ARDIS MONTHLY



Rivista in formato Web, senza scopo di lucro. Edizione a cura di Fanny & Alexander Testi ed immagini sono possesso dei rispettivi proprietari Direttore e responsabile editoriale: Chiara Lagani. Recapito e-mail: chiaralagani@fannyalexander.org

Hanno collaborato a questo numero: James André Arevalos, Marco Cavalcoli, Franco Gàbici, Elisabetta Gulli Grigioni, Chiara Lagani, Loretta Masotti, Tiziano Terzani.

Si ringraziano: Matteo Arevalos, College Music, Maurice Couturier, le Edizioni Fandango, Elio Franzini, Lietta Manganelli, Luca Scarlini, Serena Simoni.

l' invenzione del sentimento

È a cominciare dalla metà del XVIII secolo che emerge a poco a poco l'idea che tramite l'universalità del sentimento si possa esprimere, in totale semplicità, la grandezza della natura umana. Nella comunione delle lacrime, nell'esaltazione dell'eroe, o nello spettacolo della natura si dipana il tema del viaggio interiore, che è al contempo viaggio intimo, "sentimentale" appunto, cammino personale dunque e rivelazione collettiva, invenzione della propria vita come opera d'arte.

Abbiamo chiesto ad alcuni studiosi ed artisti di rivisitare per noi questa categoria, ovvero di offrirci una testimonianza quanto più ampia e precisa possibile del loro modo di vivere il sentimento nell'arte. I punti di vista scelti in Intransigenze sono assai vari: Elio Franzini, che insegna estetica all'Università di Milano, ci ha reso disponibile un suo pregnante saggio su "significato trascendentale del sentimento e opera d'arte"; Elisabetta Gulli Grigioni, cordiologa, ci ha parlato del simbolo del cuore, all'interno di un percorso di studio intimo e intenso e veramente peculiare; Maurice Couturier, saggista e traduttore in lingua francese dell'opera nabokoviana per Le Pleiade, ci ha messo a disposizione un suo studio assai denso su Lolita e Ada e sui meccanismi "poerotici" che guidano la sottile invenzione letteraria dell'autore dei due romanzi; Lietta Manganelli e Luca Scarlini hanno investigato con profondità e in maniera fortemente personale un lemma manganelliano, un crocevia dell'opera manganelliana tutta, nel suo rifrangersi barocco di deliziose e tremende implicazioni: A-Amore.

Ma non perdetevi l'esclusiva intervista concessaci da Tiziano Terzani in lacrimaval, né gli stuzzicanti flash di Salons, i lemmi sentimentali, e le novissime uscite musicaletterarie: Vivo Marcia Fantasia di Matteo Ramon Arevalos per "College Music" e in anteprima assoluta la presentazione della biografia di Véra Nabokov tradotta da Luca Scarlini, in uscita a gennaio per Fandango Editore.

Indice

N° 3, Dicembre 2002

LEMMATA

Glosse per un linguaggio
incandescente: i lemmi del
sentimentoPag.3

L'ANGOLO DEL DOTTOR KROLIK

Il dolore della cognizione: una lettura scientifica dell'opera gaddiana, intervista a Franco Gàbici..........Paq.5

SCRABBLE

Rebus romantico, a cura di Humpty Dumpty. Pagina dei solutori......Pag.9

SALONS

Storie d'amore intorno al muro, di Loretta Masotti; No border, di Marco Cavalcoli......Pag.14

INTRANSIGENZE

L'invenzione del sentimento: Elio Franzini, Elisabetta Gulli Grigioni, Maurice Couturier, Lietta Manganelli e Luca Scarlini......Pag.19

LETTERE DA TERRA

Rubrica di corrispondenza con i lettoriPag. 51



Gli amanti, di René Magritte

LACRIMAVAL

Uno straccio di pace, intervista a Tiziano Terzani, di James André Arevalos.....Pag. 52

NOVISSIMA

Sono disponibili i numeri arretrati: 00,01,02 (vedi la voce Archivio nell'indice della rivista formato web)

L E M M A T A

Rubrica del linguaggio incandescente.

Questa rubrica è un omaggio alla parola viva, al verbo dinamico, incandescente. Oggi c'è un "tipo di linguaggio che è diventato da difficile incomprensibile, semplicemente perché è cambiato il nostro atteggiamento verso di esso, verso l'uso che se ne può fare".

Questo glossario in fieri, attinge a quegli autori che hanno sempre lavorato contro la deteriorazione e la consumazione del vocabolario, delle parole scelte e precise che si trovavano di volta in volta ad usare.

In questo numero il filo rosso è quello del sentimento e di tutte le forme cuoribonde (come impareremo presto dalle parole di Elisabatta Gulli Grigioni, vedi Intransigenze).

di R. H. Alice Lagosse

C

CALORE DEL SENTIMENTO

Calore appassionato – freddezza appassionata (Novalis)

CUOR DI LEONE

Questo cuore viene dal folklore, dall'astrologia, dalla medicina simbolica, dalla fisiognomica. Il cuore del leone è come il sole: rotondo pieno intero. Suoi simboli classici sono l'oro, il re, il colore rosso, il sol, lo zolfo, il calore. Arde al centro del nostro essere e irradia attorno, magnanimo, paterno, incoraggiante. (James Hillman)

L'AMORE

L'amore, traversando il tempo, lascia il segno dell'attualità sugli eventi che tocca. (*Louise de Vilmorin*)

R

ROMANTICISMO

Il Romanticismo è il primitivo, la spontaneità, è la giovinezza, l'esuberanza vitale dell'uomo naturale, ma è anche il pallore, la febbre, la malattia, la decadenza, la *maladie du siècle*, la *Belle Dame Sans Merci*, la *Danza Macabra*, e anzi la Morte stessa. È la cupola shelleyana di

vetro multicolore, ed è anche il suo bianco fulgore d'eternità. È la confusa formicolante pienezza e ricchezza della vita, la Fülle des Lebens, l'inesauribile molteplicità, la turbolenza, la violenza, il conflitto, il caos, ma è anche la pace, l'unisono con il grande "Io Sono", l'armonia con l'ordine naturale, la musica delle sfere, la dissoluzione nell'eterno spirito onnicomprensivo. È lo strano, l'esotico, il grottesco, il misterioso, il soprannaturale, le rovine, il chiaro di luna, i castelli incantati, i corni da caccia, gli elfi, i giganti, i grifoni, le cascate d'acqua, il vecchio mulino sulla Floss, le tenebre e i poteri delle tenebre, i fantasmi, i vampiri, il terrore senza nome, l'irrazionale, l'inesprimibile. (...) È un misticismo estremo della natura e un estremo estetismo antinaturalistico. È energia, forza, volontà, vita, étalage du moi; ed è anche autotortura, auto-annientamento, suicidio. È il primitivo, il non raffinato, il seno della natura, i campi verdi, i campanacci delle mucche, il mormorio dei ruscelli, l'infinito cielo azzurro. Ma è anche, e altrettanto, il dandysmo, il desiderio di travestirsi, i panciotti rossi, le parrucche verdi e i capelli blu (...) È lo sconvolgimento dei grandi imperi, le guerre, il massacro e il disfacimento dei mondi. È l'eroe romantico: il ribelle, l'homme fatal, l'anima dannata, i Corsari, i Manfredi, i Giaurri, le Lare, i Caini, l'intera popolazione eroica dei poemi di Byron. È Melmoth, è Jean Sbogar, tutti i reietti e gli Ismaeli, come anche le cortigiane dal cuore d'oro e i condannati dall'animo nobile della narrativa ottocentesca. È il bere da un teschio umano, è Berlioz, che dice di voler scalare il Vesuvio per comunicare con un'anima affine. (...) È forza e debolezza, individualismo e collettivismo, purezza e corruzione, rivoluzione e reazione, pace e guerra, amore della vita e amore della morte. (*Isaiah Berlin*)

S

SPIRITO

La vera lezione che si può trarre da: *Date e vi sarà dato*, è questa: l'esperienza ci insegna che: Se voi date, vi sarà tolto tutto. Bisogna confondere l'esperienza, annullarla, ignorarla. Chi attira l'attenzione dei cupidi, degli scrocconi, delle meretrici, del fisco sarà spogliato dei suoi averi.

Dicendo: Date e vi sarà dato, Gesù ipotizza un mondo dove le azioni sono contrarie alla norma del nostro mondo - e fa una battuta di spirito. (Ennio Flaiano)



DI ALICE LAGOSSE

L'ANGOLO DEL DOTTOR KROLIK

In questo numero un'ulteriore indagine sul rapporto scienza e arte, e, precisamente tra scienza e letteratura. È recentemente uscito un saggio straordinario sulla strana anfibia natura di uno dei grandi personaggi della nostra letteratura del Novecento. Stiamo parlando di Carlo Emilio Gadda, grande romanziere, autore di dense riflessioni sulla letteratura e sul mondo, ma anche scienziato, appassionato di matematica, ingegnere "fantasia", come lui stesso si definiva, e con fierezza; parliamo dunque di un altro bilico profondo e fertilissimo, di un'altra di quelle scaturigini infinite che si aprono innanzi a chi sa e vuole mescolare i filoni del sapere, fare leva sulle apparenti contraddizioni tra ambiti differenti, per rimettere in discussione tutta una modalità del sapere. Abbiamo fatto alcune domande all'autore del saggio, Franco Gàbici, che è direttore del planetario di Ravenna, e che viene da una matrice di studi scientifici (è un fisico), ma che da sempre ha esercitato il suo lavoro di studio e ricerca in ambiti non sempre ben definibili: anch'egli come Gadda è un curioso indagatore delle intercapedini tra le culture, umanista a tutto tondo, dunque scrittore e letterato oltre che scienziato. Insomma è proprio una di quelle figure che Krolik ricerca e indaga con passione e con quel pizzico di ammiccante, divertita e complice curiosità da scienletterato che abbiamo ormai imparato a riconoscere in lui.

Il dolore della cognizione: una lettura scientifica dell'opera gaddiana Intervista a Franco Gàbici

di Chiara Lagani

Parliamo un po' del tuo ultimo lavoro: "Gadda – Il dolore della cognizione" uscito recentissimamente per le Edizioni Simonelli, numero uno della nuova collana "I libri de L'Istrice". Fin dalla prima occhiata si riscontra la "deformazione" di quello che è uno dei più famosi titoli e temi gaddiani, ovvero "La cognizione del dolore", e contemporaneamente viene subito messo in risalto tutto il discorso gnoseologico nella riflessione dell'autore, che è poi uno dei suoi nodi, delle sue ossessioni fondamentali. Ma quello che colpisce soprattutto è il sottotitolo, che ci segnala la peculiarità del percorso che hai fatto, il taglio particolarissimo del saggio, che è un taglio che si dichiara "scientifico" fin dalla partenza. In che senso e come è stata condotta questa "lettura scientifica dell'opera gaddiana" e a quali esiti ha condotto?

Carlo Emilio Gadda



L'origine di questo saggio è questa: leggendo non tanto Gadda, ma tutta la critica gaddiana ho constatato una gravissima lacuna, la mancanza pressoché totale di una lettura che andasse in profondità alla ricerca di certe motivazioni scientifiche che potevano essere alla radice di tutto il discorso gaddiano. L'unico che intuì la possibilità di aprire una strada di questo genere fu il grandissimo Italo Calvino, che fu l'unico letterato che comprese l'importanza di questo versante, quello scientifico, dell'opera di Gadda, e che gettò i semi, diciamo, diede per primo l'input a questa possibile lettura. Poi non se ne interessò direttamente però. Anche perché, credo, per percorrere una strada di questo genere bisogna possedere le attrezzature necessarie, cioè una robusta struttura scientifica, alimentata

da tante "vitamine", che sono poi tutte le varie teorie, insomma, bisogna avere quel tipo di retroterra culturale che aveva anche Gadda. Gadda infatti non solo era uno scrittore, ma era anche ingegnere, e ci teneva moltissimo al fatto di esserlo, tant'è vero che i primi lavori li firmava proprio "Ing. Carlo Emilio Gadda". Era un po' un vezzo se vogliamo, ma è significativo. Dunque era molto fiero di questa sua anima scientifica. Ma tornando al saggio, considerato che tutta la critica gaddiana era carente a questo proposito, e considerando che tutta l'opera gaddiana sembrava sollecitare una lettura di questo genere, ho pensato: mi trovo per "caso"

ad avere tra le mani le attrezzature necessarie, dunque voglio provare a ricostruire questa lettura "scientifica" dell'opera gaddiana. Così è nato questo saggio, che è poi un po' il prosieguo di uno che scrissi nei primi anni '80, sempre con lo stesso titolo, che venne pubblicato nella rivista Otto/Novecento. Ma quest'ultimo era un saggio breve, di poche cartelle, anche se già anticipava questi temi, ed è stato, diciamo, il primo seme di questo mio lavoro. Proprio quel breve saggio mi diede parecchie soddisfazioni, ad esempio venne citato sull'Avvenire da Giuseppe Bonura, che, in occasione di una ricorrenza gaddiana, un anniversario, scrisse più o meno così: molto si scriverà quest'anno su Gadda, ma io vorrei segnalare in particolare un piccolo saggio, una lettura particolare e intelligente. E segnalava il mio saggio, in cui, diceva, Gadda veniva presentato in un altro modo. Giudizi come questi mi hanno incoraggiato e spinto a percorrere questa strada. Ho pensato e rimuginato per anni finché ad un dato momento è scoccata la scintilla e mi sono messo, non dico al computer, che ancora non usavo, ma proprio alla macchina da scrivere, e ho iniziato a scrivere questo saggio.

A pag. 19 del libro proponi una citazione da Musil, tratta dall'Uomo senza qualità: "Un uomo che vuole la verità, diventa scienziato; un uomo che vuole lasciare libero gioco alla sua soggettività diventa magari scrittore; ma che cosa deve fare un uomo che vuole qualcosa di intermedio fra i due?" Che risposta dà Gadda a questo quesito?

Credo che Gadda non riesca a risolvere il quesito in un modo piuttosto che nell'altro, e infatti mi sembra di avere scritto che adotta una soluzione intermedia, tipica proprio di una certa filosofia della scienza, anzi della fisica stessa, quella cioè che, basandosi sulle nuove letture della realtà, costruisce particolari stati, stati "nuovi", che sono però solo la sovrapposizione tra stati diversi precedenti. Ne nascono situazioni "intermedie", che non corrispondono a nessuno dei due stati sovrapposti, ma che si avvicinano ad entrambi. Dunque, secondo questo "principio di sovrapposizione", che è un principio che si studia in "meccanica quantistica", Gadda sviluppa una mescolanza tra le due modalità esistenziali di partenza, che finiscono per coesistere, come sottolinea quell'emblematica, splendida definizione di "ingegnere fantasia". Questo modo di procedere, come in fisica conduce alla "indeterminazione" (in opposizione al tradizionale determinismo), in Gadda origina l'incertezza, la crisi profonda, il dolore come risposta. L'applicazione del "principio di sovrapposizione", questo stesso modo di procedere, è infatti impensabile per i canoni classici, perché quando siamo nell'ambito della fisica classica siamo nell'ambito del rigore, della perfetta definizione. Andando avanti nel cammino della fisica, invece, quando cioè si entra nel grande tempio della fisica dei quanti, ti scontri quotidianamente con situazioni "paradossali", ma che ugualmente sono alla radice del nostro mondo, e che altro non sono che queste situazioni "intermedie" fra due stati esattamente definiti. Si prevede cioè anche un modo intermedio, ma non essendo questo perfettamente definito, può ovviamente "infastidire" chi ha una formazione solidamente classica, e questo fastidio diventa dissidio esistenziale e genera il "dolore" della conoscenza. È attraverso questi stati intermedi, però, che ti metti in relazione con la realtà, e che ti poni il problema del conoscere, della lettura del reale. Eppure per uno che ha una matrice classica questo resta un percorso di dolore. Il dolore è un dazio da pagare.

Nel saggio dici che questo percorso di conoscenza si pone da subito con una modalità euristica per eccellenza, e che è mosso da questa voglia di appropriarsi del reale in maniera onnicomprensiva, anche se poi questo non è possibile, perché il reale è "deforme", inafferrabile. Dunque è un meccanismo che finisce per essere autofrustrante. Le conseguenze più evidenti di questo percorso sono da un lato l'applicazione dello stesso metodo di matrice matematico-scientifica a tutti i campi del sapere, dall'altro un'invenzione tutta tecnica, di tipo narrativo-linguistico. A quest'ultimo proposito, cosa significa esattamente quell'espressione presa in prestito da Contini, e che tu citi, riguardo "ai metodi quantistici" della scrittura gaddiana?

Io credo che Gadda sia uno dei pochi, per non dire l'unico scrittore italiano, che ha usato la lingua in tutti i registri possibili. E questo forse perché rapportandosi alla realtà ha come intuito che non esiste la realtà vista da un punto di vista classico, attraverso gli archetipi a cui ci ha abituati la tradizione, ma che la realtà è qualcosa di strano, anche "fasullo" a volte, qualcosa

che non si adatta a nessun modello. Per intenderci: nella realtà non esistono le forme ideali di Platone, quelle staranno magari nell"Iperuranio", ma quaggiù noi vediamo solo copie, delle ombre, se vogliamo citare il mito della Caverna. Allora di fronte a questo strano tipo di realtà Gadda ha cercato degli approcci specifici, come se potesse e volesse catturarla su vari piani e innanzitutto ha inventato una lingua specifica, come modo per arrivare agli angoli più bui e nascosti di quella realtà, ferma restando la convinzione che, nonostante tutto, non sarebbe mai arrivato a cogliere l'intima essenza della realtà. In fondo è questa la radice del dolore: aver di fronte una realtà che si immagina, che si prefigura come perfetta, e che invece non lo è mai; allora si va alla ricerca del reale per approssimazioni successive, si crede di arrivare, ma non si arriva mai. È come il procedimento al limite che c'è in matematica, quella frasetta, "al limite", che tutti usano, ma pochi sanno cosa significhi veramente: il procedimento matematico all'infinito, che è come dire "arrivo, arrivo, arrivo...", e poi non si arriva mai. Gadda è perfettamente consapevole di tutto questo e un suo scritto è proprio intitolato "Tendo al mio fine", e può anche darsi che questo "tendere" gli sia stato suggerito dalla sua formazione matematica, giacché era appassionato di matematica, e in particolare di analisi infinitesimale, e quindi era cosciente che il processo della conoscenza non era altro che una frustrante operazione di "tendenza al limite". Puoi andare avanti all'infinito, ma alla realtà non ci arrivi mai.

Hai detto che Gadda è uno dei pochi umanisti che è stato in grado di includere nella sua opera stimoli e riflessioni relative alle più grandi teorie scientifiche del suo tempo, ad esempio parli del relativismo e di Einstein, della relazione tra il permanere e la deformazione. Allora ti voglio chiedere: può accadere, o è accaduto, che uno scienziato raccolga un suggerimento umanistico, magari un suggerimento gaddiano, per "inventare" la sua teoria?

Credo proprio di sì. C'è un esempio che per me è emblematico a proposito. È un esempio tratto proprio dalla fisica dei quanti. Si tratta del modello dell'atomo proposto da Niels Bohr all'inizio del Novecento, quel modello di atomo come sistema solare che normalmente si insegna nelle scuole. Ad ogni modo vorrei sottolineare che Bohr era un danese, ed era di Copenaghen, questo è importante, il perché lo vedremo subito. Bohr dice: l'atomo è assimilabile ad un sistema solare in miniatura, con un nucleo al centro attorno al quale "girano" i vari elettroni, proprio come i pianeti girano attorno al Sole. Questo modello sembra "innocuo" e credibile. Però andando ad esaminare da vicino l'elettrone, che è una carica elettrica negativa, vediamo che è un oggetto che gira intorno al nucleo, un oggetto in costante movimento; secondo le leggi dell'elettrodinamica, una carica in movimento irradia energia, e quindi "perde" energia. Allora se l'elettrone in movimento perde energia, quando l'ha esaurita dovrà per forza cadere nel nucleo e l'atomo si annichila, si distrugge. È come un aereoplano che gira e gira fino a finire il carburante: alla fine precipita inevitabilmente a terra. Allora, proprio per sanare questa situazione e per salvare il suo modello – infatti sappiamo che l'atomo è stabile e ce lo conferma la nostra percezione della realtà che è fatta di oggetti stabili – inventa una nuova ipotesi. Certamente le cariche elettriche in movimento irradiano energia, ma si dà il caso che dentro all'atomo ci siano dei "livelli" particolari, che corrispondono a determinati livelli di energia, tali che se l'elettrone si trova in uno di questi non emette energia. L'energia viene emessa solamente quando un elettrone "salta" da un livello all'altro. È sicuramente un escamotage, che comunque fa tornare i conti. A questo proposito il sociologo Lewis S.Feuer ha avanzato l'ipotesi che la "quantizzazione" dell'atomo di Bohr potrebbe avere radici filosofiche. Il danese Bohr era infatti un lettore di Kierkegaard, il filosofo danese che spiegò l'evoluzione spirituale dell'uomo attraverso tre "stadi" (estetico, etico e religioso) e il passaggio da uno "stadio" all'altro non era continuo, ma avveniva attraverso la famosa "categoria del salto". E così, secondo Feuer, il modello kierkegaardiano dei salti discontinui divenne parte della più profonda posizione emozionale-intellettuale di Niels Bohr e di conseguenza il "salto" degli elettroni da un'orbita all'altra sarebbe l'analogo delle brusche e inspiegabili transizioni dell'io. Nella filosofia di Kierkegaard, dunque, la categoria del salto è fondamentale. E questo vuol dire che proprio nella filosofia Bohr trovò questo suggerimento fondamentale anche per la sua teorizzazione dell'atomo. Dunque è possibile, sì. Ovviamente è necessario che il fisico, lo

scienziato in questione, abbia interessi al di fuori del proprio ambito specifico: ed ecco l'importanza di conoscere anche quello che sta "fuori dal proprio orto". Io trovo che questo sia un esempio bellissimo: sembrano due campi incommensurabili, così distanti, e invece si toccano proprio. Ed è molto bello pensare che dentro l'atomo di Bohr ci sia anche un po' Kierkegaard.

Dunque si può individuare nel tempo questa relazione stretta tra cultura umanistica e cultura scientifica. Tu, ad esempio, ti occupi da tempo di Gadda. E sei un fisico, un uomo di scienze che da sempre studia e si interessa anche ad argomenti umanistici. Hai pubblicato tanti lavori che hanno a che fare con personaggi particolarissimi, scrittori anche minori, ad esempio sei conoscitore delle storie più sepolte e rare della cultura e della tradizione ravennate. Insomma sei un po' anche tu un ibrido, un po' come Gadda. Credi che abbia giocato un ruolo importante il meccanismo dell'identificazione, proprio biografica, nel tuo interesse per lo scrittore lombardo?

La risposta è, senza ombra di dubbio, sì. Sono rimasto affascinato proprio da lui come persona, come uomo, da certe sue ubbie, mi ci sono identificato proprio, ho trovato tante affinità caratteriali. Gadda era un insofferente, sai, gli dava fastidio tutto, non sopportava i rumori ad esempio; e io pensavo: proprio come me, anch'io sono così! L'ho sentito subito come "fratello". E mi è sinceramente dispiaciuto di non averlo conosciuto personalmente, anche se in un certo senso incontrarlo e parlarci non doveva essere facile! Ma io covo questo pensiero in me, che se ci fossimo incontrati avremmo trovato sicuramente il modo per andare d'accordo. Intanto credo sia importante la comune matrice di studi, il condividere una forma di sapere e le necessità di quel sapere. Sì, ho proprio invidia per quelli che l'hanno conosciuto, mi manca questo "incontro ravvicinato" col Grande Lombardo. In molti suoi scritti, pensa ad esempio al "Diario di guerra e di prigionia", ci sono tanti esempi di queste sue straordinarie incazzature, che sono quasi sempre spropositate: ad esempio una volta gli perdono delle fotografie, e lui si infuria, infila tutta una serie di improperi, tutti pensati e studiatissimi, e dietro si vede questa rabbia straordinaria; se la prende con le mosche e per bocca di Gonzalo, il suo alter ego della Cognizione, chiama le galline "lesbiche e troie", usa terminologie ruvide, petrose. Ecco, quando leggo queste cose io mi ci riconosco un po' e penso anche con simpatia a quegli eroici furori che me lo fanno sentire amico e fratello. Mi immagino questo vecchione chiuso nel suo mondo, mentre crede che l'universo stia cospirando contro di lui, perché anche la minima contrarietà, la minima cosa mal funzionante diventava il segno di una catastrofe universale. Ad esempio se un rubinetto perdeva, era un tragedia, una cosa fuori dal mondo, un disegno sbagliato: credo che fosse questa manìa, questa ossessione della perfezione a dar vita a queste spropositate reazioni. Questo è stato insomma un aspetto che mi ha molto colpito. Gadda non è un autore facile. Il mio primo approccio con la "Cognizione" ad esempio è stato un insuccesso. Ma a volte c'è un tempo anche per leggere. Mi è capitato spesso di leggere e buttare via, e poi, a posteriori, di ritornare su quella stessa lettura. Al secondo tentativo la "Cognizione" è stata un pieno godimento: vi leggevo tutti i riferimenti al mondo della fisica, tante cose che se uno non le ha studiate, se non ci ha sudato sopra, non può coglierne appieno l'essenza. Ad esempio, quando il tipo butta il gatto dalla finestra, Gadda spiega che il gatto cade in piedi perché c'è un'applicazione della legge della conservazione del "momento della quantità di moto". E se uno non sa cosa sia la conservazione della quantità di moto perde qualcosa, invece se uno conosce bene la legge ecco che sentirla raccontare a quel modo fa acquisire alla narrazione qualcosa di straordinario e divertentissimo. È quel qualcosa che si aggiunge alla lettura, quel godimento ulteriore che viene proprio e ancora una volta dall'incrociarsi e dal sovrapporsi di due ambiti differenti del sapere.



Franco Gàbici: Gadda, Il dolore della cognizione una lettura scientifica dell'opera gaddiana Simonelli Editore, Milano, 2002

Pagg. 121, 15,00 Euro ISBN 88-86792-40-9

SCRABBLE

Rubrica di enigmistica e retorica con varie e divagazioni sul linguaggio.

Addio, Luciano, addio

a cura di Humpty-Dumpty

Cadon le foglie d'autunno, cadono le teste nel giardino della Regina di Cuori, cadono i bambini sciocchi che passeggiano col naso per aria, IO SOLO non cado dal mio muretto, qualunque sia la stagione dell'anno e con qualunque clima, benché certamente potrei - anche se non ve n'è la più lontana possibilità - ah sì che potrei!, perché il re in persona mi ha promesso che in tal caso - mi ha solennemente promesso - dalle sue proprie labbra - mi ha promesso di...

Ma cambiamo argomento, prima che a qualche ingenuo venga l'ardire di rispondere anzitempo all'indovinello sbagliato! Ho deciso, dopo essermi a lungo consultato con me stesso, di porvi in questo numero l'indovinello giusto, assai appropriato ad accompagnare le pagine di quest'ardita freccia mensile... ma sto già parlando troppo! Si concludono a questo giro le invenzioni di Luciano, che mai come oggi si era profuso in tanto stucchevole sentimentalismo, in accenti così passionali! ma continuo a parlar troppo.

E mentre saluto con un cenno del capo - oooops! - mentre saluto, dicevo, Luciano, che torna al suo ombreggiato riposo sulla riva del canale del porto, fisso gli occhi su voi, scialbi lettori e assai insipidi solutori. Se IO giubilo per essere uscito moralmente vittorioso dalla tenzone fonetica del numero 1, ciò non significa affatto che voi abbiate il diritto di disertare per ripicca la placida radura idillica del numero 2. Questo è veramente irritante. Una persona che non riconosce un arduo e affamato cammino da una passeggiata soleggiata e riposante! Cimentatevi, dunque, cimentatevi! I premi, bontà mia, sono ancora tutti in palio.

Il rebus odierno richiama nostalgici accenti di una lingua italiana che fu, con movimenti che vanno dal declamatorio, all'aulico, al patetico. Addio, Luciano, addio

REBUS ROMANTICO - frase: 7, 5, 13, 2, 5



Al primo solutore Luciano mi prega di consegnare una scatola delle più fini cioccolate del continente, per consolarsi un po'.

SCRABBLE SOLUTORI

NABOKOV QUIZ - risposte (vedi Ardis Monthly 02)

Questo quiz, uscito nel numero precedente di "Ardis Monthly", era tratto dal numero 14 (Agosto - Ottobre 1999) di "The Barcelona Review" per gentile concessione degli autori e della redazione.

1. Nabokov incontrò sua moglie Véra

- **a.** ad un balletto a San Pietroburgo
- b. ad una festa da ballo a Berlino
- **c.** all'opera a Parigi

2. In quali delle seguenti Università Nabokov non ebbe mai una cattedra di insegnamento?

- a. Cornell
- **b.** Welleslev
- c. Vassar
- d. Stanford
- e. Harvard

3. In Russia Nabokov scrisse con lo pseudonimo di

- a. V. Sirin
- **b.** Vladimir Virin
- c. Van Veen
- 4. Il figlio unico di Nabokov, Dmitri, è diventato
- a. cantante d'opera e pilota di macchine da corsa
- **b.** decoratore di interni e pilota di macchine da corsa
- a. regista teatrale e pilota di macchine da corsa

5. Nabokov e sua moglie si vantavano di condividere un senso di

- a. cinestesia
- b. sinestesia
- a. telestesia

6. Lolita vebbe pubblicato per la prima volta da

- a. Algoritm Publishers a Mosca
- b. Olympia Press a Parigi
- c. Editions Zoé in Svizzera
- d. G. P. Putnam's Sons negli Stati Uniti

7. Quale dei seguenti attori non interpretò mai un personaggio nabokoviano?

- a. Peter Sellers
- **b.** Frank Langella

- c. Nicol Williamson
- **d.** Sue Lyon
- **e.** Melanie Griffith
- f. Ana Karina
- a. Dominique Swain
- a. Klaus Kinski
- 8. Quale gruppo rock inserì una citazione nabokoviana nei suoi testi?
- a. I Police
- **b.** The Cure
- c. Gli U2
- 9. Quale scrittore britannico, dopo aver condotto un'intervista a Mrs. Nabokov, fu poi da lei accusato di non avere riportato le sue parole correttamente?
- a. Ian McEwan
- **b.** Christopher Isherwood
- c. Martin Amis

10. Su quali dei seguenti punti Vladimir Nabokov non dibatté affatto con Edmund Wilson nel loro epistolario?

- a. la versificazione russa
- **b.** i meriti di Lenin
- c. il valore di Charles Dickens
- d. l'estetica dei lepidotteri

11. Nabokov era noto per

- a. nascondersi dietro ai menù nei ristoranti mentre la moglie prendeva le ordinazioni
- **b.** condurre intere conversazioni telefoniche per tramite della moglie
- c. appoggiarsi alla moglie per sbrigare la maggior parte della corrispondenza di lavoro
- **d.** avvalersi dell'aiuto della moglie per le correzioni dei compiti e come assistente delle lezioni
- e. tutto questo
- **f.** nessuna di queste cose

12. Nabokov era orgoglioso di scrivere i suoi romanzi

- **a.** su lunghe e gialle buste imbottite
- b. organizzati in schede
- c. sul lato posteriore della sua corrispondenza

13. Un potpourri di personaggi, nessuno oscuro ... Collega i nomi dei personaggi ai loro romanzi di appartenenza

- 1. e-John Shade
- 2. c-Adam Krug
- **3. d-**Kurt Dreyer
- 4. m-Lev Ganin
- **5. f-**Dolly Haze
- **6. g-**Liza Bogoepov
- 7. h-Albinus
- **8. o-**Fyodor Godunuv-Cherdynstev
- 9. i-Cincinnatus C.

- **10. I-**Martin Edelweiss
- 11. n-Vadim Vadimich
- **12. a-**Marina Durmanov
- **13. b-**Mr. Silbermann
- **14. j-**Luzhin
- 15. k-Hermann
- **a.** Ada
- b. The Real Life of Sebastian Knight
- c. Bend Sinister
- d. King, Queen. Knave
- **e.** Pale Fire
- f. Lolita
- **q.** Pnin
- **h.** Laughter in the Dark
- i. Invitation to a Beheading
- i. The Defense
- k. Despair
- I. Glory
- **m.** Mary
- **n.** Look at the Harlequins!
- **o.** The Gift

14. Dr. Charles Kinbote afferma di venire dal regno di

- a. Zembla
- **b.** Antiterra
- c. Padukgrad

15. Lucette, la sorella più giovane di Ada

- **a.** precipita da una scogliera nella Francia meridionale
- **b.** si getta sotto un treno a Praga
- c. salta giù da una nave nell'Atlantico

16. Lolita si sposa e si trasferisce

- a. nella parte settentrionale di New York
- b. in Alaska
- c. nel Connecticut
- d. nel Midwest

17. Come hanno sottolineato i critici vi sono molte analogie tra The Defense e

- a. "Il cappotto"
- a. "Il giardino dei ciliegi"
- a. "La morte di Ivan Ilych"

18. Il secondo romanzo di Nabokov, King, Queen, Knave è una versione satirica autoriflessiva

- a. il romanzo di costume
- b. il romanzo d'adulterio
- c. il romanzo dell'émigré

19. Il primo racconto americano di Nabokov

- a. Invitation to a Beheading
- b. Bend Sinister
- **c.** Laughter in the Dark

20. Nel Dono il protagonista svolge ricerche

- a. sulla biografia letteraria di Nikloai Chernyshevsky
- **b.** sulle origini e dei principi della *camera obscura* di Daguerre
- c. sul background storico dello Zar Alexander

21. Nel racconto di Nabokov "Ultima Thule" dalla raccolta *A Russian Beauty* troviamo un personaggio, Mr. Falter, che afferma di essere a conoscenza

- a. dell'origine del tempo
- **b.** delle cordinate spaziali di un universo parallelo
- c. la risposta al mistero dell'universo

22. Nel racconto "Signs and Symbols" dalla raccolta *Nabokov's Dozen: Thirteen Stories,* "la mania referenziale" è l'affezione di

- a. un giovane ragazzo ebreo in un ospedale psichiatrico
- **b.** un émigré russo in un'Università americana
- c. un medico tedesco di mezza età a Berlino

23. Nel 1944 Nabokov scrisse un saggio su

- a. Nikolai Gogol
- **b.** Alexander Pushkin
- c. Ivan Turgenev

24. Il "racconto degli scacchi" di Nabokov è

- a. Pnin
- **b.** Look at the Harlequins!
- c. The Defense

25. L'unico personaggio russo che compare in Lolita è

- a. l'attore Fyodor
- b. il taxista Maximovich
- c. the camp counselor Olga
- a. il portiere Vladimir

Due siti nabokoviani da visitare:

Zembla, il sito Ufficiale di "The International Vladimir Nabokov Society": www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/zembla.htm

Waxwing, un sito più personalizzato, creato da J.M. Martinez: www.fulmerford.com/waxwing/nabokov.html

© 1999 The Barcelona Review: www.BarcelonaReview.com

Salons è una rubrica di commenti, interviste, immagini disparate su cui viene elaborata prosa. Cronache di visite immaginarie, visioni, recensioni, stemmi, ninnoli, celebri quadri, disegni, frammenti di templi et cetera.

Storie d'amore intorno al muro.

Amarsi ai bordi di una ferita aperta: Il cielo diviso (1963) di Christa Wolf e La promessa (1994) di Margarethe von Trotta.

di Loretta Masotti

Loretta Masotti è insegnante di filosofia e storia al liceo classico di Ravenna.

Un tempo le coppie di amanti prima di separarsi cercavano una stella su cui i loro sguardi la sera potessero incontrarsi. Che cosa dobbiamo cercare noi? Il cielo almeno non possono dividerlo - disse Manfred, beffardo - Il cielo? Tutta questa cupola di speranza e di anelito, di amore e di tristezza? Sì invece, - disse lei piano - il cielo è sempre il primo ad essere diviso.

Christa Wolf



Sono le battute che segnano l'addio di Rita e Manfred, i protagonisti di *Il cielo diviso*, nel luglio 1961 a Berlino, un mese prima della costruzione del muro. Si separeranno non tanto per via della divisione delle due Germanie o per la presenza fisica del muro, ma perché si riconosceranno in sistemi di valore opposti e inconciliabili. Rita rimane a Berlino est come nella Germania est rimane Christa Wolf, anche se questo non avviene in modo indolore e la scrittrice più volte, nelle opere successive, continuerà a sdoppiare la sua identità in un'altra persona (*Trama di infanzia, Riflessioni su Christa T.*) come a sottolineare una lacerazione in cui le due metà non riescono mai a trovare

una definitiva ricomposizione. Scegliere di restare non significa accettare l'esistente, ma rifiutare la fuga per lottare nel proprio paese, consapevoli delle enormi difficoltà che ci aspettano. Questa "positività" del personaggio appare sicuramente come l'aspetto più datato, il debito evidente della Wolf al momento storico che la vede ancora convinta della bontà del socialismo reale e fiduciosa nelle "magnifiche sorti progressive" di questo mondo. Rita diventa un modello di donna operosa, che sa rinunciare al privato in nome della difesa di valori collettivi. Questa forzatura ideologica fa perdere un certo spessore ad un personaggio che tuttavia non rimane fedele a queste intenzioni e presenterà, nonostante tutto, contraddizioni e lacerazioni, anche se esse vengono accennate piuttosto vagamente.



Margarethe Von Trotta

Anche Margarethe Von Trotta ambienta il suo film La promessa nella Berlino est del 1968 e descrive una coppia di innamorati, Sophie e Conrad, che verranno anch'essi separati dal muro. Sophie fugge ad Ovest mentre Konrad o per caso, o per paura, o per opportunismo, non ce la fa a seguirla. Il titolo allude a quell'impegno di stare insieme che si scambiano Konrad e Sophie, metaforicamente le due Germanie. Impegno infranto da una separazione troppo lunga e forzata a causa di continui malintesi che finiscono per renderli diversi, estranei. Il film si conclude nel 1989 con la

caduta del muro. Mentre la gente festante invade i posti di blocco e si riversa ad ovest, una vecchia signora, intervistata da una giornalista, pronuncia una frase che rivela l'impossibilità di godere di questo evento in quanto troppo tardivo:

Quando la gabbia si apre dopo trent'anni non si è più capaci di volare.

Alla fine del film Sophie passa di fronte a Konrad senza vederlo. Né Rita né Sophie sono figure positive a tutto tondo, anche se dimostrano più forza e personalità dei loro compagni. Rita, ventenne ragazza di paese, d'estrazione proletaria, perviene gradualmente alla consapevolezza che non vale fuggire, che occorre resistere e lottare. Ma se la scelta del mondo socialista la vede autonoma, la sua sfera privata appare fragile e bisognosa del sostegno di figure maschili a cui rimanere subalterna. E, come se la scelta inevitabilmente le facesse perdere una parte di se stessa. Sophie ha scelto di andare ad ovest ma appare orfana, priva di radici, senza più entusiasmo e voglia di vivere. Il problema dell'identità tedesca accomuna sia Christa, che è rimasta nella Germania est, che Margarethe che sta ad ovest, nonostante le sue evidenti simpatie di sinistra. Amicizia e profonda stima legano le due donne e collaborazioni diverse.

Gunther Grass, il grande scrittore tedesco di *Il tamburo di latta*, richiamando con una parola forte l'annessione hitleriana dell'Austria nel 1938 a seguito dell'occupazione, sostiene che nel 1989 non vi è stata riunificazione ma *Anschluss*. Vale a dire che la capitolazione incondizionata di un sistema di fronte all'altro non ha consentito di superare la divisione. Occorrerebbe una riflessione politica in grado di dar conto della memoria, fare cioè i conti col passato, sia nazista che del socialismo reale. Manca l'elaborazione del lutto, in modo da potere aprire una nuova pagina libera da rimozioni e sensi di colpa.

La Wolf e la Von Trotta hanno in comune la rievocazione di un passato remoto collo spirito del presente (*Cassandra, Medea, L'Africana*). Anche Cassandra sceglie di rimanere troiana come la tedesca-socialista Rita di Il cielo diviso rimane a Berlino est. E Cassandra non desidera sopravvivere alla distruzione di Troia, ma non per un senso di appartenenza legato alla nascita:

Non per nascita, ahimè, macchè! Per i racconti dei cortili interni sono diventata troiana. Per il mormorio delle bacche allo spioncino, quando sedevo nella cesta, ho cessato di esserlo. Ora che Troia non c'è più lo sono di nuovo troiana. Non per altri. A chi dirlo...

È la ricerca di un posto in cui riconoscersi, in piena libertà. In queste scelte si perde inevitabilmente qualcosa, ma alla perdita c'è riparo nella scrittura. Se in Il cielo diviso non si intravedeva ancora una soluzione possibile, successivamente, in particolare in *Riflessioni su Christa T.*, la scoperta della capacità catartica della scrittura appare preminente. Come è possibile rendere non definitiva una perdita che può essere privata ma anche, metaforicamente, storico-politica (l'abbandono dell'identità nazionale, lo smembramento della Germania dopo la guerra)? E Christa T., la "Germania pallida madre" brechtiana, sopravviverà alla sua morte. Per potersi ribellare a questa morte, per non permettere all'oblio di avere il sopravvento, Christa Wolf ricorre ad una scrittura complessa che utilizza il ricordo e l'invenzione per andare in profondità oltre i fatti, privilegiando lo scavo interiore.

È superata l'immagine dell'eroina positiva, e in anni in cui ormai la scrittrice è emarginata sempre più da quel partito a cui è rimasta, forse, troppo a lungo fedele, le figure femminili assumono altre connotazioni, possono essere presentate in tutta la loro fragilità e da questa libertà creativa guadagnano soprattutto in verità ed autenticità.

Appare allora in tutta la sua urgenza la necessità di non dilazionare più a lungo il progetto di testimonianza:

Un giorno si vorrà sapere chi era, chi è che si dimentica. Si vorrà vederla, questo lei lo capirebbe benissimo. Ci si domanderà se lì c'è stata davvero quell'altra figura per la quale il lutto perdura così tenacemente. La si dovrà dunque riportare alla luce, un giorno. Perchè i dubbi cessino e la si possa vedere. Quando, se non ora?

No border

di Marco Cavalcoli

Apagya, "Auntie Monica's Bathroom", 2000, foto 70 x 50



Si è aperta a Ravenna a Santa Maria delle Croci il 16 novembre la seconda parte di No Border, il progetto curato da Maria Rita Bentini, Serena Simoni e Claudio Spadoni che da tre anni apre una finestra sull'arte contemporanea segnalando e proponendo le opere di giovani artisti. La rassegna si snoda intorno alla riflessione sul confine, in particolar modo seguendo l'idea di come si risolve tra dialogo e conflitto il confronto tra le diverse culture del nostro pianeta variamente interconnesso. C'è una sfida insita in questa scelta "politica", che riguarda non tanto il tema proposto, ma la sua relazione con l'arte. In un'epoca ossessionata dall'idea di confine, dialogo e conflitto, alla continua ricerca di nuove definizioni di "sé" e di "altro", costruita intorno a stereotipi e ideologie sull'integrazione, la differenza, l'omologazione, e che continuamente produce messaggi, notizie, manufatti, modalità ed estetiche sull'argomento, che cosa ha l'arte di veramente interessante da dirci su questo?

I curatori, forse per affondare meglio la riflessione dentro questo nodo, si sono tenuti lontani da scelte facilmente esotiche, e hanno selezionato gli artisti non italiani tenendo a mente le aree geografiche da cui provengono le culture più riconoscibili agli occhi degli abitanti di Ravenna, le terre di immigrazione maggiore o i vicini di casa. È forte in questo caso il rischio che l'estetica della realtà e i suoi luoghi comuni sommergano le invenzioni della creazione artistica, e che il "libero gioco delle facoltà umane", come ha definito l'arte Majakovskij, sia più fertile fuori dalle gallerie e dalle esposizioni. Non mancano però in questo No Border segni e visioni interessanti, e l'ordito si compone di un'intreccio variegato di fili diversi: Anur, Philip Kwame Apagya, Deblokada, Sejla Kameric, Arian Risvani, Fatimah Tuggar costruiscono mondi nati da pianeti diversi che si confrontano lungo la stessa necessità di relazione col mondo.

Arian Risvani, "New York, New York", fotoallestimento, 2002



La tensione paradossale tra potenza della realtà e potenza della rappresentazione deflagra letteralmente in *Do you remember Sarajevo?*, opera del gruppo bosniaco Deblokada. È un film di 52 minuti, frutto di un'idea lanciata in piena guerra dai fratelli Sead and Nihad Kresevljakovich e da Nedim Alikadic ai loro concittadini: filmate tutto quello che potete, mettete in azione le vostre videocamere e riprendete quello che sta succedendo, siamo il primo popolo al mondo che può documentare la realtà di un assedio, del proprio massacro. Ne sono uscite

cinquecento ore di registrazione, che hanno richiesto due anni per il montaggio. Sarajevo bombardata e presa d'assalto, senz'acqua e senza elettricità, ha prodotto una testimonianza che suona, più che come un pugno nello stomaco, come uno schiaffo sonoro e secco a chi stava dall'altra parte del mare a congetturare sul presente.

Mi ricordo nitidamente i goffi tentativi diplomatici per assicurare, in veste di pacificatori, un ruolo privilegiato ai governi interessati; la teoria molto in voga dell'equidistanza dalle fazioni, per cui distinguere tra aggrediti ed aggressori suonava come una bestemmia anti-pacifista e puntare il dito contro Milosevic era un ingeneroso segno di faziosità; le interrogazioni italiane quando, facendo i salti mortali, il sindaco di Sarajevo (il padre di Sead e Nihad) chiedeva di

essere scortato dalle Nazioni Unite fuori dalla città per partecipare ai lavori del congresso del Partito Radicale Transnazionale e tentare la speranza, e sembrava che per trovare una fine alla rappresentazione avvincente di questo dramma non fosse necessario ascoltare la voce dei protagonisti. È sconsolante che questo materiale non sia diventato pubblico durante la guerra. Anche se la visione intima, nella saletta di *Santa Maria delle Croci*, può far dubitare che sarebbe comunque cambiato qualcosa.

Nel film il cortocircuito tra fiction e realtà è fulminante. Nei passaggi dai documenti di guerra, ai servizi per matrimoni, alle scenette teatrali, alle interviste, al telegiornale la rappresentazione della realtà avviene in tutte le forme televisivamente conosciute. In conclusione quest'opera dà senso alla visione del mondo conosciuta fintanto che il suo proprio senso viene definito da questa stessa visione, già formata attraverso le notizie di anni, e le dà la capacità di bucare la fiction. A tutti noi sembra di essere già stati a Sarajevo, durante la guerra. Andarci oggi di persona e vedere dal vivo le immagini di distruzione anticipate dalla televisione ci mette nella bizzarra condizione di nominare la realtà a partire dalla sua immagine - vediamo la cartolina in tre dimensioni del viaggio virtuale che abbiamo già fatto. Mentre al contrario le immagini registrate nel documentario restituiscono con impressionante senso di realtà un'esperienza che pensavamo, a torto, di conoscere.

Deblokada, do you remember Sarajevo?

Deblokada, still dal film "Do you remember Sarajevo?"



genere: documentario

durata: 52 min.

inizio del lavoro: 1992

fine: 2002

formato originale: VHS, Hi 8, S-VHS, digital, BETA.

formato finale: BETA

autori: Sead and Nihad Kresevljakovich, Nedim Alikadic

direttore: Jasmila Zbanich

produttori: Damir Ibrahimovich, Jasmila Zbanich

produzione: Deblokada, Kranjceviceva 43, Sarajevo, tel. e fax +387.33.668 559

SINOSSI

Sarajevo 1992-2002.

Per la prima volta nella storia delle guerre, la gente comune si è trovata nella situazione di documentare ciò che accadeva intorno a lei con video camere. Le home video camere - invece di registrare le feste di compleanno dei bambini - hanno fatto da scudo alla loro città - Sarajevo. Questo "girato" - registrato da gente comune dai loro appartamenti, dai rifugi, dalla periferia, in varie parti della città - è stato raccolto in un film che riguarda la vita quotidiana in una città assediata, in Europa, alla fine del XX secolo.

RELAZIONE DI OBIETTIVO

L'aggressione degli yugoslavi, o più precisamente dei Serbi e dei Montenegrini, così come dei Croati, contro la Bosnia Erzegovina (BiH) è avvenuta dal 1992 al 1995. 200.000 persone hanno perso la vita. 19.000 di queste erano bambini. 1.000.000 di persone sono state ferite, 20.000 donne stuprate e oltre 2.000.000 di persone sono state costrette ad abbandonare le loro case. La maggior parte delle città e dei villaggi è stata rasa al suolo.

Quando i cittadini della Bosnia Erzegovina fecero il tentativo di difendersi dal potente esercito yugoslavo, le Nazioni Unite posero un embargo sulle armi nei confronti del paese.

La gente oggi sta ingiustamente dimenticando cosa è successo al popolo bosniaco. Sembra che i mezzi di comunicazione abbiano attuato la strategia di presentare la guerra in Bosnia Erzegovina come un fraintendimento generale e un risultato che le ha fatto perdere la sua "popolarità", rimpiazzata da altre zone di guerra più recenti. La comunità internazionale sta cercando solamente di dimenticare il ruolo vergognoso che ha giocato, permettendo che un genocidio avesse luogo.

Tuttavia, luoghi come Sarajevo, Srebenica, Gorazde... sono significativi per la storia dell'umanità così come Auschwitz o Dachau.

Nel film i cittadini di Sarajevo hanno documentato la vita nella città posta in assedio, hanno registrato grandi crimini contro i diritti umani in Europa, durante il più lungo assedio che sia mai avvenuto nella storia.

Il soggetto (la selezione è stata fatta da un complessivo di 500 ore di girato) per il film "Do you remember Sarajevo?" è diverso da quello di altri film sul tema della guerra (in Europa). Diverso a causa della sua sostanziale autenticità e onestà, poiché si tratta di una storia vista attraverso gli occhi di un popolo prigioniero nella sua stessa città.

Questo film è parte di una memoria collettiva di un genocidio, che si è ripetuto sfortunatamente dopo soli 50 anni da quando il mondo aveva detto: MAI PIU'... . Quando un genocidio viene dimenticato, ignorato, censurato – un altro ricomincia.

Da qui la grande importanza di conservare la memoria del genocidio dei cittadini della Bosnia Erzegovina. È importante per il bene di quanti l'hanno vissuto, in modo che vengano ricordati. E per il bene di coloro che non l'hanno mai provato, che da questo possono imparare.

Deblokada

No Border

progetto a cura di Maria Rita Bentini, Serena Simoni, Claudio Spadoni S. Maria delle Croci, via Guaccimanni 5/7, Ravenna

5 ottobre - 15 dicembre 2002, orari: da martedì a domenica 15-18, chiuso lunedì

Informazioni: Museo d'Arte della Città - Loggetta Lombardesca, via di Roma 13, Ravenna

tel. +39.0544.482.762, .791, .035 (direzione), .774 (ufficio stampa), fax +39.0544.212092, e-mail ufficio.stampa@museocitta.ra.it

http://www.comune.ra.it/eventi/mostre_allestimenti/noborder/2/index.htm

INTRANSIGENZE

llin v o n = i o n o dol o o n t i m o n t o

L'invenzione del sentimento

Significato trascendentale del sentimento e forma artistica

<u>di Elio Franzin</u>i

Il sentimento è un tema ambiguo, un orizzonte d'attesa in cui ogni definizione sembra insoddisfacente, dove le pulsioni del "sentire" e le sue ombre vagano incerte tra cripte, simulacri, culture dell'estremo e sentimentalismo kitsch...

per tale motivo che, quale premessa a un discorso sul significato del sentimento o, meglio, sulle sue "condizioni di possibilità", si intende delimitarne l'ambito. Del sentimento si vuole infatti cercare di descrivere soltanto la direzione formativa, cercare cioè quel che si potrebbe chiamare il suo "stile", quell'essenza in virtù della quale si possa comprendere che il sentimento non è la banalità imitativa e seriale né l'affettazione manieristica né una catalogazione di stati soggettivi bensì è capacità formativa di cogliere la radice vitale della conoscenza, essendo anche in grado di riconoscere e di porre tale senso radicale, come scriveva Goethe, "in figure visibili e tangibili". È quella forza formativa che si traduce in forme. Il sentimento è qui, dunque, un modo con cui le cose, le situazioni, gli atti e le forme si offrono: non è un "fatto", una serie di esemplificazioni empiriche e situazionali, bensì la manifestazione di un atteggiamento che si offre non "insieme" alle cose bensì "nelle" cose, quale loro specifica qualità espressiva, proprio come cifra stilistica, che il dato rappresentativo non esaurisce e che non si risolve nella rappresentazione. È proprio perché possiedono tale cifra (emblema, simbolo, geroglifico, espressione, come è stata variamente chiamata) che le opere d'arte possono essere il privilegiato esempio "spaziale" - ed orizzonte "temporale" – del manifestarsi sensibile del sentimento, del suo percorso formativo e stilistico. Il problema non è dunque quello, al suo fondo metafisico, di cercare le "cause" del sentimento o, al contrario, di riguardarlo come "effetto" bensì di descriverlo nel suo "darsi", nel suo essere, come i simboli artistici dimostrano, un senso complesso, un'intricata trama qualitativa, un dialogo storico e spirituale. Si può persino affermare che, di fronte a questo tema, l'artista e il filosofo hanno un comune orizzonte di senso: quello di cercare nella vita estetica, nella sua stessa banalità sensibile, la dimensione veritativa del sentire, cioè, appunto, le sue condizioni di possibilità, sfuggendo a quella ripetitività che può trasformare l'uomo e l'artista stesso, come scriveva Baudelaire, nella "scimmia del sentimento". Bisogna invece, come il Tonio Kröger di Mann, sapere sospettare dei sentimenti e porsi "in una situazione stranamente lontana e neutrale", che non confonda il sentimento con una liricità ambigua in cui viene in ogni caso, come afferma Kundera, "innalzato al rango di valore e verità". Il sentimento che si presenta allo sguardo filosofico, e che gli artisti oggettivano, non è l'elogio acritico dell'immediatezza bensì la dimostrazione che esiste una forma di sapere che attraversa variati contenuti rappresentativi ed espressivi incarnandosi in essi senza esaurirsi, mantenendo in sé un'intelligenza lucidamente critica e formativa: un sentimento che è "intelligente", che rigetta le estasi liriche, che cioè, pur nella sua immediatezza ricettiva, ha in sé stratificazioni di senso che, proprio perché non riducibili a un generico sensualismo, lirico e sentimentalistico, comportano un giudizio sull'esperienza fondato in sintesi spiritualmente complesse e articolato in una serie di temi non riducibili a un orizzonte univoco. Il giudizio sul significato dei vari livelli dell'esperienza affettiva non può dunque, proprio per le sue stratificazioni concrete, venire ridotto e ricondotto a norme e valori né contingenti né assoluti, né psicologici né metafisici. Il sentimento inaugura un paradosso filosofico - ma un paradosso che può rimettere in

discussione tutti i processi della conoscenza: pur essendo totalmente nell'atto che lo manifesta, richiede uno sguardo che non si esaurisce nell'attualità né si confonde con essa.

A questo sguardo, il mondo dell'affettività appare non come un caos disordinato ma in quanto dimensione estetica ricca, come testimoniano le opere d'arte, di significati conoscitivi che hanno le loro leggi, i loro percorsi, nessi di senso, stadi successivi e progressivi, la cui analisi permette una sempre più precisa conoscenza. Il sentimento è sempre all'interno di una genesi formativa: genesi che l'opera d'arte, a sua volta fondata su strutture affettive e espressive, può fondare, esibendo nessi che costituiscono la forma estetico-simbolica della vita affettiva e della sua dialogica variabilità. Se allora l'approfondimento della vita estetica non è scissione tragica del vitale ma ricerca dei suoi stessi momenti fondativi, la sua funzione è quella di riproblematizzare, e risemantizzare, la ricerca stessa della filosofia sul senso del sapere e dell'episteme, cogliendo la sua radice, il suo fondo irriducibile e vivificante, mai tematizzato se non in modo occasionale e progressivamente affondato nell'autodefinizione del filosofico.

Il sentimento è simbolo o, meglio, la condizione di possibilità simbolica, di un senso estetico, vitale, conoscitivo, attivo che non si lascia mai pienamente afferrare, che manifesta la ricerca stessa non come sguardo indifferente ma in quanto volontà desiderativa, problematizzazione del rapporto, dialogico e paradossale, tra esperienza e comprensione. Analizzare il sentimento significa invertire il processo gnoseologico descritto da Leibniz (e da Baumgarten) e osservare non i limiti dell'esperienza sensibile bensì quelli del concetto, che non è in grado di penetrare nella profondità del sensibile, nel radicale rapporto veritativo che si instaura là dove il giudizio si fonda.

Il tema del sentimento conduce dunque su un problema centrale nella filosofia contemporanea, quello del rapporto non solo tra la vita e le forme ma tra il pensiero e la vita estetica. La confusione non è nel dato estetico-sensibile bensì nella sua entificazione concettuale: la sfera intuitiva e precategoriale è assolutamente chiara e giunge immediatamente alla dimensione del giudizio, cioè alla determinazione di una evidenza. È nel momento in cui questa evidenza intuitiva dell'esperienza deve trasformarsi in un concetto normativo (etico, intellettuale, valutativo, assiologico, ecc.) che la sua chiarezza svanisce, rivelando l'impossibilità di giungere a una compiuta rappresentazione concettuale dei contenuti affettivi.

La vita infatti, come è ovvio, non è filosofia: ma la filosofia, di fronte al mondo del sentimento, e alla vita estetica, non è, e non deve diventare, se vuole seguire la sua radice esteticosentimentale, una scienza come le altre, non è cioè strumento di entificazione e obiettivizzazione perché non pone mai il sentire in un'assoluta trascendenza fattuale bensì lo costituisce nell'immanenza vissuta degli atti soggettivi. Il termine vissuto non ha un significato psicologico ma indica l'unico modo in cui le cose, ali stati soggettivi, si danno nella loro specificità esperienziale. In questo darsi i sentimenti, come osserva Musil, non fluiscono tranquillamente come un fiume ma ci "occorrono", cioè ci "corrono contro", ci colpiscono "come sassi che ci vengono lanciati". L'estetica, nel momento in cui si tematizza all'interno di un discorso su un sentimento "intelligente" o, meglio, un "sentimento che giudica", non tende a una nuova perfezione conoscitiva né a un finalismo etico bensì a illuminare progressivamente, senza che la progressività si muti in norma, quel "buco nero" (come ancora Musil lo chiamava) da cui balzano fuori i pensieri. Si può allora pensare che esista nei concetti una componente affettiva che, anche quando è messa tra parentesi, vive segreta tra le loro pieghe, pronta a tornare a piena vita ed azione. È forse proprio il sentimento, la presenza della vita estetica, a impedire l'entificazione concettuale delle cose nei processi obiettivanti della conoscenza, in altri termini, a rendere dialogica ogni forma di sapere, a trasformare in durata l'istante in cui si interroga il mondo.

Illuminare il buco nero senza dimenticarne la potenzialità e l'oscurità creativa, rivelare il senso senza occultarne l'affettività, formulare giudizi senza costruire norme sono allora alcuni problemi aperti da una tematizzazione del sentimento, problemi che ne illuminano il senso trascendentale. Senso che induce a interrogarsi sulla presenza, nell'attività conoscitiva, di una forma di relazione con il mondo che non si esaurisce nella chiarezza e nella distinzione e che, soprattutto, non limita il senso stesso dell'evidenza esperienziale a questi parametri cartesiani e alla loro traduzione in discorsività concettuale. Non c'è infatti soltanto, sostengono Husserl e Merleau-Ponty, una intenzionalità d'atto, quella di una conoscenza che tematizza e separa, ma anche e soprattutto, alla sua base, una intenzionalità fungente (potremmo anche dire

"sentimentale"), che opera sempre, anche al di qua della chiarezza, distinzione ed evidenza dell'atto conoscitivo, e che, quasi come la leibniziana percezione inconscia costituisce, come scrive Merleau-Ponty,

L'unità naturale e antepredicativa del mondo e della nostra vita, che appare nei nostri desideri, nelle nostre valutazioni, nel nostro paesaggio più chiaramente che nella conoscenza oggettiva, e che fornisce il testo di cui le nostre conoscenze cercano di essere la traduzione in linguaggio esatto.

Ebbene, i sentimenti sono l'orizzonte di tale testo, cioè il tessuto primario della nostra stessa vita, delle sue potenzialità conoscitive.

Le conoscenze specifiche altro non sono che la traduzione, in altrettanti linguaggi specifici, di questo testo originario, di un'originaria relazione sensibile con il mondo. La filosofia, nel suo essere estetico, nel momento cioè in cui rivela il fungere dell'intenzionalità conoscitiva, non è allora una scienza tra le altre perché, se ancora si vuole usare il termine scienza, è in primo luogo la scienza del mondo della vita, cioè l'esibizione dell'originario, la descrizione della relazione genetica tra esperienza e giudizio, cioè appunto del testo non discorsivo di ogni specifico e disciplinare orizzonte di sapere. Orizzonte che, di per sé, è un terreno intenzionale attraversato dall'affettività e dalla sua originarietà espressiva e desiderativa.

Riconoscere l'operatività vitale dell'intenzionalità fungente significa così anche comprendere che tra il testo estetico, originario, affettivo, espressivo, che è la vita stessa dell'esperienza, che è l'originarietà del mondo della vita, e le sue "traduzioni" scientifico-disciplinari esiste sempre una differenza e uno scarto. Se tale scarto viene "colmato", se si ritiene possibile poterlo colmare (dalla ricerca, dalla scienza, dal concetto, dalla storia, ecc.), oltre a presentare un modello non "critico" di filosofia, la conoscenza del testo (estetico e vitale) risulta stravolta attraverso una modalità che, per usare il linguaggio heideggeriano, è meramente "tecnica". Ma se si riconosce che lo scarto non può mai essere colmato, non si va verso una deriva irrazionalista bensì ci si pone nella consapevolezza che il nostro rapporto esperienziale con il mondo comporta sempre – e sottolineo sempre – due attività, tra loro continue: l'attività del fungere, del sentire originario, che è sempre presente e sempre nascosta, e l'attività che rivela l'operatività dell'atto conoscitivo, le sue sfere affettive, senza mai, appunto, poterne obiettivare, per la presenza di quell'altra forza segreta, il senso, la vitalità, l'evidenza stessa in cui il processo conoscitivo si mette alla prova e rivela le sue articolazioni.

La differenza tra questi due piani non è ontologica né si risolve in una ermeneutica: è piuttosto un dialogo di senso che presenta una continuità descrittiva e operativa. Non siamo di fronte a una cosa, un ente, o a una provincia dell'essere o alla sua statica totalità né a una genesi soggettiva, realistica, volontaristica o psicologica: è invece un processo in cui le possibilità formali della vita estetica si realizzano sempre di nuovo in atti soggettivi, presentando la nostra stessa realtà, facendo comprendere che essa, i suoi oggetti e le scienze che la codificano, non sono mai del tutto traducibili su un piano fattuale, pragmatico o, al contrario, di pura ed astratta concettualizzazione. Esistono peraltro, ed è ancora l'esperienza delle opere d'arte a ricordarlo, alcuni oggetti "finiti" che riportano sempre di nuovo all'originarietà del mondo dell'affettività e del sentimento. E che ricordano anche come, quando si parla di sentimento, non si navighi passivi in un flusso indistinto, in un'esteticità indeterminata e indecisa, bensì si scelga una possibilità formativa che, pur scaturendo da un "buco nero", sempre si "prova" e si "limita" in trascendenze, cioè in forme che, nella loro esteticità spaziotemporale, vengono esperite, interpretate, tematizzate.

Si mira così a una filosofia che vuole essere illuminazione del senso totale dell'esperienza: in cui però le cose che ci circondano, che ci "occorrono", hanno sempre un lato "anonimo", che non è segno di oscurità e di disgusti decostruttivi, bensì della loro dinamicità, inseparabile dalla dinamicità estetica del processo che le disvela. La funzione della filosofia è quella di liberare tale orizzonte dalla sua anonimia, ma tale compito è leibnizianamente infinito, si rinnova perché l'anonimia, l'infinità stessa del senso, permane anche nel disvelamento. Lo sguardo descrittivo non è soltanto una grammatica logica, né un discorso apofantico, né la costruzione di ordinate – ed estetistiche – unità gestaltiche: è invece inserito in dinamiche intersoggettive, nelle loro costruzioni storico-spirituali e permette di comprendere non solo il rapporto di senso,

anonimo e fungente, con ciò che ci circonda, con il senso delle cose e dei processi conoscitivi ma anche, in queste operazioni, il senso di un sapere che non è chiuso nell'intimità dei soggetti bensì manifesta il senso delle comunità, di una conoscenza intersoggettiva che su basi sentimentali ed empatiche appunto si instaura.

Sentimento che, al di là della sua apparenza "soggettiva", mostra il venire in luce di un motivo "oggettivante", in base al quale si instaura un piano simbolico, che esibisce attraverso oggetti formalmente compiuti un momento di originaria e costitutiva dialogicità che è al tempo stesso estetica, interpersonale e comunitaria. È evidente che anche in questo caso le opere d'arte potrebbero far risaltare il contesto sensibile, comunicativo, espressivo e giudicativo di questo piano simbolico.

In questo processo, che va dal presentarsi del soggetto al costituirsi di un dialogo comunitario e intersoggettivo, imparare a giudicare con il sentimento, e a porre il sentimento all'origine del giudizio, come l'estetica a partire dal Settecento insegna, indica una strada per la filosofia che si oppone sia a chi ritiene il giudizio un'esclusiva sfera formale ed analitica sia a chi rifiuta il suo valore fondativo per la verità e il senso delle cose e dei soggetti. Vi è un'esteticità originaria, che vive ed opera anche quando non è al centro dell'indagine, significato che è nella relazione sensibile tra i soggetti e con i vari strati del mondo circostante. È su queste basi, sulle basi di un sentimento che vive nei processi del sapere, che ne è l'orizzonte anonimo e fungente, che è un sentimento comune, che vive, come ricorda Vico, nella storia ma che è anche in ogni giudizio logico, che può stabilirsi una sorta di antropologia trascendentale all'interno della quale si fonda un senso-sentimento comune, radicato nel formarsi di una verità intersoggettiva: l'estetica diviene l'orizzonte entro il quale si analizzano i contenuti di un sapere qualitativo e contingente, un sapere legato all'espressione e all'interpretazione, un sapere che non costruisce enti astratti ma segue un percorso vitale, quello che passa attraverso variazioni e modificazioni, che ammette la molteplicità degli squardi e degli atteggiamenti.

Un'indagine sul significato trascendentale del sentimento, cioè su di esso come condizione di possibilità di un orizzonte conoscitivo, apre però una prospettiva, un orizzonte, che non è affatto autoreferenziale: è invece una apertura estetica al mondo della vita e ai suoi dialoghi di senso che è interrogazione originaria sul senso fondativo della ricerca scientifica e formale, sul suo legame intenzionale con un'indagine su una natura umana e sulla sua capacità di giudicare, sulla sua attivitàsimbolica e fabbrile, dove il sentire stesso è esibito, nella sua presenza, come inesuaribile ricchezza del senso che è in noi. Un senso comune a partire dal quale si possa riconoscere un senso antropologico come possibilità originaria di dialogo e di conoscenza.

Il senso comune, il sentimento è dunque ciò che fa diventare il dialogo "la condizione necessaria dell'universale comunicabilità della nostra conoscenza". Sono, come si sarà notato, parole di Kant, il quale aggiunge, nella Critica del Giudizio, che questo principio deve essere presupposto in ogni logica, appunto come un a priori che vive e funziona anche quando è anonimo, fondo estetico per ogni giudizio, per ogni conoscenza possibile. Questo "sentimento comune" non è l'opinione comune soggetta a pregiudizi, travolta e stravolta dal Kitsch massmediatico, dalla banalizzazione inautentica del sentire, bensì, al contrario, come Kant stesso sottolinea collegandolo alla definizione dell'Illuminismo, la possibilità a priori di decostruire sistemi normativamente unitari attraverso un potere critico, che sia alla base stessa dei decorsi di pensiero, simbolo della loro originaria e fungente esteticità.

Non si tratta, dunque, come avrebbe detto Valéry, di entrare in questi labirinti ed inebriarsi di smarrimento, naufragando nel mare dell'oscuro, ma di cogliere invece che, come sin da Leibniz la filosofia insegna, già nell'oscurità stessa del sentire si apre un campo in cui si comprendono i processi, le genesi attraverso le quali si entra criticamente nelle complessità ambigue e motivazionalmente intricate della vita estetica. Essere filosofi non significa soltanto camminare sui bordi, sui confini, nelle terre di nessuno, nelle estetizzazioni diffuse, nelle debolezze effimere del quotidiano o nell'effimera esistenza dei quotidiani, ma, in tutta semplicità, voler capire più in profondità, senza l'hybris dell'assolutezza, del fattualismo, delle certezze empiriche e sperimentali, conoscere le pieghe del campo del senso, in particolare là dove la presenza cronotopica dell'oggetto è carica di significati apparentemente confusi ed anonimi. Non si costruisce così un percorso di cause ma un processo di sapere intriso di quel sentimento

originario che empaticamente ci lega al mondo e agli altri, in cui soltanto sono radicate le motivazioni che spingono a fondare un tessuto relazionale.

Il sentimento può certo essere il territorio di una psicologia individuale e di situazioni contingenti: ma nel momento in cui se ne afferra il significato simbolico può diventare allora il modello di un percorso formativo, di processi formali, di connessioni interpretative: può, come diceva Kant per le opere d'arte, "far pensare molto", senza che tuttavia tali pensieri siano riducibili a una sola ragione, a un solo concetto, a una sola rappresentazione, bensì mostrino un'essenza che è sempre complessa, genetica, motivazionale, intersoggettiva, che sempre di nuovo forma il senso, cioè attribuisce a esso contenuti e contorni, immagini e figure, senza mai esaurirlo, inserendolo anzi in un vivo processo spirituale. È questo un decorso che non diviene mai un gioco di ripetitive rappresentazioni o la circolarità ermeneutica della rappresentazione o un segno che allude a altri segni: il sentimento è ciò che, come scrive Mann nel Tonio Kröger, non finisce mai di cercare "un mondo non ancora nato, tuttora allo stato di abbozzo, che vuol essere ordinato ed espresso".

In questo modo, attraverso le opere, si opera il passaggio dalla psicologia individuale a quella trascendentale: ma, lo si ripete, nella consapevolezza che questo piano non è quello della definizione di certezze fattuali ma il campo di una ricerca critica e descrittiva, in cui alcuni oggetti – chiamiamoli simboli, se vogliamo, chiamiamoli "opere", cioè oggetti sensibili, spaziotemporali, i cui orizzonti richiedono sempre di nuovo il nostro "girare intorno" ad essi – inducono l'interrogazione su un senso che non si chiude, su un processo che non è appagato dal visibile e dai suoi sosfisticati misticismi. E chissà, forse proprio questo intendeva Paul Klee quando, a margine del suo ultimo disegno, scrisse: "Bisogna che tutto sia conosciuto? Ah, io non credo".

Non è questo un richiamo a un "mistico" che precede e fonda l'estetico: al contrario, e senza dicotomie larvate, è l'affermazione di una sorta di "spiritualità originaria", e di "affettività primordiale", dell'estetico stesso, che le forme artistiche, scientifiche, tecniche, intellettuali, motivazionali in genere, riconoscendone il nucleo invisibile, intendono manifestare, sempre di nuovo, cercandone forme simboliche; ma che, sostanzialmente, rimane inindagabile nella sua irrapresentabilità o, per utilizzare ancora un'espressione di Klee, inafferrabile nella sua immanenza (e proprio di immanenza assoluta si tratta, intraducibile in trascendenze oggettuali). Le "forme" non sono l'unica via per "educare" lo sguardo: vi è un "informe" sensibile, che svelare sarebbe o snaturare o abbandonare passivamente a un'ingenua psicologia empirica o alla raffinatezza verbale delle "teorie". Ma il suo "c'è", che non è uno spazio fisico né il cuore-spazio di cui parlava il giovane Bonnefoy, è l'evidenza, vivente e fungente, dell'origine stessa dell'invisibile.

Una fenomenologia del sentimento, che diviene così una fenomenologia dell'invisibile, cioè una descrizione dei modi attraverso i quali le motivazioni, originarie e simboliche, delle genesi di senso si trasformano in rappresentazioni espressive, comunicative, dialogiche, intersoggettive, non si conclude tuttavia in un acritico "elogio dell'irrapresentabile": al contrario, proprio per rendere più "verosimile" la perorazione della causa dell'invisibile, bisogna essere consapevoli che vi sono piani di evidenza che non possono e non debbono essere rappresentati, per motivi intrinseci alla natura stessa – di vario "genere" – dei contenuti "irrapresentabili". Il senso simbolico delle forme è tale perché la frattura originaria tra il pensare e il sentire si mantiene e si rinnova all'interno di questo "iato", i cui tentativi di "compimento" sciolgono il valore stesso della comunicazione simbolica, cercandone un troppo preciso cronotopo.

Elio Franzini è nato a Milano nel 1956.

Si è formato alla scuola fenomenologica e ora si occupa dei rapporti tra la fenomenologia dell'immaginazione e le tradizioni genetiche dell'estetica.

Attualmente è professore associato di Estetica presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni: "L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie", Milano, Unicopli, 1984, pp. 498; "Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl", Milano, Angeli, 1991, pp. 121; "L'estetica del Settecento", Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 200; "Filosofia dei sentimenti", Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp.322, "Estetica e filosofia dell'arte", Milano, Guerini, 1999, pp. 200.

Si ringrazia l'autore per la gentile disponibilità.

Cordiologie: intervista ad Elisabetta Gulli Grigioni

di Chiara Lagani

Elisabetta Gulli Grigioni si è laureata in filosofia all'Università di Padova; è esperta e ricercatrice di iconografie e simboli; si dedica già da molti anni alla raccolta e allo studio di oggetti e documenti grafici legati alla tradizione popolare e ad una complessa ricognizione delle loro referenze simboliche, in particolare degli oggetti a forma di cuore. Ha pubblicato vari articoli su riviste specializzate ("Lares", "Il Santo", "Il lettore di provincia", "La Gola", "Charta" ecc.), nonché cataloghi - spesso editi a seguito di bellissime mostre da lei curate - corredati da un impressionante corredo d'immagini relative agli oggetti della sua collezione e da saggi di raro rigore scientifico. Conduce una particolarissima ricerca simbolica che, a partire dalle suggestioni, davvero raffinatissime, che sa trarre dalla sua doppia natura di ricercatrice e collezionista, affondano in un personale ricco e complesso, come del resto si evince anche dalle sue poesie e dai suoi racconti, uno dei quali qui di seguito proponiamo.

In un numero dedicato all'Invenzione del sentimento, non potevamo quindi mancare di rivolgere alla signora Gulli Grigioni alcune domande sul suo percorso:

È veramente laborioso infatti trovare una definizione che classifichi il mio tipo di lavoro e di studio, ma forse l'ho trovata una parola possibile, e l'ho messa a fuoco recentemente, nel corso dei preparativi per l'allestimento della mostra "IL CUORE – Arte, scienza e tecnologia" ideata e realizzata dalla Fondazione Mazzotta a Milano, su proposta del Centro cardiologico Monzino, e questa parola è *cordiologa*, ecco, credo di poter dire che mi occupo di *cordiologia*, come spiego nell'intervento che ho curato per il catalogo della mostra citata, uscito per le Edizioni Mazzotta, pochi mesi fa. (1)

Ma è sicuramente difficile dare precisa ragione di un percorso, adesso, dopo che si sono stratificate così tante cose... Questo è un momento, tra l'altro, in cui sto proprio guardando indietro per ricostruire tutta questa storia, la mia storia.

vignetta (Emblesme XLII) Il dono del cuore: i grandi occhi pensosi sono posti sul cuore, per indicare che il cuore deve guardare sempre a Dio, incisione da rame su carta a vergelle, anonima.



Indubbiamente, e l'ho detto già molte volte, riguardo al cuore io sono affascinata, prima di ogni cosa, dalla forma: questa forma particolarissima, che può essere circondata dalle mani – c'è sempre un rapporto fra mano e cuore, anche nella grafica, nello stesso oggetto. È una forma caratterizzata da due lobi, e dunque c'è la presenza della linea curva, tanto cara al Barocco, secolo del cuore per eccellenza, e poi da una punta, che a sua volta può essere curva, e che può avere una sinuosità che, anche questa,

corrisponde al gusto barocco. Oppure esiste una forma più dura, priva di lobi, e che deve essere ugualmente letta come forma di cuore, ma che somiglia quasi più ad un'arma, un'amigdala, alla punta di una lancia. Ecco, come dicevo, io ho sempre subìto il fascino di questa forma, in ogni sua realizzazione possibile, grafica od oggettuale. Questo lo dico a posteriori, naturalmente, anche se il primo impatto non può che realizzarsi in relazione ad un oggetto, un oggetto particolare. Il concetto di forma l'ho realizzato successivamente, in seguito al possesso di molti oggetti, dopo aver accumulato molte immagini, è una consapevolezza che non poteva che esser acquisita in un secondo momento.

Sono cresciuta a Bolzano, dove ho frequentato le scuole elementari e medie, e Bolzano è piena di cuori! La mia prima *Wunderkammer* è stata una culla, un regalo aziendale per i figli dei dipendenti (mio padre lavorava alla Montecatini Alluminio), e questa culla aveva la testata e la

parte inferiore a forma di cuore – che è un classico per le culle, è una tipologia tradizionale. Questa culla io non l'ho usata per le bambole, ma ne ho fatto uno scrigno, l'ho usata per metterci tutte quelle cose "preziose", cose piccole e sciocche, carta stagnola, caramelle, tutto quello che per me aveva un fascino particolare. Dunque il primo incontro con l'oggetto a forma di cuore è avvenuto per me in questo contesto, quello alto-atesino, in cui dalle stoffe, ai manufatti, tutto è pieno di cuori... la *stube* è piena di cuori, l'Alto Adige, come tutto l'arco alpino, è pieno di cuori...

Ferma catena, argento, smalti, pietre di pasta vitrea, sec. XIX, fine, 25x24.

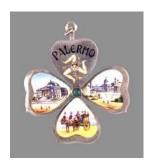


Ma c'è un altro momento, simmetrico a questo, ed è quello in cui è davvero scoccata la scintilla della collezione, e cioè a Tunisi, dove – siamo all'inizio degli anni settanta - ho trovato un cuore, un oggetto particolarissimo, che è un fermacatena scorrevole di smalto blu, con intarsio in argento e l'applicazione di una mezzaluna con la stella, che è un emblema che per me è particolarmente significativo, al di là del luogo specifico in cui ho trovato quell'oggetto. È un emblema orientaleggiante in tutti i casi, e quindi c'era già fin dalla giovinezza questa propensione per l'esotico, per l'Oriente, per la Sicilia anche. Ad esempio quando a scuola lessi Goethe, "Mignon", ecco, io ero Mignon e dovevo andare in Sicilia! E ci sono andata, in seguito, prima di andare ad abitare in Tunisia per circa tre anni e mezzo, ho abitato un anno e mezzo in Sicilia per il lavoro di mio marito. Ho avuto un

percorso "esemplare" dal punto di vista geografico; c'è un legame profondo tra la Sicilia e l'Africa del Nord, che risalta proprio attraverso la produzione dell'oggetto, attraverso il lavoro degli artigiani, che erano poi spesso i siciliani che si erano trasferiti. Ecco, questi due momenti, la Wunderkammer, Bolzano, e il fermacatena di Tunisi, sono i due momenti chiave: l'infanzia prima e poi questo vedere e stupirsi, e l'accorgersi a poco a poco che stavo cominciando a cercare, non più a trovare per caso, ad acquistare per caso.

Prima mi ha detto che talvolta si irrita quando le chiedono: "come va il tuo hobby?". Questa non è mai stata un'attività dilettantesca per lei, un diversivo, ma si è da subito associata ad un percorso di studio...

Sì, da subito. In quel periodo io stavo facendo la tesi di laurea su Lévi-Strauss, e dunque avevo una visione del mito e del simbolo già sviluppata, razionalizzata anche, per esigenze di esami, studi, e che corrispondeva anche ad un mio modo di pensare, ad una mia intima curiosità. Questa passione è nata subito con un corredo di strumenti metodologici adeguato. Nel periodo in cui abitavo in Sicilia ho approfittato per comperare testi che spiegassero, che parlassero di questi oggetti, anche tecnicamente; ho avuto la fortuna di poter trovare e comprare libri di tal genere. È una passione, dunque, che nasce già adulta, non è stata mai al livello dell'hobby, cosa che è poi molto distante dalla mia natura... Non lo comprendo... Cioè, se "hobby" deve contenere l'idea del passatempo, ecco, non posso capirlo, è un'idea lontana dal mio modo di essere; io ho sempre fatto tutto molto sul serio, anche da bambina. Ciò non impedisce, naturalmente, che la mia ricerca abbia una forte componente ludica. Il gioco è cosa serissima del resto.



Lei ha usato prima una definizione che mi ha colpito, ha detto che l'oggetto a forma di cuore è "sentimento solidificato", può spiegarmi cosa intendeva? Che storia si nasconde dietro ad ogni oggetto, qual è l'iter di lavoro e di studio che lei abitualmente segue?

Ciondolo. Deposé 800. Sec. XX, primi decenni, mm 40x40.

Ho detto che un oggetto a forma di cuore è, in fondo, un "sentimento solidificato", sì. È una "solidificazione" che può avvenire in tanti modi, a

seconda dei materiali usati, delle tecniche specifiche. Intanto un oggetto può essere composto, apribile - l'oggetto ha una funzione anche - quindi se da un lato è "sentimento solidificato", perché si raggrumano in esso molti significati profondi, molte finalità, attorno ai due concetti fondamentali del ricordare e del donare se stessi, da un altro lato è un sistema vero e proprio in cui intervengono dei codici, che sono codici simbolici, in quanto il cuore può essere associato ad altri simboli. Tanto per cominciare c'è la freccia, che è anche il più frequente, e già cuorefreccia è un sistema simbolico, anche se elementare. Ci sono dei simboli preferenziali, uno di questi è il nastro, che identifica il legame: ad esempio due cuori legati, ma anche un cuore solo con il nastro sopra, significa che il cuore è stato legato in qualche modo, e che rimarrà legato, e quindi interviene una metafora che opera nell'ambito del magico, originariamente. Il nastro è magico, come la freccia che ferisce. Ognuno dei simboli con cui il cuore si associa conferisce all'oggetto una sfumatura diversa: c'è il ferro di cavallo, il quadrifoglio, e qui siamo nell'ambito dei talismani. Nel mio libro "Cuore, quadrifoglio e altri amuleti" (2) ne parlo diffusamente. Per esplicitare la natura amuletica del cuore, che è piuttosto sconosciuta, il cuore ha la punta, che è l'equivalente del corno. C'è tutta una serie di amuleti a forma di cuore.

Spilla a forma di chiave in metallo dorato stampato sulla quale compaiono i motivi del trifoglio e del quadrifoglio sull'anello, del ferro di cavallo interpretato a cuore sull'ingegno, sec. XX, prima metà, mm 50x24.



Poi c'è la chiave. Il cuore a forma di lucchetto è l'emblema più intenso della gelosia, del racchiudere: è il grande problema della preservazione del sentimento, "mettere in frigorifero il sentimento", che poi è un ossimoro, perché al contrario, bisogna mantenerlo vivo e caldo, ed ecco allora i cupidi coi loro mantici sempre a scaldare, a riattizzare il fuoco! Ci sono lucchetti a forma di cuore in ferro battuto, del '600 e del '700, cofanetti piccoli, copriserrature a forma

di cuore per porte, piccoli bauli per contenuti speciali, magari lettere d'amore.

Ex voto cuoriforme apribile, metallo dorato, cristalli sfaccettati, madreperla, sec. XIX, seconda metà, provenienza francese, cm 14,5x7,5.



Ecco come il cuore si associa a tante ragioni, a tanti stimoli differenti nella produzione dell'oggetto, e quindi si crea un sistema che deve venire decodificato, attraverso molteplici chiavi di lettura che sono ad esempio il colore, il materiale. C'è un codice cromatico precisissimo che va sempre tenuto presente. Il cuore per eccellenza è quello rosso, che richiama il sangue, l'organo vitale, ma ci sono cuori di tutti i colori: un cuore che viola completamente il codice cromatico è quello bianco ad esempio, eppure abbiamo moltissimi cuori bianchi.

Poi c'è il codice materico. Il cuore è costruito con materiali "magici", specialmente nel caso di ornamenti e gioielli: prima di tutto l'oro e l'argento che legano e danno la struttura, poi tutta la varietà delle pietre. Ad esempio c'è il cuore di corallo, con cui ritorniamo non solo al rosso (e qui abbiamo un codice cromatico che si innesta perfettamente in quello materico, amuletico e preservativo), ma con cui abbiamo a che fare con un

materiale che viene dalla natura, ed ecco che si aprono discorsi su discorsi, discorsi all'infinito, tutto il rapporto tra natura e cultura. Ogni volta che si ha in mano un oggetto bisogna innanzitutto chiedersi di che cosa è fatto, poi come è fatto. Qui entrano in causa discipline specifiche, discorsi tecnici e specialistici: se abbiamo un manufatto di oreficeria ad esempio, occorrerà conoscere bene le tecniche di oreficeria del tempo a cui risale l'oggetto; se è un manufatto legato all'attività "donnesca", come si trova scritto sui libri dell'800 o del primo '900, entrano in gioco riflessioni sul tessuto, sul tipo di punto, sulle applicazioni di altri



materiali. A volte abbiamo cuori che si aprono (e anche l'apertura è simbolica), abbiamo quadrifogli che si presentano come cuori, per esempio, ma che poi si aprono a quadrifoglio...

vignetta (Emblesme VII) il cuore doppio, simbolo dell'ipocrisia, produce risultato teratologico di un cuore gibboso. con doppia terminazione a vaso.

La casistica è pressoché infinita. Insomma l'oggetto riassume un sentimento. Il sentimento, per rendersi evidente, deve essere visualizzato, o attraverso la parola scritta o attraverso quella orale. L'oggetto cuoriforme può riunire i due modi: la verbalizzazione orale (si accompagna il dono con parole), oppure quella scritta (il dono può includere uno scritto che può essere applicato in mezzo ai simboli in forma di cartiglio, ad esempio. Ci sono dei cartigli tradizionali con scritte del tipo: "amore", "ti amo", "felicità"...) Dunque si ha qui un'unione di verbalizzazione orale e scritta; inoltre c'è l'intera valenza del gesto del donare, che è da considerare.

L'oggetto a forma di cuore presuppone infatti sempre un'offerta. In genere è tenuto sulla mano di chi dona - sempre che l'oggetto non sia enorme - e questo gesto si ripete, dall'antico Egitto, dal cuore presentato al tribunale divino al momento della morte perché venga pesato, al Medioevo, con l'offerta del cuore della santa a Dio, all' offrande du coeur cortese, in cui il cavaliere offre il cuore alla dama, fino ad oggi. L'offerta del cuore rimanda sempre ad un gesto. Quindi c'è questa polisemia continua, lo studio di questi oggetti è un qualcosa che inizia ma che non finisce, e soprattutto per una figura così particolare come quella del collezionistastudioso. Come affermo nel mio libro "I cuori della Madonna" infatti:

"Rispetto ad altre figure di ricercatore, il collezionista-studioso ha un grande vantaggio: può manipolare le cose di cui parla ogni volta che lo desideri acquisendo una più profonda familiarità visiva e una conoscenza tattile dell'oggetto, col praticare quella insostituibile attività ispettiva che io chiamo la tecnica di Aladino poiché restaurando (spesso i collezionisti diventano discreti restauratori di alcuni oggetti) e grazie ai leggeri o robusti strofinii della pulizia, si sveglia il Genio dell'oggetto, disposto a raccontare cose che nessun altro tipo di indagine può far conoscere." (3)

Mi interessa che lei faccia alcune considerazioni sul rapporto tra organico e inorganico che inevitabilmente si istituisce in un contesto di tal genere. Non c'è da stupirsi, infatti, che istituzioni scientifiche o mediche sollecitino interventi di una studiosa del suo tipo, perché il discorso mitico e simbolico è fondamentale per qualunque genere di altro approccio...

Spilla, pietra piromaca con venature sanguigne naturalmente sagomata a cuore, montata in metallo bianco con frammenti grezzi di pirite, fiamma di madreperla e coralli, marchio Italy, pr. italiana, sec. XX, anni Trenta, mm 27x24.

Sì è vero, come evidenzia appunto l'ultimo percorso della mostra di Milano a cui accennavo; ma già prima avevo realizzato una mostra fotografica nell'ambito dell'iniziativa "Ravenna contro l'infarto".

Ogni mostra per me segna un percorso specifico. È un qualcosa di importante ai fini dello studio perché focalizza interi ambiti di ricerca, e ne apre di nuovi ancora.

La prima mostra che ho curato, ad esempio, era per il comune di Gabicce, in occasione di un festival, *il Rosa a Gabicce*, con un convegno e delle proiezioni e vari momenti di studio e mostre appunto. Questa prima esperienza mi ha consentito di visualizzare i filoni che dovevano poi guidare i successivi acquisti della mia collezione. La mostra si intitolava "Al cuore della metafora". Era un percorso di identificazione dei filoni metaforici appunto: il cuore mangiato, scrivere con il cuore, il cuore trapunto (il discorso del ricamo), il dono del cuore, simboleggiato dal gioiello, che è quello che per eccellenza viene donato, in varie situazioni, alcune codificate, come il fidanzamento e il matrimonio, altre "libere", estemporanee.

Occorre portare avanti tutti questi discorsi con i sussidi adeguati. Ad esempio, il discorso sul cuore trapunto comporta tutta una biblioteca di libri di ricamo, uno studio delle tecniche di manifattura, anche condotto su libri d'epoca, su cataloghi delle ditte dell'epoca, su riviste di moda dell'800. Occorre chiedersi come si realizzavano gli oggetti, come venivano chiamate le parti del manufatto, quali erano i vari punti. Lo stesso vale per l'ornamento femminile, che inizialmente non si è codificato come settore importante della mia collezione, e che invece poi, man mano che il mercato antiquario ha cominciato a fornire esemplari connotati da forte

valore antropologico, che venivano per la maggior parte dall'Inghilterra (dove il cuore ha una sua tradizione tutta speciale), sono diventati quasi un percorso a sé, comunque fondamentale. Per esporre degli oggetti così in una mostra è necessario rendere comunicabile e visibile agli altri un percorso, con didascalie adeguate e ricche, vista la natura peculiare ed inconsueta degli oggetti in questione.

Stoppiniera a forma di cuore per sciogliere la ceralacca, in cui è ripresa l'immagine simbolica del mantice, con la relativa metafora del "mantener caldo" il sentimento, sec. XIX.



Un'altra mostra fondamentale, anche per il luogo, che era molto significativo, è stata allestita nella cosiddetta casa di Giulietta Capuleti a Verona ed era organizzata in più settori, riuniti sotto il titolo di "Scrivere per amore": uno era quello di tutte le lettere scritte a Giulietta a partire dal 1937, che vengono da tutte le parti del mondo e a cui c'è qualcuno che ancora oggi risponde, lettere elaboratissime, molto belle; un altro era quello dei *per nozze* che sono libretti che venivano fatti, nel '600/'700, in onore degli sposi dagli amici - non necessariamente erano di argomento amoroso - , ce n'è anche una bellissima raccolta alla Biblioteca Classense di Ravenna, pubblicata da Giovanna Maramotti. Infine c'era la mia

"scrivere con il cuore", in cui il fatto della scrittura disegnava un vero cortocircuito tra funzione e metafora. Dunque scrivere con sentimento a livello metaforico, ma anche, alla lettera, con strumenti ed oggetti che hanno la forma del cuore: calamai a forma di cuori trafitti dalla penna (e se poi l'inchiostro era rosso...), sigilli con cuoricini incrociati e la scritta "per sempre", o con i cuori legati in cui è scritto "lontani ma mai separati", o con i cuori incatenati, di vari materiali (sono dei veri gioiellini), con pietre dure incise, e poi le stoppiniere. Un tempo la scrittura era un fatto complesso, un rito che necessitava di fasi e strumenti specifici. C'erano proprio dei manuali, chiamati "i Segretari", che insegnavano a scrivere le lettere, e che esordivano con informazioni su come si piega il foglio, come lo si sceglie, quali strumenti usare, come asciugare l'inchiostro. Uno strumento specifico è la stoppiniera per sciogliere la ceralacca, spesso a forma di cuore, col cupido che col mantice attizza il fuoco (anche questa metafora intensissima). Poi abbiamo la carta decorata con cuori, e questo è tutto un altro settore della mia collezione, o carte predisposte o particolari come quelle per S. Valentino, per i compleanni, le partecipazioni di nozze. Ecco che la scrittura del cuore si amplifica e dà vita a tutto un contesto, ad un percorso legato all'utilizzazione profonda della metafora, ad oggetti profani ed amorosi.

Ex voto cuoriforme, lamina d'argento lavorata a sbalzo, sec. XIX, prov. italiana, cm 12x22.



Un'altra mostra importante è stata quella dedicata ai "cuori della Madonna", allestita al Granaio di Fusignano, e cioè in un luogo proprio particolare, misticamente legato alla Madonna, che spesso infatti sul vestito ha le spighe (il grano come simbolo del pane, e da qui si apre un fuoco d'artificio di simboli). Un luogo significativo. Avevo enucleato tutti gli oggetti a forma di cuore che si riferivano alla Madonna, dall'ex-voto alla medaglia, al manufatto femminile e

devozionale, fino alle stampe, altro settore importante della raccolta, le incisioni. La ritrattistica mariana è molto bella, ci sono Madonne di tanti tipi, tutte col cuore trafitto da una o da sette spade.

Ecco dunque come ogni mostra sia un attraversamento unico. Fino ad arrivare a quella relativa alla domanda sul rapporto medicina-iconografia, organico-inorganico, l'ultima, quella di Milano. Il cuore visto come l'oggetto della chirurgia, oggetto di cure mediche al quale corrisponde il cuore-oggetto, sottoposto ad una chirurgia sentimentale e magica. Ci sono casi speciali che sarebbe bello citare, li si trova nel mio intervento sul catalogo. Ad esempio si veda il passo seguente:

"In questi ultimi decenni, infine, la stampa quotidiana propone sempre più frequentemente articoli di cronaca dai titoli che inducono a cogliere nella notizia medica l'allusione alla metafora, al mito, a leggere insomma nel resoconto di un progresso scientifico qualcosa in più che evoca una dimensione fantastica o spirituale della cultura cordiale. Credo che valga la pena di citare anche di questo qualche esempio.

L'articolo di Luigi Ippolito intitolato Beethoven, musica che veniva dal cuore matto riporta le affermazioni - riprese dal Times di Londra - accolte con qualche credito dagli storici della musica, del professor Berndt Luderitz dell'Università di Bonn: 'Sappiamo che era un forte bevitore e che l'alcool produce aritmia ventricolare. A causa della sua sordità Beethoven percepiva più intensamente i suoi disordini cardiaci e poté trasporre in musica questi disturbi'. L'esempio citato dal cardiologo tedesco è la sonata detta "Degli addii", i cui ritmi spezzati potrebbero riflettere le condizioni cardiache del compositore' (Corriere della Sera, 25.07.1996). Il cuore di un bimbo ebreo viene donato a una bimba araba e il titolo dell'articolo di Rita Cenni è Batte al ritmo della pace quel piccolo cuore trapiantato (Oggi, 29.10.1997, p. 87).

Altre volte il fatto si riconverte subito nell'allusione letteraria o poetica o ispira la realizzazione oggettuale o grafica. Caso emblematico è quello del dodicenne americano Nathan King che, tuffandosi sul proprio letto per afferrare il pallone con cui sta giocando, si infila una matita nel torace. La madre infermiera, osservando che la matita si muove ritmicamente, capisce che si è infilata nel cuore. Porta con calma il bambino all'ospedale dove, con un intervento a cuore aperto, viene estratta la matita. Ora sulla felpa Nathan sfoggia un cuore rosso con infilata una matita e la scritta Tougher than Dracula, più tosto di Dracula (Sette, 13.04.2000, p. 21)." (4)

Ecco che il fatto chirurgico conseguente ad un evento grave e accidentale si trasforma, viene fagocitato subito nel mondo del mito. L'immagine è potente, e lo è la metafora che produce sempre situazioni nuove. La metafora va avanti in modo estremamente tradizionale, eppure innova.

Vorrei che mi parlasse di certa sua scrittura. So che lei scrive anche racconti autobiografici legati al percorso di studio che ci ha raccontato. Da dove quest'esigenza?

Gruppo profano con amorini e cuore, scultura in alabastro, cm 45 (gruppo), cm 24x30 (piedistallo), sec. XIX, prima metà.



Scrivo poesie e favole, per ora ne ho scritte due per intero, ma altre vivono in forma di appunto e di abbozzo, che trasferiscono sul piano simbolico quelle che sono esperienze esterne. La cuoribonda, uno dei personaggi di un racconto, corre corre "come il vento e come l'onda, perderai la trebisonda nella selva che è profonda." (5) Così capita anche a me nella mia ricerca, e anche nella scrittura di queste fiabe. Nella fiaba "La cuoribonda" c'è qualcosa, ad esempio, che avviene dentro ad una selva, come poi avviene in tutte le fiabe, poiché la selva è un luogo iniziatico. Questo diventa anche un discorso sul rapporto tra natura e cultura. Si parla di un fanciulla "mal disincantata". Esiste la "mal maritata", ma esiste anche la "mal disincantata". Sono un principe ed un leone che disincantano la fanciulla, è una sorta di deterioramento del fatto iniziatico che viene dalla fiaba e che corrisponde, ai nostri tempi, ad

un rodarianesimo, anzi dovrei dire rodarianismo, con quel cambiare tutti i finali delle fiabe. Intendiamoci, io sono innamorata di Rodari, ma non sopporto l'uso massiccio e poco elaborato di certi procedimenti, perché può diventare, soprattutto in campo didattico, un uso indiscriminato e consumistico.

Nella mia favola la fanciulla viene "mal disincantata" perché il principe non fa il suo dovere e il leone, che doveva essere l'antagonista, invece tesse accordi col principe ai danni della fanciulla. Quest'ultima viene dunque colta da una specie di bovarismo disneyano per cui quand'è col principe vuole il leone, e quando sta col leone invece pensa al principe. In questa altalenante indecisione alla fine viene punta da uno scorpione, ma non muore. Dovrà soltanto mettersi a cercare disperatamente tutti gli stampi con cui faceva torte per il principe e per il

leone (ed ecco la metafora del cuore mangiato, e questa della ricerca infinita...). Insomma è una selva di simboli, un labirinto, qualcosa che può diventare anche pericoloso.

Scrivere è fare i conti con l'esigenza di visualizzazione dentro a questa selva. Corrisponde anche ad un'inclinazione originaria che avevo: avrei dovuto dipingere forse, od occuparmi di scenografia.

Sì, ma in questo modo noi non avremmo tutto questo materiale, e questa collezione che è un tesoro...



Già. Comunque devo dire che questa raccolta è stata poi in fondo una lunga autoanalisi, qualcosa che dura da trent'anni, e che durerà ancora, speriamo. Un modo di guardarsi dentro. Un'esigenza centrale, direi, la sostanza stessa del lavoro.

NOTE

- (1) "Considerando l'elemento greco kardìa, con il quale sono composte le parole legate al cuore di carattere scientifico, e il latino cor-cordis, che entra nella composizione delle parole legate al cuore ma con carattere prevalentemente affettivo-poetico, si potrebbe dire infatti che accanto alla cardiologia dovrebbe essere riconosciuta una cordiologia, cioè una disciplina che, sul modello dell'antropologia culturale, potrebbe essere definita come cardiologia culturale. Il dominio di tale disciplina umanistico-scientifica dovrebbe estendersi nel settore delle produzioni umane, intellettuali e materiali – sia sacre che profane – ispirate all'organo cardiaco. (...) Una cardiologia e una cordiologia fin dall'inizio in continuo interscambio sottolineato anche da evidenti corrispondenze cronologiche e, anche se spesso l'icona del cuore sembra decollare solitaria sulle ali della simbolica, con numerosissimi contesti in cui l'organo e il simbolo si potrebbero vedere strettamente affiancati se non addirittura sovrapposti. Capaci anche di spiegare quel revival della cultura del cuore (Gulli Grigioni 1982) che, all'incirca alla fine degli anni Settanta, si sta manifestando in Italia in vertiginosa progressione con una massiccia produzione grafica e letteraria e, soprattutto, di oggetti cuoriformi, spesso bellissimi, e bisognosi, al pari di quelli antichi, di essere studiati con meticolose cordioscopie. ("Cordioscopie. Osservazione di oggetti cuoriformi prodotti dal secolo XVII alla prima metà del XX" di Elisabetta Gulli Grigioni, in "IL CUORE - Arte, scienza e tecnologia", Ed. G. Mazzotta, Milano, 2002)
- (2) Elisabetta Gulli Grigioni, "Cuore, quadrifoglio e altri amuleti. Considerazioni su oggetti e credenze di 'cultura magica' in Europa dal Settecento alla prima metà del Novecento." Essegi, Ravenna, 1997.
- (3) Elisabetta Gulli Grigioni, "I cuori della Madonna. Il simbolo del cuore in oggetti e immagini della devozione mariana dal Seicento alla prima metà del Novecento." Essegi, Ravenna, 1997. Pag. 8.
- (4) "Cordioscopie. Osservazione di oggetti cuoriformi prodotti dal secolo XVII alla prima metà del XX" di Elisabetta Gulli Grigioni, in "IL CUORE Arte, scienza e tecnologia", Ed. G. Mazzotta, Milano, 2002. Pag. 152-3.
- (5) "Dove corri Cuoribonda/ come il vento e come l'onda?/ Perderai la trebisonda/ nella selva che è profonda;/ quella forma acuta e tonda/ or sfacciata e or vereconda/ come un frutto rubiconda/ ti cattura e ti circonda,/ nei tuoi sogni ti asseconda,/ ma Cupido fa la ronda/ con un arco e con la fionda (...)" La poesia "Filastrocca Cuoribonda", qui citata solo in parte, è stata letta al Mercatino della Poesia (Ravenna, 16 maggio, 1987) da Maria Giovanna Maioli Loperfido.

La Cuoribonda

di Elisabetta Gulli Grigioni

C'era una volta un principe che viveva in una terra lontana. Il suo regno sorgeva nelle vicinanze di un monte dalla forma di cono che ogni sera si tingeva di rosa e di viola prima di scomparire nel buio, circondato da una ghirlanda di boschi e di bianche case quadrate.

Il principe era molto preso dagli affari di stato ma ogni sera, quando il sole stava per tramontare, si affacciava a un balcone del suo palazzo respirando il profumo del gelsomino attorcigliato alla balaustra e guardava lontano con aria malinconica, come se aspettasse qualche cosa.

Una sera accadde un fatto strano: dal monte violetto che le luci facevano sembrare di carta velina, si staccò, come se una forbice invisibile l'avesse ritagliato, un grande cuore che avvicinandosi, come volando, acquistava volume e un colore più intenso e luminoso. Il cuore sorvolò i campi e le case e, dopo aver girato con eleganza attorno alla torre candida e slanciata della piazza, andò a posarsi, come aggrappato con due invisibili zampette di uccello, sul marmo del balcone, a pochi passi di distanza dal principe. Il principe, sorpreso e incuriosito, estrasse dal fodero lo spadino e lo sporse, come per punzecchiare quello che sembrava un grande cuscino di nuvola ma, appena sfiorato dalla lama, il cuore si dissolse in larghe spirali di fumo rosso e violetto mentre tutto attorno si diffondeva un delicatissimo profumo di torta.

La sera dopo, il fatto strano si ripeté. Questa volta, il principe sporse cautamente la mano con l'indice teso, ma fece appena in tempo a realizzare l'inconsistenza del grande cuore che anche quello svanì in larghe spirali di fumo lasciando il principe turbato da quell'inconfondibile odore di torta. Anche la terza sera il cuore rosso e violetto venne a posarsi sulla balaustra del balcone. Questa volta il principe non si mosse, ma restò a fissare perplesso lo strano cuscino-uccello di fumo. Dopo alcuni istanti, il cuore si alzò di alcuni centimetri sulla balaustra e con un morbido volo andò a posarsi su un cespuglio di ibisco, ai piedi della scalinata che si apriva su un lato del balcone. Il principe, istintivamente, scese i gradini fermandosi ai piedi del cespuglio. Il cuore, allora, spiccò un altro volo e si posò nel bel mezzo della chioma ricurva di una delle palme che fiancheggiavano il viale del parco. Il principe si spostò ai piedi della palma e, seguendo il morbido volo del cuore, di albero in albero, giunse alla fine del viale dove, pensando che il cuore volesse essere seguito, balzò sul suo cavallo bianco che attendeva alla cancellata e stette in attesa. Il cuore allora si mise a volare, senza sollevarsi troppo al di sopra delle cime degli alberi, dirigendosi verso il monte dal quale era venuto.

Attraversarono la ghirlanda di case bianche e si addentrarono nel bosco. Il cuore procedeva col suo morbido volo senz'ali, come di pallone sfuggito dalle mani di un bimbo distratto e ogni tanto si appollaiava per qualche istante sulla punta di un ramo sporgente, come se avesse avuto due piccole zampine di uccello, in attesa del principe. I colori del tramonto erano ancora rosa e luminosi quando il cuore si fermò sopra un cespuglio, ai bordi di una radura. Nel mezzo della radura sorgeva una piccola casa bianca a forma di cubo e sul tetto il camino lasciava uscire cuori di fumo identici a quello che aveva guidato il principe, che però, allontanandosi verso il cielo, diventavano sempre più grandi perdendo la forma e confondendosi col rosso del tramonto.

Il principe guardava con attenzione interrogandosi sulla stranezza del fatto, quando il suo sguardo fu attratto da un enorme leone che lo osservava dal margine opposto della radura. Stupito perché credeva che già da molto tempo non ci fossero più leoni nel suo regno, il principe esclamò:

- Cosa succede?
- Il y a un enchantement! rispose il leone, come se la domanda fosse stata rivolta a lui.
- Che cosa? chiese il principe con l'aria un tantino seccata per tutte quelle stranezze e perché gli pareva che il leone, oltre al tono molto confidenziale avesse anche lievemente strizzato un occhio con aria allusiva.

- *Un encantament* – ripeté il leone e, poiché il principe sembrava ancora non capire, aggiunse con aria sorniona: - *Tu n'as pas lu le Grimm?*

Il principe, che aveva studiato moltissimo per diventare principe, ma non aveva mai sentito nominare Grimm assunse un'aria un po' impermalita e stava cominciando a pensare di aver fatto male ad attaccare discorso con un leone quando l'animale, con tono condiscendente, cominciò a spiegargli che dentro la casetta abitava una fanciulla che passava le sue giornate confezionando meravigliose torte a forma di cuore che però nessuno poteva mangiare poiché ogni dolce, appena posto nel forno, si trasformava in fumo che usciva dal camino come una nuvola a forma di cuore. In ogni torta, la fanciulla poneva una mandorla: per sciogliere l'incantesimo e avere per sé la bella fanciulla, bisognava distrarla in modo che dimenticasse la mandorla ed essere svelti a conficcare un pugnale nel cuore diverso, prima che potesse rimediare allo sbaglio.

Il principe si avvicinò alla casetta e dalla finestra vide la bellissima giovinetta dai grandi occhi e dalle lunghe trecce nere che accomodava l'impasto del dolce in uno stampo di terracotta a forma di cuore introducendovi una mandorla con le piccole dita affusolate. Quando aveva riempito tre stampi, li posava nel forno dove le torte si volatilizzavano immediatamente in un fumo rosa che spariva su per il camino. Ritornava quindi al grande tavolo di legno e ricominciava a versare la farina, le uova, il latte e il miele selvatico per un altro dolce. Faceva tutto con un'aria talmente assorta che il principe, già con una punta di delusione, pensò che sarebbe stato impossibile distrarla. Il leone allora, come se gli avesse letto nel pensiero, sollevando la grossa zampa e mordicchiandosi il polpastrello calloso disse:

- Je veux te aider!
- E che cosa vuole in cambio? chiese il principe.
- Je mangerais les gâteaux! esclamò il leone e nel dire così si avvicinò al ramo sul quale era ancora appollaiato il cuore di fumo, si alzò sulle zampe posteriori come certi leoni di pietra che si vedono sugli stemmi di antichi castelli e allungò un'unghiata al cuore annusando voluttuosamente il profumo di torta che si sprigionava dai brandelli di fumo assieme ad un debole lamento.

Il principe e il leone si misero dunque d'accordo. Il leone si presentò maestoso sulla porta della casetta e scuotendo la criniera contro le luci rosse del tramonto esclamò:

- Bonjour, ma fille!

La fanciulla, al suono di quella voce potente e gentile si scosse e alzò gli occhi sull'impressionante animale appoggiando distrattamente da parte l'ultimo dolce confezionato, senza avervi messo la mandorla. Il principe allora saltò agilmente la finestra trafiggendo, prima che la fanciulla potesse fare una mossa, con il suo pugnale, il cuore di pasta. Immediatamente la fanciulla parve scuotersi da un lungo sonno; i suoi occhi divennero brillanti mentre appoggiava le torte nel forno che cominciarono subito a prendere un bel colore dorato; porse la mano al principe che si chinò a baciarla elegantemente.

Il principe era felice, ma sentiva dentro di sé una sensazione di incompiutezza, come se tutto fosse stato troppo semplice e rimanesse ancora qualcosa da fare. Tuttavia, poiché i problemi del suo regno lo chiamavano, si avviò al cavallo che attendeva nella radura prendendo la fanciulla per mano mentre con l'altra salutavano il leone già intento a mangiare la prima delle torte a forma di cuore.

- Salut! – esclamò il leone soddisfatto mentre negli occhi dorati passavano lampi di gioia golosa.

Il cavallo galoppava nel bosco. Ad un tratto la fanciulla ebbe l'impressione che i profumi si facessero più intensi, che misteriose voci si udissero tra le foglie e le erbe, come se stessero attraversando una corrente che percorreva la foresta. Un attimo dopo, appena superata un'antica quercia sulla quale stava appollaiato un grosso gufo, tutto ritornò come prima.

- Tu vois Vladimir? Ils sont tous des rodariennes! – esclamò il grande uccello e, gonfiando irritato le penne, continuò a brontolare perché la fanciulla era stata maldisincantata. Il principe era troppo politicizzato e pensava solo ai problemi del suo reame, il leone avrebbe dovuto fare l'antagonista e invece era diventato un aiutante imbroglione: la torta trafitta avrebbe dovuto mangiarla il principe ed ora la fanciulla era stata maldisincantata e chissà quali guai ne sarebbero venuti...

Il principe e la fanciulla, intanto, dopo aver attraversato la ghirlanda di boschi e di case, erano

giunti al palazzo di marmo. Il principe aveva ripreso il suo lavoro di principe e la fanciulla si aggirava nelle grandi sale piene di arazzi, di lampade e di tappeti osservando con curiosità e toccando con le piccole mani tutte quelle cose meravigliose. Con il passare del tempo, lo sguardo della principessa divenne però meno curioso e si riempì di un pensiero lontano. Il principe, che l'aveva osservata mentre guardava verso il monte violetto, chiamò allora il più importante dei suoi dignitari, lo nominò Cuormerlengo maggiore e gli ordinò di far costruire stampi a forma di cuore in oro e in argento, decorati dai migliori artigiani del suo regno. Per alcuni giorni si sentì battere alacremente nelle botteghe, poi furono portati al palazzo gli stampi, decorati a sbalzo e a cesello con fiori, frutta, ghirigori fantastici e tutte le storie del regno. Sul più bello, si poteva ammirare l'immagine della fanciulla e del principe che reggevano un grande fiore con dentro lo stemma della famiglia.

Il principe ordinò allora al Cuormerlengo di fare allestire un'enorme cucina in cui la fanciulla potesse impastare e cuocere i suoi dolci e dalle porte del palazzo entrarono sacchi di farina candida, vasi di miele, cesti di uova e di mandorle e brocche di ceramica ricolme di latte. La fanciulla passava le ore ad impastare le torte e ad accomodarle con tenerezza nei meravigliosi stampi a forma di cuore. Quando uscivano cotte dallo stampo, le torte recavano sulla superficie dorata le storie del regno, i fiori della natura, le parole della poesia; i valletti le ponevano su una lunga tavola coperta da una tovaglia di lino ricamato e si recavano al cancello del parco perché il principe, che era saggio, voleva che fossero distribuite ai suoi sudditi perché si nutrissero, imparassero e avessero la gioia della gentilezza. La fanciulla spesso osservava dalla finestra le giovinette o i vecchi che venivano con grandi piatti di terracotta a chiedere le torte, ma non poteva vedere la gioia sui loro volti perché era troppo lontana.

Così diventò triste, e un giorno in cui vide brillare col pensiero i grandi occhi gialli del leone goloso, si incamminò nel parco, uscì dal grande cancello e attraversò con le lievi babbucce di seta la ghirlanda di case e alberi. Quando arrivò all'antica quercia sulla quale viveva il gufo, si fermò per riposare ai piedi dell'albero.

Subito risentì quei profumi intensi, riudì quelle voci che dicevano cose chiarissime e incomprensibili, osservò volare farfalle sulle cui ali stavano scritte in antichi e indecifrabili alfabeti le storie della terra e dell'uomo. Sentiva dentro di sé un fortissimo desiderio di capire, non sapeva nemmeno lei cosa, che la faceva soffrire terribilmente e si mise a piangere disperata. Il gufo la guardava irritato e sbatteva le ali per farsi notare, ma la fanciulla non se ne accorgeva e continuava a piangere disperatamente.

- La présomptueuse! Elle ne demande pas conseil! – esclamò, mentre la fanciulla si alzava e riprendeva il cammino verso la radura.

La fanciulla arrivò alla casetta bianca e gli occhi gialli del leone risplendettero nel vedere le piccole mani che, ritrovata la farina e gli stampi di terracotta, impastavano nuovamente le dolcissime torte a forma di cuore. Per qualche tempo la fanciulla sorrise felice nella casetta in mezzo alla radura: osservava il leone goloso che divorava le torte e quando l'enorme animale si sdraiava con gli occhi socchiusi sotto l'ombra degli alberi, raccoglieva dall'erba, verde come lo smalto di una miniatura, i ciclamini primaverili che componeva in ghirlande e mazzetti.

Poi nei suoi pensieri ricomparvero il principe, le sale del palazzo, gli stampi a forma di cuore spelendenti di arabeschi d'oro e d'argento. Divenne nuovamente triste e un giorno, mentre il leone dormiva, gli posò sul capo una ghirlanda di ciclamini e si incamminò per ritornare alla reggia.

Quando giunse vicino alla grande quercia, la fanciulla sedette per riposare e di nuovo, su quella linea misteriosa che sembrava attraversare la foresta dove cominciava a diventare meno folta, udendo le voci chiarissime e incomprensibili e guardando strisciare chiocciole dagli occhi umani, fu assalita da una terribile angoscia e scoppiò in singhiozzi disperati. Stava per rialzarsi e riprendere il suo cammino per sfuggire all'angoscia di quella misteriosa corrente, quando uno scorpione nero, uscito di sotto un sasso, si avvicinò alla babbuccia appuntita, conficcando l'aculeo velenoso nel piccolo piede, proprio dive la seta tessuta di fili d'oro lo lasciava scoperto. La fanciulla provò un acuto dolore, si sentì ardere dalla febbre e infine giacque gelida sotto

La fanciulla provò un acuto dolore, si sentì ardere dalla febbre e infine giacque gelida sotto l'albero. - On a tué la petite Bovary! – esclamò il quío saltando sul ramo della quercia e drizzando le

- On a tué la petite Bovary! – esclamò il gufo saltando sul ramo della quercia e drizzando le cornicine di piuma. Le sue previsioni sulla maldisincantata fanciulla si erano avverate e il grande uccello era triste per l'inutilità della sua sapienza e perché nella foresta le cose ormai

non andavano più come un tempo.

Il leone, che aveva avuto notizie della morte della fanciulla, venne sotto l'albero portando trai denti potenti, ad uno ad uno, gli stampi di terracotta che appoggiò sul corpo della fanciulla. Sfiorò con la grande e ruvida lingua la piccola mano ancora odorosa di mandorle e di farina e se ne ritornò nel cuore della foresta.

Anche il principe giunse, appena seppe della morte della fanciulla. I suoi valletti recavano gli splendidi stampi d'oro e d'argento e li posarono uno ad una sopra la principessa.

Il principe sostò alcuni attimi pensoso, poi salì sul cavallo e ritornò nel suo regno.

Il gufo osservava dall'alto lo strano tumulo di stampi a forma di cuore in cui la terracotta e l'oro si mescolavano con un bellissimo contrasto e riandava con la mente ad antiche e romantiche letterature per cercare conforto e approvazione all'imprevisto ruolo di custode della tomba della fanciulla, quando si udì un galoppo di cavalli e due uomini si fermarono davanti alla grande quercia. Erano due antiquari. Si misero a discutere vivacemente poi si spartirono gli stampi e ciascuno si allontanò per la sua strada. Il gufo, che stava per protestare per la pace ormai irrimediabilmente perduta della foresta, tacque stupito nel vedere che, spariti gli stampi, non c'era più traccia della fanciulla.

Rimase in attesa della notte e, quando nel cielo nero apparve la luna, lo specchio magico in cui i gufi saggi possono scorgere i misteri della natura e dell'uomo, vide la fanciulla, errabonda di terra in terra, alla ricerca degli stampi di terracotta, d'oro e d'argento che gli antiquari avevano sparso per tutto il mondo. C'era un nuovo incantesimo da sciogliere, questo il gufo leggeva nelle ombre profonde della luna: la fanciulla avrebbe potuto raggiungere la felicità solo quando avesse ritrovato l'ultimo dei suoi stampi a forma di cuore.

- On ne peut plus terminer une fable! – esclamò il gufo. Si ritirò nelle sue penne e gli occhi di topazio rimasero a scrutare nella notte il mistero della fanciulla maldisincantata.

© Elisabetta Gulli Grigioni

Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 1985 a Ravenna ne "Il lettore di provincia", da Longo Editore. Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione concessaci.

La malafede di Eros: strategie poerotiche in *Ada* e in *Lolita* di V. Nabokov

di Maurice Couturier

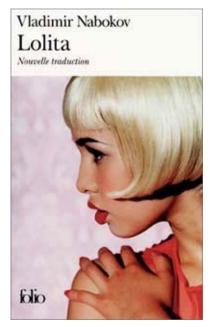
traduzione di Chiara Lagani

La modalità poerotica (1), massimamente rappresentata dal romanzo nabokoviano, costituisce una fusione tra quella pornografica, quella comica e quella ironica; essa cerca apertamente di produrre un forte effetto erotico nel lettore, ma anche uno comico e ironico, mentre apparentemente tiene i desideri dell'autore fuori portata. Il testo nabokoviano è un ingranaggio sofisticato che genera desideri potenti e paralizza il giudizio critico del lettore. La figura autorale non è assente, come ho dimostrato in un libro precedente; al contrario mostra se stessa in maniera autoritaria, e da qui lo sconforto dei critici quando tentano di applicare la psicoanalisi ad un libro come Lolita. L'elemento poetico non è un semplice alibi, ma la raison d'être del romanzo, così che il lettore si arrende spontaneamente alla fascinazione del testo e anche accondiscende, almeno temporaneamente, a sospendere il suo giudizio morale al fine di trarre il massimo piacere poetico dalla lettura.

olita" è forse uno dei romanzi più "disturbanti" di questo secolo: narra l'immorale storia *a priori*, di un uomo di mezza età che si innamora follemente di una ragazzina di dodici anni, una ninfetta, come lui la chiama, e che intrattiene una relazione sessuale

con lei per due anni. Dopo la fuga d'amore della ragazza con un altro uomo di mezza età ancora più perverso, il nostro fa del suo meglio per ritrovarla e per scoprire l'identità del suo rivale, che alla fine uccide. Lolita, dopo aver sposato un uomo assai comune ed essersi trasferita in Alaska, muore di parto. Quello che rende questo racconto così "disturbante" è il

La copertina della traduzione francese di M. Couturier di "Lolita" edita da Folio



fatto che la perversione sessuale di Humbert sia qui mascherata da una sorta di garbo sommamente poetico, e che a monitorare la virtù sia, dal principio alla fine, soltanto il (ben dotato) pervertito che ci racconta la storia.

Mai, fin dal Rinascimento, la componete sessuale è stata evocata così poeticamente e con tale carica erotica come in *Lolita* (e più tardi in *Ada*). La prima scena erotica ha luogo tra Humbert Humbert, ancora adolescente, e Annabel Leigh, una ragazza che ha più o meno la stessa età di Lolita e che ne costituisce il modello:

She sat a little higher than I, and whenever in her solitary ecstasy she was led to kiss me, her head would bend with a sleepy, soft, drooping movement that was almost woeful, and her bare knees caught and compressed my wrist, and slackened again; and her quivering mouth, distorted by the acridity of some mysterious potion, with a sibilant intake of breath came near to my face. She would try to relieve the pain of love by first roughly rubbing her dry lips against mine; then my darling would draw away with a nervous toss of her hair, and then again

come darkly near and let me feed on her open mouth, while with a generosity that was ready to offer her everything, my heart, my throat, my entrails, I gave her to hold in her awkward fist the scepter of my passion. (2)

Questa scena non contiene segni di esitazione o auto-censura. È decisamente poetica dal principio alla fine. Il nome di Annabel Leigh è certamente preso in prestito dall'Annabel Lee di Poe, poema che sarà citato spesso nel corso del romanzo; il cognome della Annabel di Poe compare fin dalla prima pagina del testo di Humbert, in una riscrittura poetica del nome di Lolita ("Lo-lee-ta"). (3) La scena ha luogo durante una notte estiva in un giardino nella Riviera francese. Il narratore non cerca tanto di descrivere i giochi erotici tra i due giovani, quanto di farci intimamente percepire il loro eccitamento erotico. L'autore di un romanzo pornografico si sarebbe sforzato di descrivere i gesti esplorativi del ragazzo nel particolare, focalizzando la descrizione su quest'ultimo. Nabokov capovolge la situazione, facendo di Annabel il punto focale del testo, sebbene non il suo elemento riflettore. La scena comincia con un'evocazione allitterativa delle sue gambe ("Le sue gambe, quelle gambe adorabili e vivaci") attraverso cui ci si può raffigurare, come in uno specchio, il piacere erotico del giovane Humbert mentre le accarezza, e l'eccitazione dell'adulto Humbert mentre ricorda quell'evento. Quelle gambe sono disponibili ma non impudiche, la ritrosia (combattuta) di Annabel è infatti necessaria a contenere l'ardore del giovane Humbert, e a permettere lo sviluppo poetico della scena.

Un erotismo talmente raffinato non è in nulla debitore al complesso di castrazione così come è descritto da Baudrillard nel seguente passo tratto da *L'Echange symbolique et la mort*:

Così l'orlo della calza sulla coscia: la potenza erotica di questa immagine non deriva tanto dalla vicinanza dell'organo sessuale, ma dalla sua promessa positiva (in una prospettiva funzionalista così naïve, la coscia nuda avrebbe giocato il medesimo ruolo), dal fatto che l'apprensione del sesso (la paurosa consapevolezza della castrazione) viene a fermarsi proprio sulla messa in scena della castrazione (...) (4)

Nel passo tratto da Lolita, gli elementi "sartoriali" non tendono affatto a trasformare la ragazza

in un oggetto tumescente, e nemmeno a rappresentare i genitali della ragazza metonimicamente, sotto la copertura del feticcio; e nemmeno alludono a recessi sconosciuti, come conferma la frase "e quando con la mano trovai quel che cercavo", in cui sarà duro trovare la minima traccia di auto-censura. I genitali della ragazza non sono mai nominati, né descritti; essi sono semplicemente significati deitticamente come il sublime esito di una ricerca. Qui, il mondo anatomico o la metafora iperbolica à la Henry Miller deturperebbero inevitabilmente la bellezza poetica del passaggio e tradirebbero l'inadeguatezza delle parole nei confronti del referente idealizzato.

La frase neutra usata da Nabokov previene l'irruzione del tragico freudiano nello sviluppo della scena e induce ad una certa complicità tra l'autore, il narratore, i personaggi, e, naturalmente il lettore, che sono invitati a fondere i loro desideri con quelli di Humbert. Quest'ultimo, in quanto narratore, non insiste sul suo gesto nel modo in cui farebbe un protagonista; dall'altro lato però egli evoca estesamente e poeticamente gli effetti delle sue carezze su Annabel che sembra essere divisa tra il piacere e la paura. La scena è tanto più eccitante quanto più lo sono le reazioni della ragazza, che sono descritte nel dettaglio più voluttuoso, e che inevitabilmente riflettono le carezze profuse su di lei dal ragazzo; esse rispecchiano il ritmo e la configurazione delle carezze di lui. Il protagonista e il narratore tradiscono la stessa fascinazione al cospetto delle voluttuose contorsioni di Annabel, e traggono la loro eccitazione da tale spettacolo, cosicché sarebbe veramente difficile definire indecente il gesto finale: esso non è che l'ultimo dono reso dal giovane ragazzo all'estatica vergine. Non c'è traccia di volgarità nell'espressione che costituisce sia una metafora che una metonimia, una sorta di climax poetico. Dopo l'evocazione indiziaria dei genitali della ragazza, il narratore non ha altra scelta se non quella di inventare una bella formula poetica che immediatamente suonerà naturale e rilevante.

Fra le 550 parole che designano il pene nel *Dictionnaire érotique* di Pierre Guiraud , non ce n'è nemmeno una che sia veramente poetica, laddove fra le centinaia di parole che designano l'organo genitale femminile ce ne sono molte che lo sono. **(5)** In questo meraviglioso passo tratto da *Lolita*, si percepisce che Nabokov non solo intendeva rappresentare più mimeticamente possibile la voluttà vissuta in prima persona dai due fanciulli e renderci partecipi di essa in maniera intensa e simpatetica, ma anche mettere da parte i *clichés* volgari usati in letteratura per rappresentare l'organo sessuale, e, passo passo, prepararci alla fioritura della metafora finale che non porta la benché minima traccia di apprensione e auto-censura.

Il passaggio più erotico del romanzo è senza dubbio la descrizione della scena della domenica mattina sul divano. Qui il narratore prende precauzioni senza fine, implorandoci di simpatizzare con lui in quanto protagonista e di partecipare alla scena:

I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay; I want them to examine its every detail and see for themselves how careful, how chaste, the whole winesweet event is if viewed with what my lawyer has called, in a private talk we have had, 'impartial sympathy'. (6)

Questa è in qualche modo una richiesta ambigua: Humbert il narratore ci dice che è consapevole del desiderio voyeristico del lettore, e che perciò pensa di poter contare sulla sua libertà dal pregiudizio, se non addirittura sulla sua complicità erotica. I segni di imbarazzo e auto-censura qui sono ovvi; eppure non è l'autore, e neppure il protagonista che è supposto provare tali sentimenti, ma il narratore nell'atto di scrivere, mentre immagina le reazioni del lettore. Naturalmente c'è una grande differenza tra questa scena di carattere sessuale tra un uomo di trentasette anni e una ragazzina di dodici, e quella dei giochi erotici a cui si abbandonavano il giovane e inesperto Humbert e Annabel Leigh sulla Riviera francese. Humbert il narratore è consapevole che la scena che egli sta per raccontare urterà i sentimenti del lettore e offenderà il suo senso morale, così egli si dissocia dall'Humbert protagonista presentandolo come una sorta di personaggio grottescamente teatrale: "Personaggio principale: Humbert the Hummer." (7)

Anche Lolita è ritratta in un certo qualmodo volgare:

She wore that day a pretty print dress that I had seen on her once before, ample in the skirt, tight in the bodice, short-sleeved, pink, checkered with darker pink, and, to complete the color scheme, she had painted her lips and was holding in her hollowed hands a beautiful, banal, Eden-red apple. (8)

Mai Ada indosserà un abbigliamento tanto volgare, né su di lei troveremo mai un tal cumulo di clichés, gli stessi che Jean Baudrillard definirebbe forse "sostituti fallici". (9) Lolita è una piccola civettuola americana che sbandiera una quantità infinita di segnaletiche erotiche nel tentativo di rendersi desiderabile, un po' nel modo in cui alla madre piace decorare tutti gli angoli e i recessi della sua casa con chincaglierie messicane.

Di qui la triplice aggettivazione usata da Humbert per descrivere la mela che è oggettivamente bella, volgare in senso artistico, e superflua in questo contesto, ma meravigliosamente appropriata e funzionale a questa scena. Lolita non è più una volgare civettuola ma la seduttrice e tentatrice archetipica, Eva nel giardino dell'Eden. Humbert, il protagonista, messo in ridicolo da Humbert il narratore, è troppo eccitato sessualmente per essere distolto da simili clichés. La mela ha una funzione cardine in un primo scambio erotico: Lolita la palleggia come un giocoliere, lui l'afferra e lei gliela chiede indietro: "I produced Delicious. She grasped it and bit into it, and my heart was like snow under thin crimson skin." (10) "Delicious" non designa solo una qualità di mele ma anche, metaforicamente, il pene, che in questa scena sarà trasformato in oggetto poetico.

Nella rivista che giace sul divano, c'è la fotografia di un pittore surrealista, probabilmente René Magritte, "relaxing, supine, on a beach, and near him, likewise supine, a plaster replica of the Venus di Milo, half-buried in sand." (11) Magritte ha realizzato tutta una serie di dipinti su questo tema:

"L'evidenza eterna," "Universo mentale," "Magia nera," ma soprattutto "La statua volante" anche se questa Venere nello specifico venne dipinta nel 1958, tre anni dopo la pubblicazione del romanzo. Il modello di questa scena invece potrebbe essere benissmo quello di "L'impromptu de Versailles" che venne dipinto da Magritte nel 1933 per illustrare il libro Violette Nozière: (12) questo lavoro mostra un uomo di mezz'età seduto su una sedia, che tiene sulle ginocchia una ragazza che egli accarezza sotto il vestito; di fronte a lui c'è un uomo serio con un alto cappello che porta sottobraccio una borsa di pelle e il cui volto sembra essere una sintesi combinatoria di quello di Freud e quello del pittore. Il fatto che Violette Nozière avvelenò il padre incestuoso è probabilmente significativo nel presente contesto.

Questo dipinto, su cui Lolita dirige l'attenzione di Humbert, riecheggia una scena precedente del romanzo che aveva avuto luogo tra il giovane Humbert e la giovane Annabel: "There, on the soft sand, a few feet away from our elders, we would sprawl all morning, in a petrified paroxysm of desire, and take advantage of every blessed quirk in space and time to touch each other: her hand, half-hidden in the sand, would creep toward me, its slender brown fingers sleepwalking nearer and nearer." (13) Il dipinto è dunque terribilmente ambiguo: potrebbe riferirsi all'interdetto dell'incesto, come anche alla precedente scena in Riviera, di cui Lolita con tutta evidenza non ha mai sentito parlare. Ma anche nell'inconsapevolezza di alcune delle immagini sollecitate dalla fotografia nell'immaginazione di Humbert, la convinzione di lei è che quell'immagine risveglierà il lui un desiderio sessuale: dopo aver gettato via il giornale, essa si stende sul divano e stiracchia le sue gambe fra le ginocchia di Humbert.

È da notare come Nabokov a poco a poco sostituisca i *clichés* prodigamente accumulati da Lolita su di sé e attorno a sé con un sottile gioco di immagini sovraimoposte, mostrando in questo modo la differenza tra la volgare eppur elfica ninfetta e il raffinato *conoisseur* dell'ars *erotica*. Qui il narratore non si dissocia dal se stesso-protagonista: senz'ambiguità porta il suo personale contributo alla messa in scena di quella rappresentazione poerotica in cui il lettore trova sempre maggior difficoltà a distinguere tra il piacere estetico e il piacere erotico.

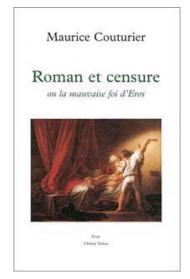
La scena, che è costruita come una sequenza in una commedia musicale, diventa sempre più letteraria mano a mano che l'eccitazione di Humbert aumenta: "Sitting there, on the sofa, I managed to attune, by a series of stealthy movements, my masked lust to her guileless limbs." There is no trace of embarrassment in the phrase "masked lust." (14) Nabokov non sta cercando di comporre metafore lussuriose, iperboliche o burlesche, così come fanno gli scrittori pornografici per rappresentare il pene tumescente; preferisce usare una parola astratta "lust", "lussuria", che evoca un'esperienza altamente concreta, e costituisce una sorta di variante del "Delicious" menzionato sopra, come di tante altre espressioni qui non citate, come "voluttuoso", "licenzioso", che appartengono allo stesso isotopismo. Incidentalmente la parola "lust", lussuria, ha una strana etimologia: deriva da un'antica parola inglese che significa "skin", "pelle". L'escalation poetica che accompagna la crescente eccitazione di Humbert continua nelle righe successive, e la sua "dissimulata lussuria" diventa "the hidden tumor of an unspeakable passion." (15) In quest'espressione che è immediatamente sia metaforica che metonimica, ricompare una parola che era stata usata nel passaggio esaminato prima, "passione": Humbert non è più "Humbert il Botolo, il degenerato bastardo dagli occhi tristi abbarbicato allo stivale che lo caccerà via a calci," ma "un turco vigoroso e raggiante, che rimanda a bella posta, nella piena consapevolezza della propria libertà, il momento in cui godrà della più giovane e fragile delle sue schiave." (16) La sottigliezza e l'intensità di questa voluttuosa eccitazione, che si aggiunge alla maestrìa del suo doppio-narratore, ha condotto a tale mutamento. Passo passo, Humbert il narratore redime Humbert il protagonista, e forse alla fine diventa tutt'uno con lui, cosicché è terribilmente difficile distinguere il contributo di ognuno di quelli che partecipano alla costruzione della scena, del testo.

Al momento dell'orgasmo, il narratore si dilegua dietro al protagonista stesso che si rivolge ai membri della giuria in questo modo: "and my moaning mouth, gentlemen of the jury, almost reached her bare neck, while I crushed out against her left buttock the last throb of the longest ecstasy man or monster had ever known." (17) Humbert non apostrofa semplicemente i membri della giuria che, come impareremo più tardi, devono giudicarlo per l'assassinio di Quilty, ma anche un'altra corte di giustizia che egli supplica di emettere il suo verdetto di colpevolezza contro di lui perché ha corrotto Lolita. Successivamente sarà molto duro con se stesso; tuttavia qui egli non accusa se stesso, né fa ammenda, ma esalta con giubilo la sua esperienza sessuale che - egli afferma - non ha precedenti in natura e che, pertanto, non può venire giudicata da nessuna corte di giustizia umana. La parola "mostro", probabilmente, non implica il fatto che Humbert il narratore stia cominciando a provare rimorso ma piuttosto che, in quel momento particolare, Humbert il protagonista si senta totalmente svincolato da ogni legge umana e compia per questo l'estremo gesto erotico, un gesto contemporaneamente turpe e sontuoso, poiché, come dice Bataille con un tocco di malizia, "non c'è dubbio sulla turpitudine del gesto erotico." (18) Dopo questa scena, senza dubbio, Humbert cerca un'assoluzione morale per se stesso: "I felt proud of myself. I had stolen the honey of a spasm without impairing the morals of a minor," e tenta di ingannare se stesso convincendosi che non ha insozzato "the lady's new white purse." (19) Eppure egli sa in quanto narratore che l'intensità di quel suo piacere, allo stesso tempo, deve molto all'idea dello stare effettivamente corrompendo Lolita. In confronto, il suo primo reale atto d'amore con lei sarà molto deludente, sia dal punto di vista erotico che da quello poetico.

L'autore viene coinvolto personalmente in questa scena: la sua scrittura cerca senza ambiguità di trasformare l'esperienza erotica di Humbert in opera d'arte, e di indurci a riviverla intensamente con l'immaginazione e con i sensi. Egli non ci chiede semplicemente di identificarci col protagonista, ma vuole che aderiamo totalmente allo splendido testo in cui la graduale erotizzazione del linguaggio potrà forse creare in noi un'estasi poerotica. A questo punto non c'è più separazione tra significato e significante, tra testo e pretesto; l'ostacolo che impedisce al linguaggio romanzesco di dare piena rappresentazione del gesto erotico è magicamente abolito, anche se il sesso rimane ancora una sorgente formidabile di apprensione. Non è più l'interdetto sessuale, non importa di che natura, ad essere trasgredito, ma quello estetico. Giacché, come capirà più tardi Humbert, "Il sesso è l'ancella dell'arte", (20) ma non può essere il suo soggetto principale.

americani potevano scrivere praticamente tutto quello che volevano, specialmente per quanto riguardava il sesso, senza paura di censure. *Portnoy's Complaint*, di Philip Roth, come *Ada*, uscì nel 1969, il che prova, incidentalmente, che la profezia di Charles Rembar riguardo "*alla scomparsa del sesso e delle sconcezze*" era mal fondata. La scena più carica d'erotismo in *Ada*, quella in cui Ada e Van si svestono una di fronte all'altro e fanno l'amore (forse in maniera incompleta) per la prima volta, non contiene tracce di autocensura di cui si possa parlare.

La copertina del saggio da cui è tratto il presente articolo



Questa scena appassionata e comica al contempo è ironicamente innescata dall'incendio che scoppia nei fienili.

Fin dal principio, il linguaggio del narratore è come perturbato dall'intensa aspettativa d'eccitazione che sta per rappresentarci, come testimoniano i due passaggi seguenti: "we both were roused in our separate rooms by her crying au feu!", e "No, she was fast ablaze — I mean, asleep." (21) Il lapsus calami del narratore intensifica qui l'isotopia semantica già preannunciata tra il verbo "rouse", "risvegliare", ma anche "eccitare", e l'espressione francese "au feu" (fuoco!). Blanche, quando grida "au feu", sta con tutta probabilità facendo l'amore con Bouteillan, padre o figlio, fuori, nel capanno degli attrezzi, così come ha fatto in molte occasioni precedenti; l'espressione può dunque essere interpretata sia come grido d'allarme, sia come grido di giubilo. Nabokov sta ovviamente usando la parola francese "feu" nel suo senso tradizionale (indicante la passione, l'amore). Nell'Incantatore c'è un incendio in corso nella

casa in cui l'uomo viene a prelevare la ragazza che vuole sedurre; (22) e in *Lolita*, Humbert incontra la sua ninfetta perché la casa dei McCoos, nella quale egli doveva andare ad abitare, viene distrutta da un incendio. (23) Ada in seguito farà riferimento al fuoco della passione erotica in una lettera indirizzata a Van, apparentemente rimproverandolo di averla iniziata troppo presto alla pratica sessuale, ma in verità con lo scopo di eccitarlo sessualmente e riportarlo indietro a quel Giardino dell'Eden dove lei ancora si trova:

"The fire you rubbed left its brand on the most vulnerable, most vicious and tender point of my body. Now I have to pay for your rasping the red rash too strongly, too soon, as charred wood has to pay for burning. When I remain without your caresses, I lose all control of my nerves, nothing exists any more than the ecstasy of friction, the abiding effect of your sting, of your delicious poison." (24)

In questa rievocazione dell'incendio erotico, in cui forse c'è un eco di Ronsard, (25) la moltiplicazione delle metafore e delle allitterazioni conducono gradualmente all'ossimoro finale, in cui la parola "delicious", che era stata usata anche precedentemente in Lolita, ricompare. I riferimenti intertestuali e intratestuali sono infiniti: invece di uscire per dare una mano a quelli che sono fuori a spegnere l'incendio, Van scende nella libreria, che è stata descritta molte pagine prima - nel punto del romanzo in cui Ada gli mostra la magione - con il divano e i suoi gialli cuscini, per godersi lo spettacolo dalla finestra, uno spettacolo la cui bellezza e profondità cresce considerevolmente quando Ada improvvisamente compare riflessa nel vetro della finestra. (26) Questo vetro tanto "opportuno" riunisce in sé due immagini di fuoco, quella del fienile in fiamme, e quella della candela che Ada appoggia accanto a Van. A questa sovrapposizione di immagini che ha luogo sull'estrema superficie del vetro deve aggiungersi il gioco narrativo condotto da Ada e Van che raccontano la scena alternandosi ("Quella partenza multipla... Continua tu, Ada" (27)), dando un doppia versione del testo come se il tutto avesse realmente due prospettive. Il testo gradualmente si trasforma in vero dialogo, prima nel tempo narrativo ("First time I hear about him. I thought old Mr. Nymphobottomus had been my only predecessor" (28)), e poi nel tempo storico (o tempo diegetico).

"I want to ask you," she said quite distinctly, but also quite beside herself because his ramping palm had now worked its way through at the armpit, and his thumb on a nipplet made her palate tingle: ringing for the maid in Georgian novels—inconceivable without the presence of elettricità—

(I protest. You cannot. It is banned even in Lithuanian and Latin. Ada's note.) "—to ask you..."

"Ask," cried Van, "but don't spoil everything" (such as feeding upon you, writing against you).

"Well, why," she asked (demanded, challenged, one flame crepitated, one cushion was on the floor), "why do you get so fat and hard there when you—"

"Get where? When I what?" (29)

Qui ci sono due scene magicamente sovrapposte, la scena erotica del 1884 e la scena del contesto reale della narrazione, in cui Van e Ada nell'impotenza dei loro novant'anni fanno rivivere il loro ardore passato per mezzo di strumenti poetici, e ricordano la loro giovinezza. Il lettore tenta furtivamente di trovare una propria collocazione tra le due scene, così come in precedenza ha tentato di distinguere le varie immagini che si sovrapponevano sul vetro della finestra. Nel momento in cui egli cerca di dare un senso al testo, la sua esperienza poerotica acquista una nuova intensità, ed egli è abbagliato dalla magia di questo testo che lo avvolge totalmente nel suo maelstrom.

Nabokov non è mai riuscito a sbarazzarsi di ogni possibilità di censura così perfettamente. Il doppio dialogo (tra gli adolescenti da un lato, e tra i nonagenari dall'altro), e la confusione tra le voci, spegne la possibile reazione censoria che una terza-persona narrativa avrebbe invece inevitabilmente innescato - essendo la scena un'evocazione, al di fuori di ogni ambiguità, dell'organo sessuale maschile. Questo capitolo costituisce un nuovo passo dopo l'impresa di *Lolita* esaminata in precedenza. Non è l'interdetto dell'incesto che è violato qui, ma la proibizione di fornire una rappresentazione dell'organo sessuale maschile, in un contesto di tipo poetico:

"Oh, dear," she said as one child to another. "It's all skinned and raw. Does it hurt? Does it hurt horribly?"

"Touch it quick," he implored.

"Van, poor Van," she went on in the narrow voice the sweet girl used when speaking to cats, caterpillars, pupating puppies, "yes, I'm sure, it smarts, would it help if I'd touch, are you sure?"

"You bet," said Van, "on n'est pas bête à ce point" ("there are limits to stupidity," colloquial and rude). (30)

Qui, ancora una volta, Nabokov evita di avvalersi di una parola tratta dal dizionario per designare il pene, e preferisce questa deittica neutrale che non solo dà rappresentazione della parte anatomica del ragazzo, ma soprattutto del commovente e al contempo eccitante disagio di Ada; egli, in questo modo, rende anche possibile al lettore la lettura di questo passaggio senza procurargli pudore, laddove l'uso di metafore o di parole scientifiche avrebbe probabilmente quastato il tono fanciullesco ed erotico della scena.

Ada acquista per gradi più confidenza, comunque, cosa che naturalmente ci fa pensare che la sua ignoranza fosse una forma di pudore, e si imbarca in una descrizione geografica e botanica proprio come se stesse descrivendo una delle sue farfalle:

"Relief map," said the primrose prig, "the rivers of Africa." Her index traced the blue Nile down into its jungle and traveled up again. "Now what's this? The cap of the Red Bolete is not half as plushy. In fact (positively chattering), I'm reminded of geranium or rather pelargonium bloom."

"God, we all are," said Van.

"Oh, I like this texture, Van, I like it! Really I do!"

"Squeeze, you goose, can't you see I'm dying." (31)

Le metafore che descrivono il pene non sono inventate dal narratore ma da Ada, che giocando il ruolo dell'esploratore e botanico coscienzioso, sembra essere totalmente inconsapevole della dimensione erotica della scena. Il sogghigno che questo dialogo fa nascere nel lettore non riduce il suo valore erotico; al contrario, esso è un sogghigno al contempo erotico ed estetico e tradisce la gioia del suo starsene a guardare una ragazzina dodicenne che trasgredisce l'interdetto della rappresentazione dell'organo dell'eiaculazione in un contesto poetico. Certo il nostro plauso va qui non tanto agli attori della scena, quanto all'autore che ha saputo raggiungere una tale maestria comica e poetica.

Vladimir Nabokov

Cuvres romanesques
complètes

Interior Principal and to American
and American Completes

Interior Principal and to American
and American Completes
and American Compl

La copertina del primo vol. delle "Opere romanzesche complete" tradotte da Couturier per Le Pléiade Edition.

Si dà il caso che questa scena abbia luogo in una biblioteca che, come impareremo due capitoli dopo, contiene un'ampia collezione di letteratura erotica: Nabokov ovviamente vuole sbarazzarsi dei suoi predecessori creando un testo che sia al contempo più erotico e più poetico dei loro. Ada e Van hanno scelto la stanza più "adatta" nella magione per iniziare la loro carriera di personaggi fittizi.

Le strategie poerotiche di Nabokov sono veramente sofisticate e si avvalgono sempre di giochi narrativi, fonici e metaforici complicatissimi. Questi giochi sono talvolta così sottili che passano inosservati, come ad esempio nelle ultime righe del capitolo 36 in Ada:

"'She's an utterly mad and depraved gypsy nymphet, of course,' said Ada, 'yet we must be more careful than ever... oh terribly, terribly, terribly... oh, careful, my darling." (32)

Van e Ada si sono appena sbarazzati della fastidiosa e gelosa Lucette, che li disturba nei momenti meno opportuni e che continua a spiarli. Questo passaggio non contiene una singola parola con connotazione sessuale; eppure i puntini di sospensione e la ripetizione di "terribly" ci indicano con tutta probabilità che, dopo l'esclusione di Lucette dal loro *Paradis à deux*, Ada e Van hanno ricominciato a fare l'amore. La scena non è propriamente descritta, ma solo evocata discretamente; così discretamente, di fatto, che ha obbligato il sottoscritto (e molti Nabokoviani, sembra) a molte riletture prima di comprendere che cosa stava effettivamente accadendo.

Il secondo e ultimo "careful" probabilmente non ha lo stesso significato del primo: Ada non ha più bisogno di mettere in guardia Van dalla gelosa Lucette che li spia, dato che lui si è già lamentato anche più aspramente di lei dell'importuna ninfetta; essa lo supplica solamente di "venir fuori prima che sia troppo tardi", "to pull out before it's too late," perché teme di restare incinta. All'inizio del capitolo successivo, la ritroviamo sulla via di Kaluga, "ufficialmente per provare dei vestiti, e ufficiosamente per consultare il cugino del Dr. Krolik, il ginecologo Seitz":

"Van was positive that not once during a month of love-making had he failed to take all necessary precautions, sometimes rather bizarre, but incontestably trustworthy, and had lately acquired the sheathlike contraceptive device that in Ladore county only barber-shops, for some odd but ancient reason, were allowed to sell." (33)

I tranelli enunciativi di questo capitolo e del precedente sono quasi infiniti: i nomi dei due dottori significano entrambi "coniglio" (in russo e in tedesco), un ovvio riferimento ad un test di gravidanza in uso alcune generazioni fa, effettuato con l'urina delle donne. Il fatto che Ada odori di tabacco quando ritorna suggerisce che probabilmente è andata a trovare uno dei suoi amanti, Percy de Pray. Ha avuto bisogno di una scusa per lasciare Van per un giorno e ha usato l'alibi del ginecologo - proprio come Emma Bovary dichiarava di andare a Rouen a prendere lezioni di piano per incontrare Léon - preparandolo con accuratezza con quel

"careful" del passaggio precedente. La scena erotica, dopo esserci stata rivelata, è ora andata irrimediabilmente perduta ai nostri occhi poiché abbiamo scoperto che Ada stava soltanto fabbricando una messinscena e costruendo un alibi per se stessa, mentre faceva l'amore con Van. Il lettore è piuttosto orgoglioso di essere stato in grado di ricostruire per intero questa trama che l'autore ha così brillantemente celato nel testo; ma egli è anche disturbato, in un certo senso, poiché realizza che l'autore ha riso alle sue spalle durante la sua precedente lettura. (34)

Di tal genere sono le strategie adoperate da Nabokov per trasgredire l'interdetto della rappresentazione di un contenuto sessuale in un contesto romanzesco e poetico, e per ingenerare il piacere poerotico nel suo lettore. Esse non sono puri trompe-l'oeil come alcuni critici hanno suggerito: il desiderio poetico ed erotico dell'autore e del lettore sono intimamente legati l'uno con l'altro, si nutrono l'uno dell'altro. Nello scambio appassionato tra questi due soggetti, nel qui ed ora della lettura, l'autore riesce sempre, di certo, a mantenere il controllo sul suo lettore.

NOTE

- (1) Un termine che io ho coniato per la prima volta in un articolo, "Sex vs. Text: From Miller to Nabokov", pubblicato in Revue Française d'Etudes Américaines, #20 (May 1984), pp. 243-260.
- (2) The Annotated Lolita (New York: McGraw-Hill, 1970), pp. 16-17. (Trad. it.: "Era seduta appena più in alto di me, e non appena quell'estasi solitaria la induceva a baciarmi, la sua testa ricadeva con un moto morbido e languido che era quasi doloroso, e le ginocchia nude mi catturavano il polso per poi scostarsi di nuovo; e la sua bocca tremula, distorta dall'asprezza di chissà quale occulta posizione, mi si accostava al viso prendendo fiato con un sibilo. Dapprima cercava di dar sollievo al tormento d'amore strofinando bruscamente le labbra aride contro le mie; poi il mio tesoro si ritraeva con una scossa nervosa dei capelli, e di nuovo si faceva oscuramente vicina e lasciava che mi cibassi della sua bocca dischiusa, mentre con una generosità pronta a offrirle tutto, il mio cuore, la mia gola, le mie viscere, le facevo tenere nel pugno maldestro lo scettro della mia passione." V. Nabokov, Lolita, Adelphi, Milano, 1998 trad. Giulia Arborio Mella, p. 24)
- (3) Ibid., p. 11.
- (4) L'Echange symbolique et la mort (Paris: Gallimard, 1976), p. 156.
- (5) Pierre Guiraud, Dictionnaire érotique (Paris: Payot, 1978), pp. 29-37.
- **(6)** The Annotated Lolita, p. 59. (Trad. it.: "Ora voglio che i miei dotti lettori partecipino alla scena che mi accingo a rappresentare di nuovo; voglio che la esaminino in ogni dettaglio e vedano coi loro occhi quanto prudente, quanto casto si riveli questo melato episodio a guardarlo con quella che il mio avvocato, nel corso di un nostro colloquio, ha chiamato 'imparziale simpatia'.", Ibid. p. 76)
- (7) Ibid. (Trad. it.: "Personaggio principale: Humbert il Canterellante", Ibid. p. 76)
- (8) *Ibid.*, pp. 59-60. (Trad. it.: "Quel giorno Lo indossava un grazioso vestito di colore stampato che le avevo già visto una volta: gonna ampia, corpetto aderente, maniche corte, rosa, a quadretti d'un rosa più scuro. Per completare l'insieme cromatico s'era messa il rossetto, e teneva nelle mani a coppa una bellissima, banale mela rosso Eden.", *Ibid.* p.77)
- (9) L'Echange symbolique et la mort, p.168.
- (10) The Annotated Lolita, p. 60. (Trad. it.: "Tirai fuori la Delizia. Lei l'afferrò e la morse, e il mio cuore fu come neve sotto un'esile buccia vermiglia...", Ibid. p. 77)
- (11) *Ibid.* (Trad. it.: "Un pittore surrealista che si rilassa, supino, su una spiaggia, e vicino a lui, anch'essa supina, una copia in gesso della Venere di Milo semisepolta nella sabbia.", *Ibid.* pp. 77-8.)
- (12) Violette Nozière (Brussels: Editions Nicolas Flamel, 1933).
- (13) The Annotated Lolita, p. 14. (Trad. it.: "Là, a pochi passi dai grandi, stavamo sdraiati tuta la mattina sulla rena soffice in un pietrificato parossismo di desiderio, e approfittavamo di ogni benedetto lapsus dello spazio e del tempo per toccarci: la sua mano, seminascosta dalla sabbia, avanzava furtiva verso di me; le sottili dita abbronzate, come sonnambule, si facevano sempre più vicine", *Ibid.* p. 21)

- **(14)** *Ibid.*, p. 60. (Trad. it.: "Restando seduto riuscii ad accordare, grazie ad una serie di movimenti furtivi, la mia dissimulata lussuria con le sue membra ingenue.", *Ibid.* p. 78)
- (15) *Ibid.*, p. 61. (Trad. it.: "Il recondito tumore di una passione innominabile", *ibid.* p. 78)
- (16) *Ibid.*, p. 62.
- (17) *Ibid.*, p. 63. (Trad. it.: "e per poco la mia bocca non raggiunse quel collo nudo, signori della giuria, mentre spremevo contro la sua natica sinistra l'ultimo spasimo dell'estasi più lunga che uomo o mostro avessero mai sperimentato.", ibid. p. 81)
- (18) L'Erotisme (Paris: UGE, 1965), p. 160.
- (19) The Annotated Lolita, p. 64. (Trad. it.: "Ero fiero di me. Avevo carpito il miele d'uno spasmo senza corrompere una minorenne", p. 82 e "la bianca borsetta nuova della damigella". *Ibid.* p. 82.)
- (20) *Ibid.*, p. 261.
- (21) Ada (New York: McGraw-Hill, 1969), p. 114.
- (22) The Enchanter (London: Picador, 1986), p. 76.
- (23) The Annotated Lolita, p. 23.
- (24) Ada, p. 334. (Trad it.: "il fuoco che hai acceso ha lasciato il marchio sulla parte più vulnerabile, più violenta e più tenera del mio corpo. Oggi io pago la forza eccessiva con la quale hai troppo presto raschiato la rossa eruzione, come il legno carbonizzato paga l'ardore della fiamma. Quando non ci sei tu ad accarezzarmi, perdo il controllo dei nervi, non esiste altro che l'estasi dell'attrito, l'effetto persistente della trafittura, del tuo delizioso veleno." Vladimir Nabokov, Ada o ardore, Adelphi, Milano, 2000. Trad. Margherita Crepax, p. 348)
- (25) Vedi ad esempio il *Poema 100* di *Amours de Cassandre*:

'Quand je vous voy, ou quand je pense en vous,

D'un frisson tout le cueur me fretille,

Mon sang s'esmeut, et d'un penser fertile

Un autre croist, tant le sujet m'est dous.'

- **(26)** Ada, p. 116.
- (27) Ibid.
- (28) *Ibid.*, p. 117. (Trad. it.: "È la prima volta che lo sento nominare. Pensavo che il vecchio Mr. Nymphobottomus fosse stato il mio unico predecessore." *ibid.* p. 132)
- (29) *Ibid.*, pp. 118-9. (Trad. it.: "'Ti voglio chiedere' disse con sufficiente chiarezza, pur non essendo più sufficientemente in sé, dato che il palmo della mano rampante di Van aveva adesso trovato la via per arrivare al cavo dell'ascella e il suo pollice sul vezzoso capezzolo le faceva trillare il palato: suonare il campanello per chiamare la cameriera nei romanzi di epoca georgiana impensabile in assenza di elettricità... (Protesto. Non puoi. È proibito perfino in lituano e in latino. Nota di Ada). '...chiedere...'. 'Chiedi,' gridò Van 'ma non rovinare tutto' (per esempio cibarmi di te, contorcermi contro di te).
- 'Bene, voglio sapere perché,' chiese (esigente e provocatoria, la fiamma di una delle due candele crepitò, uno dei cuscini era per terra) 'perché diventi così grosso e duro lì, quando...'. 'Divento dove? Ouando io cosa?'." ibid. p. 134)
- (30) *Ibid.*, p. 119. (Trad. it.: "'Povero Van, poverino,' continuò Ada con la voce sottile che la fanciullina usava quando parlava con gatti, bruchi, o pupe nel bozzolo 'sì, lo so che brucia, ma credi che sarebbe d'aiuto se io lo toccassi? Sei sicuro?'. 'Altroché,' disse Van 'on n'est pas bête à ce point' ('c'è un limite alla stupidità', collogiale e sgarbato)." *Ibid.* p. 134)
- (31) *Ibid.* (Trad. it.:" 'Una mappa in rilievo,' continuò la mammola saputa 'con i fiumi dell'Africa' e il suo indice seguì l'azzurro Nilo fin giù nella sua giungla e poi risalì ancora. 'E questo che cos'è? In confronto, il cappello del boleto rosso non è vellutato nemmeno la metà. Mi ricorda, invece,' (chiacchierio sciolto e spedito) 'il fiore del geranio o meglio ancora del pelargonio'. 'Dio, come non averci pensato prima!'. 'Mi piace, mi piace al tatto, Van. Davvero!'. 'Stringi, stupida, non vedi che sto morendo?'." *Ibid.* pp. 134-5.)
- (32) *Ibid.*, p. 229. (Trad. it.: "È una ninfetta zingara, pazza e depravata,' disse 'e noi dobbiamo stare più attenti che mai... più che mai, terribilmente, terribilmente, mio adorato, molto, molto attenti'." *Ibid.* p. 244.)
- (33) *Ibid.*, p. 230. (Trad. it.:"Van era sicuro di non aver mai mancato di prendere, in un mese d'amore, tutte le necessarie precauzioni, qualche volta piuttosto singolari, ma incontestabilmente affidabili, e in quegli ultimi giorni aveva comprato l'involucro contraccettivo

che nella contea di Ladore solo i barbieri, per chissà quale strana ed antica ragione, avevano il permesso di vendere." *Ibid.* pp. 245-6.)

(34) Ho offerto questa interpretazione per la prima volta in un articolo, "Death and Symbolic Exchange in Nabokov's Ada," Canadian-American Slavic Studies, Vol. 19, no. 3 (Fall 1985), pp. 303-4.

Text © copyright 1996 Maurice Couturier. Tutti i diritti riservati.

Maurice Couturier è professore di Letteratura inglese e americana all'Università di Nizza. è uno specialista nabokoviano, su Nabokov egli ha pubblicato tre libri, inclusa la prima monografia francese su VN, intitolata Nabokov (L'Age d'homme, 1979). Nel 1993 e nel 1995 Couturier ha organizzato un convegno internazionale su Nabokov a Nizza editando gli atti. È direttore per Le Pléiade edition dell'opera romanzesca di Nabokov. Ha pubblicato: La Figure de l'auteur (Le Seuil, 1995) e Roman et censure (Champ Villon, 1996). Ha tradotto romanzi di Nabokov e di David Lodge, e ha pubblicato un romanzo intitolato: La polka piquée (L'Age d'homme, 1982). Sta ora consegnando alla stampa un ultimo saggio dal titolo: La cruauté du désir, lecture psychanalytique de Nabokov; inoltre sta lavorando alla prosecuzione della pubblicazione dei romanzi nabokoviani per Le Pléiade Edition: il secondo volume delle opere dovrebbe essere pronto per il 2005.

Il presente saggio è tratto dal quinto capitolo di "Romance e Censure ou la mauvaise foi d'Eros", un volume 14 x 22 di 256 pagg., ISBN 2.87673.228.9, 1996, 20 euro Éditions Champ Vallon F 01420 Seyssel Tél. 04 50 56 15 51 Fax 04 50 56 15 64

Si ringrazia l'autore per la gentile collaborazione e il materiale messoci a disposizione.

Luca Scarlini e Lietta Manganelli: vocabolario manganelliano, parola "amore"

Quella che segue è la trascrizione di una conferenza svoltasi al Ridotto del Teatro Alighieri di Ravenna il 30 marzo 2000, in occasione della rappresentazione dello spettacolo *Romeo e Giulietta – et ultra* di Fanny & Alexander nell'ambito della rassegna di teatro contemporaneo curata da Ravenna Teatro. Si ringraziano Luca Scarlini e Lietta Manganelli per averci permesso di trascrivere la conferenza così come si presentava nella registrazione live effettuata nella giornata in questione, e Ravenna Teatro per la preziosa collaborazione offerta relativamente ai materiali d'archivio.

Trascrizione a cura di Chiara Lagani

LUCA SCARLINI:

Scopo della nostra conferenza scientifica è trattare come lo scrittore Giorgio Manganelli abbia interpretato l'amore nel corso della sua carriera di scrittore e della sua esistenza. Al mio fianco c'è Lietta Manganelli, figlia dell'autore, nonché custode delle sue carte, che sono carte travagliatissime, perché Manganelli è stato sì scrittore prolifico, ma anche abile seminatore delle proprie tracce (ci racconterà poi Lietta come abbia perfino seppellito romanzi nelle

scarpiere!)

L'amore è uno dei temi fondamentali del lessico manganelliano. Il problema di fondo è che "amore", nell'opera di Manganelli, è semplicemente sinonimo di "morte", perché sarà anche una banalità, eppure, si sa, queste sono due cose che inevitabilmente s'attraggono.

Voglio iniziare con una serie di elzeviri, anche perché di Manganelli si ha sempre l'idea che sia uno scrittore per "addetti ai lavori", che ci vogliano goniometri, mappe, regesti, teodoliti per poterlo avvicinare nella sua torre d'avorio e d'ebano, dov'egli sta nascosto sotto una serie di manti retorici assolutamente impenetrabili. Sono tutte sciocchezze! Bugie!

Negli anni '60 e '70 soprattutto, infatti, Manganelli faceva l'elzevirista per la maggior parte dei quotidiani e delle riviste nazionali: dunque per essere così pubblicato doveva pur essere "vendibile"! Tant'è che ha scritto una serie di articoli molto divertenti dedicati ad argomenti fondamentali relativi alla nostra convivenza civile d'oggi. Tra questi scritti il tema dell'amore ha un posto fondamentale: è un amore inteso come eros, come sentimento, come quello che volete...

Comincerei con un pezzo che uscì nell'*Espresso* del 18 marzo 1979. È un pezzo che inaugura per noi in maniera più che adeguata il discorso manganelliano sull'amore.

L'articolo si intitola *Finalmente una passione inutile*, e racconta di amori all'ospizio, con tutta una serie di signori anziani che fuggono da nipoti avidi di eredità per convolare a giuste nozze a Lugano. Ecco un estratto dell'articolo:

"La notizia che due vecchi, presi d'amore, sono fuggiti da un gerontocomio, ci comunica, con la folgorante brevità della rivelazione, che due, e solo due sono i gruppi di persone capaci di fuga: i bambini e i vecchi. Alleati da sempre, i bambini e i vecchi hanno in comune la fragilità e l'oscurità del futuro; entrambi 'non hanno nulla da perdere', eccetto una intollerabile, estranea vessazione. I bambini sono agili alla fuga, svelti e mimetici, ma non conoscono il mondo; i vecchi conoscono il mondo, ma mancano di agilità, hanno membra opache e corpi sfiduciati. Tuttavia non partono perdenti, né gli uni, né gli altri, giacché essi hanno ancora un rapporto con la libertà. Essi non servono ancora, o non servono più: possono solo essere tenuti a bada, in quel loro tempo inutile e infelice.

Non ho parlato del fatto che i due vecchi – ottuagenari – sono fuggiti 'per amore'. Tormentare un essere inutilizzabile significa dargli la sensazione mostruosa e inebriante che la società ha rinunciato a lui, e che lo usa solo come destinatario di sadismo. Un essere in queste condizioni è già libero, e dunque capace di amare. Un amore che non procrea, non incrementa l'edilizia, non dà lavoro a ginecologi, ostetriche, consultori matrimoniali, pedagoghi, farmacologi. È un amore socialmente inadoperabile, e sono certo che molti lo considereranno anormale. Lo giudicheranno mostruoso. Bene, una cosa anormale e mostruosa può avere molti difetti, ma è certamente inutile. L'amore dei vecchi può diventare la rivelazione di un amore che non serve, che è pura reciproca salvazione, il significato dell'uno affidato all'altro. (...)

I due ottuagenari fuggiti per amore dànno insieme una dimensione inedita alla nostra vita, e ci rammentano di quanto meticoloso disamore sia fatta l'esistenza degli uomini maturi, coloro che reggono il mondo. Quel gesto assurdo, fiabesco, ci rammenta che la figura del vecchio è oggi umiliata perché psicologicamente può essere terribile; giacché il vecchio può essere solamente o morto o Re."

E con questa partenza altissima, in cui si parla del destino dell'anzianità, e dunque anche della nostra società, che d'anzianità, mi pare, soltanto è fatta negli ultimi tempi, andrò a qualcosa di assai più leggiadro e leggero: un pezzo molto grazioso scritto per *Playboy*, perché – scandalo! – Manganelli negli anni '70 scriveva su *Playboy*, che aveva una redazione letteraria piuttosto interessante, tra cui spiccavano personaggi non di secondo piano, come Alberto Arbasino e Gore Vidal. Questo gioiellino di articolo, dunque, racconta di nuovo di amore e di morte: si parla di Landru, il serial killer ottocentesco, e si intitola: *Parlami d'amore Landru*. Racconta la possibilità di un amore estremo – più che immortale diremmo qui mortale, quantomeno per le disgraziate che avevano l'inavvertenza di concedere le loro grazie a questo signore, che prima se le sposava, poi incamerava i loro averi, e infine le carbonizzava nella stufa di maiolica dopo averle tagliate a pezzi.

"Ho accanto a me alcuni ritagli di vecchi giornali che raccontano la storia di Henri Désiré

Landru, il barbuto gentiluomo che uccise e bruciò almeno dieci donne per impadronirsi dei loro averi, e che allo scopo era diventato un corteggiatore perfetto, un seduttore non meno corretto che fatalmente persuasivo. Il signor Landru venne ghigliottinato il 25 agosto 1922: la sua morte viene spesso narrata, in questi ritagli, come una morte elegante, dignitosa, di classe; c'è un sentore di Plutarco attorno a questo uomo fascinoso e lievemente tetro, un poco impiegatizio, nel quale si indovina una traccia sentimentale non compensata da scarso senso dell'umorismo. Landru non è monsieur Verdoux: ha due soli registri nella sua musica interiore; è un ottimo, meticoloso sergente, ed è affettuoso. È sufficiente che i due ruoli si alternino per ottenere dei risultati impressionanti per coerenza e semplicità. È l'affettuoso che guarda con i suoi fondi occhi neri la donna che vuole innamorare di sé; per lei, questo delicato maschio devoto e per nulla patriarcale ha pronta una villetta di campagna, dove trascorrere sereni giorni d'amore: con quanta grazia quest'uomo avvolge nel bozzolo della sua dolcezza quelle donne affrante, sole, desiderose di un abbraccio che le consoli, di una vita melanconica e smorta; queste donne, i cui ritratti scorro in uno di questi ritagli, non sono belle, e, così, immobili sulla pagina, sono un catalogo di allievi cadaveri. A queste donne incolori, frustrate, romantiche, un destino complice diede una gloriosa vampata finale, nella stufa in cui Landru collocava i loro corpi meticolosamente sezionati. (...) L'entusiasmo popolare da cui fu circondato durante il processo, che lo condusse dalla calma esistenza di studioso, di stilista, di amante eternamente rinnovato, alla cruda pubblicità e una ferragostana decapitazione, dimostra che il pubblico – sebbene rozzamente educato alla cronaca nera – sapeva apprezzare un uomo che si era consacrato al delitto come Proust alla Recherche o Champollion alla decifrazione dell'antico egizio. (...)"

Veniamo ad argomenti più scontati, e a questo punto non occorre nemmeno leggere; darò soltanto un titolo: Le pagelle dell'alcova. È un articoluccio grazioso questo, tratto dal Corriere della sera dell' 87, che commenta, e qui siamo ad un livello da eros da macelleria, una classifica fatta dalle studentesse del MIT, il Massachusetts Institute of Tecnology, che dettero dei voti ai loro compagni di corso: misure, larghezze, tecniche... di tutto! Questo dossier uscì sul New York Times nell' 87, e destò scandalo quanto ghignate, nonché reazioni di protesta e indignazione da parte del pubblico maschile, perché oltretutto la figura del maschio medio americano ne usciva veramente male. Dunque a questo tema è dedicato l'articolo, e qui vorrei citare soltanto la conclusione:

"C'è da chiedersi perché quei maschi si siano a tal punto turbati. Non è consueto per i maschi parlare di 'efficienza' e di 'produttività'? Teme forse che gli venga imposta una norma, che si esigano straordinari? Da secoli ha accreditato un'immagine di potenza, di dominio, vagamente assiro-babilonese. Si stupiscono gli uomini se i loro criteri vengono generalmente accolti? Macché, si disperano, si abbottonano, perfino 'firmano appelli', contro una Susanna e una Rossana. Gliela vogliamo dare la 'lode' a queste ragazze?"

Nelle opere maggiori Manganelli è poeta di amplissima capacità retorica. C'è un romanzo, ormai introvabile, dal titolo *Amore*, del 1981. È un romanzo molto bello, con una dedica di Guido Cavalcanti; amore è qui quasi un'invocazione - come per altri autori lo è l'infanzia - è un luogo da cui si può essere soltanto esiliati, a cui non si arriva, che si sogna soltanto, di cui si possono tracciare mappe, ma senza speranza di poterle poi utilizzare. Questo romanzo è anche l'unico sul quale Manganelli ha rilasciato un'intervista di un qualche peso. Manganelli odiava le interviste, non parlava mai dei suoi romanzi, e infatti quella a cui mi riferisco più che un'intervista è una specie di *match* di lotta greco-romana tra lui e l'intervistatrice, Ludovica Ripa di Meana, che viene maltrattata in modi terrificanti. Questo articolo uscì in radio e venne poi trascritto in forma fortunosa.

Eccone un estratto:

"RIPA DI MEANA. – Amore comincia così: 'Amore, credo sia necessario nominarti... giacché di te ignoro nome ed esistenza'. Poi, più giù nella stessa prima pagina, sempre rivolgendoti a Amore, dici: 'Io debbo partire... Tu dormiente vieni condotta ignara di stanza in stanza...' Amore al femminile. Come mai?

MANGANELLI. – Boh!

R. di M. – Amore è una parola maschile. (...)

M. – La parola amore è una... è una... (...) L'amore è una delle parole totali che noi maneggiamo, cioè delle parole che non hanno per definizione una definizione. Quindi qualsiasi luogo (psicologico, mentale, filosofico) è contemporaneamente dentro ed estraneo al termine amore. Anche le due direzioni, l'avvicinamento e la fuga, coesistono nella parola amore. Quanto al fatto che sia femminile, è femminile... non so perché esattamente è femminile, ma non lo è neanche sempre... C'è anche l'androgino... c'è l'ermafrodito. E ci sono anche delle figure che non sono né maschili né femminili, tutte coinvolte in questo... i maggiordomi, per esempio, degli oggetti... la casa della brughiera, che abitano tutte questa specie di country, di spazio che noi chiamiamo amore e che include, contemporaneamente, il senso e la deflagrazione del... del... del... dovrei dire del mondo, ecco, con tutta la ripugnanza che mi dà questa parola. Diciamo che il mondo, ciò che noi chiamiamo mondo, è semplicemente una strutturazione dell'amore in condizioni tali che l'infimo e l'estremo, il sommo e l'infimo siano coesistenti. (...)"

A suo modo anche questo è straziante. Ma ora cedo la parola a Lietta Manganelli, che disegnerà un percorso più intimo e del tutto inedito dell'autore.

LIETTA MANGANELLI:

Mio padre non parte come lo scrittore cinico che finora è stato raccontato. Soltanto un grande amore può trasformare una persona romantica assolutamente piena d'afflati e di sogni in una persona così disperatamente cinica. Mio padre era un romantico. C'è un racconto assai toccante, che si intitola *La casa bianca*, e che è il primo racconto che mio padre pubblicò, a diciotto anni, sul Giornale del Berchet, il giornalino del liceo che lui frequentava. In questo racconto si vede un altro Manganelli, che non ha quasi niente a che vedere, apparentemente, con l'uomo di cui vi abbiamo parlato finora. In questo testo si racconta la fantasticheria prenotturna di un uomo che si sta coricando. Egli si chiede: cosa potrò pensare questa notte, a che immagini darà corpo la mia fantasia? Decide allora di pensare alla sua donna, ma la "sua" donna non esiste. Eppure gli fa bene pensare d'averne una: e pensa che viaggiano, e che la donna si addormenta, perché è stanca del viaggio. Pensa che arrivano ad una casa bianca, entrano e bevono acqua in grandi bicchieri di vetro verde, in una grande cucina. Poi egli si sente infelice, pauroso di quella grande casa, e capisce che la sua donna è morta. Allora vuole uccidere la casa. La prende, la toglie dal suo contesto e la porta in una grande città, ma i passi lo riconducono sempre lì, a quell'altro spazio ossessivo, al portico della "sua" casa. Allora capisce che è condannato a portarsela dietro: la svuota e la distrugge e dalle macerie nasce erba, ma egli distrugge anche quella, ma cresce il muschio. Allora fugge, fugge, e non c'è più nulla. C'è solo nulla. Allora l'uomo si mette a piangere. Ecco, è un racconto strano e romantico. Mio padre era questo, era un leopardiano convinto, studioso già al liceo di letteratura del '600, ma era proprio un romantico, con grandi sogni, una grande voglia di costruire qualcosa, anche se forse era in lui già l'idea che non vi sarebbe mai riuscito. Dunque, quando mio padre incontrò il grande "muro di Berlino" della sua vita, mia madre, fu questo grande amore unilaterale, che lo spingeva a scrivere lettere bellissime, storie bellissime, a trasformarlo. Mia madre rispondeva alle lettere bellissime con biglietti del tipo: "Venduto mobili. Guadagnato trecentocinquanta lire. Comperato braciole. Urge pan grattato".

Queste sono le cose che l'hanno inaridito, che l'hanno portato a questa convinzione dura, che l'amore non esiste.

In Amore mio padre parlava di macerie, ma c'è una lettera a mia madre, di molti anni prima, in cui egli dice che "le macerie hanno imparato a fiorire, ad avere foglie e erba"; dice che non potranno più "inaridirsi nel vuoto deserto, nel buio senza gioia". Ma purtroppo non fu così.

Mio padre durante la giovinezza scriveva poesie. Poesie di carattere religioso, poesie d'amore, poesie che mia madre leggeva, correggeva e rileggeva. Poi non furono mai pubblicate, anzi le ha pubblicate quest'anno una rivista di poesia che è risalita agli esordi della letteratura di mio padre. Esse risentono della grandissima influenza che sua madre ebbe su di lui. Mio padre con le donne della sua vita ebbe un rapporto disgraziatissimo. Affetto da una madre ingombrantissima e matta come un cavallo, si innamorò dell'unica donna che la madre non poteva vedere. Mio padre ebbe un certo numero di storie molto platoniche, molto romantiche,

in cui sognava queste grandi case bianche, questo "andremo e costruiremo", cosa poi non si sa bene. Poi incontrò mia madre. Mia nonna capì subito che quella donna era pericolosa, che gliel'avrebbe portato via. E fu così in tutti i sensi. Perché glielo portò via fisicamente sposandolo (e abbandonandolo sei mesi dopo), ma anche "mentalmente", perché lui poi non fu più in grado di vivere a Milano. Andò a Roma dove cominciò finalmente a fare lo scrittore "serio", ma anche lo scrittore "nascosto", quello che nascondeva i manoscritti negli stivali, nei cassetti sotto le camicie, in bagno. Alla sua morte abbiamo trovato un numero esorbitante di manoscritti, non si sa nemmeno di che epoca, nascosti nei luoghi più impensabili, come se ci fosse un'altra vita parallela, una vita che lui voleva tenere nascosta. Il suo aspetto pubblico lo conosciamo. Ma c'era anche quell'altra vita, nascosta e parallela, che lui teneva lì, forse pensava che prima o poi sarebbe venuta fuori, non so.

Ha lasciato anche una straordinaria quantità di lettere d'amore, scritte a mia madre, lettere bellissime, in cui le dice "anche pensarti per me è una gioia, una gioia piena di pene, un sorriso triste, per cui tu sei lontana e mi guardi e la tua voce non arriva fin qui", in cui afferma che è un deserto là, "nella folla dove non ti incontro".

Tutto questo è poi ripreso in *Amore*, che fondamentalmente, credo, è il ricordo di questa storia, una storia in cui solo separandosi e non vedendosi mai più fu possibile ricostruire un qualcosa. Un qualcosa che era un senza. Un mondo di sogni. Mio padre continuò a sognare mia madre e a cercarla in tutte le donne che incontrava, senza ritrovarla. Eliminò anche me per tre anni, perché gli ricordavo troppo mia madre, e per lui non era sopportabile. Io e mio padre ci siamo conosciuti quando io avevo vent'anni, perché prima c'erano troppe ferite che dovevano chiudersi

Fu così che mio padre cominciò a fare il cinico. Ed è anche comprensibile. Egli diceva che la "vita è e deve essere il negativo dei sogni, una sorta di segno meno dove l'illusione è più." D'altra parte definiva i sogni "nobili e ben vestiti", attraverso una ricerca di senso estenuante, quella della nostra vita "il nostro sogno altro non è che una vita dotata di senno, di giustificazione, di valore".

Tutto questo entrava nelle lettere a mia madre. Certo sentirsi rispondere a questo con "urge pan grattato" doveva essere pesante. Leggo ancora: "Mi sembri lontana, infinitamente, immersa in uno spazio di favola." E: "Tu, imprevedibile e divina, portatrice della menzogna, e forse dell'interpretazione della mia pagina, sei qualcosa che io guardo con uno stupore amoroso e spaurito. Sei qualcosa che non credevo".

Purtroppo aveva ragione. Basta. Cedo ancora la parola a Luca.

LUCA SCARLINI:

Effettivamente queste sono due facce della stessa medaglia. Queste testimonianze sono molto rare, perché queste lettere non sono mai state pubblicate, e sono depositate al fondo manoscritti dell'Università di Pavia, dove resteranno ancora per molto tempo. Questa è una rara occasione in cui Lietta ha deciso di alzare un piccolo sipario su questo teatro.

In Manganelli si tratta sempre, in un modo o nell'altro, di un teatro di forme letterarie e retoriche.

Vorrei tornare all'opera maggiore di Manganelli, con tre esempi di diverso tenore che testimoniano la disperazione e l'inanità dell'esperienza del mondo e dell'amore, naturalmente, che del mondo dovrebbe essere la parte migliore e l'essenza e che invece – come dalle lettere che Lietta ci ha letto si evince – si rivela una tremenda fregatura.

Il primo esempio si chiama *Un amore impossibile*, e credo rappresenti quasi un manifesto in relazione al discorso che stiamo facendo. Forse è il più bel racconto scritto da Manganelli, adorato da Italo Calvino, che scrisse una lettera bellissima, una recensione commovente che uscì sulla *Stampa*. Il racconto ci parla della storia d'amore tra Amleto e la Principessa di Clèves, che sono tutti e due personaggi di finzione, tutti e due vivono in due inferni, e tutti e due hanno come missione quella di ripetere, giorno dopo giorno, il corso e ricorso delle loro medesime azioni. Per questo sono molto stanchi, e c'è anche quest'idea che il loro universo stia giungendo lentamente alla morte per consunzione.

Ecco un estratto dall prima lettera di Amleto:

"Nobile principessa, vogliate perdonare se, tenendo dietro con l'azione ad un sogno temerario, oso avventurarmi fino alla periferia del vostro sguardo; e forse vi stupirà ricevere questa lettera, quanto io stupisco nell'inviarvela. (...) Perché vi scrivo? Perché sono fantastico e malinconioso, e vi suppongo malinconiosa e mite. Perché cerco gesti frenetici e chiassosi, mentiti capodanni, epifanie artificiali; perché ormai sulla nostra piattaforma ritagliata nelle tenebre i nostri gesti, le mosse della imperitura morte si tarlano di ora in ora, si disfanno; ad ogni mia morte, ad ogni morte di Ofelia, ogni disseppellimento di Yorick, lo stantio universale ci aduggia del suo disonesto rancore. Lo sappiamo: le tenebre fra breve si accartocceranno su di noi, si estinguerà il nostro stemma sul portale del cielo. (...)"

Il carteggio prosegue, e anche più piccantemente, perché la Principessa è più "francese" di Amleto. Amleto dice che lui viene dalla "birrosa Danimarca", che in lui tutto è netto e deciso, ma lei vive nel "paradiso" di Colombelles, dove tutte sono belle e bionde. Il carteggio si complica ad un certo punto, con l'intervento di Ofelia, la perenne amata e disonorata. Ofelia scrive alla Principessa:

"Nobile principessa! Non mi tradite, vi scongiuro; io sono Ofelia. (...) Principessa! Amleto è da qualche giorno - da quando, suppongo, ha preso a scrivervi – in uno stato di terribile inquietudine; il suo comportamento è insieme arrogante e patetico; lo conosco da sempre, mai l'ho visto tanto pronto ai sarcasmi e alle lacrime. Io credo di sapere, il suo cuore è cambiato. Mi disama e avverte che ciò mette in forse la sua condizione di Amleto. Assiste con indifferenza alla mia morte, uccide Laerte di mala voglia, pare conservare una qualche devozione, complice e anche losca, per lo spettro del suo signor padre. (...) Noi ci eravamo lavorati un sarcofago nuziale; se non un unico lenzuolo, un unico sudario ci spettava; una prima notte eterna; tenebre quali bramano gli sposi, ma tali da consumare una creatura viva; un abbraccio dei nostri nonessere; disegnare infine, insieme, uno stemma in negativo, l'ultimo, dei colori del vuoto. Ora questo è in pericolo, forse già compromesso. Principessa! Forse una vostra parola potrà darci, in queste estreme ore precipitose, il conforto di un Amleto bizzarro e malinconioso come sempre, ma nostro. Vorrete rispondermi?"

Naturalmente Amleto fa il passo più lungo della gamba: tenta di vedere la Principessa di Clèves nel suo inferno parallelo, e finisce nelle tenebre, perché alla fine questa ricerca di amore non può portare neanche alla morte e al disfacimento nel cassonetto del cosmo. Questa è la conclusione del racconto:

"Alle tenebre. Invio alle tenebre questo messaggio che forse non verrà raccolto da alcuno. Vagherà per secoli, spiumato e incomprensibile, uccello spaurito per una voliera senza posatoi. Cose irreparabili accadono senza rumore in ogni parte del cosmo. Ho lasciato il mio zero di legno, ma non sono giunto in una terra di velluti. Questa è una regione caliginosa e tetra, dove ascolto il ticchettio di infiniti orologi. C'è della carne, ma non vedo corpi. Sto accoccolato sulle soglie di un mare ignoto e volgare, dolciastro, mi stringo addosso i miei vestiti ormai bizzarri. Non muoio, non morirò. La mia principessa! Dove si sono perduti i nostri sarcofaghi?"

È evidentemente un'idea d'amore come monumento di se stesso, qualcosa che si può ammirare dall'esterno forse, ma non vivere direttamente. Il riferimento shakespeariano è fortissimo: Manganelli adorava Shakespeare. Ha scritto infatti molti testi critici su Shakespeare e ha rielaborato suggestioni shakespeariane in svariati modi. Tra i suoi testi teatrali che pubblicheremo c'è un magnifico *Cassio governa Cipro*, in cui il protagonista è uno Iago amletico, tristissimo perché ha preso sì il potere a Cipro, ma in modo 'troppo facile': Otello è stato troppo stupido, Desdemona troppo cretina.

Sulla concezione dell'amore ci sono veramente valanghe di riferimenti anche nella sua opera capitale, *Hilarotragoedia*, ci sono rimandi al mito di Amleto, soprattutto nel *Disordine delle favole* che è un pezzo piuttosto notevole, in cui si accetta il fatto che le cose possano andare al contrario, che Cappuccetto Rosso possa, finalmente, uccidere il lupo. Ma ancor più definitiva è una pagina notevole, che si chiama *Cerimonie e artifici* - perché in sostanza la letteratura di cui stiamo parlando è in fondo sempre sontuosissima cerimonia ed elaborato artificio:

quest'articolo venne pubblicato nel 1967 nel *Verri* in risposta ad un'inchiesta promossa da Luciano Anceschi su teatro e letteratura. Racconta di un teatro strano e curioso. Eccone una parte:

"Vorrei definire il teatro: occupazione verbale, gestuale e visiva di uno spazio privilegiato. Privilegiato significa che il pubblico è 'fuori'. Proibiti gli applausi, sconsigliato l'ingresso. L'attore è ammesso ad operarvi nella misura in cui esibisce indubitabili indizi di inconsistenza e deperibilità: è e sa di essere uno strumento, una cosa nobile e vile, un segno, una nota, uno sfregio nello spazio. (...) Occorre mortificare l'attore. Il linguaggio teatrale vuole una voce cauta, cerebrale, leggera, la parola teatrale è un luogo plastico, oggettivo, non psicologico, non serve a costruire un personaggio, a raccontare un amore, a deplorare l'ineffettualità metafisica di un rapporto sessuale; ma a costruire un oggetto astratto, inafferrabile, mentitore. Nel Romeo e Giulietta Shakespeare si è liberato di una volgare storia d'amore soffocandola sotto cuscini di metafore, arguzie, concetti, impossibili figure retoriche: ma si veda con quale accanimento registi e attori si dian da fare per cavar fuori da quel frigido delirio cuori dolenti e anime itifalliche. Il teatro di Shakespeare è letteratura non perché esibisca dei personaggi, ma perché questi sono delle attive, violentissime costanti linguistiche, e dunque ambigue, instabili e contraddittorie. (...) Si fa teatro praticando buchi di parole, segni, gesti, in uno spazio d'aria irrespirabile, letale."

Infine vi vorrei offrire, e questo è il terzo esempio, una prestigiosa citazione dalla *Notte*, che con *La palude definitiva* costituisce uno dei due grandi auto-requiem manganelliani. Qui l'autore celebra la fine definitiva di ogni possibile illusione. Ci sono due racconti in particolare che d'amore trattano e celebrano, accreditandolo nella sua natura monumentale: *Il sarcofago nuziale* e *Piramo, Tisbe ed altri*. La citazione è l'*incipit* di quest'ultimo:

"Dunque, qui si vorrà erigere un monumento, funebre e glorioso, ferale e squisito, alla memoria dei due perfetti, sventurati e avventurati amanti; giacché la loro tragica fola qui appunto giunse alla sua edificante, intollerabile conclusione. E sarà, questo monumento, senza figura umana, giacché volto e membra si dissolsero affatto, si fecero aria, memoria, rima, amore; e nessuno rammenterà né profilo né voce, ma sì la loro storia si compiterà per sempre"

Da questo Manganelli altissimo – io penso che *La notte* sia uno dei grandi esiti del Novecento, anche se non ha ancora ricevuto adeguato riconoscimento – ritorniamo ad un Manganelli più sbarazzino, e con questo concluderemo. Siamo ad una delle famose *Interviste impossibili*, e precisamente a quella con Casanova. Venne scritta nel 1972 per Carmelo Bene, quando la Rai mirava un po' meno alla *fiction* e un po' più all'intrattenimento culturale, epoche ormai scomparse! L'intervista, che sfruttava in pieno l'istrionismo di Carmelo, ci racconta di un Casanova stanchissimo: sono otto secoli che è all'inferno e fugge continuamente dalle spasimanti perseguitatrici. Lui ama solo una che non lo guarda affatto, perché, come si sa, e come ormai abbiamo capito, per Manganelli amore è questa cosa strana: difficile trovarla in vita, più facile sognarla, magari recuperarla in morte.

- "A. Non ha mai pensato di sposarsi? Se si fosse scelto per moglie un'amazzone, forse questa avrebbe tenuto a bada le altre.
- B. Già, sposarmi, eh? Questa è una bella pensata. Farmi rapire da una donna, la quale, poi, folle di gelosia, matta di passione, sfrenata nella mente, mi avrebbe fatto chiudere in cantina o in solaio, e nutrito di biscotto, come i marinai alla deriva... Sì, una volta pensai di sposarmi.
- A. Una donna bellissima suppongo.
- B. Al contrario; una femminaccia torva, trista, terragna, una contadinaccia strabica e storta, balbutiva e putiva, e non mi amava! Assolutamente. Mi sembrava impossibile; io le camminavo davanti e fischiavo. Sa, non esagero, fischiavo; lo pensa lei, Casanova che fischia davanti ad una donna?
- A. Assolutamente incredibile.
- B. Ha detto bene; dissennato. Quella alzava quel suo ceffo sordido e tetro, mi adocchiava, neanche fossi stato un suo bove, e girava l'occhio, se non mi sbaglio lievemente disgustato. Allora mi faccio avanti, e le dico se lo immagina lei, Casanova che fa una confidenza ad una

donna?

- A. Assolutamente incredibile.
- B. Ecco, lei mi capisce; insomma, mi avvicino e le dico: 'Sono Casanova'. Lei mi guarda, prima con un occhio poi con l'altro, e riprende col forcone a frugare nel fieno. Sospettandola dura d'orecchio io, Casanova, le grido. Lei lo pensa, Casanova che grida un segreto a una donna?
- A. Lo penso: mi sembra di una mirabile assurdità.
- B. Ecco: le grido: 'Sono Casanova'. E quella mi fa il gesto di non strillare, che le dava fastidio; capisce?
- A. Pura follia.
- B. Oh, no; fui sconcertato, lo confesso, ma subito dopo l'ammirai profondamente. La sua incredibile, e per tanti versi repellente bruttezza, mi parve segno di un'arcaica, pagana nobiltà; la sua indifferenza, l'indizio che dopo tante mai donnaccole, mi ero imbattuto in una regina; inconsapevole, ignara; e pertanto ancor più regina. Quel suo turpe frugar nella mucchia del fieno mi parve un gesto d'Arcadia; e mi chiesi se non potessi sposarla. (...)"

LETTERE DA TERRA

Rubrica di corrispondenze epistolari con i lettori.

a cura di ADORA ARDOR - adora@fannyalexander.org



Cara Adora,

è possibile avere un'anticipazione dei monografici dei prossimi numeri? Accettate anche suggerimenti? Federica

Ciao Federica,

alcuni dei temi su cui vorremmo condurre le nostre prossime scorribande sono: il gioco, un percorso sulla linea della famosa suddivisione che ne fece Roger Caillois (su cui non ti dico del tutto per lasciarti la curiosità dell'indagare...); il colore, una storia percettiva, simbolica e semantica nell'arte e nella letteratura, con una particolare riflessione sulle "aberrazioni" della vista; un numero tutto musicale, con scritti inediti e bizzarre divagazioni.

Se puoi e vuoi suggerisci! A volte dal caso nascono meravigliose opere... Tua Adora

Cara Adora,

complimenti per la rivista! Mi piacerebbe collaborare in qualche modo: avete bisogno di qualcuno in redazione?

A presto, Roberto

Caro Roberto,

ti ringrazio dei complimenti e della disponibilità. Se davvero sei interessato a questo tipo di lavoro, e se non vivi lontanissimo da Ravenna, allora ricontattami senz'altro. Possiamo trovare varie forme per collaborare, basta capire il modo! Ciao, Adora

Potete scrivere all'indirizzo mail di Adora: a tutte le lettere arriverà risposta. Le più interessanti saranno pubblicate nei prossimi numeri, nel pieno rispetto della vostra Privacy.



Adora Ardor

LACRIMAVAL

Rubrica di cose "terrene".

Uno straccio di pace Intervista a Tiziano Terzani

di James André Arevalos

Tiziano Terzani, nato a Firenze nel '38 , è uno dei giornalisti italiani che gode di maggior prestigio a livello internazionale ed è grande conoscitore dell'Oriente. L'ho incontrato a Ferrara in occasione del premio "Granzotto, uno stile nell'informazione" che quest'anno gli è stato assegnato .

Ringrazio: l'autore per la sua estrema disponibilità, l'architetto Michele Tarroni e Massimo de Martino del Tiziano Terzani Fan Club per la collaborazione. Per approfondimenti consultare il sito www.tizianoterzani.com

Ho letto che ha iniziato a scrivere perché arrivava sempre ultimo alle gare podistiche...

in Vietnam 1973



Si, è un po' vero... Io ero figlio di operai, eravamo poveri. La mia famiglia, la famiglia Terzani, abita a Firenze forse da quattro o cinquecento anni; erano scalpellini, tagliavano le pietre per la città, anche mio nonno era uno scalpellino. Io ho avuto la fortuna che i miei maestri elementari hanno incoraggiato i miei a farmi studiare. Io sono il primo della mia famiglia che sa leggere e scrivere.

Quando ero al ginnasio, correvo ed arrivavo sempre ultimo alle corse podistiche perché non ero un grande atleta; allora una volta quand'ero a Firenze un giornalista alla fine di questa corsa, in cui di nuovo ero arrivato ultimo, venne da me e mi disse: "perché insisti a correre invece di scrivere delle cose?", e così feci il mio primo lavoro da giornalista.

Andavo in giro con una vecchia vespa 98 e facevo il corrispondente di partite di calcio di quarta e quinta categoria, oppure di corse ciclistiche, e così ho cominciato la mia carriera, ma una carriera interrotta molto presto perché poi ho vinto una borsa di studio alla Scuola Normale di Pisa, ho studiato legge, e fare il giornalista era una cosa assurda ... Fare il giornalista non era una cosa molto prestigiosa, perché ai miei

tempi al giornalismo ci arrivavano tutti quelli che fallivano nelle altre professioni; se uno non riusciva a fare l'avvocato o a fare il medico, se aveva un amico cardinale o una raccomandazione di qualche parroco, finiva per fare il giornalista. Allora per me questa non era una cosa auspicabile, nonostante il fatto che dentro di me, in verità, fosse quello che volevo fare; è successo poi così che mi sono laureato, ho sposato mia moglie - non avevamo nessun soldo - son dovuto andare a lavorare all'Olivetti, e dopo cinque anni sono riuscito, con la solita cosa che aiuta tutti, la fortuna, a tornare a quello che volevo fare, e ho fatto il giornalista.

Però come lei ha visto non sono riuscito a trovare lavoro in Italia e ho fatto il giornalista tedesco, per trent'anni sono stato corrispondente di Der Spiegel.

Dico sempre che c'era una macchina da scrivere nel mio futuro ma nel mio destino non dovevo venderla o occuparmene ma dovevo pestarci sopra!

Mi parli della sua vita come inviato speciale in Asia per Der Spiegel e come libero collaboratore per Il Corriere della Sera, so che ha testimoniato gli eventi in Vietnam, Cambogia, Corea, Cina, Russia, India, Afghanistan... Quale preparazione è necessaria per questo tipo di mestiere?

in Cina 1979



Sì, per trent'anni sono vissuto in Asia, ho cominciato facendo il corrispondente di guerra in Vietnam, ma a quei tempi era pericoloso avere le famiglie a Saigon, perché nonostante non si chiamassero "terroristi", i Vietcong tiravano granate e bombe a mano nei bar e nei ristoranti; quelli che avevano simpatia per loro li chiamavano "combattenti per la libertà"; per questo la mia famiglia stava a Singapore e io andavo avanti ed indietro dal Vietnam.

Così prima ho fatto cinque anni di Vietnam, poi siamo andati a vivere ad Hong Kong, poi in Cina, Giappone, Tailandia...

In verità trovo che in questo mestiere è una cosa

importante prepararsi, ma non facendo quello che oggi io trovo non tanto consigliabile, e cioé le scuole di giornalismo, che insegnano delle tecniche più che trasmettere una cultura; bisogna prepararsi innanzitutto imparando un po' le lingue, che sono importanti, perché è inutile andare sempre nei paesi dei quali non si parla la lingua - se non si ha una lingua con cui comunicare, questo impedisce proprio di "mettere il dito nella torta"; poi occorre studiare la storia, la geografia, la letteratura di un paese.

Io, per esempio, dell'Afghanistan non è che ne sapessi molto, perché non ne avevo scritto tanto; così quando ci sono stato, ultimamente, mi sono fatto una piccola biblioteca, e lo racconto anche in un libro, racconto che avevo portato con me un libro di un certo Peter Levi, un gesuita archeologo

I libri sono una grande compagnia perché ti aiutano; specialmente se lei viaggia con un libro scritto da qualcuno che è stato cinquant'anni prima nel posto in cui lei si trova in quel momento: diventa un ottimo modo di paragonarsi, di confrontare le cose, e anche di vedere con gli occhi del passato certi fenomeni, il che aiuta molto a capire il presente.

Secondo me bisogna prepararsi e non bisogna pretendere che essere paracadutati in un posto possa bastare .

Fare il giornalista, oggi, per amore della verità, è possibile?

Questo è un problema su cui tanti giovani mi interrogano; io trovo che fare il giornalista non è tanto un mestiere, è una sorta di missione, se uno vuole, è un servizio pubblico. Lei guardi cosa sta succedendo oggi nel mondo; oggi siamo vittime non soltanto di un'aggressione da parte dei terroristi e di un'intimidazione da parte del signor Bush e dell'America guerrafondaia e reazionaria, ma siamo anche vittime costanti di un'orribile propaganda di guerra. Ieri Giulietto Chiesa in quella meravigliosa manifestazione di Emergency, con l'appello che abbiamo lanciato a Roma per mettere fuori dalle finestre degli stracci di pace, delle bandiere bianche... insomma Chiesa ha detto una bella cosa: "non sentiamo che latrati di guerra, latrati di guerra"; ed è vero: apri la televisione e ti dicono "Saddam Hussein ha ammazzato", e tutto questo solo per prepararci psicologicamente ad uccidere altri milioni di persone... Ma le persone di cui si dice che Saddam Hussein è stato l'assassino, e che veramente ha ucciso, sono già state uccise, dieci anni fa! Perchè soltanto ora scopriamo tutto questo? C'è un tentativo di

turlupinarci in corso, di prenderci per il naso e di farci odiare quello che qualcuno ha deciso sarà il nostro prossimo nemico!

Oggi per un giovane giornalista c'è un grandissimo lavoro da fare, che è quello della ricerca della verità dietro questi pretesi fatti o dietro questa ovvia propaganda. Non è facile ma è un bel mestiere, e proprio per questo motivo c'è molto da fare. Se io fossi un giovane che vuole fare questo mestiere farei due cose: primo, imparerei l'arabo, che è la lingua del nostro "nemico", e lo sarà ora e lo sarà oramai per gli anni a venire; secondo, me ne andrei a vivere in un paese islamico, per capire da dentro la grandezza e i limiti di questa grande civiltà.

Certo che se un giovane intraprende questa professione pensando di essere come un banchiere che va al lavoro dalle nove alle quindici, che vuole la pensione, l'assicurazione malattia, e tutto questo... allora è meglio che vada a fare il banchiere, appunto, o un altro lavoro del genere.

Se uno fa il paracadutista sa che ogni tanto può anche rompersi una gamba; se uno fa l'acrobata sa che deve stare in equilibrio sulla corda...

Dopo l'episodio dell'11 settembre 2001, è tornato a scrivere dopo un lungo periodo di silenzio per parlare come un "kamikaze della pace" con "Lettere contro la guerra ", libro tradotto in molti paesi europei ed ultimamente anche in India, ma non negli Stati Uniti o in Gran Bretagna... Volevo sapere se ha avuto ripercussioni negative dovute alla sua sincerità sui fatti e se ha captato dei segnali positivi al suo messaggio?

Terzani con la moglie Angela



Reazioni stupende, stupende! Devo dire la verità, in qualche modo la mia forma di presentare un'idea di pace non ha suscitato tanto odio. Le assicuro che ho ricevuto centinaia e centinaia di lettere, di messaggi e-mail, di telefonate, le più di simpatia e le più con una nota comunissima: gente che diceva "grazie, ora non mi sento più solo", e questo è bello! Perché è come se da un lato avere in sè l'idea della pace facesse sentire la gente isolata, e invece dall'altro, il pensiero che ci sia qualcuno con la barba bianca che pretende di aver avuto una vita professionale "seria", di una certa rispettabilità, che dice quelle stesse cose fa pensare agli altri: "finalmente lo posso dire anch'io!".

Avrò ricevuto in tutto quattro o cinque lettere di critica, anche cariche di aggressività, ma, ripeto, veramente poche. La cosa più terribile che ho ricevuto è la lettera di uno che si diceva un mio

grande ammiratore, ma che ha appiccicato un'orribile virus al mio computer, e che me l'ha distrutto ... (ride) Anche questo è un'attacco del "nemico preteso", ma io ci ho riso sopra e non considero quel signore un nemico; spero che si pentirà di avere sciupato tutti i miei diari, ...ma li riscriverò!

Nell'ultimo capitolo: "Che fare?", dà il consiglio di fare "piccole cose": può approfondire?

in Mongolia 1993



Eh, sì, quest'idea della pace chiaramente è un'utopia, non è che domani io urlo "pace", lei urla "pace", ci ritroviamo anche in un milione a urlare "pace", e paff!, c'è la pace nel mondo, no! È un'utopia, ma il fatto che sia un'utopia non è mica negativo, anzi è bello, bello! Ieri qualcuno citava una frase di Gino Strada che dice: "i sogni sono progetti da realizzare", bene, anche l'utopia è una cosa da realizzare, il fatto che non lo potremo fare subito non vuol mica dire che dobbiamo rinunciarci!

Io lo dico sempre, per addestrare un paracadutista ad uccidere il nemico ci vogliono dodici mesi, gli insegnano a tagliar la gola alla gente, a spezzare le gambe... Ma per preparare un combattente della non violenza forse ci vogliono una vita, due vite, tre vite, ma questo non vuol mica dire che non dobbiamo cominciare ora, a meno che non vogliamo rinunciare a tutto e dire "ormai siamo decisi a diventare sempre più bestie".

È una scelta che dobbiamo fare da noi stessi. Ognuno di noi può fare una piccola cosa.

È chiaro che dinnanzi all'immenso impegno per la pace, uno si scoraggia anche, perché vede che tutti, o almeno la maggioranza, è indifferente, e che gli altri vogliono la guerra perché non si rendono conto dell'orrore; allora uno che vuole la pace si sente proprio, insomma, disperato! Perché grande è l'impegno e grande è questo osso che bisogna mordere!

Per questo io dico: ma cominciamo dalle piccole cose, cominciamo noi nella piccola nostra vita a reagire con non violenza alle cose! Uno può essere anche meno violento guidando la macchina: se uno ti sorpassa, invece di urlare, puoi anche fare una bella risata e andare a casa; poi altre cose molto particolari come guardare di non investire i propri risparmi in aziende che producono armi... Ogni volta cogliere l'occasione per fare un discorso di pace.

A tuo figlio, invece di tirare dei colpi per ammazzare le lucertole o di andare a pescare per mangiare, puoi insegnare delle cose più piacevoli, meno aggressive, che invece della violenza sottolineino la non violenza, la pace.

Perché non introdurre delle favole in cui la pace domina invece del lupo mannaro che deve essere ucciso, per poi spanciarlo, per poi fare uscire...? ...Va beh, si potrà dire che la psicanalisi aveva le sue ragioni, e non dico che bisogna eliminare Cappuccetto Rosso, dico solo che si può anche raccontare la storia dell'imperatore Ashoka che nel III secolo avanti Cristo fa due ospedali, uno per gli uomini e uno per gli animali: lo trovo bello; se a un bambino si insegnano cose così forse cresce con un maggiore senso della vita .

Nella sua conferenza a Ravenna , lo scorso marzo, ha detto che, se dovesse seguire un ordine religioso, sarebbe gesuita ...

Si, perché sono quelli che vanno all'anima delle cose; i gesuiti non pensano a convertire gli altri, pensano a capirli, pensano ad entrare nell'anima delle culture altrui. Lei pensi che dovunque sono andato ho sempre incontrato dei gesuiti che erano i più grandi esperti della lingua locale, i più grandi esperti e traduttori della letteratura locale; cioè, i gesuiti sono addestrati ad essere, come dire, mi permetta un'espressione un po' cattiva, le "spie del Vaticano", e per essere "spia" bisogna camuffarsi. Io questo lo capisco bene perché per tutta la vita ho cercato di fare il camaleonte, cioè di imitare gli altri per non essere preso per diverso e per entrare più dentro possibile nelle culture, nella mentalità, nella logica, nella vita degli altri, per cui i gesuiti mi hanno sempre incuriosito. Mi permetta questo gioco di parole: forse è anche perché ci doveva essere una "g" nella mia vita, per cui o generale o giornalista o gesuita...

Volevo sapere se è mai stato a Roza Bal a Srinagar, nel Kashmir?

Certo, abbiamo visitato questo posto: è bellissimo. È una bellissima piccola vecchia... non posso chiamarla chiesa... è... una cripta. Ora è terribile visitarla perché non c'è più pace, c'è continuamente la guerra: sacchetti di sabbia, poliziotti con mitragliatori, e bisogna andare a cercare a casa il custode con la chiave; ma quando poi si riesce finalmente ad entrare in questo posto polveroso in cui c'è questo sarcofago lunghissimo, ti spiegano che non solo Cristo è sepolto lì, ma che la salma cresce ogni anno di qualche centimetro, e c'è l'impronta di un piede enorme. È una storia molto bella, mi piace sempre tanto.

C'è un famoso libro in tedesco di un tale che si chiama Holger Kersten che dice che Gesù Cristo visse in India: l'idea sarebbe che Cristo non è morto sulla croce, morto e resuscitato, al contrario: dopo la croce sarebbe stato messo in una tomba e qui grazie agli olii e ai massaggi ricevuti, sarebbe "resuscitato", e non nel senso comune, quello dell'ascensione, ma nel senso di una guarigione, sarebbe "guarito". E poi sarebbe tornato là da dove veniva, perché i tredici anni misteriosi della vita di Cristo non sarebbero passati solo nel deserto ma anche "un po' più in là". C'è chi elabora delle teorie complesse, riconoscendo certi aspetti dell'Induismo, del

Buddismo in certe altre cose che vengono fuori nella vita di Cristo, nelle cose che lui ha detto... Io non so, ci sono due interpretazioni possibili: o Cristo è stato in India o l'India è venuta da Cristo, il che è ugualmente probabile. Gli Indiani avevano già a quel tempo i loro mercanti che andavano fino in Medio Oriente a vendere le loro cose; già al tempo dei Greci si diceva che i mercanti indiani nei bazar dell'Asia Minore erano particolari perché non solo erano mercanti ma erano anche dei filosofi, cioè erano capaci di parlare della loro visione del mondo, il che avrebbe probabilmente influenzato tanta gente, e indirettamente forse anche lo stesso Gesù, chissà? Mi piace l'idea.

Lei ha scritto che la Chiesa dovrebbe disporre di conventi in cui le persone liberamente possano ritrovarsi e che bisogna recuperare la vera spiritualità che vive ancora in ogni religione e non cadere nell'ennesima trappola della globalizzazione: il mercato alternativo della New Age coi suoi corsi di yoga, meditazione...

Io non sono né un esperto, né uno molto dentro alla Chiesa, ma la Chiesa ha un po' perso il passo con la modernità, perché ha reagito in una maniera diversa e ugualmente sbagliata. Da un lato si è così adeguata alla modernità che ha avuto frange che hanno voluto fare la rivoluzione come dei rivoluzionari, poi hanno voluto portare la Chiesa alla normalità del quotidiano, togliendo il latino che ha tolto il mistero dai riti, portando la chitarra per cantare. La Chiesa si è da un lato buttata troppo in avanti, secondo me, e per "reazione", come sempre avviene, poi buttata troppo indietro.

La Chiesa ha una tradizione straordinaria, tutto quello che i giovani oggi cercano e credono di trovare in India dal Dalai Lama, diventando buddisti, in verità ce l'hanno accanto a casa, perché la Chiesa in sé ha tutto quello che gli altri vanno a cercare in capo al mondo. Basterebbe che la Chiesa trovasse una formula per rimetterlo a disposizione, per spolverare le sue statue, per spolverare la sua tradizione, il misticismo, la meditazione in una forma diversa, quello che si chiamava contemplazione: non devono mica andare in capo al mondo per trovare queste cose!

Non faccio un discorso personale, io di natura sono un "evaso", devo evadere dall'Europa, di natura sono un viaggiatore, devo andare il più lontano possibile, ma i giovani che oggi girano il mondo cercando, i giovani che poi diventano anche monaci buddisti, potrebbero benissimo, e questo arricchirebbe la nostra tradizione, trovare la radice di questa loro curiosità e anche la risposta ai loro bisogni spirituali accanto a casa, senza andare in giro. Quindi qui c'è un difetto nella Chiesa.

Qual è il compito dell'arte, della letteratura, del teatro in questo clima di guerra?

Secondo me l'arte ha un enorme ruolo da svolgere. Proprio stamani leggevo nel giornale di una bella manifestazione fatta nel centro di Londra da artisti contro la guerra.

Insomma, secondo me, lei mi ha già sentito dirlo e voglio ripeterlo, l'umanità è dinnanzi ad una grandissima drammatica scelta epocale, che è quella fra un reimbarbarimento dell'uomo e un passo verso una sua maggiore spiritualità. Tutti gli strumenti che possono condurre l'uomo a prendere coscienza del dramma e a fare un passo nella direzione più positiva, più giusta, mi pare sono assolutamente da usare. E scusi, lei non vuol dirmi che di tutti gli strumenti, la musica, l'arte non sono quelli che più arrivano al cuore? E siccome è dal cuore che deve venire oggi la risposta su quello che davvero vogliamo e non dalla testa, e non dalla pancia - la testa con la sua logica, la pancia con i suoi bisogni – ma proprio dal cuore, ecco allora che con la musica, con l'arte, il messaggio può andare più a fondo.

E allora ben vengano gli artisti per la pace! E non occorre suonare, basta far sentire che l'uomo non è solo questa materialità del corpo, perché se la musica tocca qualche corda, non è la corda del corpo ma è qualcosa che c'è dietro: allora ben vengano gli artisti per la pace; ce n'è bisogno di letterati per la pace, di maestri per la pace, ah, Dio mio, ne abbiamo bisogno da tutte le parti, il mondo è oggi dinnanzi ad una drammaticissima scelta, bisogna capirlo...!

Lei segue un tipo di disciplina spirituale o semplicemente ascolta la natura nella sua Himalaya, dove oggi vive?

Io non ho la fortuna che molte persone hanno: la fede.

Io invidio da morire chi ha la fede, perché almeno ha una bussola sempre pronta, ha una certezza; io non ce l'ho e non l'ho trovata.

Io non sono mai certo di niente, ho sempre dei dubbi, non sono mai sicuro di niente; anche le cose che le dico sulla pace le sento dentro di me, ma io dico – Madonna! - io sono il primo a dubitare su come si fa, a chiedermi se riusciremo. Poi nel fondo sono ottimista, dico che ce la faremo, ma non creda che io senta dentro di me la certezza di tutto. Ma come può immaginarselo? Non vorrà mica credere che un uomo a sessantaquattro anni, solo perché per trent'anni ha fatto il giornalista e ha coperto tante guerre, abbia le soluzioni ai problemi del mondo? Io non ce le ho!

Però chi ha la fede ha l'impressione che qualcuno da qualche parte la soluzione ce l'abbia, io questa impressione non ce l'ho, anzi, dico, bisogna trovarla fra di noi. Ma questo non vuol dire che io non credo al Superiore..., voglio dire, io non lo so, io dico, più invecchio e più mi rendo conto che credo nella religiosità dell'uomo, nel suo bisogno di avere un legame con qualcosa che va al di là del suo corpo, che possono essere anche il legame con gli altri uomini, il legame con quella grandezza che a volte l'uomo sente dentro di sé, che, io dico, a volte l'uomo riconosce nella grandezza dell'oceano, nelle montagne, ma io non credo a un dio che abbia un nome, non lo vedo. Anzi, voglio essere sacrilego: si dice in molte religioni che "dio ha fatto l'uomo a sua immagine e somiglianza "; io per provocazione dico, ma no, è " l'uomo che ha fatto dio a sua immagine e somiglianza ", tant'è vero che gli han messo la barba, l'han messo cattivo, che punisce, che sta attento a quello che fai, che chiede che tutti perdonino. Non è il mio dio, non lo sento, non ha niente, non posso farci niente.

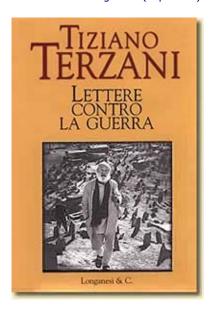
Però non è che sono cieco e sordo a questo bisogno, anzi! Voglio dire, anche l'ateo crede a dio, per questo lo nega, lo diceva così bene Meister Eckhart: "amo il mio Dio perché mi permette di negarlo".

Può accennare qualcosa sul suo nuovo libro, che sta consegnando all'editore in questi giorni ?

Dovevo consegnare un libro che non ho scritto, ne ho scritto la metà, e come tutti i libri non voglio parlarne, perché i libri sono come i figli, bisogna essere incinti per farli e se sei incinta si può abortire. Però posso dire che se finirò per scriverlo sarà ancora un libro di viaggio, un viaggio diverso dai miei precedenti, ma è ancora un viaggio.

Ha qualcosa da aggiungere?

Lettere contro la guerra (copertina).



Questo è importante la prego, se può dirlo a chiunque vuole sentire.

Tutti devono prendere coscienza che oggi siamo in un momento particolarissimo, un momento terribilmente importante per l'umanità. L'orrore che abbiamo dinnanzi è una buona occasione, perché l'orrore è talmente orribile che deve farci riflettere.

Vogliamo continuare così sulla via della violenza, dell'arroganza nei confronti del mondo e degli altri, oppure vogliamo dire una volta per tutte: cambiamo?

E il problema non è quello di essere anti-americani; sì, ora noi abbiamo il problema della guerra in Iraq per cui dobbiamo dire che l'amministrazione Bush è folle a fare quello che vuole fare, ma bisogna aiutarci gli uni con gli altri.

Noi europei dobbiamo aiutare gli americani perché di americani ce ne son tanti che la pensano come noi e che hanno bisogno di non essere soli; come quelli che sentono che io dico pace e anche loro non sognano altro, per cui non dobbiamo vedere nemici, non abbiamo nemici, tutti sono come noi, anche i

terroristi e anche il signor Bush. Dobbiamo pensare a gente che ha problemi diversi dai nostri che cerca di risolverli in maniera a volte orribile e a volte inaccettabile, ma è tutta parte della razza umana.

E non bisogna cominciare a pensare che quelli vanno eliminati perché sono neri, perché sono gialli, perché sono di destra, di sinistra, arabi o terroristi o mussulmani: se facciamo così avremo sempre un nemico da combattere e un giorno saremo anche noi il nemico di qualcun altro, e saremo sconfitti.

Quindi bisogna cercare il dialogo e sorridere un po' di più, più onestamente, si ride così poco nel mondo di oggi..., e suonare!

Dobbiamo parlare una nuova lingua, non quella dei politici, dobbiamo parlare la lingua della gente comune, e chiedete alla gente: "tu vuoi mandare tuo figlio alla guerra? Vuoi che i tuoi figli muoiano nella guerra? Vuoi che tutti li uccidano con i figli di qualcun altro? Perché questa non è una guerra come tutte le altre, se comincia questa guerra noi finiremo come civiltà; già cominciando una guerra così rinunciamo alla nostra civiltà culturale, rinunciamo alla nostra civiltà giuridica; la nostra costituzione dice che non vogliamo e che rinunciamo alle guerre!

Ma lei cosa replicherebbe alle persone che obbiettano che Saddam Hussein in Iraq sta preparando l'atomica e che se non interveniamo adesso...

Replicherei che Saddam Hussein "pare" che stia per preparare queste armi e che ci sono paesi che ne hanno già a caterve di queste armi: il primo paese sono proprio gli Stati Uniti, punto e basta. E poi mi direte che gli Stati Uniti sono una democrazia; e la Cina? La Cina è piena di queste armi, perché non bombardiamo la Cina? E poi cominciamo noi a decidere chi vuole preparare qualcosa? Allora difendiamo la nostra democrazia così? No, la uccidiamo. La nostra democrazia dice che rinunciamo alla guerra perché nel 1945 è scoppiata una bomba atomica che ha fatto pensare a tutto il mondo che era la fine di tutte le guerre. E ora invece no, questa bomba atomica è come passata nel dimenticatoio e ora tutti ricominciano da capo, come se tutti volessimo ricominciare a reinventare il mondo.

Da sempre l'uomo ha ucciso altri uomini a migliaia, a milioni; ma solo ora l'uomo è capace di distruggere la Terra nella quale tutti viviamo perché abbiamo tutti in mano queste capacità di buttare tutto per aria.

E l'Iraq, chi minaccia? Il signor Scott Ritter, che è stato un marine americano e che è stato mandato dagli Stati Uniti a fare l'ispettore delle armi dice che l'Iraq non ha queste armi.

E anche se ne avesse qualcuna, con cosa le manda? Dove le manda? Perché l'America si sente minacciata? Minacciata da che cosa? Il signor Saddam Hussein è capace di mandare un missile in America? Ma dove? Come?

Fate attenzione: tutto quello che leggete nei giornali sono balle che vi sono raccontate perché diventiate anche voi degli inconsapevoli assassini! È spaventoso! (pausa) Faccio un appello ai giornalisti: che facciano il loro lavoro!

Dobbiamo renderci conto che ognuno di noi ha la chance di dire "no, non il nome mio!" Gli americani stessi lo fanno, e quello che io dico non è la posizione di alcune persone pazze o di irresponsabili pacifisti. Vi sembra più responsabile spingere le persone verso la guerra? Come si può essere irresponsabili a voler la pace?

Il problema della guerra, ho cercato di spiegarlo tante volte: questa violenza l'abbiamo dentro di noi e se non riusciamo a metterla sotto controllo dentro di noi non riusciremo mai a metterla sotto controllo fuori: perché dentro di noi abbiamo anche queste orribili passioni.

Se non riusciamo ad entrare in crisi, il mondo ci farà entrare in crisi; già ne abbiamo segni come il buco dell'ozono, la mucca pazza...

Il più bel momento della mia vita, a Firenze, lo sa quando è stato? Nel 1966 quando ci fu l'alluvione, e tutta la gente si aiutava, nessuno pensava più al suo ma al nostro! Dobbiamo ricominciare così, e se non lo facciamo noi volontariamente, il mondo ce lo farà rifare. Vi ringrazio!

NOVISSIMA

Rubrica sulle cose future, o sulle ultime; calendaro e notizie sui nuovi progetti del gruppo.

In questo numero alcuni annunci lampo e alcune ospitalità: la presentazione del primo speciale Monthly, dal titolo "ALICE" in prossima uscita, alcune notizie sullo spettacolo "Alice vietato ai maggiori di anni diciotto", di Fanny & Alexander, in debutto a Ravenna il 17 gennaio prossimo, nella stagione Nobodaddy, di Ravenna Teatro. Inoltre un'uscita freschissima di stampa e un'anteprima: "Vivo Marcia Fantasia", per pianoforte, di Matteo Ramon Arevalos e "Mrs. Nabokov" di Stacy Schiff, finalmente disponibile in traduzione italiana.

Speciale Monthly 01: "Alice"



È in uscita a gennaio il primo SPECIALE MONTHLY, una collana di monografici aperiodici che si accompagneranno alla rivista, in formato PDF.

Questo Speciale indagherà la figura mitica di ALICE, con contributi di studiosi internazionali, di artisti che hanno lavorato sulle opere carrolliane, e con uno speciale approfondimento sul progetto biennale ALICE VIETATO AI MAGGIORI/ALICE VIETATO AI MINORI di Fanny & Alexander.

Alice vietato ai maggiori di anni diciotto uno spettacolo di Fanny & Alexander

prima assoluta: 17 gennaio 2003

Nel nuovo spettacolo di F&A in scena Alice è una bambina di dodici anni. L'inero spettacolo è un affondo frontale nel mito chiave di Alice (*Alice attraverso lo specchio*), nonché una riflessione sull'infanzia.

Alice Liddle in una foto di Lewis Carroll



Questo mondo delle meraviglie è una Wunderkammer, una piccola stanza, quasi tremenda e trasfigurata aula scolastica, è il dispositivo della vera soggettiva di Alice: offre protezione, ma contemporaneamente espone incondizionatamente allo sguardo è un'impeccabile struttura del terrore e del fantastico: esiste un solo punto di vista un solo territorio dal quale ogni immagine sognata, fondendosi con il reale, appare intrisa sempre di nemica e frodolenta onnipotenza: l'infanzia.

Liberamente tratto da "Alice attraverso lo specchio" di Lewis Carroll

Regia, luci e sound design: Luigi de Angelis

Drammaturgia: Chiara Lagani

Con: Virginiasofia Casadio e Sara Masotti Macchinista di scena: Marco Molduzzi Scene: Luigi de Angelis e Claudio Pamelin

Costumi: Chiara Lagani

Sartoria: Laura Graziani Alta Moda

Acessori e abito in carta: Monia Strada e Manuela Ballot

Realizzazione scenotecnica: Claudio Pamelin, Sara Masotti, Simone Gardini e

Marcantonio Raimondi Malerba

"Qualcuno avrà notato con quale ipnotica lentezza battano le ciglia di un bambino che ascolta, come le labbra si schiudano febbrili, la saliva passi lenta attraverso la gola. C'è in lui la tensione immobile degli animali in muta, degli insetti in metamorfosi; è forse simile agli usignoli in pieno canto che, si dice, hanno una forte temperatura e il fragile piumaggio tutto arruffato.

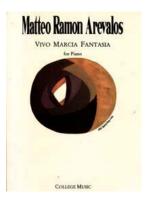
Gli oggetti che il bambino chiede con tale ansia di vedere circondano dopotutto anche lui, sono a portata della sua mano; e tuttavia egli sembra incapace di stabilire il rapporto, niente gli appare comune tra le cose di cui si sta narrando – semplici fino a spaventarlo e così allettanti da sfuggirgli continuamente – e le cose che egli tocca e vede ogni giorno, che tornerà a toccare e vedere tra poco, terminata o interrotta la narrazione.

C'è qualcosa di brutale, o forse di animale soltanto, nella repentinità con la quale un bambino torna ai suoi giuochi dopo uno di questi attimi che hanno sospeso sulla sua testa il moto delle sfere. Pareva impossibile vederlo sciogliersi dal rapimento senza lacrime e ribellioni. Ma quasi ridestato da un sogno, al modo degli animali o dei miracolati che appena aperti gli occhi cercano il cibo, anche lui dirà subito "ho fame", e presa avidamente la sua fetta di merenda correrà via, su un piede solo, a mangiarsela altrove: quasi protervo, quasi ostentando il distacco con piccole grida o canti strepitosi. (...) Non che il fanciullo non viva in un rapporto perfetto con gli oggetti che lo circondano. Al contrario. Immerso nella grazia di una sensualità senza mende, le sue mani afferrano l'arancia, si tuffano nella ricchezza del pelame o dell'acqua con la velocità, con l'apiombo di un angelo. Ma egli non lo sa. Solo quando la sua memoria si richiuderà come un cerchio sopra i suoi stessi inizi, potrà saperlo. (...) Rebus di limiti illimitati, l'infanzia. Di confini malcerti, magnificati dalla piccola statura."

(C. Campo, Gli Imperdonabili)

Vivo Marcia Fantasia

partitura per pianoforte di Matteo Ramon Arevalos



College Music è un editore musicale di Forlì, al di fuori delle logiche ingessanti di certa editoria, che persegue dal 1973 un originale e coraggioso discorso tra didattica e promozione di compositori poco conosciuti.

La copertina di "Vivo Marcia Fantasia", di M.R. Arevalos, Ed. College Music

È appena uscita, alla fine di novembre, una partitura per pianoforte di Matteo Ramon Arevalos, dal titolo "Vivo Marcia Fantasia". L'opera ha un disegno musicale tripartito, in cui al tema A del Vivo, in 3/4, che è un primo tema drammatico, legato, a carattere modale, e che poi si

sviluppa fino ad una ripresa variata, segue un secondo, con carattere più distensivo, sempre in 3/4, inframmezzato da un tempo in 2/4, staccato, e che conduce, con un "Poco meno mosso" e con un "Meno mosso", il tutto in crescendo, a B. B è il Marcia Fantasia, Lento, in Fa diesis magg., ritmicamente libero (a fantasia); "Marcia" è inteso qui come impulso cardiaco, con andamento "ipnotico amoroso", dove l'unico tema è presentato due volte, singolarmente e in vari registri, e culmina in un ulteriore registro - il più acuto - sviluppandosi con l'incontro di due voci, in un dialogo speculare. Un "Poco a poco accelerando" ci riconduce al terzo tema, A1, che è una ripresa variata del primo, con il secondo tema trasportato una quinta sopra sempre in 3/4, inframmezzato da un tempo in 2/4; il "Poco meno mosso" è qui in Fa diesis magg., alternato al modo dorico del tema principale, e conduce alla Breve coda, con somma dei due tempi utilizzati in precedenza (2/4 + 3/4 = 5/4) in cui convivono tutti i temi, ma in cui quello predominante è quello della "Marcia Fantasia".

Il pezzo, che ha un'architettura semplice ma che tecnicamente è assai complesso, è in vendita nei negozi specializzati in partiture musicali.

Matteo Ramon Arevalos, pianista, studia attualmente composizione. Questa è la sua prima opera edita.

Anteprime: Mrs. Nabokov

È in uscita a gennaio 2003 per le Edizioni Fandango la bella biografia di Véra Nabokov di Stacy Schiff, tradotta da Luca Scarlini.

Véra Nabokov



Il libro è di estremo interesse per i conoscitori dell'opera nabokoviana, nonché per i curiosi, vista la posizione di estremo rilievo che la signora Nabokov occupò nella vita e nell'opera del marito.

In un pezzo scritto per Le magazine litéraire, l'autrice, Stacy Schiff, introduce così la figura di Véra:

"Véra Nabokov era una donna impressionante, con i suoi capelli bianchi, la sua pelle d'alabastro, e la sua esile silhouette dall'ossatura delicata. (...) Essa era "mnemogenica", proprio come Claire ne La vera vita di Sebastian Knight, come se avesse ricevuto il raro dono d'essere indimenticabile"

Vera Slonim incontrò Vladimir Nabokov a Berlino, nel 1923, quando aveva ventun'anni. La sua famiglia aveva abbandonato la Russia nel 1920. Nabokov era allora un giovane poeta di ventiquattr'anni che scriveva in lingua russa. Anche Véra aveva

ambizioni letterarie, che mise però da parte non appena sposò Vladimir, a meno che non si voglia considerare il contributo complessissimo e pieno di sfumature che ella sicuramente portò a tutto il lavoro del marito, la sua personale eredità letteraria.

Ci dice Stacy Schiff:

"Quando Mrs. Nabokov compare nei libri di Vladimir, spesso è sottoforma di un'anti-Véra. (...) Claire, in La vera Vita di Sebastian Knight, incarna un tipo di donna radicalmente differente dai precedenti, così come del resto quelli che troviamo a partire dal primo incontro di Nabokov e

Véra. Zina nel Dono è descritta proprio come Véra, e questo è il primo romanzo che citano gli amici berlinesi di Nabokov quando si parla di lei. (...) Sibyl Shade assomiglia, almeno superficialmente, a Mrs. Nabokov. Un doppio di Véra appare al braccio dell'autore in Re, donna, fante. Ma è soprattutto in Look at the Arlequine che è fornito il ritratto più realistico della donna..."

Per sottolineare l'assoluta necessità che Nabokov aveva della moglie, per ogni cosa della sua vita, basti citare questo aneddoto bizzarro. Tutti conoscono la passione di Nabokov per i lepidotteri. Ebbene, un ammiratore americano incontrò un giorno per caso i coniugi Nabokov a caccia di farfalle coi loro retini. Vladimir era esultante, aveva appena catturato un esemplare rarissimo, ancora assente dalla sua collezione. Raccontò di avere visto la farfalla, per la prima volta nella sua vita, volare qualche ora prima; Véra, in quel momento, era in albergo. Allora lui era andato subito a prenderla, disposto a tutto, anche alla perdita della rara occasione, pur di non essere solo in quell'esperienza emozionante: no, non poteva proprio prendere quella farfalla senza che lei fosse al suo fianco!

Véra, di Stacy Schiff, trad. Luca Scarlini, Fandango Edizioni Si attende l'uscita per il 22 gennaio 2003.

Calendario dei prossimi appuntamenti con Fanny & Alexander:

Alice vietato >18 anni

Produzione Fanny & Alexander e CRT - Centro di Ricerca per il Teatro di Milano, in collaborazione con Ravenna Teatro, col contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Ravenna, Ardis Hall dal 17 al 19 e dal 22 al 26 gennaio

Ravenna, Teatro Rasi - 5 e 6 marzo

Parma, Teatro al Parco - 28 e 29 marzo

Scandicci (FI), Teatro Studio - dal 4 al 6 aprile

