale.

In soli quattro anni l'obiettivo dei due pasti e dieci litri d'acqua al giorno per tutti, fu raggiunto. L'infrastruttura socio-sanitaria del paese migliorò notevolmente. La scolarizzazione aumentò, la situazione delle donne migliorò, la lotta alla desertificazione conobbe successi. Scuole, dispensari, acquedotti, case popolari con alberi al posto di quartieri malsani, 7.000 campi sportivi nei villaggi, catene di magazzini cooperativi, cinema rurali, trasporto pubblico... Per tutto questo occorrevano fondi. Fino ad allora il magro bilancio statale era stato assorbito quasi solo dalle spese di mantenimento della macchina burocratica pubblica. Con la rivoluzione, ci fu guerra alle spese superflue: vendute le auto blu ministeriali, eliminati gli sprechi di energia e materiali negli uffici, aboliti lussi di rappresentanza. Furono votati un massimale per gli stipendi - compreso quello molto modesto del presidente - e un prelievo "volontario" dai lavoratori pubblici garantiti in favore delle campagne.

Il bilancio era andato in pareggio. Vivo Sankara, il Burkina rifiutò cocciutamente di firmare un programma di aggiustamento strutturale con il Fondo monetario inter-

nazionale: "Quel che chiedete l'abbiamo già fatto per conto nostro. Abbiamo risanato l'economia, non avete nulla da insegnarci. Il Fondo cerca un controllo politico sui paesi... "Se Sankara era riuscito a far digerire, almeno fino agli inizi del 1987, questo severo piano di austerità e moralizzazione fu perché egli lo applicò in primo luogo a se stesso. Si atteneva alla regola dei due pasti al giorno, non tre. Niente carne, niente caffè, né prodotti di multinazionali, niente tabacco ("gioco del capitalismo, venderci un veleno che fa venire il cancro, e poi curare i più ricchi"), niente aria condizionata nel suo ufficio, niente scuole private per i figli, niente proprietà. Una sobrietà sconosciuta nel mondo politico a ogni latitudine; e rara perfino fra gli "alternativi".

LA RIVOLUZIONE BURKINABÈ

La rivoluzione burkinabè aveva ambizioni internazionali: voleva parlare al mondo. Cominciando dall'Africa. Paladino della proposta di non pagare più il debito estero, di campagne per il disarmo internazionale, del mutuo aiuto fra paesi del Sud, del rifiuto di impostazioni imperialiste, il presidente diede un sostegno deciso al languente movimento dei non allineati e ai movimenti di liberazione, per un nuovo ordine mondiale. Il rifiuto dei diktat riguardava anche gli aiuti allo sviluppo, spesso "inutili e imbevuti di colonialismo": si può accettare solo "l'aiuto che aiuta a fare velocemente a meno dell'aiuto", non

quello che "serve alle imprese del Nord e a esperti pagati in un mese cifre che basterebbero ognuna a costruire una scuola".

Ma Sankara di errori doveva averne fatti, se finì così, assassinato per ordine del suo amico e alter ego Blaise Compaoré, tuttora presidente del Burkina... Di errori doveva averne fatti, se nemmeno i suoi amati contadini si rivoltarono in massa contro l'assassino, nella fase di violenta repressione che seguì il colpo di stato. Il fatto è che la rivoluzione fu spezzata nel momento giusto, a metà del guado. Sankara aveva chiesto troppo ai vertici, ormai stufi dello sforzo rivoluzionario; e intanto la base rurale e popolare, i contadini, le donne e i bambini, non erano ancora "socializzati alla politica". Sankara si era accorto di

essere solo.

"La morte di quest'uomo eccezionale è una tragedia per l'intera Africa" disse il sociologo svizzero Jean Ziegler. E il giornalista malgascio Senes Andriamirado scrisse: "È morto Sankara, un presidente non come gli altri. È stato forse un incidente della storia; ma un incidente felice".

Liberazione - 30 Settembre 2001

BERSAGLI

MARIAROSA BRICCHI

E IL REALISMO (SI)

DI MANGANELLI

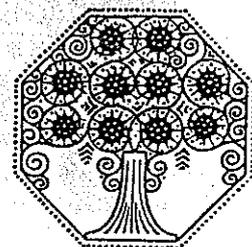
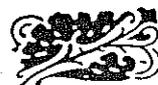
di Massimo Raffaelli

Uno scrittore esoterico, per *happy few*, autodivorato dall'idea che la letteratura nasca solo dalla letteratura; uno scrittore di parole nere e tormentate, sideralmente lontano dalla realtà: sono i luoghi comuni per cui molti si tengono alla larga dai libri di Giorgio Manganelli. Sbagliano. Se è vero infatti che dai suoi libri è difficile dedurre qualcosa che somigli alla realtà di superficie, rugosa e scabrosa, è vero altrettanto che nei suoi affondi vocabulistici (una vera e propria apnea) quella stessa realtà incombe, dall'esterno, alla maniera di un rimorso, di un oggetto perduto e tuttavia invasivo per la sua stessa, paradossale, inessentialità. (O gratuità, se ha scritto: «La letteratura non vuol dire niente»). Merito dell'ultima leva dei critici avere interrogato l'oroscopo di Manganelli, averne cioè tradotto nella direzione del senso (il senso di progressiva catabasi, sprofondamento) una scrittura che quanto più si torceva tanto più ambiva alla perfezione intransitiva, confidente con la maestà del silenzio; un merito raddoppiato dal fatto di averlo stanato dalla nicchia di *outsider* e di ala destra del Gruppo 63, liberandolo dall'equivoca etichetta di sperimentista. Esempio, in tal senso, lo studio di Mariarosa Bricchi Manganelli e la menzogna *Notizie su «Hilarotragoedia» con testi mediti* (Interli-

nea, pp. 109, euro 15,00), che si segnala per la accuratezza filologica con cui ricostruisce la partitura variantistica del capolavoro di Manganelli (cinque stesure fra il '60 e il '64, data della stampa) e per la ricchezza degli inediti (documenti, lettere, pagine espunte) riportati in appendice. La Bricchi legge l'architettura di *Hilarotragoedia* nel precario equilibrio che viene a crearsi fra una zona centripeta e una centrifuga, fra capitoli riflessivi e narrativi, infine fra «la necessità di ordine e la necessità di occultare tale ordine consegnando al pubblico un oggetto di forma (solo apparentemente) bizzarra e non classificabile». È noto che l'assetto di *Hilarotragoedia* regredisce agli inferi domestici, verso un'Ade intubata e intestinale, il cui prezzo è una specie di asceti linguistica (industriosa e minuziosa, prossima alla congestione afasica) che comporta via via la desamentizzazione delle parole e dei cortocircuiti analogici, fino alla «vittoria della retorica sul significato», fino al formicolare sottovuoto (piccola musica d'abisso) tipica della condizione autistica. Ma la retorica, il discorso compiuto e fine a se stesso, non è appunto il riparo autodifensivo o persino l'alibi etimologico di chi scappa dalla «realtà»? Può essere, ma può essere anche, come nel caso di Manganelli, il riflesso o meglio il reliquato di un attraversamento e/o sprofondamento tanto lucido, nella disperazione e nella depressione, da poter-

si fissare solo in forma araldica, sia pure di una araldica sconvolta e obitoriale. Del resto, che Manganelli non fosse poeta della realtà ma semmai dell'angoscia-da-realtà lo ha colto di recente, con l'acume del compagno di via, Michele Mari (*La maniera di Manganelli* in «Il Caffè illustrato» n. 1, 2001): «Estro, ossessione lucida-folle, inattualità del discorso formano allora un solo vortice, al cui centro è il vuoto e il non detto dell'angoscia».

Alias No 14 Aprile 2002



L'underground della politica

ELISABETTA D'ERME
TRIESTE

Il filosofo e psicoanalista sloveno Slavoj Zizek è stato ospite di un incontro organizzato dalla facoltà di filosofia di Trieste e dalla Scuola europea di psicoanalisi in occasione dei 100 anni dalla nascita di Jacques Lacan. Il convegno è stato preceduto dalla presentazione di uno tra i tanti saggi di Zizek, ora tradotto in italiano: *Il godimento come fattore politico* appena pubblicato da Raffaello Cortina Editore. Traduzione promossa dal filosofo Pier Aldo Rovatti e realizzata da Damiano Cantone e René Scheu. Per Slavoj Zizek questo è stato il primo incontro ufficiale con la città di Edoardo Weiss. In uno dei suoi libri, Zizek ha citato una lettera che lo psicoanalista triestino scrisse a Freud, suo maestro, sottoponendogli il caso di un suo paziente sloveno. Freud gli rispose di non perdere tempo poiché lo sloveno non valeva neanche la pena d'esser analizzato... A Zizek abbiamo posto alcune domande, a cominciare dal suo libro.

Perché «Il godimento come fattore politico»?

Dobbiamo partire dalla contrapposizione tra «godimento» e «piacere». Per chiarire la differenza utilizzeremo l'esempio di un noto cinegiornale sulla II guerra mondiale. Quello sul famoso discorso di Joseph Goebbels sulla Guerra Totale, tenuto al Palasport di Berlino nel 1943, dopo la sconfitta di Stalingrado. Nel momento culminante del discorso, Goebbels poneva una serie di domande retoriche, che contenevano il messaggio: volete più sofferenza, più rinunce? Per esempio chiedeva: volete che tutti i ristoranti vengano chiusi? volete lavorare 16 ore al giorno? Finché arrivava al quesito finale: volete una guerra totale, più totale di quanto potreste mai immaginare? La risposta fanatica della massa urlante era: Sì! Sì! Questo episodio spiega che il «godimento» è esattamente l'opposto del «piacere». Il godimento è l'eccessivo piacere dato dalla rinuncia, o dallo stesso sacrificio. Cos'ha a che fare tutto questo con la nostra società liberal-permissiva che incita costantemente a godere il più possibile? Dovrebbe farci riflettere sui pericoli del moderno edonismo, che rischia di trasformarsi nel più rigoroso ascetismo. Oggi viene richiesto di godere, ma per poter davvero godere bisogna fare jogging, sottomettersi a una dura dieta, non bere, non fumare o abbandonarsi a eccessi sessuali. L'edonismo vorrebbe confinarci nella società più regolamentata che la storia umana abbia mai conosciuto.

Piacere e dovere sono collegati in modi diversi: il regime totalitario, ad esempio, non ti chiede di fare solo il tuo dovere, ma anche di godere mentre lo compi. Il regime autoritario, invece, non si interessa a cosa pensi, ti ordina

A colloquio con il filosofo e psicoanalista Slavoj Zizek, a partire dal suo ultimo saggio, «Il godimento come fattore politico». Dalla verità contenuta nel Libro di Giobbe al paradigma rovesciato dell'occhio del Grande Fratello

semplicemente di fare il tuo dovere. Il sistema totalitario è dunque più esigente. Un esempio ci viene dalla vita quotidiana. Una domenica mattina il padre autoritario dice al figlio: «Che ti piaccia o no andiamo a far visita alla zia.» Mentre il padre totalitario postmoderno, più furbo, dirà: «Tu sai quanto ti vuole bene la zia, sta dunque a te scegliere se venire a trovarla o no.» In questo modo dice al figlio che non solo deve andare a trovare la zia, ma che deve essere anche contento. E poi c'è l'approccio fondamentalista, apparentemente liberatorio. Penso ai discorsi ascoltati in Bosnia durante la guerra. I fondamentalisti cercavano adepti. Dicevano che chi si fosse unito a loro avrebbe finalmente potuto uccidere, ammazzare, scopare, stuprare in libertà. Come uscire da questo circolo vizioso?

I paesi dell'Europa occidentale guardano con disgusto alle forme di «godimento» dei Balcani. E perché no?

Tutti conosciamo il detto di Lacan secondo il quale l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Il mio amico marxista Mladen Dolar ha teorizzato che l'inconscio dell'Europa ha la stessa struttura dei Balcani. La cosiddetta Europa civilizzata si è scontrata nei Balcani con il suo opposto osceno. I Balcani sono l'inconscio più segreto dell'Europa. Da qui nasce la questione da me più volte affrontata: dove cominciano i Balcani. La risposta è sempre la stessa: nel giardino del vicino. Per i serbi iniziano in Albania e così via fino ad arrivare alla perfetta Gran Bretagna per la quale i Balcani sono l'intero continente europeo... Kusturica con *Underground* lo conferma. Il film non presenta i Balcani, ma la loro immagine fantasmatica, un luogo dove la gente beve, fa sesso, mangia, uccide... è la «fantasia» occidentale dei Balcani. Kusturica soddisfa la richiesta di «primitivismo» dello spettatore occidentale. Atteggiamento che ritroviamo, generalizzato, tra gli stessi serbi, bosniaci e anche sloveni. Anche il nazionalismo serbo sembra uno show teatrale. Il sociologo tedesco Ulrich Beck lo definirebbe «nazionalismo riflessivo». L'occidente «civilizzato» si è ostinato per anni a prendere sul serio la stupida storia delle passioni etniche; mostrandosi così incapace di capire cos'era veramente in atto nei Balcani: un processo politico, un conflitto di potere.

Nel saggio «Ein Plädoyer für die Intoleranz»

lei parla di falsa tolleranza del multiculturalismo. Meglio allora essere apertamente intolleranti?

No. Il mio problema con la tolleranza attiene a quel che lascia fuori. Il tipico della tolleranza multiculturalista esclude una serie di domande che non vengono più poste. Il multiculturalismo cambia impercettibilmente le questioni, le depolitizza, trasforma le lotte politiche in problemi di tolleranza culturale. Come dire: siamo razzisti perché non riusciamo a tollerare la diversità degli altri e li odiamo perché non sappiamo confrontarci con la diversità che è dentro di noi. La soluzione multiculturalista è quella di intraprendere un «self discovery voyage»: questa è depolitizzazione. Oggi tolleranza equivale al diritto di narrazione. È una sorta di darwinismo sociale, ogni minoranza – gay, lesbiche... – ha il diritto di raccontare la propria storia, ma la questione della verità resta sospesa. Se reclami il diritto di dire la verità sei accusato di logocentrismo. Mi oppongo a certa etica tollerante e liberale, basata sulla depolitizzazione. Deploro che il multiculturalismo non riesca ad essere più radicale. Quando capisco se ho buone relazioni con un membro di un altro gruppo etnico? Quando si rompono le barriere. Certo non quando tratto l'altro con rispetto, ma quando iniziamo a raccontarci storie sporche. La versione standard della tolleranza multiculturalista è segretamente razzista.

In «Il godimento come fattore politico» lei torna a parlare di Bligh – il capitano del Bounty che ritroviamo anche ne «Il grande Altro» (Feldtrini, 1999) – e del fatale equivoco sul rito dell'attraversamento della linea dell'Equatore: «osceno supplemento superegotico dell'ordine sociale simbolico». Quale rapporto hanno questi moderni riti iniziatici con quelli, ancor oggi segreti, dei misteri dell'antichità?

La sapienza pubblica è sostenuta da osceni riti d'iniziazione. Riti che esistevano anche nell'antichità. E qui arriviamo all'oggetto dei miei studi attuali: tutto questo non vale per la cristianità. Chi parla è un ateo ma, nondimeno, ritengo che la cristianità sia stato il primo movimento religioso veramente emancipatorio, poiché non si basa su alcun sapere iniziatico segreto. Viceversa troviamo questo dualismo nell'ebraismo, dove da una parte c'è la Legge, dall'altra la Kabala. Nella Legge ufficiale il mondo è desessualizzato, nella Kabala ritroviamo la vagina con i suoi fluidi, e l'osceno indicibile ritorna. Rileggendo il Libro di Giobbe mi sono reso conto che è la prima vera critica all'ideologia. Qual è il messaggio che contiene? Giobbe dice: le mie sofferenze sono senza senso. Protesta.

Intende dire che Giobbe si rifiuta di «godere»?



Esatto. Arrivano **tre** saggi e cercano di convincerlo che, per soffrire tanto, deve aver fatto qualcosa di sbagliato. Ma Giobbe insiste nella difesa della sua dignità, non ha fatto nulla di male. Alla fine, Dio in persona gli darà ragione. Trovo importante che, nella tradizione giudaico-cristiana (la psicoanalisi lo riconferma), la verità finale, definitiva, è il portato di un incontro traumatico. Cosa accade nel giudaismo? Dio appare e dice agli Ebrei: siete il popolo eletto. Loro non sanno perché. Non ci sono ragioni profonde. Lo stesso accade nella psicoanalisi. Ciò che fa male non è da cercare dentro di te, ma nel trauma che hai incontrato. Perciò respingo le tendenze New Age verso un nuovo gnosticismo: scopri il tuo vero essere, analizza il tuo profondo... Nel futuro la battaglia tra la preziosa eredità lasciataci dalla cristianità e questo nuovo gnosticismo, che vuole aprire la via a comunità iniziatiche elitarie, sarà cruciale. Le coordinate democratiche sono realizzabili solo in uno spazio pubblico, senza il «supplemento» di sporchi segreti.

Per alcuni siamo in un'epoca postedipica. Lei indica nel «Fatherless Subject» un soggetto cinico postmoderno che non ha mai sperimentato l'autorità paterna. Con quali conseguenze? L'eclisse dell'autorità paterna è ancora legata a certa logica superegoica. Nel mondo capitalista il crollo dell'autorità paterna produce personalità narcisiste. Ma sarebbe perverso augurarsi che l'autorità paterna possa essere nuovamente restaurata. Non mi stupisce che i teorici del cyberspazio amino tanto Leibniz,

per questo filosofo siamo monadi, ognuno chiuso nel suo universo senza finestre, ma nondimeno ogni monade riflette l'intero universo. Siamo soli, seduti davanti al nostro computer, ma nondimeno siamo parte del w.w.w. il *world wide web*. Definirei tutto ciò «solipsismo collettivo». Questo spiega certi strani fenomeni come quei siti dove la gente, con una videocamera posta nell'interno della tazza del cesso, mostra addirittura (negli Usa l'accesso è gratuito) il loro modo di defecare. Non si tratta più del vecchio esibizionismo dell'impermeabile aperto a mostrare i genitali. E' la categoria emergente della «shared privacy», la privacy condivisa, che non è pubblica ma neanche privata.

Oggi viviamo un equilibrio molto fragile. Siamo portati a isolarci sempre più, ma siamo anche sempre più esposti allo sguardo degli altri. Questo spiega il fenomeno del tv-show «Il grande fratello». Nei buoni tempi andati del Grande Fratello si temeva lo sguardo, oggi temiamo che egli non voglia guardarci. Tutti i fenomeni di cui parliamo segnalano che, in questa tarda fase del capitalismo, qualcosa è davvero cambiato. Non abbiamo ancora una buona teoria per definire questi cambiamenti. Forse dovremmo addirittura rivedere la tesi n. 11 di Marx, abbiamo cercato di cambiare troppo il mondo. Ora sarebbe opportuno dedicare tutte le nostre forze a tentare di interpretarlo.

Il Manifesto – 10 aprile 2001

Slavoj Zizek

Nato nel 1949 a Lubiana, filosofo e psicoanalista – fondatore della scuola lacaniana slovena e curatore della rivista della scuola lacaniana tedesca «Wo es War» –, Zizek è docente universitario nella capitale slovena e visiting professor di numerosi atenei europei e Usa.

Tra i suoi saggi: «Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan, sans jamais oser le demander a Hitchcock» (Parigi, '88); «Le plus sublime des hystériques. Hegel passe» (Parigi, '89); «Pogled strani» («Looking Awry», Lubiana '88/Cambridge '91); «The Sublime Object of Ideology» (Londra); «Mehr-Geniessen: Lacan in der Popularkultur» (Vienna); «Grimassen des Realen: Lacan oder die Monströsität des Aktes» (Kin); «How did Marx Invent the Symptom?» in «Mapping Ideology» (Londra); «The Indivisible Remainder: Essays on Sehnsucht and Related Matters» (Londra). Sono di quest'anno, «Die Tücke des Subjekts» e «Die gnadenlose Liebe» (Suhrkamp); in



italiano è disponibile, oltre a «Il godimento come fattore politico», «Il grande Altro» (Feltrinelli, '99).

POLITICA O QUASI

Zizek, l'ombra del godere

IDA DOMINIANNI

Di Slavoj Zizek e della sua recente «scoperta» italiana ho già avuto modo di parlare in questa rubrica, quando uscì per Feltrinelli la sua raccolta di saggi *Il grande Altro* curata da Marco Senaldi. *Il godimento come fattore politico*, che esce adesso per Cortina a cura di Damiano Cantone e René Scheu, ci rimette a contatto con la problematica e le ossessioni del «gigante di Lubiana», pensatore «di confine» in tutti i sensi, il suo punto di osservazione del presente trovandosi al confine fra Est e Ovest, fra esperimento comunista e globalizzazione liberaldemocratica, fra filosofia e psicoanalisi, fra umanesimo novecentesco e post-umanesimo tecnologico del 2000, fra razionalità e inconscio del testo sociale. Una posizione di confine che obbliga – è questo il messaggio primo di Zizek – a ripensare l'ambito e le categorie del politico contemporaneo, decostruendone lo spazio e la logica tradizionale e i suoi rimossi e aprendola a nuove contaminazioni: con le dinamiche dell'immaginario che supportano la riproduzione del mondo delle merci,

con i dispositivi dell'ordine simbolico che supportano l'ordine della legalità, con le difficoltà dell'io che si riflettono nelle tortuose vicende delle identità collettive nell'impatto con la globalizzazione. Meno ampia ed esaustiva della precedente raccolta, *Il godimento come fattore politico* ha il pregio di un titolo che più direttamente del lacaniano «grande Altro» dice la cosa: dice cioè che i processi politici non sono comprensibili senza l'analisi dei processi mentali – consci e soprattutto inconsci, dicibili e soprattutto indicibili, «normali» e soprattutto perversi – che li sostanziano, e che li radicano nel consenso di massa.

Come fa anche qui accanto nell'intervista con Elisabetta D'Erme, nel libro Zizek esemplifica il ruolo del godimento (qui inteso non come piacere ma come piacere perverso) in politica a partire dai sistemi totalitari, e dal loro paradossale funzionamento sulla base di regole non scritte che, proibendo tacitamente ciò che la legge scritta consente formalmente, costringono ciascuno ad accettare «liberamente» ciò che gli viene in realtà imposto (esempio: «Nell'Urss degli anni 30 e 40 non solo era proibito criticare Stalin, ma forse era

ancor più proibito formulare esplicitamente questa proibizione»); un dispositivo a giudizio di Zizek più sottile di quello dei regimi autoritari, laddove anega in una perversa adesione soggettiva agli imperativi del sistema quel conflitto fra legge e trasgressione che l'autoritarismo lascia almeno aperto. In questo come nel precedente libro di Zizek, tuttavia, gli stimoli principali non vengono tanto dalla lettura del passato bipolare quanto da quella, altrettanto spietata, del presente globale. Vaccinato contro la «fasciazione democratica» dalla vicenda dei Balcani post-socialisti, Zizek ha scritto più volte che la vera domanda che oggi si pone alla filosofia politica è se la forma attuale della democrazia, e del matrimonio fra democrazia e capitalismo, costituisca l'ultimo orizzonte della nostra esistenza o se la si possa mettere in discussione; e in questi saggi sul godimento propone a questo fine due utili esercizi.

Il primo riguarda la critica del mercato globale, e di quel feticismo delle merci che sempre più appare l'unica modalità di soddisfazione del desiderio nel mondo unificato dalla produzione e dal consumo. Tornando a Marx – a un

Marx sgravato da alcune ingenuità utopistiche – Zizek aggiorna la critica dell'economia politica con la critica, potremmo dire, dell'economia simbolica che sorregge il funzionamento del mercato, aggiungendo all'analisi del plusvalore quella del «plus-godere» (il meccanismo per cui «più bevi coca cola più hai sete, più profitto ottieni più ne vuoi, più compri più devi spendere»), che adatta e conforma la personalità narcisista contemporanea (più maschile che femminile, sottolinea Zizek) agli imperativi del capitale. Il secondo esercizio riguarda l'analisi del cyberspazio, figura realizzata di un'idea di libertà ridotta a *chance*, nella quale Zizek rintraccia invece la perversa illusione di una interattività priva dell'attrito del sé con l'altro, e di una ripetibilità priva dell'ostacolo della finitezza. Due esercizi che mirano al cuore della libertà consumistica e virtuale propria della «fasciazione democratica» postmoderna, e lo colpiscono.

Il Manifesto – 10 aprile 2001



L'erranza di Bateson nella polifonia di scienze e arti

A vent'anni dalla sua morte, il vero lascito di Gregory Bateson sta nel suo "vivere il pensiero come sperimentazione ininterrotta". E nel riconoscere che anche da scienziati, si dovrebbero guardare le relazioni che connettono gli oggetti più degli oggetti stessi

Sono passati vent'anni dalla morte di Gregory Bateson; come accade a quanti non si sono limitati a coltivare l'orto disciplinato di una scienza, ma hanno cercato il nuovo nella fecondità degli incroci e delle interferenze, la sua eredità si è diffusa (*Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, è giunto alla ventesima edizione) presso un pubblico incline a problematizzare i saperi più che tra i loro portavoce ufficiali. In fondo, il vero lascito di Bateson è il nomadismo culturale, inscritto già nell'apparente discontinuità dei suoi interessi disciplinari: l'abbandono delle scienze naturali, studiate per volontà del padre William, biologo e genetista, e il passaggio all'antropologia rispondono all'esigenza di sfuggire alla monotonia della chiusura del laboratorio a favore dell'avventura del lavoro sul campo, fra i bairing della Nuova Guinea. La fuga dalla «scienza comune e impersonale», racconta Mary Catherine Bateson, in *Con occhi di figlia* (Feltrinelli), si univa alla speranza di «risolvere la contrapposizione fra scienza e arte».

Già in questo primo tratto del percorso di Bateson è avvertibile il bisogno di saldare ciò che per semplicità chiamiamo «le due culture»; e la premessa a *Naven* (1936, trad. it. Einaudi), studio di un rituale di travestimento diffuso fra gli Iatmul della Nuova Guinea, invita a recuperare nelle scienze «quegli aspetti della cultura che l'artista sa esprimere con tecniche impressionistiche». Questo libro «goffo ed ingombrante» (come dice lo stesso Bateson nell'«Epilogo 1958», compreso nei saggi di *Una sacra unità*, Adelphi) mette in evidenza le difficoltà di ogni sguardo sull'«altro» che si pretenda oggettivo, difficoltà non risolte dal ricorso alle immagini fotografiche e cinematografiche di *Balinese Character*, esito della collaborazione con la prima moglie Margaret Mead.

Che la soggettività dell'etnografo, nel suo sforzo di comunicare con culture iscritte in altre cornici, debba rientrare nella narrazione dell'attività scientifica, costituirà un tema anche del successivo lavoro psichiatrico, intrapreso a partire dal '49: «In fisica e in una certa misura in antropologia e in altre scienze, tra cui in particolare la storia, ci si rende conto che l'osservatore e anche il teorico debbono essere compresi entro i sistemi che vengono analizzati. Le teorie della fisica e le affermazioni degli storici sono ugualmente costruzioni del-

l'uomo e possono essere unicamente capite come prodotti di una interazione tra i dati e lo scienziato, che vive in una data epoca e in una data cultura» (in J. Ruesch, G. Bateson, *La matrice sociale della psichiatria*, Il Mulino).

Come scrive la figlia nell'ultimo dei saggi raccolti in *Gregory Bateson* (con scritti di Deriu, Gisolo, Canevacci, De Biasi, Zoletto, Iacono, Conserva, Inglese, Kenny, Cini, M.C. Bateson, edito da Bruno Mondadori, £.28.000, volume prezioso, anche per la ricca bibliografia) nel percorso paterno, dall'antropologia e dalla psichiatria verso gli studi di biologia marina e sulla comunicazione animale, si conservava l'uso dell'empatia in senso scientifico.

Una metodologia della "osservazione partecipante" chiama il soggetto al coinvolgimento nell'esplorazione; nella struttura stessa della spiegazione è implicita la consapevolezza che gli esseri umani partecipano ad un più vasto sistema mentale, alla «struttura che connette». L'umano al complesso del vivente, come dirà poi in *Mente e natura* (Adelphi). Anche per questo la storia accidentata delle ricerche di Bateson è ricca di dimensione esperienziale: ad essere in gioco non sono mai problemi freddi, talvolta sono le difficoltà stesse della sua esistenza a divenire oggetto di studio, dalle relazioni affettive alla marginalità sociale, dall'alcolismo alla malattia. Il metodo di Bateson è il percorso della sua stessa vita (non a caso l'utile introduzione di Deriu al volume mondadoriano ha per titolo «il pensiero del vivente e la vita del pensiero»). Sono le occasioni offerte dalle sovvenzioni per la ricerca a costringerlo a variare campi di indagine, ad affrontare problemi antichi con lo sguardo obliquo di chi proviene sempre da altrove.

Chi non occupa un luogo stabile e una posizione ufficiale muove il pensiero secondo un'erranza per abduzione, inseguendo esempi da universi di studio differenti: «non ho bisogno di pazienti schizofrenici o di famiglie infelici per dotare il mio pensiero di radici empiriche. Posso usare l'arte, la poesia o i delfini o la cultura della Nuova Guinea o di Manhattan, o anche i miei sogni o l'anatomia comparata delle piante da fiore» - scrive in *Una sacra unità*.

Già in *Naven* è chiara la consapevolezza dell'insufficienza di ogni metodologia che preten-

da di esaurire in una sintesi ordinata la totalità del campo indagato, l'opportunità di esitare a chiudere in concetti; la prospettiva di indagine di una cultura non può che essere pluralista e il metodo, osserva Massimo Canevacci, è l'operazione stessa del collage, del montaggio di testi, documenti, osservazioni, un'opera di cucitura di tessuti-patchwork. Se è vero che ogni parte si spiega in riferimento al tutto, che il rituale del *naven* impone di riferirsi all'intera cultura Iatmul per essere inteso, che ogni figura emerge da uno sfondo, contesto e cornice che predispone un campo di visibilità, questo però non significa semplicemente accogliere una prospettiva olistica, da opporre al riduzionismo. Il pensiero olistico è solo un aspetto dell'epistemologia di Bateson, quello più evidente, cioè superficiale (basti pensare alle semplificazioni di Capra e della New Age).

Il vero lascito di Bateson sta nel suo «pensiero sciolto», o, come ha scritto l'antropologo Remo Guideri, nel «vivere il pensiero come sperimentazione ininterrotta»: i metodi di ricerca vanno decostruiti dopo averli usati, occorre pluralizzarli per restituire la polifonia delle culture, anche per evitare la fatica di Sisifo dello strutturalismo - benché Lévi-Strauss abbia ragione nel riconoscere in Bateson un precursore - ovvero il trasporto di un'identica forma in ambiti differenziati. L'ottica multiprospettica riconosce che ogni rappresentazione, ogni messa in forma teorica, resta sempre una procedura di costruzione parziale dell'oggettività: la cartografia dell'esperienza muove dalla consapevolezza che «la mappa non è il territorio» e dunque ogni pratica conoscitiva è obbligata a moltiplicare i livelli di indagine, a tessere il gioco delle loro differenze, ad attraversare i confini che ogni mappa traccia. Di qui l'opzione per un «pensare per storie», secondo un gioco di incastri che sembra ogni volta spostare il tema e distrarre l'interlocutore, come avveniva anche nello stile della conversazione di Bateson, ricorda Vincent Kenny: l'apparente divagare rendeva impossibile all'ascoltatore (e al lettore) definire il contorno preciso dell'argomento in discussione e così, nell'assenza di vincoli che rendono prevedibili gli esiti, aumentava il grado di partecipazione creativa al dialogo. In questa luce si comprende come l'epistemologia delle relazioni, il lavoro sui *frames*, sulle cornici, sia isomorfo al mondo che Bateson rivela.

Riconoscere che, anche da scienziati, dovremmo guardare le relazioni più che gli oggetti, le relazioni fra le dita più che le dita stesse («Ultima conferenza», in *Una sacra Unità*), è il primo passo verso una saggezza «ecologica» per la quale la vita è una serie di circuiti interconnessi, «danza di parti interagenti», di cui la razionalità cosciente coglie soltanto gli aspetti su cui può intervenire con la sua ansia di progettazione, potenzialmente patogena. Il «doppio vincolo» (si vedano i saggi di Zoletto e Iacono) non è solo l'intrico di imposizioni contrastanti che incatena lo schizofrenico, incapace di cogliere il valore metaforico delle parole o, come Don Chisciotte, di distinguere fra il teatro e la vita.

Più in generale, «il doppio vincolo» è una modalità di attraversamento dei contesti che può essere terapeutico e funzionale all'apprendimento – si pensi ai paradossi koan dei maestri zen; esso manifesta nuove relazioni, come nei campi creativi dell'attività umana, nel gioco, nell'umorismo, nell'arte. O ancora, nella religione: *Religio* è sapere dei legami, delle interconnessioni, è consapevolezza «estetica», cioè

sensibile alle relazioni, dell'unità di fondo a cui apparteniamo, della danza di Shiva, creativa e distruttiva, in cui siamo implicati, della mente immanente ai processi in cui si producono interazioni fra le parti.

Le religioni, soprattutto quelle animistiche e totemiche, sono «vaste metafore» nelle quali ci è offerto «un modello dell'integrazione e della complessità del mondo naturale»; le religioni hanno dato voce e raccontato le verità della storia naturale, hanno permesso di modellare il sistema sociale in analogia al sistema ecologico (si veda il saggio di Rosalba Conserva). Ma l'esito della logica relazionale di Bateson è il riconoscimento dell'esistenza di uno spazio di silenzio, di non comunicazione: il sacro (ricorda Marcello Cini) oppone una fragile barriera al pensiero intenzionale e agli esiti letali dei suoi interventi, è l'altro nome, senza ricorsi alla fede o alla trascendenza, della saggezza sistemica che, nell'evoluzione biologica, erige una barriera per proteggere il genotipo dalle mutazioni acquisite dal fenotipo (*Dove gli angeli esitano*, Adelphi). Se il sacro invita, ecologicamente, a percepire il tessuto di relazioni inte-

grate del processo mentale che avvolge la biosfera, il contrario di religione è *negligenza* – come ha scritto Michel Serres – cioè disconoscimento delle relazioni che l'uomo stringe con gli altri ed il mondo.

«Se mettete Dio all'esterno e lo ponete di fronte alla sua creazione, e avete l'idea di essere stati creati a sua immagine, voi vi vedrete logicamente e naturalmente come fuori e contro le cose che vi circondano – scrive Bateson in *Verso un'ecologia della mente*. E nel momento in cui vi arrogherete tutta la mente, tutto il mondo circostante vi apparirà senza mente e quindi senza diritto a considerazione morale o etica. L'ambiente vi sembrerà da sfruttare a vostro vantaggio. La vostra unità di sopravvivenza sarete voi e la vostra gente o gli individui della vostra specie, in antitesi con l'ambiente formato da altre unità sociali, da altre razze e dagli animali e dalle piante».

Il Manifesto – 25 maggio 2000

continua da pag. 30

■ DICK E LE TECNOLOGIE DELLA VISIONE ■

L'occhio nel cielo che spia se stesso

di Gino Frezza

Le immagini e la visione, i fondali mentali e gli script delle idee, la luminosità avversa della realtà, la sua apparenza in forma di sostituti e simulacri, l'intreccio fra immaginazione culturale e livelli del potere: sono temi che rendono la narrativa di Philip K. Dick presenza e impronta che influenzano in generale una vasta serie di film, fumetti, serie tv. Lo stesso Dick non ha fatto mistero dello sfondo costituito, nell'impianto filosofico della sua opera, dai mille frammenti della cultura di massa. In *L'uomo nell'alto castello* il «riscontro» in una quasi insospettata centralità per l'uomo americano e la sua identità: figurine, giocattoli, manufatti e illustrazioni – immagini – che rimandano agli anni '30, quando i generi filmici e del fumetto personificarono una originale espressione della cultura popolare Usa. Ma è l'ambito di una *archeologia della cultura di massa* che Dick scandaglia in profondità, rivelando *pieghe* dell'esperienza del tempo nella civiltà tecnologica (vi si sofferma un libro, di prossima uscita, di Fabrizio Denunzio).

La narrativa di Dick co-appartiene alla cultura di massa, ai media del cinema e della tv, dei quali mette in scena i lati più straniati, le qualità meno sfruttate ma più

enigmatiche, inattese, che squademano le facce alternative della realtà, le dimensioni inquietanti della vita, l'incidersi e l'includersi dei corpi nelle applicazioni della tecnologia. La soggettività dei personaggi entra in relazione organica con le modalità tecnologiche di rappresentare e visualizzare i corpi, con le doppie, triple, molteplici identità da esse scatenate. Queste stravolgono le solide sceneggiature mentali e cognitive che fissano ruoli e fisionomie sociali, conservano gerarchie di potere, interessi parziali o volontà politiche a danno di prospettive future (ecco perché *Alba Rossa*, 1984, di John Milius è profondamente dickiano, sviluppando lo stesso meccanismo dell'ucronia di *L'uomo nell'alto castello*); mentre la trama del futuro non solo si nasconde ma si dilegua a ogni tentativo di raccapezzarne il disegno. In *Un oscuro scrutare* c'è il passo più significativo della riflessione dickiana sulle tecnologie medial della visione (cinema, tv, computer). Le macchine video olografiche, tri-d registrano quel che accade nella casa del protagonista: «Mi si sta facendo qualcosa, ed è una cosa a farmelo, qui, nella mia casa. Proprio davanti ai miei occhi. E proprio davanti agli occhi di qualcosa; sotto lo sguardo di una qualche cosa. Una cosa che diversamente dalla piccola Donna dagli occhi scuri, non sbatte mai le pal-

pebre. Che cosa vede una telecamera? si chiese. Voglio dire che cosa vede per davvero? E fin dove? Anche dentro la testa? Anche giù dentro il cuore? Può una passiva telecamera a luci infrarosse, come quelle in uso un tempo, o un'olocamera tridimensionale del tipo che si usa oggi, l'ultimo tipo, può vedere fin dentro di me, fin dentro di noi, in modo chiaro? O in modo confuso, oscuro? Io spero possa...vedere con chiarezza, perché io non riesco a vedermi dentro oramai...».

Le macchine per vedere compongono squarci e segmentano in modo imprevedibile le visioni grazie a cui mente e cuore riconoscono mondi, ambienti, valori; oppure in cui si perdono abissalmente, dovendosi ricostruire a prezzo di indesiderate ri-nascite (ecco perché alla base di *Matrix*, 1999, dei fratelli Wachowski, c'è la narrativa di Dick e quella di P.J. Farmer). Negli scritti di Dick, le olocamere, le tute *disindividuianti* (ancora *Un oscuro scrutare*), i dispositivi ottico-elettronici (un futuro *presente*, chissà quanto vicino/lontano da noi...) generano immagini che disegnano impensati perimetri di conoscenza: essi non si sostituiscono alla realtà ma la definiscono originariamente (perciò è dickiano *The Osterman Weekend*, 1983, di Sam Peckinpah).

Lo sguardo – attratto in un vortice di immagini tri-d, digitali, virtuali, esterne ad esso e, anche, da

coloro che le ricevono – non può presumere di essere fenomeno soggettivo, antropo-centrico. Tecnicizzato, disindividuato, lo sguardo mostra la qualità proteiforme che lo caratterizza nell'epoca delle immagini e dei suoni tecnologici (l'elemento dickiano di *Videodrome*, 1983, di David Cronenberg).

Per questo l'apologo di *Truman Show*, 1998, di Peter Weir resta didascalico – decentrato, per il suo moralismo, rispetto alle prospettive originariamente dickiane (anche se Adolfo Fattori, nel suo *Memorie dal futuro*, Ipermedium, dimostra senza equivoci come film e personaggio di Weir derivino da *Tempo fuori luogo* e dall'avventura di Ragle Gumm, l'*Uomo dei giochi a premio*). *Blade Runner* di Ridley Scott, 1982, tratto da *Do androids dream of electric sheep?* – tocca con maggiore pregnanza il problema della memoria vivente dei replicanti artificiali che, violando il divieto di giungere sulla Terra, sono alla ricerca del padre e della propria origine. Con valenze autonome aggiunte alla trama dickiana, il film coglie la relazione profonda fra occhio e corporeità, fra finzione e svelamento della simulazione (chiarissimo l'incipit...).

Total recall (Atto di forza, 1990) di Paul Verhoeven rilancia le di-

continua a pag. 39



Notti africane in compagnia di un cantastorie

ANTONELLA RITA ROSCILLI

«L'albero era il luogo del miracolo. Così uscii dal mio corpo, toccai resti mortali che si trasformarono in petali. Scossi il fascio del tronco e la linfa vitale riflù, come seme dalla terra. Ad ogni mio gesto, l'albero del frangipani rinasceva». Così nel libro *A varanda do frangipani* lo scrittore mozambicano Mia Couto esprime il suo pensiero che lo porta a guardare un albero non con l'occhio di un biologo, ma come un'entità, un altare, una casa di spiriti.

Ha lo sguardo luminoso Mia e risponde con dolcezza e poesia a tutte le domande che una folta e attenta platea gli pone, incuriosita da questo scrittore africano bianco, figlio di portoghesi, ma con l'anima profondamente africana che per la prima volta è venuto in Italia, invitato da Giulia Lanciani, docente di Lingua e letteratura portoghese e brasiliana alla III Università di Roma.

Mia Couto è nato a Beira, in Mozambico, nel 1955. Il padre Fernando Couto, portoghese, giornalista e poeta gli ha trasmesso l'amore per la poesia, «quella meravigliosa malattia incurabile» come lui stesso la definisce. Nel 1972 Mia si trasferisce a Lourenço Marques (oggi Maputo, capitale del Mozambico) per studiare medicina e dal 1974 si dà al giornalismo diventando, con l'indipendenza del Paese, direttore dell'Agenzia di Informazione mozambicana (Aim), quindi della rivista settimanale *Tempo* e del giornale *Noticias*. Nel 1992, dopo essersi laureato in biologia, diventa responsabile per la preservazione dell'isola di Inhaca. Entra nel mondo della letteratura nel 1983 con il libro di poesie *Raiz de orvalho* e non se ne allontana più. Tanti sono i titoli di libri, molti dei quali tradotti in inglese, francese, svizzero e italiano come *Voci all'imbrunire* ed. Lavoro, 1989; *La principessa russa e La vita provvisoria in Tatro d'Africa*, ed. Grin, 1996; *Il dono del viandante e altri racconti* a cura di V. Barca, Tusitala, 1998; *Terra sonnambula* ed. Guanda, 1999. E tanti sono i premi ricevuti nel mondo per la sua attività, l'ultimo dei quali ricevuto il mese scorso in Portogallo per la prima edizione del premio letterario *Mario Antonio* istituito dalla Fondazione Calouste Gulbenkian (Fgc) ed evocativo della memoria dello scrittore e poeta angolano Mario Antonio de Oliveira.

Mia Couto è considerato uno dei nomi più importanti, se non il più importante della letteratura dei Paesi Africani di espressione portoghese. Ciò si deve non solo alla forma in cui descrive e tratta i problemi e

la vita quotidiana del Mozambico contemporaneo, ma soprattutto all'inventiva poetica della sua scrittura, in una permanente scoperta di nuove parole attraverso un processo di mistura tra il portoghese «colto» e le varie forme e varianti dialettali introdotte dalle popolazioni mozambicane. Mia è una specie di mago della lingua, crea, ri-crea, muove la lingua portoghese in nuove direzioni. In una intervista rilasciata nel dicembre scorso ad un giornale di Lisbona *Capital*, in occasione dell'uscita del suo ultimo libro *mar me quer*, ha affermato: «Provo una grande felicità che è quella di vivere in un Paese che non ha un sistema maturo. Vive nell'adolescenza e in questa adolescenza convive un sistema di pensiero che non è stato ancora irreggimentato. La capacità di stupirci in Mozambico è molto alta perché tutto è in via di accadere e tutto è possibile, il bene come il male». Questa affermazione suona come

Oltre ogni genere

Poeta, scrittore, giornalista. Mia Couto è tra i nomi più importanti della letteratura dei paesi africani di espressione portoghese

una felice sintesi della scrittura di Mia Couto che definisce il suo linguaggio «brincriação», cioè un insieme di giocare e creare, una creazione quindi che ride, che spera.

Spera di dare voce a un universo senza voce e la scoperta di questo nuovo linguaggio accompagna le metamorfosi, le trasmutazioni di un popolo in formazione, alla ricerca di una propria identità. Per la sua autentica rivoluzione di inventiva linguistica, Mia Couto è stato paragonato ad un altro grande scrittore di lingua portoghese del secolo XX, lo scrittore brasiliano Joao Guimares Rosa, autore del libro *Grande Sertao* che ha avuto in Italia l'unica traduzione in italiano nel 1970 ad opera di Edoardo Bizzarri.

Poeta, scrittore, giornalista: la questione del genere letterario non è, del resto, la più importante per un autore le cui scritture di prosa e poesia si contaminano, che scrive «per il piacere di movimentare la lingua» e definisce la poesia non tanto un genere letterario, quanto un modo di sentire, una relazione con il mondo. Le questioni più importanti in relazione alle sue opere sono i rapporti con la vita del popolo mozambicano, uno dei più poveri e martirizzati del mondo, recentemente uscito da trenta an-

ni di guerra civile, presso il quale persiste una forte tradizione di trasmissione delle letterature e dei saperi essenzialmente per via orale.

In una cultura in cui si dice che «ogni vecchio che muore è una biblioteca che brucia», Mia Couto utilizza una scrittura che lega la tradizione orale africana alla tradizione letteraria occidentale così come il suo lavoro di biologo lega il sapere ancestrale degli anziani sugli spiriti degli alberi e delle piante alla moderna scienza di ecologia.

L'oralità nell'universo della scrittura è proprio il tema della conferenza tenuta da Mia Couto a Roma. «L'oralità nell'universo mozambicano è ancora dominante e non si tratta di assenza di scrittura o di problemi legati all'analfabetismo, l'oralità è un altro sistema di pensiero che si basa anche su processi fisiologici, cerebrali, differenti da quelli che vengono usati nel mondo della scrittura. Chi vive nel mondo dell'oralità ha due emisferi cerebrali che funzionano simultaneamente mentre noi, appartenenti al mondo della scrittura, non abbiamo molta facilità di entrare in questa dinamica mentale».

Raccontare storie nel mondo dell'oralità è molto comune perché le storie supportano il pensiero, ma i cantastorie nella tradizione africana più che autori di storie sono considerati depositari di saggezza divina e chi racconta storie è semplicemente un interlocutore, convoca storie che gli vengono affidate dagli antenati. Mia ne ha ascoltate tante da piccolo.

Afferma: «Dovevo fare un'operazione nella scrittura che era quella di poter introdurre questa magia nel testo scritto, questa religiosità trasmessami dai cantastorie. Perciò dovevo operare una frattura nella scrittura tale da permettere che la luce dell'oralità penetrasse il testo e, inoltre, dovevo scrivere in modo che si creasse una specie di ponte con il mondo dell'oralità». Sottolinea poi che in Mozambico ci sono diversi tipi di oralità, come esistono diverse culture africane, ma poi allarga la visione e quello che può sembrare uno stereotipo, una mistificazione salta completamente quando afferma che l'oralità appartiene non solo all'Africa, ma all'Europa, al mondo, all'essere umano. Ognuno di noi manterrà sempre queta parte di sé perché l'oralità appartiene all'uomo, ha a che vedere con il nostro mondo dell'infanzia in quanto nasciamo con un'attitudine ad ascoltare e parlare che solo dopo si converte in altri saperi. La scrittura viene dopo la parola e l'ascolto. Così pure rompe con la definizione di «realismo magico» attribuita alle sue opere come a quella di molti autori latino-americani. La considera una definizione

semplificistica data dall'incapacità di capire la base di un altro sistema di pensiero. Non si tratta quindi di una questione letteraria, ma di un altro universo culturale, un altro sistema di pensiero, un'altra razionalità che non può essere ridotta solamente alle sue manifestazioni artistiche. Se poi così volessimo definire questo pensiero altro, dovremmo accettare il fatto che esistono diversi tipi di «realismo magico» perché diverse sono le culture latino americane e diverse sono le culture africane. È l'occasione per allargare il discorso: Mia Couto analizza le religiosità africane, il culto dei morti che non muoiono, ma stanno con noi ed è l'armonia che otteniamo con loro che può portare vita, può convocare il futuro.

Il futuro è una parola che non si deve nominare, infatti nella gran parte delle lingue mozambicane la parola futuro è assente. Certo, il futuro esiste, ma la parola è assente perché il futuro è nel dominio del Sacro, non si può nominare perché non possiamo parlare di una cosa che ancora non abbiamo vissuto.

Raccontare il mondo

Una scrittura che lega la tradizione orale africana a quella letteraria occidentale. Per il piacere di movimentare la lingua

Ricorda poi l'anno scorso, quando, durante le grandi inondazioni in Mozambico sono morte migliaia di persone e molti si sono salvati rimanendo anche quattro o cinque giorni sulle barche in mare. Alla domanda che lui ha posto ai sopravvissuti: «Come avete fatto a resistere?» hanno risposto «Cantavamo». Cantavano perché dovevano rimanere svegli per non cadere in acqua. L'unica maniera per resistere alla tragedia era cantare e questo è simbolo di come, davanti alla disgrazia e alla morte, i mozambicani hanno risposto con una produzione di allegria, la loro non è una risposta che sviluppa il culto della sofferenza, che amplifica il dolore. Parla infine della grande importanza che la danza e il canto rivestono in Mozambico in una dimensio-

ne completamente diversa dalla nostra, essendo considerate forme di relazione al religioso, ma anche forme per comunicare, per farsi conoscere. Molti racconti che offre al pubblico, gli episodi direttamente vissuti da lui nell'infanzia e durante il lavoro di biologo nell'isola di Inhaca. Li alterna alle tante storie che gli hanno raccontato i vecchi che sono vere e proprie perle di saggezza e dicono più di mille teorie aleggiando sulla sala con una soavità quasi magica. Sono storie che Mia Couto non lascia mai a metà perché le storie si devono chiudere e in più andrebbero raccontate solo di notte, quando è buio perché la tradizione dice che in altro modo i presenti rimangono contaminati da una malattia che si chiama malattia di sognare durante il giorno.

Il Manifesto - 5 agosto 2001



continua da pag. 37

mensioni cibernetiche del corpo di Schwarzenegger/Terminator ma sfugge all'incanto fantastico della narrativa di Dick, anche se l'universo dei mutanti su Marte, sfruttato come miniera e colonia terrestre, scopre la pelle di una sofferenza indicibile, e la tipica compassione dickiana emerge nonostante la superficie del pianeta sia divenuta fredda cupola tecnologica.

La Jetée (1963) di Chris Marker e il suo remake, *Twelve Monkeys* (*L'esercito delle 12 scimmie*, 1995) di Terry Gilliam, sono impregnati di science fiction alla Dick, ma se il primo è un capolavoro di sperimentazione audiovisiva, il secondo ingarbuglia le piste della rete narrativa gettando lo spettatore in uno scompigliato thriller. *Strange Days*

(1995) di James Cameron e Kathryn Bigelow resta il film che meglio raccoglie l'impasto critico della drammaturgia dickiana. Il film di Bigelow prende di petto i più stringenti temi di Dick - la tecnologia, il cervello e il cuore, il sesso e l'amore, la depravazione e l'immoralità, la finzione e il crimine, il potere e la repressione poliziesca, l'apparenza problematica del presente e del futuro - intorno all'invenzione e all'uso degli *squid*. Dispositivi elettronici che immettono direttamente le immagini della vita vissuta da qualcuno nell'occhio cerebrale degli utenti dello squid, un doppio vertiginoso del cinema digitale, virtuale. Intorno a questo si gioca una partita politica, la lotta per una percezione ravvicinata del senso in bilico fra giustizia e crimi-

ne. L'opera di Dick non solo permea il cinema dell'ultimo ventennio, tornando di spicco in quello del nuovo millennio (il prossimo *Minority Report* di Steven Spielberg) ma prefigura il transito faticoso, non decidibile, nel quale viaggia la nostra condizione, fra esplosivi, dissolventi, inquietanti, spaesamenti dei territori della comunicazione e della realtà.

Alias N. 7 - 16 Febbraio 2002

fine

La vera arte è sovversiva

Un incontro a Milano, dove si è conclusa una sua retrospettiva, con Jean Jacques Lebel, 63 anni, pioniere dell'happening, sempre presente "là dove la storia lo esige": accanto ai surrealisti, la Beat Generation, la Pop Art, Fluxus, il Living Theatre, il maggio francese, Deleuze e Guattari, John Cage, Bob Dylan

di Matteo Guarnaccia

Jean Jacques Lebel, 63 anni, è un agitatore politico e culturale, teorico e pioniere della formula artistica dell'happening. Sfronato e turbolento «provocatore», dal 1957 - data della sua prima esposizione - non ha mai cessato «di esser presente là dove la storia lo esige». Il suo percorso esistenziale è stato assolutamente trasversale, si è via via incrociato con il surrealismo (accanto a Breton, Man Ray, Duchamp), la Pop Art (Oldenburg, Rauschenberg), la Beat Generation (Ginsberg, Burroughs, Ferlinghetti), Fluxus (Nam June Paik), con il teatro eretico (Living Theatre, Rita Renoir, Yoko Ono), il maggio francese, la filosofia di Deleuze e Guattari, la musica (John Cage, Ornette Coleman, Bob Dylan). Lo abbiamo incontrato a Milano in occasione di una sua mostra da poco conclusasi alla Fondazione Mudima.

Mi puoi parlare di questa tua grande retrospettiva?

Questa esposizione curata dal museo d'Arte Moderna di Vienna, prima di approdare al Mudima su invito dell'amico Di Maggio, è stata ospitata a Vienna, Budapest e Amburgo. Ho accettato questa faccenda per un solo motivo. Volevo far tornare alla visibilità *Le Grand Tableau Antifasciste Collective*, un'opera di denuncia della guerra coloniale d'Algeria, contro la tortura, che ho dipinto qui a Milano con Crippa, Dova, Baj, Récalcati ed Errò. Nel '60 è stata esposta nella mostra «Anti-Proces III» che avevo organizzato con il poeta Alain Jouffroy alla galleria Brera, come segno di dura opposizione alla politica gollista. La mostra è stata un grandissimo successo e dopo l'inaugurazione sono stato arrestato per vilipendio allo stato italiano e portato via in manette. Il quadro è stato staccato dalla parete, piegato e tenuto sequestrato in questura per 24 anni. Negli anni '80 abbiamo fatto un tentativo molto spiacevole per regalare questo quadro alla Città di Milano, perché gli appartiene. Ci hanno fatto girare a vuoto per mesi. Poi abbiamo saputo che l'avrebbero accettato se avessimo cambiato il titolo. Forse preferivano qualcosa come *Paesaggio Notturno, Culo della Madonna, Natura Morta, Ritratto di San Francesco e Craxi*, ma la parola antifascista doveva sparire perché non era più di moda. Purtroppo i fatti ci danno ragione, l'antifascismo è ancora attuale. Guarda l'Austria di Haider, gli striscioni negli stadi. Guarda il razzismo rampante, l'orrenda guerra di Algeria che continua assurdamente anche oggi. Il quadro dopo questa breve apparizione milanese, sarà oggetto di una mostra che ruoterà attorno alla sua esistenza travagliata e che si inaugurerà il prossimo 15 ottobre al museo d'Arte Moderna di Strasburgo.

L'arte ha ancora una funzione sociale?

Tra l'artista e la società è in atto una lotta per la sopravvivenza. E' ovvio che una società basata sul consumo, non può accettare la libertà di espressione dell'artista, perché si discosta completamente dall'immaginario e dall'ideologia dominante. L'arte è il regno dell'inconscio, della spontaneità, del desiderio e quindi non può assolutamente adattarsi ai limiti della società della merce e della mercificazione. Affermandosi con la sua totale e radicale diversità, svolge una funzione di risveglio, di rivolta. Pone i problemi sotto una luce diversa, offre altri punti di vista. L'arte è allucinogena perché propone altri sistemi di percezione, altri sistemi di riferimento.

C'è da meravigliarsi che in questo mondo di proibizionismi, l'arte non sia ancora stata dichiarata illegale.

L'arte è già illegale, non ti bruciano più come Giordano Bruno, ma ti rendono la vita impossibile, ti convincono che sei matto, un barbone, un buono a nulla. Ti distruggono. Il potere (quello del mercato, dei partiti e della Chiesa) ha già reso illegale l'immaginario non «governativo», quello che non si adegua alla loro ideologia. Ti esclude, non ti dà il diritto di esistere socialmente. Non è che ti mandano in galera come gli stalinisti mandavano in galera Mandelstein perché scriveva una poesia contro Stalin. Lo pseudo-liberalismo ti butta ai margini, ti imprigiona nella marginalità. L'arte è illegale perché non ti permettono di vivere attraverso l'arte. Insisto, in questa società è in atto una vera e propria guerra tra l'artista e il potere. Naturalmente quando parlo di artisti non intendo certo gli impiegati dell'industria culturale. Se fai un'arte di consenso (così come avveniva nel sistema sovietico) sei accetti di castrarti per diventare merce sei ok, altrimenti sei completamente escluso dal gioco.

Il tuo lavoro magico e ludico sembra un esercizio contro il mondo delle merci.

Nam June Paik mi diceva, «Sono anni che la televisione ci attacca, è venuto il momento di iniziare la controffensiva». Quello che faccio col mio lavoro, coi miei collages, con la mia pittura, i miei happening, la mia poesia, i miei festival, le mie attività politiche, è una controffensiva contro il sistema di dominazione mondiale. Il dadaismo ci ha fatto capire che c'è un solo mezzo per battere i nemici: farli morire dal ridere.

Le avanguardie da sempre hanno usato le sostanze psicoattive come arma di deprogrammazione.

Non è stata solo l'avanguardia a usarle ma tutti coloro che hanno avuto a che fare con ciò che Artaud chiamava le «tremblement inspiré». La radicale differenza sta nella ridefinizione tra quello che è reale e quello che è irreali, un pro-

cesso che può avvenire in molti modi. La «schizofrenia sperimentale» ha a che fare con la fondazione di ogni linguaggio artistico, poetico, visionario. Anzi ha a che fare con il pensiero stesso, perché se vuoi pensare devi rifare tutti gli schemi, altrimenti non pensi ma sei pensato. Come diceva Rimbaud «jouer à être un autre», e questo altro significa che tu sei almeno due persone o forse anche tre, quattro, cinque... Sto naturalmente parlando di un uso meditativo rituale, non di quello discotecario, dove non c'è libertà ma schiavitù volontaria. Comprì una dose che ti assicura sei ore di stupidità consensuale, con musica che non è musica ma che è qualcosa che ti svuota la testa. Non il vuoto in senso buddhista ma in senso capitalista. Sei lì come un buco nel nulla, pronto a farti riempire, non importa di che cosa: ecstasy, whisky, abiti firmati, telefoni, computer. Il computer per i ragazzini è come la mamma. E' un nuovo mammismo mondializzato. Vuoto meccanizzato, robotizzazione totale: nulla a che fare con la pratica psichedelica del risveglio. Bisogna stare attenti a non confondere la robotizzazione col rituale di scatenamento, di liberazione. L'arte non è spettacolo, non è discoteca, non è bum-bum-bum, il suono dell'universo è un'altra cosa.

E la musica che ruolo ha avuto nel tuo percorso creativo?

Per me è come il respiro, come l'aria. Il jazz in particolare, sono orgoglioso di aver organizzato nel '61 il primo concerto in Francia di Ornette Coleman alla Mutualité, la grande sala dove si fa la boxe e la politica a Parigi. La più bella di tutte le musiche è il silenzio, Silenzio come il titolo del libro del mio amico e maestro John Cage. Adoro il rumorismo di Russolo, la musica buddhista, ma è tutto un allenamento per arrivare all'ascolto del silenzio che è la musica assoluta.

So che hai frequentato anche Dylan.

Nel '75 ho portato i deliziosi Deleuze e Guattari al «Rolling Thunder Revue» di Dylan, Ginsberg e Joan Baez. Insieme siamo andati sulla tomba di Kerouac a Lowell, Massachusetts. E' stata un'avventura meravigliosa con quei due grandissimi pensatori, che per gli americani erano dei semplici turisti francesi. Li ho presentati a Ginsberg e poi a Dylan che ha passato un joint a Deleuze che ha detto «no grazie non fumo» e Dylan li ha presi per degli «square total». Quei due enormi pensatori adoravano Dylan e Ginsberg ed erano rimasti così sconvolti nel trovarsi davanti che non capivano più niente. Erano due bambini a Disneyland. Anche i grandi filosofi possono emozionarsi, è meraviglioso!

E sulle ultime tendenze dall'arte...?

Il mercato dell'arte si comporta come la moda, deve cambiare ogni anno per vendere, tira fuori



un tema e lo sfrutta: una volta è l'India, un'altra volta «le marché aux puces», poi l'eroina, il sadomaso, il piercing. Non bisogna perdere tempo a cercare contenuti là dove non c'è altro che la macchina fredda della mercificazione che gira a vuoto. Nietzsche diceva che lo Stato è un mostro freddo, ma il mercato è un mostro freddissimo, gelato.

Come ti poni di fronte al fatto che il mercato tende sempre a inglobare tutto?

La risposta è essere nomadi, continuare a fare le nostre cose altrove. Essere sempre dove non ci sono loro. Nomadizzare le esperienze. Diventare invisibili, impossibili da rintracciare e da rinchiudere. Io sono assolutamente fuori commercio, sono costretto a fare mille altre cose per sopravvivere e le faccio volentieri. Il prezzo della libertà è la molteplicità, così rimango libero. Il mio lavoro non gode del consenso del mercato. Sono fuori mercato. Quando sarò morto sarò molto caro suppongo. Potrei fare un sacco di soldi con le performance, potrei fare del falso Beuys. Lui ha sfruttato Fluxus in maniera schifosa. I Fluxus sono morti di fame e lui imitandoli è diventato miliardario. Ha fatto spettacolo delle cose di Fluxus, le ha meccanizzate. Così come Warhol ha fatto spettacolo di se stesso. Preferisco fare altre cose per mangiare, come il curatore di mostre. Ho fatto Picabia al Beaubourg, ho fatto «Jardin de Eros» a Barcellona. Farò Victor Hugo al Museo Thyssen di Madrid. E questo mi consente di rimanere completamente libero nel mio lavoro artistico. E' un sistema che non ho inventato io, è difficile però è possibile. Duchamp l'ha fatto per tutta la sua vita.

"Ho accettato questa mostra per far tornare alla visibilità Le Grand Tableau Antifasciste Collective, che ho dipinto a Milano con Crippa, Dova, Baj, Recalcati ed Errò. Nel '60 è stato esposto alla galleria Brera: io sono stato arrestato per vilipendio allo stato italiano e portato via in manette, il quadro è stato tenuto sotto sequestro in questura per 24 anni"

I tuoi rapporti col surrealismo?

Durante la guerra ero in esilio a New York, papà era stato fatto prigioniero dai tedeschi. Frequentavo la stessa scuola della figlia di Breton, c'erano Max Ernst, Duchamp, Tanguy, Masson, c'erano tutti. Gli esiliati tendono a stare insieme e così sono entrato nella tribù. Mi sentivo legato a loro da affinità intellettuali politiche, di non nazionalismo, oltre che naturalmente da affinità artistiche.

Uno dei temi più ricorrenti della tua opera è l'eroticismo. Negli anni '60, parlare apertamente di sesso era un atto sovversivo, in che modo oggi è possibile lavorare su questa tematica?

Io lo faccio con uno spirito assolutamente critico dove l'humor attua un rovesciamento dei significati. Una delle fonti da cui attingo per procurarmi le immagini dei miei collages, è una vostra rivista che si chiama *Fermo Posta*. Voi non ve ne rendete conto ma questo genere di riviste rappresenta un fenomeno sociale importantissimo. Ti ricordi la frase di Warhol «ognuno avrà i suoi 15 minuti di celebrità»? Qui tutti possono avere non 15 minuti ma 15 secondi di celebrità. Qui la casalinga, il prete o il ministro possono fare vedere il loro culo o il loro cazzo. Qui il privato diventa pubblico senza mercificazione, per pura eversione e per puro piacere di esibirsi. Non è gente che si prostituisce, è un enorme potlach di corpi. E' il segno che la gente non ne può più delle pubblicità con la Schiffer, di sentirsi dire dal Papa che non può scoprire, di sentirsi dire che solo la gente bella e giovane ha diritto di esistere, di vedersi trasformati in oggetti dalla pubblicità. Per riappropriarsi della propria essenza fisica, queste persone attuano una specie di trasgressione per niente superficiale e meccanizzata, mettendo in mostra ciò che i cattolici chiamano le vergogne. Non so chi sia questa signora che si apre la figa, lei ha il diritto di tentare l'impossibile: riappropriarsi del proprio desiderio! Sono foto che esprimono identità, come nei documenti, solo che qui invece della faccia mettono il buco del culo, il cazzo. Sono carte di identità di esseri immaginari.

Alias n°15 - 15 aprile 2000

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i giornali da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Stella e Alberto per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa. La redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, isteri da Rosaria, antHEOs da vioLETA e antiGONE*. Inverno 2613**.

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, No C/E inverno 2613 (2002)

Supplemento a AAM TERRA NUOVA, No

Registrazione: Tribunale di Firenze, No 3287 del 13/12/1984

Direttore responsabile: Mimmo Tringale - CP 199, via Ponte di Mezzo 1 - 50127 FIRENZE

Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente - Gruppo d'Acquisto Città del sole - via Padova, 29 - 20127 Milano - Tel. 02/28040023 - Fax 02/26892343 - email: movimentouomincasalinghi@hotmail.com.

*Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dal 'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601(1989)]

**Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo. Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi No 10, primavera 2607 - 1995).



INCONTRO A SIENA CON IL GRANDE TEORICO DELLA LETTERATURA E STUDIOSO DEI CRIMINI TOTALITARI

La passione per l'altro secondo Todorov

MARCO D'ERAMO
SIENA

All'ombra della Torre del Mangia, in questa assolata, fresca mattina di marzo, la Piazza del Campo splende in tutta la sua asimmetrica bellezza. Sotto i riccioli bianchi, gli occhi azzurri di Tzvetan Todorov ammiccano arguti dietro gli occhiali mentre parliamo seduti a un tavolino all'aperto, nella complice felicità di marinare i lavori del convegno «Storia, verità giustizia: il XX secolo e i suoi crimini» (di cui parliamo nell'articolo accanto).

La cortesia sorridente è forse il tratto caratteristico di questo grande

teorico della letteratura di origine bulgara, francese di scrittura e residenza che ha la lucidità e l'umiltà di considerarsi non un pensatore originale, ma un «mediatore». La sua traiettoria intellettuale la racconta lui stesso in questa conversazione. Basti ricordare i suoi testi tradotti in italiano: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1968), *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»* (1984), *Critica della critica* (1986), *Racconti aztechi della conquista* (1988, in collaborazione con Georges Baudot) *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza* (1997). Ma lasciamolo parlare, a cominciare da quel che sta scrivendo: «Sto lavorando a un libro sul secolo: è un po' un'ordinazione, ma mi fornisce l'occasione di riflettere, di fare il punto. Per ragioni biografiche, però, nel '900 c'è un fatto che mi interessa più degli altri: vengo da un paese che era totalitario (la Bulgaria), e gli eventi del totalitarismo mi toccano più di quelli, per esempio, del colonialismo: ho appena letto un libro formidabile di Edward Said, *Out of Place*: sono le memorie della sua vita prima di diventare un professore americano. Un libro meraviglioso: per lui il grande evento del secolo evidentemente non è il totalitarismo, è l'esperienza coloniale, il crescere al Cairo da giovane arabo che per caso ha la nazionalità americana e che dunque è insieme dentro e fuori, e perciò diviene un intellettuale che si pensa sempre «fuori posto». Mi colpisce molto perché io ho scritto un libro sulla mia vita intitolato *L'honune dépaycé* che in inglese è tradotto proprio *Out of Place*.

«Ma la nostra esperienza di partenza, di Edward e mia, è totalmente differente: io non mai vissuto sulla mia pelle quelle umiliazioni, quel disprezzo verso gli indigeni che portavano con sé i colo-

«La memoria non è solo ricostruzione del passato, è un'arma per il presente. Può essere usata per cause sia buone che cattive»

nizzatori. La mia esperienza è quella del comunismo, dello stalinismo, della seconda guerra mondiale».

Però lei si è molto occupato dell'esperienza coloniale. Il suo libro che forse amo di più è «La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»...

Perché ero uno straniero in Francia. Vi sono nella mia vita questi due versanti. Ero nato in un paese *altro*, ero emigrato in Francia, e nello stesso tempo sono cresciuto in un paese totalitario. Da qui le spinte verso questi due temi: da un lato ci sono i miei libri *La conquista dell'America* e *Nous et les autres*, dall'altro tutti i lavori sul versante totalitario, come quello che sto scrivendo adesso, centrato sulle forme che prende la memoria: le nostre società occidentali hanno un problema con la memoria, con la tendenza a commemorare: quasi tutti i giorni commemoriamo. C'è uno slogan che può esistere solo in una società come la nostra: «il dovere di ricordare». In una società tradizionale mai si potrebbe parlare di «dovere della memoria», poiché la memoria è ovvia, è lì. Invece nelle nostre società che cambiano in continuazione c'è un «dovere di memoria». Ma la memoria può essere la cosa peggiore e la migliore al mondo. Si possono fare cose orribili con la memoria. Oggi c'è una sorta d'ingenuità, come se la memoria fosse di per sé buona. Non è

solo una ricostruzione del passato, è un'arma per il presente, può essere usata per cause buone o cattive. Dal passato doloroso del popolo ebraico il giudice Landau ha tratto la conclusione che la tortura dei prigionieri palestinesi è legittima. Da quello stesso passato il professore Leibowitz ha tratto la conclusione che qualunque tortura è illegittima. Ecco perché, per il momento, il titolo provvisorio che mi sono dato per il libro che sto scrivendo è *La memoria del male*.

Il racconto del passato sembra essere sempre e solo quello del vincitore.

Questo era vero per le società tradizionali, non più oggi: le tracce lasciate dagli eventi sono sempre più numerose, le persone praticano la scrittura. Uno dei peggiori crimini commessi dall'umanità, il genocidio degli ebrei, è uno degli eventi meglio documentati della storia. Guardi la Cecenia: i russi cercano di cancellare ogni informazione diversa, ma le notizie filtrano. E poi, anche nel passato c'erano eccezioni. Persino nella conquista dell'America abbiamo le testimonianze degli Aztechi. Questo non significa che la memoria della vittima è la buona memoria e quella del boia è la cattiva. Non è così semplice. Non è per dire che anche le vittime sono colpevoli, ma perché c'è una «zona grigia», quella di cui parla Primo Levi, che è decisiva. L'umanità vive essenzialmente nella zona grigia; ci sono eccezioni di demoni e di santi, ma sono esseri appunto eccezionali, e neanche i più interessanti.

Da qui la sua passione per Benjamin Constant?

No, da qui la mia passione per il quotidiano, per le virtù quotidiane, per i vizi quotidiani e non per il bene e il male estremi. M'interessa come gli esseri ordinari possono reagire a circostanze estreme, non gli dei o i demoni. Anche Constant si pone come anti-eroe. E' la ragione per cui mi è simpatico. Ma l'ho studiato per molte altre ragioni.

La vera ragione, mi sembra, è che lei condivide con Benjamin Constant «la noia di esse-

re amati e l'infelicità di non esserlo».

No, in amore io sono molto più felice di lui.

Certo, provo una specie di consanguineità con lui: gli autori su cui si scrive sono sempre degli amici. Mi sembra sempre d'incontrare un'anima gemella. L'ultimo «amico» in ordine di tempo, sul quale voglio scrivere anch'io, è il romanziere di lingua francese Romain Gary. È straordinario, è come un fratello: *La vita davanti a sé*, e poi i romanzi scritti sotto lo pseudonimo di Emile Ajar, e l'ultimo romanzo, *L'aquilone*, il solo che Gary — un personaggio antieroi — abbia mai scritto sulla guerra: aveva combattuto nella Squadriglia lorena, fu uno dei quattro, cinque superstiti su un gruppo di cinquecento, si facevano uccidere come mosche. E, uscito dalla guerra, lui che in un certo senso era il solo eroe superstite divenuto scrittore, non ha mai scritto un'epopea eroica, ma anzi quelli che ha scritto sono libri anti-eroici.

Il suo secondo romanzo è straordinario, s'intitola *Tulipano*, riguarda un ebreo che si è rifugiato ad Harlem, si è travestito da nero e vuole creare un comitato di aiuto ai vincitori, perché si rende conto assai presto che è troppo comodo addossare tutto il male ai vinti. Il suo ultimo romanzo *L'aquilone*, sulla resistenza, è scritto con *humour*, amarezza, senza bianchi e neri.

Sempre a proposito di memoria: Nell'«uomo spaesato», la parte più succinta, più sbrigativa è quella che riguarda l'America.

È vero, ma perché per me l'America è un luogo di esperienza professionale. Tra il '72 e l'89, quasi tutti gli anni sono stato per mesi negli Stati Uniti, ma sempre in ambiente professorale. Non ho mai preteso di conoscere la vera vita statunitense. Non ho ricordi personali, ma piuttosto dibattiti di idee.

Sono le idee di Michail Bachtin quelle che l'hanno influenzata di più?

È stato molto importante per me, ma lo conoscevo solo per alcune parti della sua opera. L'ho capito bene solo più tardi. Quando avevo letto il suo *Dostoevski* (1963)



non capivo perché fosse importante. Solo dopo, quando lessi i *Carnets*, dove sviluppa la sua filosofia del dialogo come verità della vita, una visione un po' alla Martin Buber (che d'altronde è stato importante per lui, e anche per me), solo allora mi è divenuto molto vicino: perché combinava i miei interessi letterari, filosofici, storici. Ma prima c'erano stati altri autori.

Per anni sono stato molto vicino a Roman Jakobson, ho fatto molto per la pubblicazione dei suoi scritti in Francia. Tra i miei scritti uno di quelli che preferisco s'intitola *Perché Jakobson e Bachtin non si sono mai incontrati*: è una meditazione sul destino di questi due uomini, dotatissimi, ma anche con *short-comings*, con angoli morti. Jakobson aveva una vita dialogica ma un'opera monologante, mentre Bachtin ha avuto un'opera dialogica ma nella vita era monologico perché era così spaventato dal mondo che non voleva incontrare esseri viventi e viveva una vita da recluso. E poi per anni sono stato molto vicino a Roland Barthes. Più che in questa o quell'idea, mi ha molto influenzato nello stile di vita, nel rapporto fondamentale verso il sapere, insomma nella personalità.

Era molto tenero Barthes.

Sì, tenero e vulnerabile. Ho un debole per le persone vulnerabili.

«Tra i 20 e i 40 anni mi sono occupato soprattutto di questioni letterarie, di retorica, di semiotica. Poi, dai 40 ai 60 anni ho studiato i problemi dell'alterità, dell'identità, del totalitarismo. Ma non credo di essere cambiato, la mia passione è il comprendere»

È impressionante: ancora negli anni '50 e '60, nonostante il declino politico, la Francia dominava la cultura mondiale, non solo con i vari Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Foucault, ma con i romanzi di Camus, Beauvoir, Vian, Sartre, con le canzoni, persino con i film di Godard, Truffaut, Resnais. Adesso invece, nella cultura, come nella politica, è ridotta a una potenza di serie B. Come lo spiega?

Vivo a Parigi e non me ne rendo conto. In ogni caso non ho nostalgia per gli anni '60, forse perché sono maturato. Ma il clima di cappella e di adorazione dei maestri era malsano. L'idolatria per Jacques Lacan era ridicola: c'erano stati periodi in cui Lacan era stato creativo, aveva contribuito alla

teoria psicanalitica, ma in quegli anni non aggiungeva nulla, non faceva altro che alimentare il proprio mito. Attorno a lui solo adoratori che lo lasciavano pronunciare parole sibilline, insensate: disegnare dei grafici matematici e pretendere che questo spiegasse l'inconscio... Non ho rimpianti.

Se lei si volge indietro, qual è stata la vera passione intellettuale della sua vita? Per esperienza, ognuno di noi pensa di essere molto cambiato nel corso degli anni, ma in realtà lavoriamo intorno a ossessioni che restano sempre le stesse.

Sì, ho la stessa sensazione. E nel mio caso è importante dirlo, perché c'è stata una mutazione nel mio centro di interessi. Tra i venti e i quarant'anni, all'incirca, mi sono occupato soprattutto di questioni letterarie, di teoria del linguaggio, di retorica, di semiotica. E poi, dai quaranta ai sessanta, di questioni di alterità, di identità, di totalitarismo, qualcosa di molto più sociale, culturale, storico e non parlo più di letteratura. Eppure credo di non essere cambiato. Credo che la mia sia una passione di comprensione, d'interpretazione. Non mi considero un pensatore originale, mi considero come un mediatore, come qualcuno che vuole impegnarsi del pensiero altrui e riportarlo in seguito

a sé, in un movimento costante di andirivieni tra l'identità e l'alterità. Resterò sempre così. È per questo che provo una curiosità instancabile per gli altri.

Devo anche dire, però, che a poco a poco c'è stata l'affermazione di una filosofia, che non è originale, non l'ho inventata, ma che è una versione del pensiero umanista europeo come lo leggo in Montaigne, Rousseau, Constant. È un po' il tema del mio ultimo libro, uscito l'anno scorso da Grasset, *Le jardin imparfait*. Il «giardino imperfetto» è un'espressione che usa Montaigne, il quale vorrebbe che la morte lo sorprendesse mentre si occupa del suo giardino imperfetto, senza timori. Il giardino imperfetto è l'esistenza umana e quest'imperfezione è importante per me. Riguarda il problema di cosa sia una morale puramente umana, senza più un dio che l'avalli. Come contribuire alla bellezza che ci circonda. Ho lavorato sulla pittura olandese. Anzi, perché non ne approfittiamo per andare a rivedere insieme *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini e *Il buon governo* di Ambrogio Lorenzetti?

Ci alziamo, traversiamo il Campo ed entriamo nel Palazzo pubblico.

Il Manifesto - 21 marzo 2000

«Il metodo per misurare le risate»

Billy Wilder racconta come si ispirò al ritmo comico dei fratelli Marx

«Io uso le battute comiche se sono parte integrante della storia, del film. Non se devo infilarcele dentro con il calzascarpe. Quello no. Non sopravvaluto mai il pubblico, né lo sottovaluto. Solo ho un'idea molto razionale delle persone con cui abbiamo a che fare. Non stiamo facendo un film per gente della Harvard Law School. Facciamo film per delle persone della middle class, la gente che vedi sulla metropolitana, al ristorante. Semplicemente gente normale. E spero che il mio film piacerà loro. Se ho una scena buona con i personaggi, allora ci divertiamo un po' ad esplorarla... Trovi il tema della situazione, la battuta comica, il punto cruciale, finisci la scena su quel punto. Io non la lascio indugiare oltre. Per esempio, ecco uno dei momenti che suscita più risate in *A qualcuno piace caldo*. C'era una scena che durava 3 o 4 minuti, una scena molto lunga. È quella in cui Tony Curtis si arrampica sul retro dell'hotel, entra in camera e trova Jack Lemon con le maracas. Sta ancora cantando la canzone (che cantava du-

rante la sua serata con Joe Brown; *n.d.r.*) e le maracas erano molto importanti. Erano molto importanti perché potevo usarle per il timing della la battuta comica. Ovvero: io dico qualcosa, tu dici qualcosa e poi c'è bisogno di un'azione che ti aiuti a misurare la battuta comica. Per esempio Tony Curtis arriva e dice: 'Be' che c'è di nuovo?' (*imita Lemmon*) 'Sarai sorpreso perché ho una notizia: sono fidanzato' Ya-dup-pap-pap pap (*come se scuotesse delle maracas immaginarie*). A quel punto sapevo, quando staccavo su un'altra inquadratura, quanto sarebbe stata lunga la risata... così potevo mettere un'altra battuta seria, e dopo quella un'altra battuta comica. Ma le ritmi in modo che nessuno delle battute serie vada persa. Perché certe volte succede che tu hai una battuta seria e si mettono a ridere proprio lì. A quel punto sei morto perché non riusciranno a sentire quello che viene dopo: ridono alla frase sbagliata e, quando hanno finito, sono alle soglie delle prossima battuta comica, solo che non ne hanno

sentito la preparazione. Il ritmo è off. Bisogna stare molto molto attenti. Era quello il segreto dei fratelli Marx. Provavano prima tutto a teatro. Lì si che puoi ritmare le cose: «aspettiamo che finiscano di ridere». Puoi fare qualsiasi cosa, accendere una sigaretta... puoi fare qualsiasi cosa mentre attendi che la risata si spenga... Come si fa a fare così anche con un film? Ecco cosa ha pensato Irving Thalberg, che era un uomo pieno d'inventiva. Prendeva tre sketch, per esempio *A Day at the Races* (1937) o *A Night at the Opera* (1935) e mandava i ragazzi a provarli nel circuito dei vaudeville. Thalberg sapeva il problema dei fratelli Marx: cominciavano con una battuta comica. E dopo c'era la risata. E poi una battuta seria. Ma se il pubblico non rideva? ... Così prese i Marx e li fece girare nei vaudeville di tutt'America a misurare la forza delle risate... E io ho rubato quel metodo di misurare le risate. Usavano addirittura un orologio».

(da *Conversations with Wilder*, Cameron Crowe, Alfred Knopf, New York 1999)

Il Manifesto Marzo 2002



Il regista «perfetto» ci ha detto addio

Il grande cineasta americano è morto ieri sera a Los Angeles all'età di 95 anni

Non è vero che l'ironia, dopo l'11 settembre, è morta negli Stati Uniti. Ma i lutti che colpiscono in questi giorni il cinema anglo-americano sembrano volerci forzare a crederlo. Il mondo senza Dudley Moore, il più estremista, cockney e jazzy dei comici inglesi; senza Milton Berle, il maestro post-surrealista di Jerry Lewis, e adesso senza il più grande spirito satirico del secolo scorso, Billy Wilder, saprà urlare in faccia di fronte a ogni tragedia una indomita, egemonica capacità di compassione, comprensione e reazione?

Wilder era un monumento pop all'ironia. Capiiva a fondo l'America, grazie alla possibilità di osservarne a distanza i suoi Miti, che lui faceva a pezzi, fingendo di non saper usare psicoanalisi e psicologia delle masse. Eppure contemporaneamente l'amava perché l'America dell'«uomo e della donna qualunque» e della società dello spettacolo (delle apparenze che prosciugano l'essenza umana, non ci fossero stati i film di Wilder) lo aveva trasformato, completato, liberato dal cinismo e dalla aristocraticità tipica delle classi dominanti del vecchio mondo. Quel cinismo del dominatore e del supercriminale secolare, del colonialista padrone dei mari e delle terre, che nei suoi film riesce a maltrattare come qualcosa di conosciuto, un tempo incorporato ma ormai staccato da sé. Come il coniglio Harvey di Jimmy Stewart. Chissà, l'America non sarà solo il culmine di un tragitto occidentale, ma forse anche il suo rivesciamento totale. Ad altri europei questo distacco, dal pessimismo e dal cinismo, non riuscì così bene. Forse nemmeno a Lubitsch e a Hitchcock.

E non sempre la sua vena fu umoristica. Wilder non è solo l'autore del più bel film della storia del cinema, come è stato decretato in un momento di buon umore, *A qualcuno piace caldo*. E di tutte le macchine della risata e della satira al vetriolo, quasi consegnate atrocemente con il fido sceneggiatore I.A.L. Diamond, *Quando la moglie è in vacanza*, *L'appartamento*, *Un due tre*, *Non per soldi ma per denaro*, *Prima pagina*, *Avanti! Irma la dolce*.

Non c'è solo Lubitsch alle sue spalle, ma anche Raymond Chandler. I mostri (l'avidità, l'alcoolismo, la droga, il fanatismo, la tv commerciale, la seduttrice de-

moniaca e tutto ciò che ti trasforma in automa o in consumatore di volontà altrui) a volte prendevano il sopravvento. È il Wilder noir altrettanto altissimo di *La fiamma del peccato*, *Viale del tramonto*, *L'asso nella manica*, *Testimone d'accusa*, *Fedora*, quel «melo» che anticipò molta fantascienza della new Hollywood. Billy Wilder, 95 anni, sembrava indistruttibile, anche la polmonite ci ha messo un sacco per distruggerlo. Invece era solo un individuo estremamente pericoloso, tanto che da oltre 25 anni nessuna major osava affidargli più un copione. Nemmeno Steven Spielberg ebbe il coraggio di fargli realizzare quello che Wilder considerava il suo progetto più personale, *Schindler's List*. E non ebbe mai uno spirito da filmmaker underground, anzi addirittura prendeva in giro David Lean e la sua voglia di rotolare nel fango per fare i film, mentre lui adorava girare comodamente seduto al calduccio di uno studio. Il suo senso dell'umorismo era troppo affilato per questi tempi. Lui diceva sempre che prima di 30 anni se uno non è un comunista è un idiota, ma se lo è dopo i 30 anni, è proprio uno stupido. Solo che non ci ha mai raccontato la fine dell'umorismo. Dopo il 1981, cioè dopo il lungometraggio *Buddy Buddy*, con Lemmon e Matthau, devono essersi resi conto che a 75 anni si può tornare radicalissimi, e indipendentemente da un copioso conto in banca e dalle tasse che lo minacciano che esigono comportamenti da repubblicano modello...

Billy Wilder è improvvisamente scomparso ieri (la notizia ci è arrivata da New York alle 21). Nato a Sucha (oggi Polonia, allora Ungheria) da una famiglia di alberghieri doveva far l'avvocato, ma preferì il reporter. Quel gusto conviviale ereditato dai suoi non lo perse mai e a Santa Monica lo ricostruì: tutti i suoi amici, fino alla fine, si ritrovavano come fossero in una birreria di Grinzling. Da un giornale viennese venne chiamato a Berlino da un tabloid. Nel 1929 entra nel mondo del cinema (ormai parlato) e scrive film finché Hitler non glielo impedisce. Ebreo. Va a Parigi e trova un'industria del cinema ben organizzata e dal futuro radioso. Arriva anche lì Hitler. Va in Usa, senza conoscere l'inglese, lo pronuncerà sempre orrendamente («il mio inglese è a metà tra quello di Schwarzenegger e quel del reverendo Desmond Tutu»). Ma l'odio per



il nazismo è tale che cambierà da allora per sempre il suo nome, si farà chiamare Billy. Peter Lorre lo aiuta e Charles Brackett, dal 138, lo completa come sceneggiatore imbattibile: *Ninotchka* e *Ball of fire*. ovvero Lubitsch e Hawks, vale a dire la commedia sofisticata e ritmica più difficile da fabbricare. Dal 1942 la coppia scrive e produce e dirige i propri film: il noir, da Cain, Fiamma del peccato (*Double Indemnity*), I cinque segreti del deserto, Giorni perduti (oscar come miglior film regia e sceneggiatura), Viale del tramonto (Oscar per il copione). Costretto alla causticità e alla destrutturazione di un cinismo americano che rischiava di cancellare ogni traccia di politica sociale e di superare il livello di guardia etico (il triplo assassinio di Kennedy Malcolm X e Martin Luther King fu un momento di non ritorno e prefigurò Moro, Palme ect...) da L'asso della manica in poi Wilder può solo produrre sublimi commedie, senza pericolo per la vita e per la sua collezione di quadri contemporanei (una parte l'ha venduta nell'89) e per i suoi adorati completi di cashmere, e nascondersi dentro Marilyn Monroe in due capolavori («dottore e psichiatra mi sconsigliano, data l'età e il mio conto in banca, di riprovarci una terza volta» dirà), e poi

dentro Shirley McLaine e Audrie Hepburn (Sabrina e Arianna).

Sposato due volte ebbe due gemeli da Judith Coppicus (ma uno morì appena nato) e sposò l'attuale moglie nel 1949, dopo una serie di flirt famosi (Hedy Lamarr, Doris Dowling, conosciuta alla Paramount durante le riprese del suo film più apparentemente moralista, Giorni perduti, contro l'alcoolismo).

Uno dei suoi progetti mancati era un film coi Marx all'Onu ma la morte prima di Chico nel 1961 poi di Harpo nel 1964 lo impedirono. Adorava il gruppo yiddish, era la perfetta incarnazione di ciò che voleva fare al cinema. Mai produrre noia. E girare mai per un pubblico di 8 persone in estasi. Ben tre suoi film divennero music hall, L'appartamento, A qualcuno piace caldo, Viale del tramonto (che fu sciupato da Andrew Lloyd Webber).

Era molto contento di fare cinema nella seconda metà del secolo. Perché, visto che «siamo nell'epoca della televisione - diceva - ecco che finalmente c'era qualcosa di peggiore del cinema». E non si sentiva più un artista di serie B. E diceva altre mille cose. Una più divertente dell'altra. Tutte stipate, ma senza rompere, dentro i suoi magici film.



LA MOGLIE DEL FORNAIO

Vado negli Studios perché non posso sopportare il rumore dell'aspirapolvere di mia moglie e anche perché non riesco a trovare tre partner per il bridge o qualcuno per giocare a tennis. E lavoro anche per impedire a qualche falso talento di vincere degli Oscar.

S. O. B.

Un regista dev'essere un poliziotto, una levatrice, uno psicanalista, un aduttore e un bastardo. Tutto in una volta.

THE SHOOTING

Filmare è sparare e la macchina da presa può essere più pericolosa di un fucile.

«Irma la dolce» «Prima pagina», «Quando la moglie è in vacanza», «A qualcuno piace caldo», «Sabrina» «L'appartamento» (Oscar) «Viale del tramonto». Autore di film indimenticabili, era nato a Vienna il 22 giugno 1906 con il nome di Samuel Wilder. Giornalista a Berlino, si trasferì negli Stati Uniti per sfuggire al nazismo. Ha diretto attori come Jack Lemmon, Walter Matthau, Marilyn Monroe, Tony Curtis. È morto nella sua casa di Hollywood in seguito a una polmonite che lo affliggeva da tempo

IL DISPREZZO

Adoro la tv perché spesso si diceva che il cinema era una forma d'arte inferiore. Adesso c'è qualcosa che possiamo guardare dall'alto in basso.

IT'S ONLY MONEY

La bellezza del nostro sistema capitalistico è che non potete conservare quello che guadagnate anche se fate un brutto film; allora perché non cercare di farne di buoni?

IL TOCCO GENTILE

Più faccio film, più cerco d'approfondire semplificando la tecnica ed esprimendomi con eleganza. Rifiutare l'inquadratura che si fa notare: è questo che si nota in Chaplin, Lubitsch, Ford.

(Billy Wilder, da «Cinema è...» Nuova Pratica editrice)

Il Manifesto Marzo 2002



patriarcale ormai è alla frutta

di Massimo De Feo

L'incontro con Claudio Naranjo, di passaggio a Roma, avviene nello studio Ice Badile, a Monteverde Vecchio, dove vive e lavora un gruppo di artisti.

E' da molto che è in Italia?

Poco meno di un mese. Faccio corsi con gruppi di persone che si interessano a questa mia combinazione di lavoro psicoterapeutico e meditazione buddista, una sintesi che ho fatto tra le vie sufi-cristiana-buddista e dionisiaca, una via della liberazione attraverso la conoscenza. Tengo i corsi nel centro di Jacopo Fo, l'Università Libera di Alcatraz a Casa del Diavolo, in Umbria. Per parteciparvi è necessario prima frequentare un corso di 4 giorni, tenuto non da me, da altre persone in varie parti d'Italia, a Siena, Trieste, Roma. Il corso con me dura 10 giorni. Lo faccio da 6-7 anni. Sono una decina di anni che vengo in Italia, all'inizio erano visite più brevi, legate al mondo della gestalt. La prima volta mi ha invitato Barry Simmons, è il formatore degli altri gestaltisti italiani. Dopo mi ha invitato Riccardo Servetto a Siena, e l'analista transazionale Antonio Ferrara che ha un istituto a Napoli.

E' nato a Santiago?

No a Valparaiso nel 1922. Ho avuto la buona sorte di scoprire molte cose in poco tempo, quando stavo in Cile, prima di andare in California. Sono stato tra i primi a fare ricerche su alcaloidi come l'ayahuasca, quando era ancora semiconsciuta, poi l'ibogaina e derivati delle anfetamine tra i quali il più noto è l'ecstasy: è toccato a me aprire questo capitolo, e tutto nell'arco di un anno e mezzo. Ho fatto molta ricerca, ma dopo essere giunto negli Stati Uniti temevo fortemente che potessero rimandarmi in Cile, e quindi per un po' ho sospeso queste ricerche. Sono stato ac-

colto dall'Istituto Esalen, poi ho conosciuto Suzuki, ho cominciato a meditare...in anni più recenti in Brasile mi sono state aperte varie porte riguardo a quello che là chiamano il Santo Daimé, ovvero l'ayahuasca assunta come sacramento da una chiesa cristiana: mi hanno autorizzato a guidare le sedute, è un grande piacere perché sento che è una cosa speciale lavorare con gli stati alterati di coscienza.

Si considera uno psicoterapeuta?

Un terapeuta che non fa molta terapia se non come guida di gruppi, riunioni di tribù, piccoli interventi qui e là, mi sento un po' come l'impresario di un circo, ho molti collaboratori che fanno cose che io facevo prima, come la terapia Gestalt, la terapia corporale, io insegno meditazione e lavoro sulla personalità, una combinazione di autoconoscenza e di cambiamento di atteggiamento, invito le persone ad assegnarsi dei compiti personali. Un po' come quello che fa Jodorowsky simbolicamente con la sua psicomagia, io lo faccio in forma più ordinaria, nello stile di Gurdjeff. Direi che la mia specialità è diventata l'insegnare alle persone a lavorare non solo su se stessi ma anche ad aiutare gli altri, imparare ad aiutarsi reciprocamente, in situazioni di gruppo, e creare gruppi di autoguarigione, un sistema di auto-mantenimento, di autocrescita.

Continua a vivere a Berkeley?

La mia casa è là, e là scrivo. Ho 4 mesi all'anno per scrivere, cerco di finire un libro l'anno e ho già molti libri «completi» in quanto a idee e informazioni, devo solo scriverli. Appena tornerò a Berkeley voglio finire un libro sul mondo, sull'educazione come via d'uscita dai problemi che ci sono. Con la gente come è ora non credo si possa fare molto, ma forse se si educa una generazione a essere più completa si potrà avere un mondo più armonico.

Nella sua conferenza all'università, alla facoltà di Psicologia, è passato dall'importanza del pensiero di Nietzsche, Marx e Freud a sistemi di sapienza come il cristianesimo antico di Babilonia...

Una via mira a trovare il centro di se stessi, che poi è il centro di tutte le cose, una coscienza suprema nota da sempre a poche persone; l'altra guarda alla trasformazione del mondo. Il mondo è molto malato, è come una pianta con un parassita, come un organismo con un cancro. La saggezza antica non ha mai avuto l'opportunità di governare il mondo: Platone aveva la sua visione del re-saggio, ma si fa sempre più remota la possibilità che sia la saggezza a decidere. Esperti sì, ma saggi mai! Il cancro a livello individuale possiamo chiamarlo l'ego, la nevrosi; a livello sociale direi la

mente patriarcale. Penso che all'inizio della storia, al tempo delle glaciazioni, era molto duro vivere e abbiamo imparato a mangiare grandi animali; forse il Cromagnon si è mangiato il Neanderthal, ci sono molti crani perforati...credo che questo fatto di cibarsi del cervello dell'altro sia iniziato lì, il primo tradimento dell'amore - che è parte dell'istintività dei mammiferi - siamo diventati animali cattivi. Dopo nel Mediterraneo venne il matriarcato e l'inizio della civilizzazione, anche se non si dice, ma è proprio il vero inizio, la cultura delle coltivazioni, non più solo delle uccisioni per mangiare, e dopo viene la rivolta patriarcale, la tirannia del gruppo diventa un carcere in sé, e la mente dell'uomo inizia il suo dominio, le guerre, la schiavitù, tutti i mali odierni vengono da lì, e la schiavitù continua a crescere, la schiavitù al mercato, al sistema, a un mondo più fascista, totalitarismo in pelle d'agnello, il governo del mondo è sempre più così...

Come uscirne?

Siamo esseri tricebrati, non abbiamo solo la ragione ma anche un cuore e una mente istintiva. La civilizzazione patriarcale dall'inizio ha eclissato la parte materna, l'amore non è compatibile, come non è compatibile il capitalismo con il cristianesimo, anche se il papa dice una cosa diversa. La parte istintiva, che nasce col corpo, quella del bambino, i desideri...come Nietzsche mostrava, la civilizzazione ha bisogno dello spirito dionisiaco, del ritorno della sacralità del piacere, della fede nelle pulsioni spontanee.

Freud è stato l'erede più importante di Nietzsche credo, anche se lui non lo ammette apertamente. Se la speranza sta nel divenire esseri completi, uscire da questa gabbia fatta del dominio dell'intera persona da parte di un'isola posta nella mente, che è la neocorteccia, non vedo altra via che l'educazione. Se un governo saggio vuole fare qualcosa per il mondo, deve cominciare con la prevenzione, prima che il male progredisca. Il pacifismo non va tanto lontano in un mondo così violento, il nazionalismo è impotente in un mondo tanto armato, tutti i grandi problemi sono aspetti di un problema fondamentale che io penso sia il problema dell'amore. Il problema patriarcale, i rapporti tra padre, madre e figli sono viziati da questo dominio del principio paterno, che è legato al principio dell'intelletto, al predominio dell'aggressione sulla coltivazione, della razionalità sull'emozionalità, sulla solidarietà...

Siamo ancora in tempo per un'evoluzione del genere?

E' come una grande nave che inizia a naufragare, si devono usare le scialuppe di salvataggio, anche se non si sa per certo se si arriverà a terra. E' cosa buona in questo paragone che la nave naufraghi, ma sarebbe meglio se le persone sopravvivessero.

Ha conosciuto Carlos Castaneda?

Ero il suo migliore amico, da prima che scrivesse il suo primo libro. Mi aveva proposto di scriverlo



insieme, ma invece io ho scritto *The One Quest*, qualcosa sulla convergenza tra le risorse terapeutiche, spirituali ed educative. Sono stato molto volte attratto dal campo dell'educazione, quella fu la prima volta ed è la prima cosa che ho scritto in inglese, per incarico dell' Education Policy Research Institute. Castaneda appariva e spariva dalla mia vita. Per molto tempo, dopo che ero tornato dal deserto di Arika, non l'ho più visto, poi un giorno è apparso nella mia casa a Berkeley...il giorno prima stavo meditando vicino al torrente che scende dalle montagne, passa sotto la città e scorre nel mio piccolo giardino - quel tipo di meditazione in presenza dell'acqua di cui parlava Castaneda... il giorno prima che apparisse mi sono messo in questo piccolo fiume perché ho una eccessiva sensibilità sulle piante dei piedi...quando sono stato in Amazzonia con gli indios, dove ho iniziato ricerche sullo Yage, in Colombia, era una grande sofferenza seguirli quando bisognava camminare nel fiume, a piedi nudi, sulle pietre - e così quel giorno ho pensato molto a Castaneda, perché era una

cosa molto fisica...devo educare i miei piedi a stare più in contatto con la terra, a non irrigidirmi con il dolore...è una cosa legata anche al percorso dell'energia interna...allora mi sono sentito un po' come una lumaca...una specie di contemplazione di questo animale...l'ho sempre sentito come un animale sacro, ha la forma della galassia, è ermafrodita, è tutto piedi, un animale di terra, completamente, e mi è apparso molto interessante che Castaneda sia apparso proprio dopo questa esperienza implicitamente totemica, di identificazione con un animale, la sacralità di un animale, e mi sono detto lo farò tutti i giorni questo stare nell'acqua, andare nell'acqua, e diventare un po' come una lumaca.

Castaneda aveva con sé il manoscritto di *Tales of Power* (pubblicato in Italia col titolo *L'Isola del Tonal*) e mi dice: «prima di dargli al mio editore voglio che lo veda tu», me l'ha lasciato sul letto e se ne è andato, aveva qualcosa da fare...sarebbe ritornato la notte. Attraverso la «porticina» per il gatto che avevo installato alcuni giorni prima è entrato un animale molto particolare, che io non avevo mai visto, una specie di grande topo molto umano, con delle piccole manine, molto simpatico, era un procione lavatore, un animale ermetico con una grande intelligenza, ho aperto gli occhi e stava lì davanti a me, è entrato dalla porta del gatto e ha rubato il manoscritto di Castaneda. Una mia amica che era là è riuscita ad afferrare al volo il manoscritto e a riprenderglielo, ma nel «tira e molla» si è strappata la prima pagina, quella con il titolo, tutto il resto si è salvato. Quando

BIBLIOGRAFIA

Di Naraño sono stati pubblicati in Italia (Astrolabio-Ubal-dini) «Carattere e nevrosi» (1996) e «La via del silenzio e la via delle parole» (1999). Tra le sue altre opere: «The one quest» (1972); «The Divine Child and the Hero: Inner Meaning in Children's Literature»; «How to Be: Meditation in Spirit and Practice»; «On the psychology of meditation»; «The End of Patriarchy: And the Dawning of a Tri-Une Society»; «Gestalt Therapy: The Attitude and Practice of an Atheoretical Experientialism» (1993); «The Healing Journey: New Approaches to Consciousness»; «Consciousness and Creativity» (1978).

Claudio Naraño

È nato a Valparaíso (Cile) nel 1932, ha studiato medicina, psichiatria, musica e filosofia. Dopo un trainig presso l'Istituto Cileño di Psicoanalisi diretto da Ignacio Matte Blanco, ha insegnato psicologia all'università del Cile. Negli anni '60 è stato tra i ricercatori che si sono occupati delle sostanze psichedeliche. È stato uno dei successori di Fritz Perls all'Esalen Institute in California, affermandosi come una figura di spicco della nuova psicologia. Il suo percorso si caratterizza per l'approfondimento delle tradizioni «psicoiniziatriche» e dei movimenti contemporanei della «nuova coscienza», nella ricerca di una sintesi intellettuale e di metodi terapeutici percorribili. Lungo questa via ha affiancato ai suoi studi di psicologia clinica e Gestalt la frequentazione di maestri come Idries Shah, Oscar Ichazo e Farthang Tulku. Ha insegnato religioni comparate alla California Institute of Asian Studies. La ricerca sui caratteri della personalità lo ha portato all'elaborazione dell'«Enneagramma dei tipi», una sorta di ponte tra oriente e occidente nella concezione della mente umana. (Andrea Orsini)

Castaneda è tornato gli ho raccontato tutto quanto e lui, ridendo fino alle lacrime: «ah! c'è qualche potere allora in questo mio libro».

C'è una annosa polemica sul fatto se Don Juan, lo stregone yaqui di cui scrive Castaneda, sia veramente esistito o no...

Io non posso dubitare che Don Juan sia esistito, perché Castaneda, quando ancora non aveva scritto nessun libro, mi ha proposto di andare con lui a trovare Don Juan, che secondo lui mi aveva invitato ad andare a fargli visita. Castane-

da mi disse: «entra nella mia macchina, saremo lì in nove ore, a Sonora», ma io avevo un problema col passaporto, col visto per gli Stati Uniti, era un visto per una sola entrata, e se andavo in Messico non mi facevano più rientrare. Non ho conosciuto Don Juan, ma non avrebbe avuto alcun senso da parte di Castaneda inventarlo, quando ancora non era un personaggio famoso, e poi io ero il suo confidente, mi diceva: «sei l'unica persona che sento come un compagno di viaggio; non è come nel mondo dell'antropologia, là non mi credono». Penso che il titolo di quel libro, *Tales of Power*, dia la risposta all'enigma, se Castaneda sia o no un bugiardo. E' bugiardo e allo stesso tempo non lo è. Io ho avuto un maestro cinese, iniziato alle quattro grandi scuole del Tibet, che dopo alcuni anni di ritiro a Kalipong, in India, è venuto a vivere a Berkeley. Era un uomo molto strano, aveva un grande ac-

quario nella sua stanza e una immagine di Cristo, e una volta mostrandomi un libro cinese mi ha detto: «questo è il libro più importante che ho scritto, ma non ha senso tradurlo perché non verrebbe capito dalla cultura che c'è qui» - «Qual'è il tema?» - «l'importanza dell'essere superstitioso». Da una indagine fatta non molto tempo fa in Cina, prima di Mao, su quante persone avessero visto un drago nella loro vita, è risultato che era come nel Medioevo con le persone che vedevano il diavolo, molte persone avevano visto un drago, ma non si vede un drago se

«Siamo esseri tricercebrati: non abbiamo solo la ragione ma anche un cuore e una mente istintiva. La civilizzazione patriarcale dall'inizio ha eclissato la parte materna, perché l'amore non è compatibile, come non è compatibile il capitalismo con il cristianesimo, anche se il papa dice una cosa diversa»

non si crede nei draghi, e se non si crede nei draghi e non si vedono draghi, si perde qualcosa, credo. Per vivere alcune esperienze si deve avere un punto di riferimento che permetta alla coscienza di aprirsi.

Si ricorda i sogni che fa quando dorme?

Molto poco, ma ho avuto un sogno ieri tornando dalla Svizzera, un sogno che continua a tornarmi in mente: avevo due animali nel sogno, un cane e un procione, e il cane cominciava a diventare irrequieto come se gli si fosse risvegliato l'istinto alla caccia, poi vedo che si trasforma in qualcosa di più simile a un rettile ed entra nella bocca dell'altro animale, che ora è un cane pastore, il mio cane preferito, un cane molto bello, e gli morde la lingua alla base, come una castrazione della lingua, è orribile, e sento tanta compassione per questo cane. Inizialmente non ho capito, ma il giorno dopo, ieri, per tutto il giorno mi è parso come un messaggio legato al fatto che per tutta la vita sono stato un difensore accanito dell'istintività. La mia bandiera è una bandiera nietzschiana, e terapeutica, è fede nell'autoregolamentazione dell'organismo. Ho sentito che il sogno mi voleva dire: stai attento, il tuo amore per i serpenti, per l'istinto, deve essere messo in relazione al pericolo attuale; come se non avessi preso abbastanza sul serio il pericolo del terrorismo, per una mancanza di sufficiente empatia con il dolore di questo cane...il cane per me era come l'amore, il cervello mammifero, nel sogno c'è il rettile istintivo e il cane amoroso, fedele, e l'umano era troppo filoserpente e quando il serpente era in forma di cane non l'ho fermato, non gli ho messo dei limiti, per proteggere l'altro animale. Questo sogno voleva ricondurre alla mia fede nell'equilibrio dei tre cervelli, che è la mia fede di base. A livello politico equivarrebbe a un equilibrio delle tre forme di governo: il governo patriarcale, quello gerarchico - con la saggezza al posto di guida, il re sacerdote, il faraone - e il governo democratico, che è il governo tribale, il divino nella voce di tutti e la voce del bambino che è la voce dell'istintività, la voce del desiderio. Io credo che in una società matriarcale non ci sia sufficiente spazio per l'individuo, anche nel mondo sovietico non c'era spazio per l'individuo, un tradimento dello spirito socialista originario...questo equilibrio tra anarchia e governo propriamente tale è un ritorno alla polis, nella forma di una democrazia partecipativa con un'organizzazione della comunicazione computerizzata per l'organizzazione di piccole unità di governo, al di là degli stati nazionali, un ritorno alle proporzioni del mondo greco, alle polis. Il sogno è come se mi avesse detto di restare fedele a questa idea dell'equilibrio tra ragione, emozione e istinto.



SOMMARIO

Pag.	2	Monelli – sorelli – ribelli
	3	La Rus' dagli occhi di mucca
	4	Il sovversivo psico-cosmico
	5	Geografie visionarie
	6	La vità scorre in un calco di gesso
	7	L'invenzione plastica del simulacro
	8	Il surrealista
	9	Il nonno dei cantautori
	10	Spiriti a raccolta
	11	Il randagio mozzo
	12	Scandaloso Peyrefitte
	13	L'arte del 'impertinenza
	14	Le allucinazioni di Magritte
	14	Il surrealista
	15	Guru Dev maestro di cura
	16	Il pane e le rose
	18	Sinfonie lunari immerse nel blu elettrico
	19	Il giorno delle rose
	20	L'ultimo sorriso di Jack, "il dolce"
	21	I marziani, oltre lo specchio
	23	L'esploratore psichedelico degli universi paralleli
	24	Una realtà imperfetta con dio di serie B
	26	La mamma è cattiva, una gemella perduta
	27	Sogno o son desto? Forse sono solo completamente matto
	28	Nato il 16 dicembre, come Beethoven
	29	Qualcuno è perfetto
	29	Indimenticabile
	31	Il libro dell'Epica tossica
	32	Sankara il rivoluzionario
	34	L'underground della politica
	35	Zizek, l'ombra del godere
	36	L'erranza de Bateson nella polifonia de scienze e arti
	37	L'occhio nel cielo che spia se stesso
	38	Notti africane in compagnia di un cantastorie
	40	La vera arte è sovversiva
	42	La passione per l'altro secondo Todorov
	43	Il metodo per misurare le risate
	44	Il regista perfetto ci ha detto addio
	46	La mente patriarcale ormai è alla frutta

In copertina:

Illustrazione tratta dal film "Il monello" di Charlie Chaplin

Sito: www.uomincasalinghi.it – Email: associazione@uomincasalinghi.it