



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

CRITICA SOCIALE E INDIVIDUAZIONE

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

CRITICA SOCIALE E INDIVIDUAZIONE / N. SPINOSI. - STAMPA. - (2004).

Availability:

This version is available at: 2158/20198 since:

Publisher:

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Nicola Spinosi

Critica sociale e individuazione

Critica sociale e individuazione / Nicola Spinosi. –
Firenze : Firenze university press, 2004.
(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 20)

<http://digital.casalini.it/8884531845>

ISBN 88-8453-184-5 (online)

ISBN 88-8453-185-3 (print)

302 (ed. 20)

Psicologia sociale

“Converrà dunque vedere ogni cosa direttamente
qual è ...”

“Respirare e camminare e cercare di svuotarsi la te-
sta quanto basta e notare quello che c'è da vedere e
da ascoltare nel teatro in cui capita di vivere.”

“Se qualcosa disturba dopo due minuti, provatelo
per quattro, se disturba ancora, provatelo per otto,
sedici, trentadue e così via. Infine si scopre che non
disturba affatto, anzi è interessantissimo.”

(John Cage, *Silenzio*)

Indice

Premessa	1
Apologia dell'indifferenza sociale	3
Hitler a colori	9
Allineamenti, omologazioni, differenze	13
Devianza e individuazione	23
Usi d'impotere	29
Eroi del Novecento	41
Esperimenti funzionali, finzioni sperimentali	63
Casi ingrati. Appunti su Thomas Bernhard	67
Oroscopi	81
Silenzi	89
Il crogiolo	93
Cinema Italia	99

Premessa

Sopravviviamo tra una guerra e l'altra (tra una menzogna e l'altra), tra un'elezione democratica e l'altra, tra un festival di San Remo e l'altro, tra un trasloco e l'altro, tra un film e l'altro, tra un libro e l'altro, tra un ripensamento e l'altro, tra una moda e l'altra, pezzetti di masse, masse di pezzetti.

Se il processo d'individuazione (secondo Jung) ha lo scopo di liberarci da quello che non fa per noi, di spogliarci delle incrostazioni, delle mode, del collettivo (asinino sempre di più, in Italia), dei vorrei ma non posso, a me sembra utile articolare l'individuazione con la critica sociale, per tentare di allentare le pastoie che impediscono di stare davanti ai fatti nuovi, strani, piacevoli o no (soprattutto spiacevoli), senza smettere di riferirli a fatti vecchi, consueti, abituali, scontati.

Individuare quello che i fatti "sono", dunque?

Almeno smettere di guardare al nuovo o supposto nuovo paragonandolo al vecchio.

Non si finisce di individuarsi, non si finisce di individuare che cosa sono i fatti senza che ci cadano sopra il passato, il futuro, le paure, i desideri. Non si finisce. Sarà per il "principio di indeterminazione" di Heisenberg, magari applicato dal campo della fisica a quello psico-sociale. Al massimo riusciamo a individuare situazioni insolite, situazioni in cui pare che sia in questione qualcosa di sbagliato.

Ma le novità non sono sempre magagne. E le magagne naturalmente non sono sempre novità.

Apologia dell'indifferenza sociale

“Unabomber”, chi era costui?

(26 aprile 2003). Sul giornale si esecra l’“indifferenza” della folla, che ha protrato il suo picnic (festa della Liberazione) nonostante l’esplosione di un *penarello-bomba* sul corpo di una bambina, intorno cartacce e plasticacce, incombenti due antiestetici viadotti.

La bambina ha raccolto, tra i rifiuti sparsi nell’area sassosa del greto del Piave a San Biagio di Callalta, provincia di Treviso, una vera “bomba antiuomo”. Arrivano ambulanze e poliziotti, e inizia l’indagine su quest’attentato, attribuito da tutti i media a *un* autore misterioso, definito, per imitazione (patetica) di un analogo “pericolo pubblico” statunitense, *Unabomber*. È un termine, apprendo via Internet, che, prepono, all’evidenza del “bombardare”, la crasi delle sigle di due bersagli d’esordio del “pericolo pubblico” statunitense: *University* (California) e *United Airlines*.

I poliziotti transennano il posto dell’esplosione (costata alla bambina un occhio e tre dita di una mano), cercano e individuano inutilmente altri rifiuti “attraenti” e magari esplosivi (come le “bombe antiuomo” dall’aspetto accattivante che minano zone di paesi come Kossovo, Afghanistan, Iraq, per esempio).

Intorno la folla continua il picnic, questo è l’oggetto dell’esecrazione: l’indifferenza della folla, che il cronista alona con l’argomento del degrado e squalore del luogo – gli usi e costumi delle masse infatti non piacciono ai cronisti piccolo-borghesi, che credono di non farne parte. Forse il cronista ha pensato che la folla avrebbe dovuto, invece, far fagotto? O magari che la folla avrebbe dovuto organizzare sul posto un’assemblea per discutere l’accaduto? Augurandogli vacanze in luoghi solitari e incontaminati, cibi soavi, mica “grigliate” maleodoranti, e bevande salutistiche, io propendo per la prima ipotesi, come spiegazione della sua esecrazione, infatti la seconda, quella assembleare, è molto fuori moda, e i cronisti piccolo-borghesi seguono sempre le mode. In ogni caso ha dimenticato, il cronista, che “lo spettacolo non deve mai fermarsi” – spiegazione socioculturale dell’indifferenza di massa.

Noi, il cronista, il lettore, e anche l’analfabeta davanti alla tv, tutti, ora, conosciamo piuttosto bene l’accaduto, mentre la folla, sul posto e al momento, com’è ovvio ne era investita oscuramente: ecco una spiegazio-

ne "tecnica" (psicologico-sociale) dell'indifferenza di massa. Se, d'altra parte, l'esplosione avesse materialmente impedito la prosecuzione del picnic, la folla avrebbe in qualche modo reagito, ma l'esplosione non l'ha impedita.

Potremmo dunque elogiare questa folla trevigiana, piuttosto che esecrarla, per non essersi fatta prendere dal cosiddetto panico, o per non aver iniziato una caccia alla "strega" del caso, per aver continuato "indifferente" (chissà poi quanto), tra cartacce e plasticacce - schizzi di sangue, grumi di carne oltre le transenne. Poteva andar peggio.

Nell'estate del 2001, a Seattle (USA), una ragazza attirò l'attenzione dei suoi concittadini indugiando sul guardrail esterno di un alto ponte con lo scopo di gettarsi nell'acqua sottostante, scopo realizzato dopo non brevi esitazioni e vane contrattazioni intercorse tra la ragazza e alcuni poliziotti richiamati sul posto, inclusi uno o più psicologi (della polizia), e dopo che un'enorme fila di automobili si era formata sul ponte e nella relativa via d'accesso. La ragazza, tentata dal suicidio per amore, si ferì gravemente — non so com'è andata a finire, è noto che i media prendono e lasciano le notizie con facilità. Ciò che dette all'evento una notorietà mondiale, io ne ho letto infatti il resoconto su *la Repubblica* (30 agosto), fu che alcuni degli automobilisti costretti prima a fare la fila e poi a passare lentamente davanti alla ragazza tentata dal suicidio — inferno metropolitano — la insultarono e la incitarono a buttarsi di sotto.

Avevo letto in quel periodo un libro di Adriano Zamperini, *Psicologia dell'inerzia e della solidarietà*, che tra l'altro si occupa del fenomeno dell'indifferenza metropolitana di fronte a eventi che in breve potrebbero essere definiti insoliti, o ingiusti. Qualcuno tenta il suicidio, o ha un malore, o è aggredito, picchiato, derubato, violentato, davanti o in mezzo a una folla, e nessuno degli "spettatori" interviene per tentare di mettere fine al fatto.

Fin dal caso occorso negli anni sessanta a Ketty Genovese, una ragazza che a New York fu aggredita, a lungo malmenata e infine uccisa da un uomo mentre, dei "trentotto testimoni" accertati spettatori "alla finestra", uno solo e da ultimo, dopo aver chiesto telefonicamente consiglio a un conoscente, si decise a chiamare la polizia, gli psicologi si sono occupati di questa materia, arrivando alla conclusione che in casi del genere la responsabilità individuale si "diffonde", si diluisce, mentre quando

il fatto insolito o ingiusto non avviene in presenza di una folla, ma in presenza di una o poche persone, queste ultime tendono a intervenire, magari solo mettendosi a gridare, insomma fanno qualcosa, perché la responsabilità pesa solo su di loro e non si "diffonde".

Un fatto occorso nell'estate del 2001 in una piccola città del nord Italia, tuttavia, sembra non confermare la spiegazione data dagli psicologi, mentre richiama l'evento di Seattle. Di notte un giovanotto adocchia una donna sui cinquanta anni in un bar, la segue fuori e poi l'aggredisce con scopi sessuali. Mentre il giovanotto usa violenza alla donna, due automobilisti si fermano sul posto e insultano la vittima, non solo: a quanto lei racconta alla polizia, essi urinano, si direbbe per perfezionare l'oltraggio, e poi se ne vanno. Le grida e gli altri rumori — c'è da credere che, essendo estate, le finestre siano aperte — richiamano l'attenzione di alcuni abitanti della zona; uno di loro nota che l'aggressore sta usando, come appoggio per l'azione violenta, la sua automobile, e avverte la polizia, a quanto riferisce. Quel tale, per esser chiari, chiama la polizia per salvare la sua automobile da graffi o addirittura ammaccature, più che per aiutare la vittima.

Ci sono casi, insomma, come quello di Seattle e questo, italiano, che vedono agire una sorta di interventismo, sia nella moltitudine sia nella solitudine, ma non finalizzato alla "solidarietà". Le due scene fanno pensare a momenti estemporanei di mobilitazione persecutoria scatenati dalla presenza disordinante di soggetti (perciò) malvisti. Sospetto che la donna aggredita dal giovanotto sia stata scambiata per una prostituta: ciò potrebbe spiegare l'oltraggio dei due automobilisti, ovviamente ingiustificabile. Le persone, in folla o da sole, possono attribuire al malcapitato di turno la posizione di "poco di buono", uno che "se l'è cercata" (questa una delle spiegazioni degli psicologi), ma non omettono sempre l'intervento, talvolta partono invece all'attacco, come per dare inizio a un linciaggio. Non è escluso che un episodio di caccia alle streghe avesse, ai tempi, caratteristiche iniziali in parte analoghe. Inoltre si può pensare a fenomeni estemporanei di "mobbing". La strega, la prostituta, il tizio che abbia un "atteggiamento sospetto", la donna "in giro di notte da sola", la ragazza del ponte di Seattle tentata dal suicidio, ostacolo al traffico del mattino, inquietano, e attirano un'attenzione ostile. Non è detto che l'"inerzia" di cui scrive Zamperini non dipenda anche dall'o-

stilità per chiunque, vittima o artefice, turbi l'“ordine” dando luogo a una “situazione insolita”, certo differente da quelle *strange situations* provocate sperimentalmente dagli psicologi allo scopo di studiare i livelli di “sconforto” e di “protesta” manifestati da bambini di un anno lasciati, in una stanza per loro nuova, in presenza di una persona estranea, ma non meno evocativa. Talvolta, viene da pensare con Gustave Le Bon, siamo come bambini di un anno.

Vittorio Zucconi, corrispondente de *la Repubblica* dagli USA, ha raccontato una storia che davvero, anch'essa, rende desiderabili i fenomeni di indifferenza metropolitana. Qualche giorno dopo l'11 settembre del 2001, a Detroit un trentenne bianco, tale Brent, di mamma si arma di pistole, mitraglietta, bombe a mano, e va dalla sua ex compagna: la trova a letto con il marito, un americano di origine iraniana. Brent, che a quanto pare è inferocito (uno di “quelli” gli ha “rubato” la donna), si accinge a usare le armi, ma i due riescono a trattenerlo in qualche modo dall'“insano gesto”. Brent, troppo emotivo, a questo punto si sente male, povero ragazzo, e si accascia a terra. La donna, logicamente poco vestita, corre a telefonare per un aiuto sanitario, mentre il marito, medico, inizia a dare colpi sul petto di Brent — massaggio cardiaco. Peccato che il trambusto e le urla, com'è facile immaginare, richiamino sul posto alcuni vicini — circostanza che stavolta sembra confermare la teoria che considera responsabilizzante l'essere in pochi. Costoro, che evidentemente non conoscono il marito della donna, vedono un non bianco che “picchia” un bianco disteso in terra e una donna “nuda”, così Zucconi, urlante al telefono: che fanno? Uno di loro spara sul non bianco; ne risultano due morti, Brent, per sua sfortuna cardiopatico, e il medico, per sua sfortuna non bianco, per sua sfortuna nel posto giusto, sì, a casa sua, ma nel momento sbagliato: dopo l'11 settembre.

Il fattore “11 settembre”, coinvolgente in modo collettivo i cittadini USA (e non solo), certo straordinario, permette esemplarmente di pensare in modo ampliato a fenomeni come quelli appena riferiti. Ciò che gli psicologi non considerano abbastanza, quando lavorano a spiegare l'inerzia, l'indifferenza sociale, è infatti la cornice socioculturale e politica. Nel caso Brent deve aver agito la paura e la rabbia del dopo

“11 settembre”, come contesto immediato. Ma tale spiegazione non basta.

Nelle società capitalistiche, USA in testa, valgono il successo e il denaro come mete, così ha teorizzato a suo tempo il sociologo Robert K. Merton, e gran parte della vita delle persone è assorbita da tali mete, che logicamente moltissimi non raggiungono, ma insomma, come si dice? — l'importante è partecipare. Nelle società capitalistiche, oggi stragrande maggioranza nel mondo, in USA particolarmente, ben poco è garantito nella vita delle persone, mi riferisco all'abitazione, alla salute, alla scuola, al lavoro, alla pensione, tutte merci che si devono pagare salate (tra esse il lavoro si deve invece vendere a poco). In altri termini nelle società capitalistiche le persone tendenzialmente non hanno tempo per occuparsi dei loro cosiddetti simili, che esse devono anzi tenere a bada non solo come “estranei” (è la tradizionale “eterofobia”), ma anche come “concorrenti” (è la mentalità capitalistica), le persone infatti hanno tempo da fare allo scopo di pagarsi la loro vita. Lo “spettacolo” non può fermarsi. Gli altri sono “estranei”, “concorrenti” oppure “clienti” (è la mentalità del venditore), ci interessano da questo punto di vista, ci interessano molto meno come nostri cosiddetti simili, come cosiddetto prossimo (vedi la parabola del “Buon Samaritano”): come concittadini. Se poi non “rigano diritto”, se ci danno fastidio con qualcosa di “sbagliato” (*something wrong*), come la ragazza del ponte a Seattle, come la signora brutalizzata nella cittadina del nord Italia, come Kerry Genovese — se “danno problemi”, allora noi possiamo anche diventare come i bambini di un anno nella cosiddetta *strange situation*, o come una folla a caccia di “streghe”. È per questo che l'indifferenza sociale sembra, nella società capitalistica, il male minore.

Lecture

M.D.S. Ainsworth e S.M. Bell (1970), “Attachment and Exploratory Behavior of One-years-olds in a Strange Situation”, in *Child Development*, 41 (vedi U. Bronfenbrenner (1979), *Ecologia dello sviluppo umano*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1986).

D. Carnegie (1936), *Come trattare gli altri e farsi amici*, trad. it., Bompiani, Milano 1990.

- P. Colaprico (2003), "Torna l'incubo Unabomber", ne *la Repubblica*, 26 aprile, pag. 2.
- G. Le Bon (1895), *Psicologia delle folle*, trad. it., Longanesi & c., Milano 1980.
- B.P. Leveck (1987), *La caccia alle streghe in Europa*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2001.
- R.K. Merton (1966), *Teoria e struttura sociale*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1971, vol. II (vedi G. Gennaro (1993), *Manuale di sociologia della devianza*, Angeli, Milano).
- A. Zamperini (2001), *Psicologia dell'inerzia e della solidarietà*, Einaudi, Torino.
- V. Zucconi (2002), "Brent va alla guerra", in *D La Repubblica delle donne*, supplemento de *la Repubblica*, 7 settembre, pag. 42.

Hitler a colori

Ho seguito in tv, anni fa, un documentario sulla vita privata di Hitler. Più delle vicende e dei personaggi (ma vale fermarsi su un'espressione, sorprendentemente formulabile a visione ultimata: *la ragazza di Hitler*, e sul trisillabo *Eva Braun*, quasi una *griffe*), mi ha colpito il *colore*. I filmati, almeno alcuni di essi, erano a colori (Agfa). *Hitler a colori!* Situazione insolita. Hitler a colori, a parte un che di patacca, alla Forrest Gump, mi sembra una violazione, uno sconfinamento dall'*altra* a questa epoca, dalla prima metà del secolo XX alla seconda, la nostra. Hitler tra noi. Non più confinato nel passato in bianco e nero, respinto.

Insidioso documentario, penso, che propone gli "amori" di un personaggio che siamo soliti riconoscere come alieno. Programma mistificante, se lo sguardo su Eva Braun serve a far dimenticare anche per un attimo chi era il suo "fidanzato". Ma è più interessante, insisto, pensare alla succulenta insidia del colore, che ci riporta la figura della graziosa "ragazza di Hitler", giustamente, come una donna qualsiasi, come una qualche nostra parente, non più prigioniera del bianco e nero, ma *liberata* nel colore, e *spinta* fino a qui vicino nel tempo (operazione tentata da Peter Roos con il suo tormentato libro, *Amare Hitler*). Dunque la normalizzazione dello straordinario è inquietante: in definitiva utile.

Leggevo *I volenterosi carnefici di Hitler*, di Daniel J. Goldhagen. Per dimostrare che il genocidio fu opera di tedeschi intesi come "tedeschi comuni" (e non unicamente come personale nazista), Goldhagen studia i "battaglioni di polizia", corpi operanti in Polonia e in URSS nei territori occupati dall'esercito tedesco, autori di enormi massacri di ebrei, oltre che di partigiani. I battaglioni non sarebbero stati corpi militari veri e propri, dunque, ma formazioni di riservisti anche maleaddestrati, sostiene Goldhagen, "uomini comuni" tedeschi intrisi di antisemitismo.

Il libro include alcune foto in bianco e nero provenienti dall'inferno della *caccia agli ebrei*. Tra queste foto spicca quella di una bellissima giovane tedesca, Vera Wohlauf, incidentalmente (scherzi della moda) vestita come una ragazza di oggi, capelli rossi (ci scommetterei), che si avvicina sorridente all'obbiettivo camminando su una spiaggia. È la moglie del capitano Julius Wohlauf, ufficiale in uno dei battaglioni di polizia.

Per dimostrare che i tedeschi dei battaglioni erano abbastanza tranquilli e senza crocci, tra un massacro e l'altro, che per loro ammazzare ebrei era un lavoro quasi scontato, infatti erano educati a considerare gli ebrei "inumani" e responsabili di ogni male, educati da secoli e secoli di cristianesimo, incrogniti dal più moderno e "scientifico" razzismo, ed esaltati dal nazismo a ritenere gli ebrei che stavano massacrando responsabili dei bombardamenti in atto sulla Germania, e così via; per dimostrare che i tedeschi dei battaglioni erano dunque tranquillamente disposti ad ammazzare gli ebrei (a parte gli sgradevoli schizzi di materia cerebrale emessi dai crani delle vittime), Goldhagen documenta il quotidiano dopolavoristico dei membri dei battaglioni — giochi, spettacoli, sport e visite alle mogli (e da parte delle mogli): pare sia in questione una "nazionale" di calcio in trasferta ai mondiali.

Vera sorride avvicinandosi a noi scalza, nel suo completo da spiaggia (griffato *Eva Braun?*), leggeri pantaloni scuri larghi e "top" dello stesso colore. La foto di Vera inserita tra le altre, orrende, è una provocazione di Goldhagen, come ci provoca la visione di "Hitler a colori", che è un caso dovuto alla tecnica cinematografica, già abbastanza progredita negli anni quaranta. Forse il quotidiano è ignaro della Storia, il quotidiano è "comune", Hitler ha "la sua ragazza", Vera è la bella moglie di un ufficiale di polizia tedesco ("comune") che fa fucilare con modalità sadiche persone intermi a migliaia. Eppure la vita continua. La vita scorre accanto all'orrore, l'orrore scorre dentro la vita quotidiana. Ecco dunque perché la Storia è utile scriverla e naturalmente riscriverla. Come ha fatto Goldhagen.

In Austria vinse le elezioni, anni fa, una coalizione di "centro destra" comprendente un partito "liberale" il cui capo, tale Haider, dette scandalo mediatico con le sue opinioni e dichiarazioni, oltre che con i suoi programmi politici. Un piccolo paese che si trova nel cuore del nostro mondo *a colori* dunque promosse tramite regolari elezioni un partito xenofobo, razzista e non alieno da nostalgie nazi. Per la serie "il bue dà del cornuto all'asino" la gerarchia Euro & Nato al completo si agitò contro il partitino di Haider e indirettamente contro questo piccolo paese, l'Austria, ma per la sola ragione, io credo, che gli esponenti del partitino, e il loro capo, parlavano un linguaggio "politicamente scorretto".

Le opinioni di Haider, antologizzate dalla stampa "politicamente corretta", ci ricordano le emissioni verbali di importanti uomini politici

di oggi (la tragedia scivola nella commedia); ci ricordano inoltre che anni fa, in Italia, un partito direttamente derivato dal Partito Nazionale Fascista e dalla Repubblica Sociale Italiana (RSI, da cui l'MSI), dunque dal mondo *in bianco e nero*, fu parte non piccola di una coalizione di "centro destra" vincitrice alle elezioni, e partecipò al governo. Come oggi, 2003.

Il torto rinfacciato ad Haider e camerati un po' da tutti, io credo, era quello di parlare chiaro e nazista, *in bianco e nero, non a colori*, come "in bianco e nero" parlano gli uomini e le donne "comuni", comunemente convinti di essere minacciati dall'"invasione" di moltitudini di stranieri poveri, "impresentabili" e desiderosi di portare alla bocca almeno le briciole del nostro banchetto.

Tutti i campi dello scibile infamati
ogni forma di cultura annientata
l'ingegno espulso

(...)

Se ti metti a parlare con qualcuno
salta fuori che è un idiota
in ogni viennese c'è un massacratore
ma non bisogna farsi guastare l'umore

(...)

Vienna è una città fredda e grigia provinciale
il tratto americano la rende proprio ripugnante
L'americanismo qui ha distrutto tutto

(...)

Il tratto austriaco mi chiedo sempre
che cosa sia
l'assurdità all'ennesima potenza
ci attrae e ci respinge

socialismo totalmente degenerato
cristianesimo totalmente degenerato
(...)

(Thomas Bernhard, *Piazza degli eroi*)

Ho trovato infine una notizia che adesso provo a gettare nel crogiolo.
la Repubblica, 2 marzo 2000: "Leni Riefensthal, la novantasettenne regi-

sta tedesca che ha legato il suo nome ai fasti del nazismo trionfante, è rimasta ferita martedì scorso in Sudan dove era impegnata nella realizzazione di un film sulla sua vita", leggo. Naturalmente a colori. Autrice tra l'altro de "Il trionfo della volontà", del '34, e di "Olympia", del '36, documentari in bianco e nero, il primo su un congresso del Partito Nazional Socialista dei Lavoratori Tedeschi, tenutosi a Norimberga, il secondo sulle Olimpiadi di Berlino, Leni Riefensthal, dunque, "bellissima e volitiva" nonché ritenuta esser stata amante di Hitler, leggo in Roos, è *viva* *. Forse è viva anche la signora Vera Wohlauf, perché no? La vita scorre, "bellissima e volitiva", si lascia alle spalle l'orrore al quale è stata inchiodata dalla Storia. Ne incontra di nuovi, forse li ignora.

* Leni Riefensthal è morta nel settembre del 2003, a centouno anni.

Letture

- T. Bernhard (1988), *Piazza degli eroi*, trad. it., Garzanti, Milano 1992.
 D.J. Goldhagen (1996), *I volenterosi carnefici di Hitler*, trad. it., Mondadori, Milano 1997.
 P. Roos (2000), *Amare Hitler*, trad. it., Baldini & Castoldi, Milano 2002.

Visioni

- L. Riefensthal, "Il trionfo della volontà", Germania 1934.
 L. Riefensthal, "Olympia", Germania 1936.
 C. Lanzmann, "Shoah", Francia 1985.
 R. Zemekis, "Forrest Gump", USA 1994.

Allineamenti, omologazioni, differenze

I.

"Ciò che più ci colpisce di una folla psicologica, scrive Gustave Le Bon nel capitolo primo, libro primo, de *La psicologia delle folle*, è che gli individui che la compongono – indipendentemente dal tipo di vita, dalle occupazioni, dal temperamento o dall'intelligenza – acquistano una sorta di anima collettiva per il solo fatto di appartenere a una folla. Tale anima li fa sentire, pensare ed agire in un modo del tutto diverso da come ciascuno di loro – isolatamente – sentirebbe, penserebbe ed agirebbe".

Lo studio di Le Bon è un effetto delle manifestazioni francesi, e parigine soprattutto, di massa: rivolte e rivoluzioni — 1830, 1848, 1871. La classe borghese si attrezzava, potremmo dire, di fronte al nuovo fenomeno delle masse, organizzate o disorganizzate, cui essa stessa aveva dato adito (quartieri operai, bacini industriali e minerari, senza contare la metropoli stessa — Parigi, Londra — fucina di masse, massa continua). La classe borghese si preparava in particolare ad affrontare il nascente movimento operaio organizzato nell' "Internazionale". Non che Le Bon, il cui bersaglio più prossimo è esplicitamente "l'invasione minacciosa del socialismo", debba esser visto solo come un borghese che indaga sulle masse con scopi politici; quello che egli scrive in relazione ai fenomeni di metamorfosi e deindividuazione, di regressione allo stato "barbarico" e "infantile" dei soggetti individuali nella massa, è interessante di per sé, per la storia della politica del Novecento, della sociologia e della psicologia sociale, ma è anche riferibile alla storia della lotta tra le classi. E non solo: "Numerosi caratteri specifici delle folle, quali l'impulsività, l'irritabilità, l'incapacità di ragionare, l'assenza di giudizio e di spirito critico, l'esagerazione dei sentimenti ed altri ancora, scrive Le Bon nel capitolo secondo, libro primo, si possono osservare anche in esseri appartenenti a forme inferiori dell'evoluzione, come il selvaggio e il bambino. È un'analogia che indico solo di sfuggita." Folle, "selvaggi", bambini.

Nei capitoli dodicesimo e tredicesimo de *I promessi sposi* la descrizione di una rivolta popolare causata a Milano nel 1628 dalla contraddittoria politica praticata dal governo (spagnolo) in merito al prezzo della fa-

rina, ironica e sprezzante com'è quella di un osservatore ignaro di angustie alimentari, enumera le violazioni alla proprietà privata, gli eccessi della folla, la sua "irrazionalità", e in definitiva commenta malevolmente le ovvie magagne che ogni rivolta comporta: "(...) Le strade e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una rabbia comune, predominate da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in crocchi, senza essersi dati l'intesa, quasi senza avvedersene, come goccioline sparse sullo stesso pendio. Ogni discorso accresceva la persuasione e la passione degli uditori, come di colui che l'aveva proferito". Più oltre: "Veramente, la distruzione (...) delle madie, la devastazione de' forni, e lo scompiglio de' fornai, non sono i mezzi più spicci per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva".

Ne *L'educazione sentimentale*, terza parte, capitolo primo, leggiamo il racconto delle giornate parigine della rivoluzione del 1848. Qui la visione di Gustave Flaubert della folla non è, come in Alessandro Manzoni, il prodotto di un distante e malevolo reportage, ma scaturisce da dentro la rivolta: lo sguardo è stretto, la prospettiva è corta, la ricettività — immagini tragiche, o sordide, sempre intense — ha la meglio sullo scetticismo. Il protagonista del romanzo interrompe una sua vacanza richiamato dai grandi fatti che succedono a Parigi, è un piccolo-borghese di provincia che si nutre di cose parigine — se a Parigi c'è la rivoluzione è necessario andare, vedere, vivere. Egli si mescola con la folla, la segue — pensiamo al Renzo manzoniano che, stupefatto e ottuso "montanaro", vaga nel cuore di Milano in rivolta — entra nel Palazzo invaso dal popolo, cammina attraverso i saloni, le stanze, i recessi della reggia occupata, guarda, osserva — lui non è uno dei rivoltosi, lo sa, non potrà mai esserlo, per motivi di classe sociale, non ha la rabbia del popolano, del proletario, quindi non riesce a vedere nient'altro che i danni, gli eccessi della rivolta, a descriverne, anch'egli, le magagne. Tuttavia il protagonista, Frédéric, *frequenta* la rivolta, ne trae elementi di esperienza, occasioni di incontro. A momenti egli si sente naufragare in quella massa, perde l'individualità, si scioglie, come leggiamo, nella *gallicità* della folla. "Frédéric, anche se non era guerriero, sentì fremere il suo sangue gallico. Il magnetismo delle folle l'aveva conquistato: aspirava voluttuosamente l'aria tempestosa, piena degli odori della polvere da sparo; e nello stesso tem-

po rabbrivida avvertendo l'effondersi di un immenso amore, di una dolcezza estrema e universale, come se il sentimento dell'umanità intera facesse battere il suo cuore".

Emile Zola in *Germinal*, parte quarta, in particolare capitolo settimo, e parte quinta, capitolo terzo, quarto e quinto, racconta di una *massa* di migliaia di persone, uomini, donne, bambini sfruttati e affamati, in sciopero contro la locale società mineraria per ottenere qualche miglioramento salariale e delle loro condizioni di lavoro, o piuttosto per rispondere a un supposto tentativo della società di affamarli ulteriormente. Zola mostra che una massa può essere, quanto alla sua organizzazione, come un bacino di raccolta di acque, che essa può trasformarsi, durante lo sciopero, in particolare nei cortei contro i "crumiri", in un fiume in piena, che infine può diventare straripante e distruttiva nello scontro contro i soldati, nella caccia ai borghesi, nella distruzione dei macchinari. Probabilmente le parti quarta e quinta di *Germinal* sono rappresentazioni inevitabili per contestualizzare e illustrare gli inizi della *psicologia collettiva*. Siamo vicinissimi nel tempo proprio a Le Bon, in questione adesso è il movimento operaio, il comunismo, lo "spettro" di cui scrive Karl Marx ne *Il Manifesto del Partito Comunista*. C'è stata la Comune di Parigi (1871), grandi sono le speranze da una parte, grandi i timori dall'altra. I borghesi di Zola spiano il corteo degli scioperanti da dietro il riparo di cancelli, finestre, seminastristi, tremano, paventano l'avvento di un'epoca amara.

2.

Se in *Le Bon* rivediamo le rivoluzioni, le rivolte, la rabbia di una parte, la paura dell'altra, il timore della perdita dell'individualità e del potere politico ed economico, l'inquietudine, la paura e il fascino "magnetico" del naufragio nella massa, se possiamo ritrovare la storia sociale, politica ed economica, l'anima del fascismo e del nazismo prossimi, e certa narrativa dell'Ottocento, lo "spettro" del comunismo, l'ombra della repressione, non manchiamo certo di apprezzare la sensibilità di quest'autore per quanto insegna sui pericoli della società di massa, sulla perdita dell'individualità, della responsabilità, del razionalità, pericoli che noi vediamo con occhi più atterriti di lui, cento anni dopo.

A questo proposito è utile rifarsi al lavoro di Bruno Bettelheim, che con *Il cuore vigile* ha descritto il lager nazista come *modello tragico* di società di massa, lager quindi visto come campo d'analisi psicosociale.

Bettelheim, psicologo di ispirazione freudiana, incline a pensare in termini di formazione del soggetto nei rapporti originari con i genitori, nelle vicissitudini delle pulsioni, e, certo, con l'influenza dell'ambiente esterno — ma quest'ultima sempre filtrata dall'esperienza originaria del soggetto nella famiglia — “riscopre” drammaticamente nel lager l'importanza dell'ambiente *in quanto tale*, come forza agente nel “qui e ora” sull'agire individuale. Bettelheim “scopre” che il soggetto *appartiene a ciò che fa*, a ciò che è costretto a fare *in rapporto all'ambiente sociale ed alle sue circostanze*. Assistendo alle metamorfosi degli internati nel lager, Bettelheim “scopre” che l'ambiente sociale immediato ha una sua forza autonoma cui il soggetto con la sua storia e la sua identità può opporre ben poco. Avverte quindi, come Le Bon, il pericolo per l'individualità costituito da una società di massa come il lager, rappresentante, certo in modo abnorme, ogni moderna società di massa; e avverte la necessità di dotarsi di un “cuore vigile”, informato, *all'erta*, nel mare della massificazione.

Noi non viviamo in un lager, per fortuna, l'ambiente sociale non minaccia la nostra vita come i lager facevano e fanno, ed abbiamo meno difficoltà a salvarci dal naufragio, come soggetti, degli internati. Negli anni sessanta Stanley Milgram tuttavia s'incaricò di mettere non poco in crisi quest'eventuale consolazione con la sua ricerca sul tema dell'*obbedienza all'autorità*.

Noi possiamo pensare che non eseguiremmo mai ordini “immorali”, ed anche gli psicologi, gli psichiatri, i sociologi possono prevedere che soggetti liberi tenderanno a non prestarsi all'esecuzione di ordini “immorali” dati da figure autorevoli; noi e gli esperti confidiamo in altri termini nella tenuta dei valori “umanitari”, e consideriamo improbabile che pressioni e regole socioambientali possano farci fare quello che non vogliamo o non riteniamo giusto. L'esperimento di Milgram mette in crisi tale fiducia. Pochi soggetti, sottoposti a quell'esperimento, rifiutano di applicare alla cosiddetta vittima le scariche elettriche, le crescenti scariche elettriche (in realtà finte) richieste dallo sperimentatore come punizione da applicare alla vittima quando costui compie errori nell'area

dell'esperimento-pretesto (rapporto tra punizioni ed apprendimento). Milgram spiega questo fenomeno facendo ricorso a varie idee e concetti, per esempio quelli di *gerarchia*, di *autonomia* e di *eteronomia*.

Egli sostiene che noi ci adattiamo fin dall'inizio della nostra vita in termini di socializzazione, organizzazione e gerarchia — del resto quando si parla di organizzazione si ammette che un individuo debba cedere parte della sua autonomia agli altri, che la perda in nome dell'organizzazione stessa: di qui la gerarchia come necessità, di qui il nostro affidarci, il nostro saper passare da una dimensione *autonoma* a una dimensione *eteronoma*. Obbediamo agli ordini anche se “immorali”, e tradiamo noi stessi — o invece facciamo la scoperta di noi stessi? — in quanto ci affidiamo all'autorità, proprio come un soggetto “deindividuo” si “scioglie” nella massa che lo tiene, lo regge, lo spinge. Siamo abituati a obbedire, afferma Milgram, quindi, anche se gli ordini che ci danno sono per noi “immorali”, bene, semplicemente noi facciamo quello che ci chiedono.

Anche Elias Canetti, in *Massa e potere*, si occupa dell'obbedienza al comando. L'esecuzione di ogni comando lascia nel soggetto, fin da bambino, una “spina”, così Canetti, dalla quale il soggetto troverà sollievo dando a sua volta, quando sarà il tempo e il luogo, comandi. Inutile dire che, con Canetti, ognuno di noi è un rovo di subordinazione. Impossibile liberarsi dalle spine accumulate in noi. Solo il boia, secondo Canetti, “vive lieto”, infatti i comandi che egli esegue “professionalmente” hanno a che vedere con la natura profonda e la forza del comando: la morte. Questa la teoria di Canetti: ogni comando che ci è dato e che noi eseguiamo, fin da bambini, è imparentato con la minaccia di morte; ogni volta che udiamo o diciamo “fa' questo” il sottinteso dimenticato è “... o ti uccido”.

Primo Levi ne *I sommersi e i salvati* lavora allo stesso tema di Milgram, in base però alla sua esperienza di *salvato* dal lager, discutendo il caso degli addetti alla “Squadra Speciale”, per lo più internati ebrei che, prima di essere a loro volta uccisi, guadagnavano qualche mese di sopravvivenza ad Auschwitz lavorando nel luogo dove pervenivano, ammassati sui treni, i prigionieri, soprattutto ebrei, sempre più febbrilmente con il passare degli anni della guerra avviati alle camere a gas. Gli

addetti alla "Squadra Speciale" spogliavano i deportati dei loro abiti e dei loro beni, accumulati poi a uso dei militari nazisti e marginalmente disponibili anche per gli internati più "intraprendenti", e poi li "accompagnavano" ai "bagni", cioè alle camere a gas. Successivamente portavano i cadaveri ai forni crematori. È ovvio che gli addetti alla "Squadra Speciale" erano soggetti che obbedivano a ordini immorali, abusi di potere mostruosi, perversamente immorali se si considera che i nazisti costringevano ebrei a derubare, a ingannare e ad eliminare altri ebrei. La spiegazione di questa acquiescenza, secondo Levi non giudicabile dalla nostra comoda posizione di lettori, stava nell'accennata prospettiva di sopravvivenza, e di relativo privilegio, offerta dai nazisti agli addetti: più cibo, abiti e calzature migliori, e possibilità di accedere al deposito dove erano accumulati i beni delle vittime.

Il tema della *sopravvivenza* propriamente detta è fondamentale per iniziare a comprendere una serie di usi e costumi che oggi appaiono come naufragio dell'individuale nella società massificata. Chiudiamo gli occhi per non vedere e non sentire gli abusi del potere, per difenderci, per tirare avanti, per *sopravvivere*; ci facciamo piccoli, minimali, ridimensionando i nostri valori, o meglio dimenticandoli, per conservare un posto anche modesto alla tavola imbandita in questa parte del mondo chiamata "occidente". Christopher Lasch ne *L'Yo minimo* spiega l'interesse degli studiosi per la vita nei lager nazisti non tanto con argomenti inerenti alla storiografia, quanto con l'argomento dell'attualissima "mentalità della sopravvivenza", che ricaverrebbe, secondo Lasch, modelli e ragioni da quella "scuola di vita" che fu il lager.

Levi sul fenomeno dei kapò (capi) spiega che queste persone, anche ex delinquenti cosiddetti comuni, eseguivano gli "ordini immorali" dei nazisti in quanto erano sadici, certo, ma anche per desiderio di potere e — suggeriremmo — per quello che gli psicanalisti chiamano "identificazione con l'aggressore", ovvero assunzione inconsapevole delle caratteristiche di un modello consapevolmente ritenuto malvagio o pericoloso. I kapò, diremmo, abusavano del loro *impotere* in rapporto allo strapotere dei nazisti. Sono argomenti che servono a capire meglio perché i soggetti di Milgram, persone come noi nella vita di ogni giorno, inflissero le scariche elettriche punitive e torturanti alla vittima designata. Abusando

del loro *impotere* in rapporto al potere della scienza accademica, anima-trice dell'esperimento.

In un film di Gillo Pontecorvo, "Kapò", la protagonista, una ragazzina ebrea, diventa kapò dopo aver visto i genitori denudati spinti nelle camere a gas, dopo aver patito la fame e il freddo, dopo aver cambiato nome ed aver rinunciato per forza alla sua religione, dopo aver accettato di essere compagna di svaghi erotici degli ufficiali nazisti nel bordello del lager. Si tratta di un percorso che dipende dalle circostanze, dall'ambiente, dalle sue regole, che dettano linee di sopravvivenza (in senso stretto), certo da ciascuno percorse secondo caratteristiche personali.

Il lager fa testo a sé, si potrebbe obiettare, nel lager agisce non tanto l'influenza socioambientale, quanto una vera e propria costrizione socioambientale: il "trauma" subito da Bertheim come psicologo freudiano vale, ma ha dei limiti nelle sue conseguenze teoriche; d'altra parte anche la situazione sperimentale creata da Milgram, come tutte le situazioni sperimentali, specie quelle di laboratorio, ha conseguenze teoriche limitate. Georg Mosse fornisce invece, in un'intervista rilasciata a *la Repubblica*, precise memorie personali su situazioni di massa spontanee e libere da costrizioni: "Nel 1936, durante la guerra etiopica, ero a Roma e mi trovai in mezzo alla folla mentre sfilava un reggimento che era tornato appunto dall'Etiopia, racconta Mosse. Non ho mai dimenticato quell'entusiasmo che c'era intorno a me. Cosa pensa che farebbe se si trovasse nel mezzo di una folla entusiasta che saluta col braccio alzato? — domanda Mosse all'intervistatrice. Lo alzerebbe anche lei. Ma non per paura. Perché sarebbe travolta dal senso di cameratismo che si crea in certe circostanze".

Le metamorfosi della giovane protagonista di "Kapò" sono *forzate* dal lager, mentre il "saluto romano" del giovane Mosse, ebreo, o il suo naufragio "rassicurante" nella folla a un comizio di Hitler, all'insaputa dei genitori, sono effetti *non* forzati dell'ambiente, nel senso che in casi come questo il soggetto avrebbe la possibilità di non uniformarsi, di sottrarsi anche fisicamente alla folla, infatti, nei termini di Mosse, non è spinto dalla paura, come avviene invece nel lager. Con Canetti diremmo che fare massa, branco, abolire le distanze dai simili, è un bisogno fondamentale umano, che l'individuo moderno tende a negare, ma dal qua-

le è ripreso e infiammato — Canetti paragona certe manifestazioni della massa al fuoco.

Nell'esperimento di Milgram il soggetto ha, nell'ambito di un tranquillo laboratorio universitario, la possibilità di sottrarsi agli ordini immorali, in astratto ha tutte le possibilità di sottrarsi in qualsiasi momento; il giovane Mosse è più libero del soggetto milgramiano, del resto non deve applicare scariche elettriche a nessuno, non è neppure obbligato dalla prospettiva di riscuotere un po' di soldi — cioè da un contratto — com'è per il soggetto milgramiano, semmai nel caso del comizio nazista egli ha l'adolescenziale tornaconto di *farla in barba ai genitori*, il tornaconto del proibito, mentre sottolineiamo che fascismo e nazismo sono da lui visti con gli occhi di un ragazzo *negli anni trenta, prima di Auschwitz*.

“Occorre empatizzare anche con le cose che non ci piacciono”, dice Mosse. Milgram da parte sua ci aiuta, tra l'altro, a empatizzare con i nostri cedimenti all'autorità, ad avvicinarci all'esperienza di cedimento. Prima di Milgram, con un esperimento di laboratorio assolutamente privo di *evidenti* contrassegni etici — l'opposto dell'esperimento di Milgram — ma non meno incisivo, Solomon Asch negli anni cinquanta volle farci capire com'è facile che un individuo si lasci influenzare dalla maggioranza — nei termini di Mosse, che sia travolto dal senso di cameratismo. Asch espose dei soggetti alla banale visione, su un pannello, di barrette o linee da confrontare, quanto alla loro lunghezza, con una barretta di riferimento; i soggetti avevano il compito di indicare quali delle barrette erano della stessa lunghezza della barretta di riferimento. Facile: infatti in sostanza nessuno dei soggetti del gruppo di controllo dette risposte sbagliate. In una fase successiva Asch, quest'altro susurratore di inquietudini, unì a singoli soggetti ingenui un certo numero di suoi *complici*, istruiti a dare con calibrata progressione nelle successive prove — per non insospettire la *cavia* — risposte sbagliate quanto alla relazione delle barrette con la barretta di riferimento. Il soggetto dell'esperimento di Asch si trovava quindi confrontato con una maggioranza di tendenziali negatori dell'evidenza. Al termine delle successive prove in gruppo i soggetti ingenui inseriti nei gruppi sperimentali producevano un 30-40% di risposte sbagliate. Questo è un effetto dell'“influenza della maggioranza” sull'individuo.

Certamente una fila di linee da mettere in rapporto con un'altra linea è uno stimolo ben più neutro in confronto a quello fornito da un nostro simile che spasma in conseguenza della nostra applicazione di scariche elettriche, come avviene nell'esperimento di Milgram. Ci permettiamo tuttavia di suggerire che nell'esperimento di Asch si allude, fin dalla formulazione grafica del problema, proprio all'*allineamento* ed alla *omologazione*, al *riconoscimento delle differenze*. In Asch si allude, ci piace credere, al fatto che gli individui possano esser visti come “bastoncini” quasi tutti uguali. Se Milgram ci getta in faccia quello che siamo, Asch ce lo sussurra. Mosse invece ci ricorda che talvolta possiamo essere come un ragazzino ebreo che si lascia prendere dall'emozione dell'identità a un comizio di Hitler. La massa ha, e dà, forza, potere, compensa l'impotere.

Letture

- B. Bettelheim (1960), *Il prezzo della vita*, trad. it., Adelphi, Milano 1965 (pubblicato successivamente con altro titolo, *Il cuore vigile*, dallo stesso editore).
- E. Canetti (1960), *Massa e potere*, trad. it., Adelphi, Milano 1981.
- G. Flaubert (1869), *L'educazione sentimentale*, trad. it., Einaudi, Torino 1960.
- D.J. Goldhagen (1996), *I volenterosi carnefici di Hitler*, trad. it., Mondadori, Milano 1997.
- M. Hewstone et al. (1988), *Introduzione alla psicologia sociale*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1991.
- C. Lasch (1984), *L'io minimo*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1985.
- G. Le Bon (1895), *Psicologia delle folle*, Longanesi & C., Milano 1980.
- P. Levi (1986), *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.
- A. Manzoni (1840-42), *I promessi sposi*, Sansoni, Firenze 1990.
- K. Marx (1848), *Il manifesto del partito comunista*, trad. it., Einaudi, Torino 1962.
- S. Milgram (1974), *Obbedienza all'autorità*, trad. it., Bompiani, Milano 1975.
- A. Mucchi Faina (2002), *Psicologia collettiva*, Carocci, Roma.
- V. Vannuccini (1996), “Il lato oscuro delle masse”, *la Repubblica*, 20 novembre.

E. Zola (1885), *Germinal*, trad. it., G. Casini Ed., Milano 1967.

Visioni

G. Pontecorvo, “Kapò”, Francia-Italia, 1959.

Devianza e individuazione

Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, di Robert L. Stevenson, illustra la tensione tra la dimensione collettiva e la dimensione individuale come conflitto *interno* a un soggetto: tra norma e devianza; mostra come la devianza merita in discussione la norma, e come la norma, in questo caso la rispettabilità cosiddetta vittoriana, crei con i suoi freni la “sfrenatezza” della devianza. Gli eccessi del signor Hyde hanno probabilmente a che vedere, stando a quanto sappiamo di Londra alla fine del secolo XIX in fatto di “vizi privati”, con la prostituzione anche minorile e omosessuale, e con occasioni di piacere “sodomasochistico”. Tuttavia la *manca*za, nel testo di Stevenson, di riferimenti precisi, imparentata con la morale vittoriana della dissimulazione, risulta un espediente letterario valido, infatti l’incertezza provoca la fantasia del lettore; ognuno può riempire, oggi, e a suo modo, la casella lasciata bianca, attualizzando la storia stevensoniana.

Nel proverbiale testo di Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* (capitolo undicesimo), si trova forse, lavorando per analogia, una traccia degli eccessi del dottore trasformato in “mostro”: essi hanno a che vedere con l’uso di droghe, per altro ai tempi non proibite come oggi, e con imprese erotiche soprattutto fondate sul potere del denaro. Dorian Gray è un criminale come il signor Hyde, solo che ha un bell’aspetto e, proverbialmente, non invecchia. Lo *hyde* di Dorian vive nel ritratto. Il ritratto segreto che si degrada e invecchia al posto dell’originale, e il sadico e “bestiale” signor Hyde, sono immagini deformate, *devianti*, dei protagonisti.

Tutti noi, come Jekyll, come Dorian Gray (non importa precisare che i due personaggi esagerano il tema a scopo drammatico e forse didascalico), abbiamo qualcosa di nostro (di *mostro*) che ci sfugge, o da cui rifuggiamo, *something wrong*, e potremmo mettere in atto comportamenti dunque etichettabili come devianti. La nostra devianza ci mostrerebbe, dal momento che la potremmo vivere dall’interno, che essa non può essere isolata, se non artificiosamente, dalla nostra persona, anzi, che essa fa parte di noi, e sia pure parte sfuggente o da cui rifuggiamo. La nostra devianza ci insegnerebbe che un comportamento deviante è solo

un aspetto del nostro rapporto con il mondo: ci ricorda che potremmo essere cercatori di individualità, di *individuazione*, e che comunque non dovremmo essere solo definibili come devianti. Che siamo persone, in altri termini, non “casi” di interesse sociale, penale o clinico.

Se poi lavoriamo in una delle professioni d'aiuto dobbiamo apprendere da noi stessi, introspektivamente, la *qualità del vissuto* della devianza per applicarne le caratteristiche alle persone che dobbiamo aiutare. Se impariamo che la devianza è applicata come un'etichetta totalizzante, allora possiamo rivolgerci all'altro, il cliente o utente, come a un nostro (un *nostro*) simile. L'altro è una persona come noi, e come noi vuole essere trattato da persona, non da caso sociale, o penale, o clinico. Non è quindi solo giusto rivolgersi sempre all'altro, anche e soprattutto nelle attività d'aiuto, come a un nostro simile: è utile, adeguato, corretto dal punto di vista metodologico, tecnico. Altrimenti l'altro noi lo manchiamo, come si manca un bersaglio, mirando alla devianza, non alla persona.

“È stata via”, di Peter Hall, è un film che mostra come il contatto con una persona cosiddetta deviante possa essere ricco di possibilità trasformative. Nessuno è “sano”, “normale”, tutti hanno qualcosa da trasmettere, questa è la verità. La devianza è dunque anche un accenno, un suggerimento in direzione del cambiare.

Due donne, una giovane inserita nella vita cosiddetta normale, l'altra anziana, da più di mezzo secolo chiusa in una istituzione psichiatrica, s'incontrano. Accade che l'asilo dove la donna è depositata venga chiuso, e che lei sia ospitata nella famiglia di un nipote, il marito della donna giovane. Le due donne si trasformano stando a contatto. La giovane prende sempre più coscienza dell'infelicità della sua vita con il figlio e con il marito, un azzimato finanziere; in più, incinta, dubita seriamente di voler avere un secondo figlio. L'anziana, gravata da una lunga carriera istituzionale, stenta all'inizio a discostarsi dalle “sicurezze” acquisite nei decenni di istituzionalizzazione, orari, regole e così via, ma pian piano, e senza psicofarmaci, stimolata invece dalle occasioni che le propongono la convivenza con la famiglia del nipote e soprattutto la vivace interazione con l'altra donna, inizia a togliere il velo dal suo passato dimenticato. Comincia a ricordare la sua adolescenza ricca di tensioni con il padre e

con il suo ambiente. Ricorda i suoi antichi amori “eccessivi”, causa della repressione familiare e poi dell'internamento.

Si ha una svolta quando la giovane decide di scappare di casa, e l'anziana l'accompagna; esse passano alcuni giorni imparando a conoscersi ed a parlare, funzione questa che l'anziana ha represso. Un malore, infine, occorso alla giovane, costringe l'anziana a compiere degli atti da persona “normale”.

La relazione tra le due donne è trasformativa per entrambe nel senso che la giovane apprende dall'anziana a “deviare”, mentre quest'ultima ricomincia a socializzare, a parlare. Tra le due avviene come una redistribuzione di beni interiori, come se la normalità e l'insania fossero state separate troppo rigidamente: la normalità della giovane a copertura della insoddisfazione, l'insania dell'anziana a copertura invece di capacità atrofizzate di vita, di ribellione, di desideri. Entrambe hanno un nemico nell'ambiente alto borghese, nell'uomo, marito o padre che sia.

Nel film di François Truffaut “I quattrocento colpi” (in francese l'espressione equivale a “fare il diavolo a quattro”) il protagonista, un ragazzino sui dieci anni, finito in riformatorio a causa del furto di una macchina per scrivere commesso nell'ufficio del patrigno, fugge dall'istituto. Fugge e corre, corre per la campagna senza fermarsi, fino al mare. Si può immaginare che il ragazzo venga poi riacciuffato, o che se ne vada per un vagabondaggio. Quel che conta è che il ragazzo scappa per vedere il *mare*, questa grande apertura, questa luce immancabile, questo spazio che non delude mai. Al momento dell'arrivo alla spiaggia il ragazzo rinasce, azzardiamo, e da lì inizia una nuova vita, forse la vita dello stesso François Truffaut, se il racconto è autobiografico. Rinasce da un'altra *madre*: l'acqua, il mare.

La madre del protagonista è una piacente signora bionda che ha perduto di vista il padre di suo figlio e ha trovato in un altro uomo il surrogato che le serviva per garantire la facciata e per condividere le spese domestiche; nei fatti lo “tradisce”. La sua frustrazione causata dalla miserabilità della vita che conduce, casa piccola, lavoro modesto, marito fesso, figlio indesiderato, ne fa un'Emma Bovary senza grandezza.

Che il protagonista sia “deviante”, date le circostanze, ci interessa solo per mettere in discussione le norme adulte, o “adultocentriche”, senza negare che certe azioni del protagonista sono *rischiose*.

Data l'organizzazione della vita sociale, se un bambino salta giorni di scuola; se passa una notte fuori da casa senza avvertire i genitori; se giustifica le sue assenze clandestine da scuola con la spiegazione falsa che *la madre è morta*; se imita un brano letterario per un tema scolastico (plagio consapevole e in definitiva colto); se beve una bottiglia di latte prelevata furtivamente all'alba davanti a una latteria, questi e altri sono segni, come lo è infine il furto della macchina per scrivere, senza contare la fuga dal riformatorio. Diverso sarebbe dire che il bambino compie azioni "devianti", leggere o gravi che esse siano, e dire che il bambino *comunica* le sue difficoltà, dipendenti da lui in rapporto con gli adulti, difficoltà relazionali. Il bambino non è tanto "deviante", quanto abbastanza "cattivo" è invece l'ambiente in cui egli vive.

Il protagonista porta a modo suo chiarezza: quando racconta che la madre è morta, per giustificare una sua assenza da scuola, indica una verità nascosta dentro la bugia, racconta la sua storia di bambino malamato. Quando dal riformatorio egli scrive al patrigno per informarlo del fatto che sua madre lo "tradisce", certo anche per vendicarsi di lui e della madre, svela una realtà che l'altro continua a nascondersi. Quando "ruba" una bottiglia di latte in strada, egli nello stesso tempo denuncia la sua sete e fame di nutrimento materno; il furto è come la riscossione di un credito.

Il ragazzo finisce in riformatorio e trova in quella specie di carcere una via d'uscita, una riforma di se stesso. Le sue azioni "devianti" sono da vedere come una manovra per togliersi da casa, dove è indesiderato (dorme su una branda in un sacco a pelo, come un ospite di passaggio). Trova un varco infine verso la libertà, verso l'agognata visione del mare, è infine un eroe che possiede in sé le risorse per riuscire, nella vita: certo facendo "il diavolo a quattro".

Lecture

- H. Becker (1963-1973), *Outsiders*, trad. it., Ed. Gruppo Abele, Torino 1987.
- G. Celati (a cura di) (1978), *Alice disambientata*, L'Erba Voglio, Milano.
- G. De Leo (1990), *La devianza minorile*, NIS, Roma.
- R.L. Stevenson (1886), *Lo strano caso del dottor Jekyll e Mister Hyde*, trad. it., Theoria, Roma 1994.

O. Wilde (1891), *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it., Newton Compton, Roma 1993.

Visioni

- P. Hall, "È stata via", Inghilterra, 1989.
- F. Truffaut, "I quattrocento colpi", Francia 1959.

Usi d'impotere

La trama dei testi narrativi, a lettura ultimata, ci pare far da spiegazione all'evento notevole o inconsueto (*strange situation*) che spicca nel racconto — e forse quando, nella vita reale, noi non capiamo un fatto notevole e inconsueto, ciò dipende dalla nostra ignoranza della sua cornice e dei suoi precedenti: pochi fatti sono privi di senso.

I testi narrativi che intendiamo discutere suggeriscono in particolare che i fatti notevoli e strani compiuti talvolta dalle persone potrebbero essere messi in rapporto con la condizione d'impotere, presente o trascorsa, di tali persone, e che "il potere dei senza potere" potrebbe talvolta manifestarsi in modo notevole e strano, come uso, ma anche abuso (*something wrong*) d'impotere.

1.

Pasaggio in India di Edward M. Forster narra d'inglesi con e senza "anzianità" indiana: tra loro la protagonista, Adela Quested, curioso cognome (significa *braccata*), in India con la futura suocera per sposarsi con il giudice Ronny Heaslop. La ragazza vorrebbe conoscere la "vera India", non limitarsi a ciò che i suoi connazionali etichettano come india; tra i nativi ecco allora distinguersi agli occhi della protagonista un medico musulmano, Aziz, vedovo, tre figli, inquieto, brillante, tentato e astinente.

Fatta per caso la conoscenza della futura suocera della Quested, Aziz invita le due signore "bianche" a visitare le celebri grotte di Malabar. Emozionatissimo conduce le signore sul posto — smuove una decina di persone in treno e poi, a mò di navetta, un elefante.

Le grotte di Malabar sono, a quanto pare, corridoi perfettamente oscuri che si aprono in sale dalle pareti levigate e riflettenti l'immagine di chi le illumina, per esempio con un fiammifero. La futura suocera della Quested si trova dunque nel buio di una grotta in un pigia pigia di nativi, le tocca il viso una misteriosa carne — la signora scappa allarmata, ansima, riconosce subito nel corpo di un bambino tenuto a cavalcioni da un adulto l'origine dell'impatto "carnale": là dentro non ci torno, decide comunque, mezzo asfissata.

Adela invece passeggia con Aziz all'aperto, pensa al suo fidanzamento e al matrimonio prossimo, tutto va bene, pensa, a parte qualche scricchiolio: a parte che lei non ama il futuro sposo, tutto qui. Ad Aziz pone una domanda che lo offende, gli chiede *quante mogli* ha. Nessuna moglie, lui è vedovo; probabilmente ritenendosi per questa ragione un uomo evoluto, Aziz ha evitato la poligamia. Per chi mi prende questa?, pensa Aziz. Chissà, invece la domanda indiscreta lo colpisce nella sua condizione di uomo "senza donne".

Il nodo emotivo — una nubile resa perplessa dalle sue prossime nozze, un vedovo "senza donne" — è cosa fatta, Aziz si blocca, accende una sigaretta, Adela s'infila in una delle grotte. Aziz inizia ad arrovellarsi, è seccato, si sente guardato come un "primitivo" potenzialmente poligamo. Si distrae, e, quando riprende contatto col mondo, domanda alla guida dove si trova la Quested. La guida non lo sa, fa un gesto generico verso gli ingressi delle grotte — oddio ho perso l'inglese, sono rovinato, ora dove la pesco, tra queste caverne? No, eccola, eccola laggiù, è scesa, ma perché? Effettivamente la signorina in un battibaleno è scappata giù dall'altura, sta salendo su un'auto, che fa? Se ne va così? Che succede? Perché? Non è strano?

Aziz scende anche lui, raccoglie i suoi, riparte da solo, rassegnato a non capire la condotta delle due dame inglesi, prende il treno e torna in città, dove alla stazione viene arrestato e messo in galera.

L'indagine, l'analisi dell'accaduto — non accaduto, paventato, il preambolo al processo contro Aziz, e il processo, costituiscono la parte del romanzo che c'interessa. Cos'è successo alla Quested su alle grotte, mentre Aziz era alle prese con il suo amor proprio ferito? Adela è in ospedale, confusa e piena delle spine raccolte durante la fuga precipitosa attraverso il folto. Qualcosa d'incerto è accaduto, davvero, ma agli inglesi sembra tutto chiaro: Aziz ha "oltraggiato" la signorina sua ospite approfittando della magia della caverna, quel "porco di negro". L'*accusa inglese* è che Aziz ha architettato il picnic per rimanere solo con Adela — lei, subito "l'affronto", è scappata sconvolta, giù per la via breve tra le piante spinose si è innumerevolmente ferita; ora, "traumatizzata", non parla. Ma ha accusato Aziz.

Aziz, noi sappiamo, non ha sussurrato alcun madrigale, non ha toccato Adela, è davvero rimasto imbambolato a fumare ed a pensare alle sue miserie. I fatti, poco e nulla — semmai l'ombra della guida intravi-

stra da Adela all'imbocco della caverna, ombra scambiata per Aziz — sono vissuti secondo modi "isterici". Aziz, non brutto, supposto possessore di più mogli, esotica incognita, ma di buone maniere, ha forse riempito fantasmaticamente, ma troppo, il vuoto che alla Quested si era aperto durante la passeggiata, quando aveva riconosciuto che tra lei e il futuro marito tutto sarebbe andato bene, fuorché l'amore: niente "vera India" (ma che paura quando essa appare!).

Se l'incredulità del potere e del micropotere degli adulti, nei confronti delle vittime di molestie sessuali, è certo un pezzo dell'epoca, qui notiamo che tale incredulità viene sospesa quando la vittima di molestie è una "dei nostri" e l'offensore è un "negro". Se l'offensore fosse un "bianco" la vittima sarebbe detta facilmente "isterica", non credibile, se è un "nero" invece la vittima è creduta. Buffo, no?

Gli inglesi intorno alla Quested, tormentata dalle spine, rinforzano le loro ragioni di usurpatori per mezzo della proterva difesa dell'onore della ragazza oltraggiato dalle manacce del "negro": la fantasia di molestia di Adela fa loro un gran comodo allo scopo di irrigidirsi di più contro i nativi. Quindi Adela si trova vincolata alla sua prima testimonianza, deve tenere la posizione che ha preso un po' frettolosamente sotto l'influsso della paura e del desiderio. Deve, è come un affare di stato, le si richiede: è *braccata (quested)* — Aziz è colpevole, punto e basta. Tutto l'ambiente le si stringe intorno, la proclama eroina della dignità inglese ferita, testimone della "civiltà", mentre lei non ha ancora capito che non vuole più sposarsi. Solo la futura suocera, che non ne può più di fidanzamenti e matrimoni, ed un intellettuale inglese, un funzionario che si occupa sul posto della comunicazione tra le culture dell'India e la cultura inglese, ognuno a suo modo, si discostano dal coro.

Adela comprende finalmente di avere incolpato Aziz di qualcosa con cui Aziz non ha a che fare, per lo meno nella realtà dei fatti accaduti. Piano piano la ragazza acquista la forza per opporsi consapevolmente all'influenza della maggioranza dei suoi connazionali — non con una messa in atto, come in occasione della fuga dalle grotte. Nel giorno del processo ritratta le sue accuse a carico di Aziz — gli indiani musulmani festeggiano Aziz, mentre gli inglesi isolano Adela, che vive come una reiietta il tempo che le resta prima di tornare in Inghilterra. Ha dato scandalo.

2.

Trentamila scellini, anzi cinquantamila, deve chiedere in prestito la diciannovenne Else al cinquantenne signor von Dorsday, per evitare a suo padre la prigione. In questa storia (*La signorina Else*, di Arthur Schnitzler) il denaro è importante almeno quanto le cosiddette pulsioni. Potremmo usare questa misteriosa muta entità, "cinquantamila scellini", come macchia di Rorschach: ognuno vedere quel che può il suo portafoglio, o il suo cuore, ognuno trovare il suo personale prezzo.

Else passa una vacanza a San Martino di Castrozza come la signorina di "buona famiglia" che crede di essere, albergo chic con la zia, escursioni, tennis e tante fantasie sul suo futuro di ragazza carina, amori, sguardi, arte, desideri, matrimonio, occasioni, risentimenti, giochi, ripulse, verginità, snobismo, tutto in delicato equilibrio, incluso il pepe che anima le seduzioni. Le scrive sua madre che il papà, l'avvocato di successo, si è messo di nuovo nei guai, ha usato per sé il capitale di un minore affidatogli, e stavolta, se non lo rimborsa, finirà in prigione. Non c'è modo di trovare questi soldi, che del resto non sono poi una gran cifra, fidati, Else, se quel riccone del signor von Dorsday, che "ha sempre avuto un debole per te", non te li presta.

"Voglio essere una sguadrina, non una puttana", pensa Else. La cifra che lei deve chiedere in prestito a von Dorsday è tale da abbattersi sul suo equilibrio emotivo (vicissitudine delle pulsioni, complessità "edipiche"), come un martello da fabbro: se ne ricava una bella e "isterica" tragicommedia. Else accetta di chiedere il prestito a Dorsday, si piega alla richiesta di sua madre, intrattiene Dorsday nel parco dissimulando male la sua sensazione di vendersi, lui accetta di prestare il denaro, ma in cambio propone, sorpreso di se stesso non meno di quanto Else non sia sorpresa di sé (è la forza del denaro), di poterla rimirare nuda, o nel suo appartamento in albergo, o fuori, alla luna, in una radura del vicino bosco.

Else si trova *braccata* dalla famiglia e dall'eventuale erogatore del prestito — le sue fantasie di prostituzione hanno trovato un buon riscontro nella realtà, dunque non erano fantasie, semmai erano paure cui il suo stesso modo di intrattenere Dorsday ha dato corpo. Disturbata dalla richiesta famigliare, sconvolta tanto da rivolgersi a Dorsday secondo un copione seduttivo — "Che vestito mi metto? quello blu o quello nero?

Forse stasera quello nero è più adatto. Non sarà troppo scollato? Toilette de circonstance, la chiamano nei romanzi francesi. Comunque quando parlo con Dorsday devo essere affascinante. Dopo il "dinner", con nonchalance. I suoi occhi si tufferanno nella mia scollatura. Che individuo ripugnante. Lo odio. Odio il mondo intero." — Else è infine molestata dalla proposta di Dorsday, che giunge puntuale, per quanto in una forma imprevista.

Al termine del colloquio Else rimane sola, ritorna in albergo, e il telegramma con la richiesta "aggiornata" a cinquantamila scellini confonde ancora di più le sue idee ed emozioni — lei non è più la stessa (a causa della forza del denaro applicata alla sessualità).

Scesa nel salone si toglie davanti ai presenti il mantello, rimane nuda davanti a tutti, poi sviene. Scandalo, mistero, "isteria", farsa. In realtà l'esibizione di Else è una prima uscita dalla situazione in cui abbiamo visto quali fattori l'hanno chiusa.

Una seconda e ultima uscita è una dose eccessiva di sonnifero ("Veronal"), lasciata pronta da Else in camera sua.

Il re è nudo, esclama il bambino nella favola di Anderssen — Adela "denuda" se stessa, la sua "isteria", e smentisce le intenzioni del suo entourage dichiarando la verità (distruggendo il suo prossimo matrimonio); Else mostrando se stessa nuda svela e denuncia la macchinazione che l'ha afferrata. Perché uno soltanto deve vedermi nuda? Perché non tutti? Bisogna dare scandalo: la prostituta non voglio farla, semmai farei la sguadrina, a scelta mia — e il riccone dovrà pagare: non mi ha forse vista nuda insieme a tutto l'albergo?

Lo scandalo dato da Adela rimane ai più incomprensibile, quello dato da Else penso che possa suggerire qualcosa soltanto a Dorsday, e alla madre di Else. Importante è capire cosa si nasconde dietro l'apparenza qualche volta incomprensibile di un "sintomo", di un "tradimento", di un voltafaccia, di una provocazione.

L'esercizio del "potere" di chi, come Adela, come Else, non ha potere, di chi è preso nel suo entourage come in un ingranaggio, si può nascondere nel dare scandalo: la storia narrata ne rappresenta la spiegazione. Dunque l'"insensato" ha senso: l'impotere rivendica la sua vitalità, con i "sintomi", con gli scandali, con i capricci, con i tradimenti.

3.

In me l'anima c'era della meretrice
 Della santa della sanguinaria e dell'ipocrita.
 Molti diedero al mio modo di vivere un nome
 E fui soltanto una isterica.
 (Ada Merini, *Vuoto d'amore*)

4.

C'era una volta un re, bramoso della giovane moglie del suo ciambellano, una parigina dotata di risposta pronta. Nonostante che il clero, la corte e perfino la consorte del re facessero pressione sulla giovane, Jeanne, perché acconsentisse a diventare l'amante del re — un "affare di stato" — la giovane, che amava suo marito, voleva restargli fedele. Il re allora spedì il marito di Jeanne come ambasciatore in Spagna per un'importante missione diplomatica, quella di togliersi dai piedi. Al suo ritorno il nobiluomo, che pure amava sua moglie, entrando nelle stanze di lei si stupì di trovarcela, infatti riteneva ovvio e normale che il desiderio del re dovesse essere esaudito. Si stupì in modo così ingombrante che Jeanne decise subito di accontentarlo, con la corte, i ministri e il clero. Corse al palazzo dove il re si era ritirato in preda a una scontentezza letale per le sorti del regno, e iniziò subito la sua carriera di amante. In cambio della concessione a singhiozzo delle sue grazie la parigina volle, tiranna del tiranno, molte contropartite capricciose, o se si vuole vendette; ai danni dell'intero ambiente che l'aveva voluta amante del re, incluso il marito.

Il re, bisogna dire, non era soltanto bramoso di Jeanne, tanto da concederle tutto (inclusi schiaffi e pugni), ma anche l'amava, tanto da curarla personalmente e senza paura, quando lei, ebbene sì, cadde ammalata di vaiolo. Jeanne guarì, e cominciò a vedere nel suo tiranno non più un "animale in calore", ma addirittura un uomo "tenero". Ciò nonostante il suo bambino e il marito stesso, vilipeso, ora pentito, restavano per Jeanne un richiamo che la sua relazione tirannico- amorosa con il re non bastava a distruggere, insieme ai sentimenti e valori "moderni" da cui era animata. Tentò di fuggire in Francia, dunque, ma il tentativo non

riuscì, e il re da ultimo si batté con il marito all'ultimo sangue, uccidendolo, sì, ma restando ferito così gravemente che nella scena finale del film ("La puttana del re", di Axel Corti) lo vediamo imbraccato in una colossale stupenda macchina "leonardesca" da paralitico regale.

Jeanne, in visita, gli dichiarò il suo amore e soprattutto che, rigiudicata la dignità del marito, ora credeva d'essere padrona delle sue decisioni. Si sbagliava. Tutti la consideravano una sciagura, in quanto "puttana del re" era odiata dal popolo e dalla corte, dal governo: troppi danni aveva causato al regno, sequestrando con i suoi capricci le energie del re. Jeanne rischiava la vita, dunque, tanto più che il re voleva abdicare. Vattene, è meglio, non sono più in grado di proteggerti, disse il re a Jeanne.

Quello che mi sembra interessante del film è che la sua trama induce (tra l'altro) a riflettere sulla psicologia dei capricci. La protagonista, una volta infilatasi tra le desideranti grinfie del tiranno, inizia a esigere che lui la accontenti nei suoi capricci e ritorsioni. È su questa via che lei si attira l'odio di tutto il regno. I capricci sarebbero dunque, qui e magari in genere, questo è il punto, espressioni reattive (vendicative ed attive) rispetto ad affronti, prevaricazioni, molestie e così via, subite senza poterci far nulla, impotentemente, come ferite. Sarebbero, i capricci, abusi d'impotere reattivi rispetto agli abusi di potere subiti. La protagonista, da quella ragazza dotata di sentimenti e di valori "moderni" che era, diventa la tiranna del tiranno (e insistendo su questa formula, ancien régime a parte, trovo confermato che anche i comportamenti e atteggiamenti "tirannici" delle persone comuni potrebbero essere messi in rapporto con esperienze tiranniche da loro subite).

Riflettendo in particolare sulle pressioni che, all'inizio della storia, l'ambiente sociale esercita sulla protagonista affinché si conceda al sovrano, assurde ai nostri occhi (per quanto potremmo trovare analogie con l'oggi, in fatto di "proposte indecenti"), ma in tutta evidenza normali e plausibili all'epoca dei fatti (XVIII secolo), e per di più benedette dalla Chiesa, mi viene da pensare alle pressioni che ciascuno di noi subisce da parte del suo ambiente in direzione di un adeguamento alle norme socio-culturali come ad altretrante possibili fonti, una volta che siano da ciascuno di noi accettate più o meno per forza, di atteggiamenti e comportamenti capricciosi, tirannici, fonti d'abuso d'impotere.

Nulla di nuovo, chiedo tuttavia attenzione alla sottolineatura della diade potere/impotere. La vicenda raccontata dal film, ignoro quanto fondata in termini di storia dei Savoia, interessa anche noi, oggi. Probabilmente molte persone cosiddette intrattabili, nemiche di tutto e di tutti, indecifrabili e "capricciose", se fossero cresciute e si fossero fatte adulte in un ambiente aperto al nuovo, alla critica, sarebbero diventate almeno socievoli.

Se pensiamo poi alla Rivoluzione Francese, rottura dell'"antico regime", apertura alle mete della "libertà, uguaglianza, fraternità", e prendiamo la protagonista del film, parigina, come una figura "prerivoluzionaria", allora potremmo proporre che certi capricci, scandali, provocazioni individuali e collettivi, possano essere (talento permettendo) segni "scandalosi" che annunciano qualcosa di nuovo a tutti.

La ragazza chiamata Else da Schnitzler, la ragazza chiamata Adela da Forster, cento e più anni dopo i fatti narrati dal film, sembrano martiri non tanto dissimili da Jeanne: essendo in questione per tutte loro la libertà di scelta sessuale e amorosa.

5.

Un racconto di Alan Sillitoe, *La solitudine del maratona*, si presta bene, insieme certo a un'infinità di altri testi più o meno importanti, al discorso sull'impotere, sul "potere" di chi non ha potere, sui piaceri agri, sui capricci, sulle vendette, sui "sintomi", sugli usi ed abusi di cui si compiace tormentosamente l'impotere.

Un ragazzo finisce in riformatorio dopo esser stato scoperto autore di un furto con scasso. Vita reclusa, ma il ragazzo ha, tra le altre, una dote che fa gola al direttore del riformatorio: corre, è veloce e resistente. Il direttore desidera che il suo istituto primeggi in una gara di corsa campestre, per far bella figura davanti ad altri istituti della zona, incluse le scuole private; concede dunque al protagonista una serie di privilegi perché lui si concentri sugli allenamenti.

Al mattino il ragazzo esce da solo dal riformatorio e corre per la campagna, vere ore d'aria, ma egli rischia, prestandosi al gioco del direttore, di perdere la sua irriducibilità di "deviante" che si oppone all'ingiustizia sociale, di cui è ben consapevole, con le povere armi del furto; esser di-

ventato il cocco del direttore gli porta vantaggi nel quotidiano del riformatorio, ma ora rischia di essere sedotto, sogna grandi imprese sportive, fama, denaro. Intanto si prepara alla gara: è troppo bello correre all'alba in solitudine.

Adela "inspiegabilmente" cambia versione il giorno del processo, buttando all'aria le certezze del suo ambiente, scagionando l'accusato; Else "inspiegabilmente" si denuda nella hall di un albergo, e poi si suicida: Jeanne muta i suoi sentimenti e valori "moderni" in capricci tirannici distruttivi. Un ragazzo, destinato a vincere la gara di corsa campestre che sta dominando, "inspiegabilmente" rallenta e quasi si ferma. Il protagonista de *La solitudine del maratona* perde la corsa a bella posta, per "far dispetto" al suo direttore, rinuncia alla vittoria, rinuncia al gusto di mettersi dietro tanti figli di papà.

Niente da fare. Tradire il potere qui significa *non* tradire se stessi. Significa restare all'opposizione. Pagando, come pagano Adela, Else e Jeanne.

Si tratta di scandali spiegabili, solo che se ne conoscano le circostanze. Le circostanze narrate in romanzi, racconti, film, storie cliniche, e le circostanze da indagare, quando, secondo il nostro mestiere, ci troviamo a dover spiegare "scandali" avvenuti nella realtà, segnalano le trame intessute da chi non ha altro potere da esercitare al di là del suo impotere. E talvolta ne abusa.

6.

"Preferirei di no", replica lo scrivano Bartleby, un personaggio di Herman Melville, a chi in ufficio gli chiede di controllare l'esattezza delle copie di documenti legali da lui eseguite. Faccio solo lo scrivano, sembra che intenda, come se fosse un maniaco delle mansioni contrattuali.

Pian piano la formula di cortese rifiuto che Bartleby oppone si fa più frequente, perde il suo aggancio "sindacale", diventa il suo slogan di irriducibilità. Bartleby continua a opporlo a ogni richiesta, come quella ragionevole che, a fine orario, lui lasci l'ufficio, dove invece ha preso ad abitare, e dove il suo capo, un avvocato più sedotto che seccato dalle stranezze di Bartleby, una domenica mattina per caso lo scopre.

Di fatto Bartleby “occupa” l’ufficio (vedi le occupazioni di edifici nelle nostre città da parte di cosiddetti squatter, “autonomi”, “anarchici”, o semplicemente da parte di persone senza casa), e l’avvocato finisce per risolvere la cosa trasferendosi altrove. Spera di essersi liberato dalla presenza perturbante del suo scrivano, ma di nuovo si trova coinvolto in questa faccenda, a ben vedere comica e atroce insieme; gli si chiede infatti ragione di quello strano tipo che resiste inamovibile per le scale del palazzo dove aveva sede lo studio legale. Non ci si libera più di questi tipi, diventano un incubo, questa è la verità, ed è una verità nutriente.

Bartleby finisce in carcere per “vagabondaggio”, l’avvocato se ne cura pagandogli la possibilità di un vitro decente, ma — “preferirei di no” — continua a replicare Bartleby, fino a quando non muore silenziosamente di fame. Preferisce non vivere.

Di questo scrivano sappiamo che, prima di trovar lavoro presso l’avvocato, era impiegato alle poste, addetto all’ufficio “letterie smarrite”; licenziato, nel suo nuovo posto di lavoro è messo, nella stanza del capo, dietro un paravento, da solo a copiare, per compagnia una finestra che dà su un alto muro. Gli altri scrivani, persone “normali”, insieme in un’altra stanza, lo prendono subito di punta: mobbing?

Lo *braccano*, e lui preferisce sempre di più dire no. Abusa del suo impotere.

7.

Il digiunatore, un personaggio di Franz Kafka, è un “artista” dell’inedia caduto in disgrazia dopo che il pubblico ha cessato di interessarsi alle sue imprese — ammettiamolo, di esiguo mordente spettacolare. Firmato un contratto qualsiasi con un circo, pur di continuare le sue prove d’inedia, il digiunatore, adesso che non è più una stella *braccata* dal pubblico e dall’impresario, che gestiva abilmente i limiti dei digiuni a scopo di rilanciarli, adesso che sempre meno il pubblico si ferma a osservarne la scheletricità, adesso anzi che non conta nulla che lui sia al decimo o cinqueantesimo giorno di digiuno, tanto che ormai si trascura di aggiornare i dati relativi, tanto che si dimentica perfino che nella gabbia c’è qualcuno, adesso il digiunatore può spingere la sua prova fino in fondo.

Il suo fallimento di “artista” diventa la via per un trionfo definitivo contro l’orrore del mangiare, giacché il digiunare gli viene dal *non aver mai trovato qualcosa che a lui piacesse mangiare*. Denigrando nel cibo la vita stessa il digiunatore, non più braccato, può suicidarsi per mezzo dell’inedia.

Letture

- G. De Leo (1990), *La devianza minorile*, NIS, Roma.
 E. M. Forster (1924), *Passaggio in India*, trad. it., Mondadori, Milano 1985.
 G. Gennaro (1993), *Manuale di sociologia della devianza*, F. Angeli, Milano.
 V. Havel (1990), *Il potere dei senza potere*, trad. it., Garzanti, Milano 1991.
 F. Kafka (1924), *Un digiunatore*, ne *Il messaggio dell’imperatore*, trad. it., Frassinelli, Torino 1958.
 D. Z. Maiowitz e R. Crumb (1993), *Kafka*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1995.
 H. Melville (1856), *Bartleby lo scrivano*, ne *Le Encantadas e altri racconti*, trad. it., Mondadori, Milano 1957.
 A. Merini (1991), *Vuoto d’amore*, Einaudi, Torino.
 A. Schnitzler (1924), *La signorina Else*, trad. it., Adelphi, Milano, 1988.
 A. Silliroe (1959), *La solitudine del maratoneta*, trad. it., Einaudi, Torino 1964.
 N. Spinosi (2003), *Wir Kinder*, Firenze University Press, Firenze.

Visioni

- A. Corti, “La puttana del re”, Austria-Francia-Italia 1990.

Eroi del Novecento

Sergio

Tra la vigilia della prima guerra mondiale e l'immediato dopoguerra Sergio, protagonista del romanzo *Conservatorio di Santa Teresa*, di Romano Bilenchì, trascorre la sua fanciullezza isolato in una villa di campagna.

Il romanzo tenta di rappresentare il punto di vista di un bambino in rapporto al suo ambiente, gli adulti, i coetanei, la città e la campagna — gli altri, l'ambiente e lo sguardo del protagonista, si fondono e si animano di misteri.

La famiglia di Sergio è composta dal padre, Bruno, dalla madre, Marta, dalla nonna paterna Giovanna e dalla zia Vera, sorella di Bruno, proprietari terrieri. Verso i sei anni Sergio si ammala e, a quanto pare, non può iniziare la scuola; resta nella villa, tra adulti, privo quindi della esperienza possibile a scuola con i coetanei. "La scuola sarà sempre meglio della merda", ha scritto Don Milani pensando da progressista sociale ai figli dei contadini, ma io credo che la scuola possa davvero costituire almeno un *temporaneo riparo giornaliero* anche da certe famiglie tutt'altro che "povere".

Le persone alle quali Sergio è attaccato sono la zia e la madre, che si occupano di insegnargli le nozioni elementari, dal momento che lui, convalescente, non sembra abbastanza forte per la scuola. L'attaccamento reciproco tra queste *due madri* giovanissime e Sergio ("non trovava alcuna differenza tra essere figlio di Marta o essere figlio di Vera"), è molesto. Torna qui in mente l'impagabile trovata di Luis Buñuel nel film "Quell'oscuro oggetto del desiderio" — far interpretare un personaggio, quello della protagonista, a due diverse attrici nello stesso tempo. Essa può rappresentare, nello specifico di una trama amorosa, un'esperienza non rara: quella di un neonato accudito da due donne all'opera nello stesso tempo, madre e zia (per tornare a Sergio), ma all'inizio percepite dal neonato come *una*.

Sergio riesce a recuperare gli studi perduti a causa della malattia, delle cure e della convalescenza, entra al "Conservatorio di Santa Teresa",

dove ben merita, ma soprattutto espone al mondo dei coetanei le sue piaghe emotive (altra funzione implicita della scuola: rivelare le nostre magagne). Il padre, caduto prigioniero durante la guerra alla quale è andato tutt'altro che volontario, ritorna a casa con le sue convinzioni politiche rafforzate dalla prigionia. Peccato che il fascismo, e non la rivoluzione socialista, sia alle porte. Il padre non può opporsi al fascismo nascente, ma non riesce neppure a opporsi al vischioso potere domestico di sua madre e di sua sorella.

Sergio si affaccia dunque con queste premesse sugli anni dell'adolescenza (e insieme del fascismo): sono *Gli anni impossibili* cui allude il titolo di un altro raccolta di testi, forse autobiografici, di Bilenchi.

Il racconto si ferma, o procede lentissimo, su "inezie" scavate e tratte via dal vuoto della solitudine; Sergio, mi spiego, è tutt'altro che simpatico — questa è la mia esperienza di lettore; sensibilità morbosa, "nevrosi" in formazione. L'autore si fa portavoce di se stesso bambino, attribuendo all'altro se stesso pensieri e motivazioni, interpretazioni di lontani ricordi. Vi è del Proust, non solo del Freud, in questo romanzo che dà corpo alle sensazioni del bambino — alla marginalità del bambino nella famiglia dà centralità.

Sergio è il tipo che tende a fare il difficile, fa le bizze. In effetti è "confuso" e "raggirato" dagli atteggiamenti delle sue due madri, che giocano con lui, lo dominano, ne fanno un cicisbeo che non sa staccarsi da loro — incessantemente attento, com'è, alle innumerevoli combinazioni delle loro "lune" ("Uggiolava e pregava mamma e zia"). Sergio com'è naturale dipende dalle due donne, dunque rielabora e ripete i giochi molesti appresi. Si tormenta sempre per le allusioni della nonna a un passato "misterioso" della madre, si tormenta perché è nel suo stile ("nevrotico"), ma anche perché cozza contro i patetici tabù famigliari.

Marta, la madre, come la zia Vera, ha studiato al Conservatorio di Santa Teresa: cos'avranno combinato le due streghe da ragazzine in collegio? — Sergio si interroga incerto, e amplifica misteri in sé banali. Dallo stadio di bambino solo allo stadio di bambino solitario, c'è qui la rappresentazione del percorso che vede il soggetto passivo trasformarsi in soggetto attivo del suo tormento.

Le rare parole contro mamma e zia gli sono suggerite talvolta da "un essere misterioso" interno che lui stesso sollecita. Il bambino dipendente e

"uggiolante" diventa "cattivo". L'"essere misterioso" rompe la maschera. La "vittima" di fatto collabora al gioco che lo tiene in sua preda; l'opposizione fragilissima e sporadica al *potere* delle due donne, dunque, risulta bollata come cartiveria non solo dalle donne, ma dallo stesso Sergio.

La comunicazione in famiglia è irresponsabile, catastrofica nella sua casualità — Bilenchi lo vede con chiarezza. Come vede che il bambino sta al gioco, non ha vie d'uscita. Mamma e zia parlano senza ritengo di Sergio in presenza di Sergio, a lui pare che in questione sia un altro ragazzo. "Buono" o "cattivo", l'"essere misterioso" prende forma sì dalle pulsioni del bambino, ma anche dalle parole delle due donne, sprovvedute in fatto di sensibilità alla comunicazione. Era e molto spesso è la norma.

Quando il padre torna una sera a casa ferito e stravolto a causa di una scazzottata tra interventisti e ant interventisti, la crisi famigliare è *spiata* da Sergio solo attraverso lo spiraglio di una porta. Il bambino resta seduto in terra nel corridoio. Nessuno, soprattutto, spiega a Sergio quel che è successo. Il padre intanto si dibatte sul pavimento, rabbia parossistica, "oscura violenza".

I sogni di Sergio sono angosciosi, uomini minacciano la madre. Certo Sergio è "geloso" del padre, che ha più potere di lui e dorme con la madre. C'è "un'acre ostilità" contro il padre, rabbioso e distante. Vera, la sorella, lo scredita apertamente. Il padre dipende emotivamente da sua madre, la nonna di Sergio, alla quale rimprovera incomprensione e ipocrisia, mancanza di rispecchiamento in merito alle sue idee politiche. È un iracundo, la rabbia nel suo caso ha preso questa forma diretta. Sergio invece è uggioso. La mamma non decide, in casa decidono la zia e la nonna, che sono il nucleo forte. Marta è una presenza debole lunatica, Bruno, il padre, è una presenza debole rabbiosa.

Dal fronte a un tratto il padre non scrive più, la mamma si dispera. È caduto prigioniero. Caporetto, 1917. Sergio, impaurito dalla disperazione della madre, non capisce, infatti nessuno gliela spiega, come più avanti non capisce *cosa si aspetti* la mamma dal ritorno del padre dalla prigionia.

Il padre, rivale "edipico", appare, agli occhi del bambino, come un tanghero. La vera tragedia domestica, in realtà, è la capacità micidiale

delle donne, nonna inclusa, di privare il figlio dell'esperienza di *avere* un padre. Il padre è soltanto un reduce, infine, uno sconfitto. Ciò risulta non solo dall'esperienza tragica di Caporetto, ma anche dal muro che le donne oppongono alle idee di Bruno, "cattivo soggetto" che non vuol diventare ciò che da lui ci si aspetta, il "sor padrone".

Così trascurate questo ragazzo, dice una volta la maestra che inizia a occuparsi dell'istruzione di Sergio. Sergio appunto è un bambino *trascurato e insieme molestato*, con la scusa della convalescenza è come tenuto agli *arresti domiciliari femminili*. La mamma e la zia in compenso, se con Sergio si trovano al mare, fanno "complesse costruzioni" con la sabbia, *al posto di Sergio*. Non lo trascurano se si tratta di intrigarlo e sedurlo.

"Piccolo buffone ingrato" — lo rimprovera una volta la zia. Non penso che abbia torto, Sergio è davvero un piccolo buffone. "Ingrato" è la parola chiave degli adulti che non vogliono mettersi dal punto di vista dei bambini, ma l'ingratitude *non* è un'invenzione degli adulti: è piuttosto *insoddisfazione anacronistica*, che spesso risulta inesplicabile perché le sue radici nel passato sono dimenticate.

Finalmente Sergio va a scuola e subito si preoccupa: primo, dell'eventualità di perdere l'elenco dei libri, secondo, che i libri ordinati non arrivino. È un Pinocchio alla rovescia. All'inizio ha rapporti soltanto con gli insegnanti, nessuno con i coetanei. Teme di mettere in contatto casa e scuola — ciò è il frutto di gelosie e di isolamento.

Al mare (non una volta i nomi dei luoghi, in questo romanzo, e mi domando se la ragione di tale omissione, narrativamente felice, non rispecchi anche un'abitudine ai misteri, al "romanzesco", appresa in famiglia dall'autore) — al mare il desiderio indovinato negli occhi di un giovane che guarda il corpo della zia sulla spiaggia, è anche la scoperta gelosa di Sergio del suo desiderio. Zia Vera, al giovane corteggiatore che le domanda di Sergio, risponde che Sergio non è suo figlio. Sergio ne soffre. Nessuno che gli parli delle cose dell'amore, naturalmente — di continuo gli baluginano moleste attorno, cresce quindi in Sergio un moralista insopportabile. Ma il moralista, il piccolo bacchettonne, la spia, quello che resta antipatico ai coetanei, lo è per buoni motivi; la sua gelosia e l'ostilità, appunto da guardiano della morale, agli amori "misterio-

si" della zia, della giovane maestra Clara, dipendono da un'educazione più che reticente preclusiva. Sergio è minacciato dal fantasma dell'amore, la stabilità (moralità) di cui ha bisogno è appropriata all'ambiente familiare, che rispecchia.

Il padre ritorna dalla guerra. "Anche il babbo tornava a penetrare minaccioso nella vita della villa"; i suoi discorsi cosiddetti convenienti con un amico, Giulio, arrivano appena a Sergio, tenuto a distanza. Se il padre e l'altro parlano in un angolo di donne in modo brutale, il bambino può solo allungare le orecchie. Non possono volerlo vicino, è ovvio, Sergio non solo è piccolo: è *una spia delle donne*. Nascono o nascono in questa dimensione, penso, le cosiddette porcherie, *trasgressioni servili* al comando delle madri (della madre), spionaggio sessuale, e soprattutto l'amore si incagliava nel morboso, nel torbido, nel nascosto: tutto da valorizzare, talento permettendo. Senso del "peccato" e "anelito alla purezza", come reazione, ma nasce lo scrittore, l'artista, quando la purezza entra in crisi *senza* che le subentri il cinismo, come avviene ai più.

Se Bruno, il padre, convalescente e rissoso, il ragazzaccio, gioca una volta al tirassegno con un pugnale riportato dal fronte, e colpisce il legno mancando Sergio di poco, le signore si allarmano. Ovvio; d'altra parte la *forza paterna* nel lancio del coltello così risulta invalidata: il cocco delle mamme è cieco.

Se Giulio, amico di Bruno, è disposto a togliere infine qualche velo ai misteri delle "avventure" amorose della zia, della maestra Clara (della mamma), ecco che Sergio non regge a tale "disperato racconto" — ora mai non vuole più la verità. Sergio è un "nevrotico" fatto e finito.

La storia termina con la morte del fidanzato da poco *acquisito* dalla zia Vera. Costui, un fascista, resta ferito mentre tenta di separare due litiganti all'osteria. Di nuovo lame; sentiamo nell'aria l'odore della rissa in cui cresce il fascismo, ma, più importante, il fidanzato della zia Vera, come rivale "edipico", risulta nel frangente *eliminato*: la verità è che da questa famiglia non si esce, in questa famiglia non si entra.

Bilenchi è crudelissimo con se stesso e con il lettore, ma lucido: ha appreso, grazie al suo talento, a lanciare il pugnale.

Remo

Il titolo del romanzo di Aldo Palazzeschi nella forma vulgara, "*Le sorelle Materassi*", quasi proverbiale, mi è tornato utile per riflettere, nel corso della lettura, sul titolo effettivo, *Sorelle Materassi*. Il titolo non indica le sorelle Materassi (quattro), ma, in rapporto al "cartellino" applicato ai capi di biancheria confezionati da Teresa e Carolina Materassi, "Sorelle Materassi... uno di quei cartellini favolosi (...)", indica il nome di un'azienda, di una griffe.

Le avventure dell'azienda, costituita dalle signorine Teresa e Carolina, iniziano nel tardo 1918 e terminano, con la fine del romanzo, negli ultimi anni venti. All'inizio le signorine hanno cinquantuno anni Teresa, quarantannove Carolina: "cucitrici di bianco", forniscono alla loro clientela benestante biancheria intima femminile, "corredi" da sposa, ma anche "paramenti sacri", per altra clientela, sempre d'élite, pie donne, alti prelati, fino alla gloria: "Avendo eseguito una pianeta per un cardinale di Curia, ed essendo stata ammiratissima fino nelle anticamere di Sua Santità, per mezzo del Cardinale Arcivescovo di Firenze le due sorelle vennero informate che il Santo Padre le avrebbe ricevute in udienza particolare (...)".

Il viaggio a Roma, quindi l'incontro di Teresa e Carolina con il Papa, chiudono l'antefatto della storia. Un altro viaggio, destinazione Ancona, apre invece, con l'entrata in scena di Remo, il vero racconto. Le vicende narrate modificheranno profondamente, nello stesso tempo, sia la vita delle sorelle Materassi, sia la clientela della azienda, e l'azienda stessa. Non diversamente, una quantità di prodotti, dalle automobili ai libri, all'abbigliamento e così via, hanno visto, durante il secolo ventesimo, mutare la loro clientela, di solito in senso, come dire, "popolare", in corrispondenza con l'allargamento della capacità di spesa, di consumo e di "godimento" alle masse, prima soprattutto affamate, e, per tornare alla griffe "Sorelle Materassi", escluse da consumi non proletari, come erano i capi di biancheria intima femminile.

L'attenzione a questo aspetto del romanzo serve a chiarire meglio la funzione narrativa e il significato del protagonista maschile, Remo, legittima anzi una ricerca più in grande, relativamente alla suddetta funzione, che non nei limiti del rapporto tra Remo e le sue due zie, Teresa e Carolina. Autorizza ad allargare lo sguardo ai primi decenni del secolo

ventesimo, ai nuovi tempi del commercio e del "consumismo" nascente, proprio la precisione del titolo del romanzo, *Sorelle Materassi*, al quale non troviamo altra spiegazione se non quella proposta: che si tratta di una griffe. Non è un'idea "geniale", è restuale.

Remo dunque, figlio di una sorella di Teresa e Carolina, orfano di lei e del padre, viene accolto nella casa delle zie quattordicenne. Niente sappiamo, dal testo, dei primi quattordici anni di Remo, a parte la decorosa miseria, niente di Remo bambino, come niente ne sanno Teresa e Carolina. Viene da Ancona, il padre era un ferroviere romano, tutto qui. Remo capita.

Durante il viaggio ferroviario di ritorno da Ancona a Firenze insieme a Remo le zie acquistano tre confezioni di cibarie, una a testa. Finisce tuttavia che Remo divora la sua parte e le altre due, cedute volentieri dalle zie. Al termine della lettura del romanzo questa banale rappresentazione di "salute" adolescenziale acquista la dignità di emblema. Remo è irrimediabilmente vizioso dalle zie, e divora loro ogni avere; esse lo viziano, lui le depreda.

Questo rapporto di "viziatura" (Devoto-Oli) e "predazione" dura fino all'epilogo della storia, quando Remo, oramai un giovanotto sui ventiquattro, venticinque anni, sposa una ricca turista americana, la figlia di un fabbricante di pentole a pressione — "(...) suo padre ha inventato una pentola (...)" — Una pentola? (...) o che non ci avevano nemmeno le pentole, in America? — Una pentola meccanica, speciale, tutta di metallo, che in sette minuti fa cuocere il manzo e dà un brodo eccellente" — e insieme a lei parte, Remo, per New York, senza dubbio con la prospettiva di un nuovo processo di spolpamento.

La relazione di viziatura e predazione riesce così ben illustrata da far pensare che Teresa e Carolina rappresentino le oggi note "donne che amano troppo", mentre la quarta sorella, "abbandonata" da un cosiddetto mascolone, sembra mostrare un esito diverso del rapporto di predazione: la ripulsa dell'altro sesso. Niobe, la "serva" di casa, invece è una preda felice di esser depredata.

Tipologia escogitata dalla psicologa americana Robin Norwood in tempi recenti, quella delle "donne che amano troppo" richiama il nostro Palazzeschi: "(...) ci vuole una bella faccia tosta per agire così (...)"

ma gli uomini non sono tutti a questo modo? (...) o almeno, non sono a questo modo proprio quelli che ci piacciono di più? Di quelli per bene, in fondo, non ce ne importa gran che, ci lasciano apatiche, preferiamo romperci la testa con questi accidenti, è il nostro destino, sono questi che ce la fanno girare, e dopo ci conciano per il di della festa (...)"

"Troviamo eccitante l'uomo poco equilibrato, l'uomo infido è una sfida irresistibile (...) Ma non riusciamo ad attaccarci a un uomo apprezzabile così com'è e, se è gentile e affettuoso con noi, non lo possiamo soffrire". Così Norwood.

Più convenzionale, "freudiana", si direbbe, se non ci tormentasse il sospetto che Freud abbia soltanto dato dignità "scientifica" al senso comune maschile, sembra la rappresentazione dell' "isteria" delle due sorelle "nubili", prede inconsce di un sol pensiero, o meglio desiderio — se il desiderio e pensiero inconscio è il loro, e non quello dell'autore, "zia Palazzeschi", spostato sulle due signorine.

Remo, specie fin quando non si cala nel tran tran del succhiare soldi alle zie, per altro decisivo, e invece resta al di qua della economia del consumo, dà filo da torcere "all'osservatore". La storia, che si svolge in un borgo tra Firenze e la collina di Settignano, è, quanto alla scrittura, zeppa di fiorentinismi così vecchi che neppure un fiorentino nato e cresciuto a Firenze riesce a riconoscerli tutti. Comunque sia non solo a Firenze, mi spiego, si indica trivialmente un certo modo di fare maschile — s'intende: alla Remo — come quello di un *bella fica*. Colui che vuol fare il suo comodo per prima seconda e terza cosa, solo e soltanto quello, si usa dunque, o si usava, paragonarlo a una donna dorata di tanto fascino e avvenenza da poter fare o dire, non fare o non dire, ogni cosa. Ebbene, credo che, con Remo, Palazzeschi abbia dato una riuscitissima *fenomenologia del bella fica*.

Fenomenologia non psicologica, intendiamoci, "etologica". La psicologia come "introspezione" a Palazzeschi serve per rappresentare e descrivere la cosiddetta isteria delle due sorelle e la loro relazione con Remo. Ma Remo no, Remo può essere guardato solo dall'esterno. Ciò sembra risultare dalla scelta narrativa di Palazzeschi. Come un gatto? Guardarlo, ammirarlo: arrabbiarsi perché non obbedisce, perché non collabora, non ha senso.

Remo non studia, gli fanno prendere a quindici anni la licenza elementare per mezzo di ciò che adesso si chiamerebbe un "corso di recupero" privato. Di farlo studiare dopo non se ne parla, né ginnasi né scuole tecniche, nulla. La passione per la meccanica di Remo (ben diversa da quella del protagonista del romanzo di Carlo Emilio Gadda, intitolato *La meccanica*) infine vince ogni scuola: aggeggiare a bici, moto, non si sa con quanto successo — scopo finale l'automobile. Ama i motori e la guida, ama lo sport, vaga per Firenze, via da S. Maria a Coverciano e dal mondo delle zie. Remo vive, lui medesimo al centro dei suoi desideri materiali, moto, auto, abiti, vita notturna, in armonia con il suo desiderio, di cui il mondo umano è palcoscenico, preda, risorsa e paesaggio in sé indifferente. Sembra che con Remo si dia un esempio di "narcisismo" assolutamente riuscito.

Remo non è un individuo sensuale, no, lui si lascia amare e desiderare e anche prendere, leggiamo infatti che Remo "lascia" la bocca alle zie che lo baciano, specie Carolina, passivo, arrendevole, se gli fa comodo. Ma non è sensuale. Solo che è padrone delle situazioni che lo riguardano in rapporto alle donne, e lo sa. In merito al primo incontro con le zie leggiamo: "(...) senza un gesto, né disperato né timido, quasi fosse privato della volontà che ci fa agire, le guardava con due occhi neri e grandi, di un ovale soffuso di luci senza aggressivo ardore, lenti nel movimento, e che indugiavano sull'oggetto né incuriositi né attoniti, in atto di attesa, di sospensione, con una limpidezza e serenità perturbatrice che non avrebbe avuto uno sguardo mobile e ardente. Pareva che il ragazzo, per la voce del proprio istinto, sentisse prematuramente quale influenza esercitavano i suoi occhi su quelle donne, stabilendo una signoria senza il minimo sforzo, anzi, con una semplicità molto naturale, di modo che si rendeva facile a lui (...) di leggere il sentimento di esse e scoprirne la soggezione mantenendo celato il proprio perfettamente (...)"

La tranquillità di Remo confonde le zie. "Lo sguardo del giovane era in perfetta armonia col sorriso, ottenendo un grande effetto con mezzi che sfuggivano all'osservatore (...) in lui non era ancora artificio alcuno, ma la natura soltanto aveva studiato benissimo (...)" Remo è un mistero. "Nulla era in lui della forza disordinata che fa muovere il ragazzo senza armonia, inconsultamente, seguendo l'impeto del sangue e non la ragione ancora informe; dimostrava in ogni atto una vigilanza nativa, e il portamento era quello del giovane che sentendo incipiente la dignità vi-

rile già sa contenersi fra gli adulti (...). Carolina, forse per giustificare a sé medesima la forza del proprio impulso, o per sciogliersi da un groviglio di sensazioni che le stringevano il cuore, a quel sorriso (...) non fu capace di resistere: abbracciò il ragazzo e lo baciò sulla bocca. E quegli, a sua volta, più che renderle il bacio abbandonò la bocca alla bocca della donna, né facendo atto di ritirarla, ma disposto a elargirla a piacere. Fu essa che, avvertendo un ignoto turbamento a quel contatto che si protraeva, si ritrasse smarrita seguitando a guardare la bocca di lui rimasta impassibile, imperturbabile, quasi che il colpo di tenerezza avesse rappresentato per il giovane un atto meccanico, senza la più piccola profondità, e senza lasciare la minima traccia”.

È in questo senso che escluderei la psicologia dalla rappresentazione testuale di Remo, prevalendo in essa il “meccanico” e il superficiale. D'altra parte l'uso descritto di baciare il nipote, passivo, *sulla bocca*, uso non scontato, fa pensare che l'attaccamento, o malta, operante tra zie e nipote abbia sì un che di incestuoso, com'è ovvio nel romanzo, ma che tale incestuosità possa dipendere non solo dal talento “naturale” di Remo, influenzando su di essa invece segrete abitudini famigliari inclinati a una certa sessualizzazione dei rapporti affettivi tra adulti e bambini, “oggetti” erotici clandestini innocenti e disponibili allo sfogo delle frustrazioni degli adulti loro prossimi. Da questo punto di vista Remo potrebbe essere considerato, secondo le suggestioni della psicologa svizzera Alice Miller, un bambino, ed ex bambino, che ha subito abusi ed ha quindi imparato “a contenersi fra gli adulti”, ad abusare del prossimo, le zie in testa.

Col tempo Remo, preso dall'*unico fattore che ha potere su di lui*, il bisogno crescente di denaro, perde la sua discutibile innocenza e naturalità, e usa il suo talento, il suo malioso ascendente sulle zie, sulle donne, allo scopo di guadagnarsi il denaro per comprare ciò che il mercato gli propone: si “prostituisce” secondo modalità imperiose che lo rendono paragonabile alla Laide di Dino Buzzati (*Un amore*); quando poi allo scopo non basta più il suo essere indispensabile alle zie, Remo celebra la sua “signoria” sulle due donne con l'oltraggio: le costringe in uno stanzino, chiuse in compagnia di una cambiale e di una penna, finché esse non la firmano, rovinandosi e sottoscrivendo la loro sudditanza al tiranno.

Remo è adorato dalle donne, giovani o anziane, madri e figlie, ma Remo non ama le donne e, se i sospetti prima accennati hanno fondamento, ne ha buoni motivi. Comunque sia, quando Remo, conquistata a Venezia “l'americana ricca”, torna dalle zie per informarle del suo prossimo matrimonio, così liquida il discorso sull'amore. “E tu ... naturalmente ... ti sei ... innamorato ... e l'ami ... si capisce”, chiedono le zie divorate dalla gelosia. “Innamorato! ... Ah! Ah! Ah! — Remo si lasciò sfuggire questa risata e si riprese: — già certo, certo che l'amo, s'intende. Non aveva mai riso tanto forte. Viveva in quel riso la sua anima intera. Quella parola: “amore”, aveva un significato così diverso, per lui e per esse, da dover ridere nel parlarne insieme, e non potette resistere dal ridere con tutta sincerità (...). Io e Peggy siamo due buoni amici che si piacciono e si vogliono bene, ecco tutto, viviamo bene insieme e possiamo realizzare una vita simpatica, piacevole, almeno per ora, amiamo le stesse cose, abbiamo le medesime attrazioni e le medesime antipatie (...)”.

E non è anche questo, il Novecento? Non è straordinariamente orecchiabile e anzi familiare, questa voluta mancanza di profondità, questo minimalistico voler “realizzare una vita simpatica”?

La cambiale che Remo costringe le zie a firmare per poter comprare una costosissima auto polverizza definitivamente i risparmi delle due donne e le riprecipita nei debiti dai quali si erano liberate, con il lavoro, prima di incontrare Remo. Christopher Lasch, storico americano delle idee, ha scritto una volta, a proposito della pubblicità, che la sua autentica funzione sta nell'abolire “l'orrore dei debiti” allo scopo di incrementare il consumismo. Remo ha per parte sua la funzione oggettiva di forzare la ditra “Sorelle Materassi” in direzione di una esposizione debitoria così radicale da indurre, dopo un intermezzo di inattività, una ripresa produttiva nel segno della minor qualità delle merci, ora destinate a una clientela popolare. (...) Le Materassi cucivano le camicie per la figliola di *Buice*. Intorno alla casa incominciò un formicolare di donne e di donne, di ragazze, un parlamentare a bassa voce, un ronzio, un cicolare, sui colori, sui modelli, sui ricami, sulle pretese, e sul come avessero accolto la nuova cliente quelle donne abituate a trattare con le grandi dame (...) una vera processione che a poco a poco dalla casa di *Buice* si indirizzò, prima timidamente e quindi con spavalderia, verso la casa delle Materassi (...). E non credete che si contentassero di lavori adeguati al

loro stato umile, mai più, li volevano in tutto e per tutto come quelli delle dame, o bisognava, almeno, dargliene tutta l'illusione. Questo era il loro trionfo e il loro maggior piacere: il punto d'onore. Esigevano che ogni oggetto portasse il cartellino: "Sorelle Materassi" (...) Solo una volta, Carolina, in un istante di sconcerto e di stanchezza, gettando via il lavoro si divincolò in un vortice: Uffa! io non ne posso più fra tutte queste ciane. Ma erano le ultime convulsioni di un tempo che non doveva più esistere".

Natalia

Non ho che generiche impressioni della mia prima lettura di *Lessico Familiare* — anni sessanta, quando prevalsero divertimento e ignara condivisione. La seconda lettura, anni or sono, mi dette da pensare sulla qualità del rapporto tra l'autrice, Natalia Ginzburg, e la sua materia autobiografica. La terza, motivata da una certa svolta della mia tentata comprensione della *infelicità* comunicativa nell'ambito della famiglia, mi si è imposta come necessità proprio a causa del titolo del romanzo, riferito alle parole abituali di una particolare famiglia.

Ho pensato spesso alla *parlata* — intendo il discorrere, l'accento dialettale, ma anche i modi più intimi di usare la lingua nazionale, e la voce — come a un'analogia buona per avvicinarsi a cogliere sia l'elusivo concetto di carattere, sia quello evanescente di personalità psicologica. Carattere e personalità ("natura e cultura" inestricabilmente intrecciate) si sviluppano dentro una famiglia e insieme nel contesto socioambientale più vasto. Come dunque, crescendo in una certa famiglia, in un certo ambiente, in una certa città, si impara a usare una parlata in modo stabile, soprattutto in fatto di accento, così, nella stessa famiglia e nello stesso ambiente, si impara a comunicare e a relazionarsi con gli altri secondo modalità e "accenti" *personali* ugualmente stabili — eppure spesso cambiare è necessario.

Speravo dunque, riprendendo il romanzo di Natalia Ginzburg, di svelare stavolta e capire, per mezzo dell'attenzione alle parole di questa famiglia ed eventualmente ai suoi modi comunicativi e relazionali, un qualche segreto rapporto tra l'autrice e la sua materia autobiografica, tra l'autrice e il personaggio del padre, protagonista e bersaglio maggiore del

romanzo. Ebbene, credo di poter dire che non c'è un particolare segreto, mentre del tutto visibili sono invece il divertimento dell'autrice, la sua partecipazione di figlia minore che osserva e ascolta, la sua accettazione di tutto quanto è della famiglia, del padre, rappresentato come un tiranno bizzarro e burbero, per non dire brutale. Qui il libro mi aveva dato da pensare, sospettavo che l'autrice mi desse divertimento in quanto complice — come me? — della bizzarra tirannia paterna: lei figlia che tutto perdona *pur senza nulla omettere*, neanche la brutalità; io dietro, attratto da un simile padre, ingombrante, ma sostanzioso. Avevo sospettato nella Ginzburg una certa compiacenza — insidiosa a causa degli esiti narrativi del romanzo, felicissimi dalla prima all'ultima pagina.

Qui insistevano i miei pensieri. Ma nel libro della Ginzburg la felicità espressiva veicola contenuti e temi, eventi, come dire?, a-drammatici in quanto rappresentati come *naturali*. La Ginzburg sdrammatizza la tirannia del padre, il malessere anche molto serio, talvolta, dei fratelli, le malinconie della madre: in definitiva in questo libro nulla *appare* drammatico, tutto è "fisiologico", come ha scritto una volta Cesare Garboli, naturale: l'amore, la morte, l'ira paterna, la rabbia filiale; ma anche l'esilio per motivi politici, la persecuzione razziale, la guerra, risultano avere, direi, la qualità di *cose che capitano ai vivi*.

La terza lettura mi ha dato l'idea che in questo romanzo sia assente la psicologia, mi verrebbe quasi da proporre che si tratti di un romanzo *etologico*. I personaggi e i loro fatti sono descritti e rappresentati, raccontati sì dall'interno della famiglia, ma esternamente rispetto ai personaggi stessi. "Vi annoiate perché non avete una vita interiore", urla il padre (urla sempre) a chi, moglie, figli, si lamenta delle spartane abitudini imposte da lui alla famiglia. Ecco, in questo romanzo non si lavora alla "vita interiore" dei personaggi, Natalia Ginzburg la evita, si tratta di una scelta ritengo consapevole, ed è a questo proposito che qui ho scritto di naturalità e di osservazione "etologica".

I dubbi e i sospetti lasciati dalla mia seconda lettura derivavano proprio dalla mancanza che sentivo della "vita interiore" nei personaggi e nella narratrice, la figlia piccola che osserva e partecipa; se si vuole derivavano dalla "mancanza della psicologia". Perciò mi immaginavo un segreto.

La mia terza lettura è iniziata con l'intento di trovare una "profondità" psicologica a questo racconto. Ma in *Lessico familiare* la "profondi-

tà" è assente. Non è che la "vita interiore" manchi alla Ginzburg, come recita il divertente anatema paterno, figuriamoci. Ma la vita interiore è troppo individuale, mentre in questo romanzo contano soprattutto l'attaccamento, la coesione, la lealtà, la consistenza dell'insieme, la famiglia, una famiglia "buona" perché prodiga di tutta una serie di occasioni comunicative, per l'appunto *le parole e le frasi del "lessico"*.

"Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentire e ripetere infinite volte, nel tempo della nostra infanzia (...), per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio di una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono (...) la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi (...) sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo (...)"

Nel buio di una grotta, fra milioni di persone (immagine drammatica — la Ginzburg era ebrea), il lessico costituisce un terreno impagabilmente praticabile. Qui credo che si trovi la ragione della serenità del romanzo, che certo non ignora (e come potrebbe?) il buio: la Ginzburg possiede questo talismano lessicale — famigliare che le consente di integrare e quindi rappresentare la brutalità, soprattutto paterna — beninteso verbale e, come dire?, affettiva.

Ripreso in mano questo romanzo per cercarvi tracce di comunicazione infelice, questo il mio pregiudizio, ho trovato sì le urla e le ire caratteriali di un padre tirannico, ma non autoritario, se autoritario è chi si inchina ai forti e schiaccia i deboli, se autoritario è il bigotto, il gregario. Il padre in *Lessico famigliare* è invece un tiranno franco, immediato, non dissimula la rabbia che la famiglia spesso (gli) provoca, è per i figli un avversario duro, ma leale. È un giogo pesante, credo, e ripeto: fa da bersaglio, in ciò generosissimo. Lavorarsi un padre così per i figli mi sembra in definitiva un buon allenamento alla vita, alla brutalità della vita.

Ripreso in mano questo romanzo per cercarvi tracce di comunicazione infelice, e rinvenuti piuttosto brani di interazione affettivamente brutale, ho infine individuato, almeno, un caso, ma gradevole, di "paradosso" coniato proprio dal padre a uso della moglie, dei figli.

"(...) Tu la sera te ne stai sempre là rinchiuso nel tuo studio, — diceva mia madre. — Non mi dai spago. Non mi fai compagnia. — Che asinal — diceva mio padre. — Lo sai che ho da fare. Non ho tempo da perdere come voi altri. E poi non r'ho mica sposato per tenerci compagnia!"

La famiglia è una compagna, non *fa* compagna. Mi pare che in questo "essere" stia la fisiologica naturalità (al limite della brutalità, insisto) del *familiare* ginzburgiano (l'opposto di *inconsueto*), garantito e rispecchiato da un lessico le cui idiosincrasie e voci attirano il lettore, per un momento anche lui membro della famiglia Ginzburg.

Andrea

Figlio di italiani in Grecia, Andrea diviene bilingue, ma presto impara anche il francese in uso presso la società alto borghese di cui la sua famiglia fa parte, e il tedesco da un'istruttrice. Il "laboratorio linguistico" di Alberto Savinio (Andrea De Chirico, fratello minore del troppo celebre pittore) risulta inoltre felicemente complicato dalla situazione del greco moderno, che possiede una forma parlata, detta "pelosa", e una forma aulica, detta "pultà". Andrea, da dentro ognuna di questa lingue può osservare le altre, guardarle, smontarle. Sorveglia le parole con cui parlano le parole, e quella di etimologo diviene per lui una condizione.

Specialmente agevole per lui è guardare dentro le parole della lingua greca, perché in essa il significato originario non è perduto come spesso nella nostra. "Il greco moderno è lingua composita e fortemente ideistica. Il significato non anco è sceso nel fondo delle parole, ma resta ancora in superficie (...). È gioco divertente spezzare i vocaboli greci e vedere come sono fatti internamente". La lingua "pelosa" è il giocattolo più bello in quanto permette "una varietà di parole composte eguale se non superiore al tedesco (...). Offre tali possibilità alla freddura che *l'argot* in confronto ha la gravità di un linguaggio aulico (...). Strumento mirabile per una letteratura che non respinge le sottigliezze, le sfumature, le varietà e molteplicità dei significati, che non ha paura di questo gioco divino: il bisenso".

Etimologista, psicologo delle parole, traduttore, per Savinio l'etimologia applicata estensivamente e per diletto serve a "interpretare" la pa-

rola che gli interessa secondo l'estro, il bisogno inconscio, o la voglia di graffiare. *Padre la sedia* toglie così irrispettosamente dignità al famoso cimitero parigino (*Père Lachaise*): tradurre è distruggere il significato, per farne saltar fuori un altro, che è personale, saviniano, se si pensa ai "pattini mobili", o alla "poltromamma", o al "poltropadre" (vedi una sua litografia del 1945 che rappresenta i genitori in forma di antroposedili mostruosi). Si libera il multisenso: Parigi, cimitero, padre, sedia (la poltrona del padre).

Da bambino Andrea comincia a frequentare un teatro chiamato *Lanara*. Solo dopo qualche anno scopre che la parola è il nome, soltanto il nome, del proprietario del teatro. Il significato qui toglie: "Quando a un nome, a un nome di uomo si ridusse quel misterioso trisillabo, quel sinonimo di *tralallà* (...) questa scoperta mi provocò una delusione."

Etimologismo, "paroliberismo", freddure, culto dei lapsus e dei refusi. Durante il servizio militare, Andrea conosce una donna — imminente il distacco, una sera nell'usuale stanza d'albergo la donna gli domanda se vuole fare il "rocchettonne". Ignorando il significato di questa parola, Andrea un po' è perplesso, ma per due ragioni risponde che sì, vuol fare il "rocchettonne": per non sfigurare al cospetto della donna, evidentemente esperta, e per la voglia di imparare qualche nuovo gioco amoroso, infatti ritiene (come dargli torto?) che il "rocchettonne" sia un viluppo di corpi, come un "indotto" elettrico di natura erotica che in cuor suo battezza "rocchetto di Venere". Al mistero dona un nome mitologico. I due amanti si abbracciano e per sei ore si dimenticano del tempo, infine da Anita Andrea apprende che *non* ha fatto il "rocchettonne". L'equivoco, *l'errore*, verrà chiarito più tardi da un conoscente. "Rocchettonne" significa "ruffiano". Qui l'errare saviniano sembra dare uno dei primi frutti: "trovai campo di *sublimare* quell'oggetto misterioso, gli creai una ragione storica, lo feci risalire ai tempi eroici, gli assegnai un posto nella mitologia (...)"

Nel 1910, da poco giunto a Parigi, Andrea va a trovare un vecchio conoscente di suo padre che abita nei pressi del boulevard Raspail. Al tassista il giovane dà un'indicazione leggermente erronea: *Raspèl*. Il tassista non batte ciglio, e raggiunge l'indirizzo malindicato. Solo in seguito Andrea scopre di aver storpiato il nome, e racconta di essersene vergognato moltissimo. Di vergognarsene ancora, ogni volta che ci pensa, a distanza di tanti anni. Una tanto tenace vergogna sembra contraddire

l'orgoglioso accoglimento del lapsus, della freddura impreveduta, la rivendicazione dell'errore esibiti dal Savinio maturo, che teorizza la non espunzione dalle sue pagine degli sbagli, delle ripetizioni, che legittima anche la possibilità di prendere cantonate quanto ai contenuti.

La cosa risale al 1910, ma nella pagina, scritta (o riveduta) a trentacinque anni di distanza, rimane, e anzi cresce, la vergogna nuda e cruda. Eppure sappiamo che a Parigi Savinio, pochi anni dopo l'episodio Raspèl, si esibiva in concerti al pianoforte, suonando in piedi, senza giacca, menando colpi spaccatastiera (Jerry Lee Lewis avanti lettera) al cospetto di ascoltatori come Apollinaire, come Breton, senza "vergognarsi", anzi. L'artista d'avanguardia dev'essere intrepido in modo speciale, certo; e Savinio aveva il coraggio artistico necessario per "far risaltare attraverso la sua musica tutto ciò che nella nostra epoca ci si rivela sotto una forma strana ed enigmatica". La mancanza di vergogna, o di pudore, è possibile all'artista d'avanguardia quando fa il suo mestiere, non quando ripensa a una brutta figura fatta, un po' da italiano a Parigi, con un tassista, il tipico uomo di mondo metropolitano. Meno banale è pensare che Savinio con l'errore Raspèl non costruisce nulla, non valorizza, non inventa, non gioca.

Errori, lapsus, refusi generati dal caso (dalla macchina per scrivere): "Gelso" per *geloso*, che introduce a immagini mitologiche, addolcisce, scioglie, scopre nell'uomo-albero (il gelso) un che di "anteriore" alla gelosia. Gelso *dona* alla gelosia di Savinio, ed è uno di quegli errori meritevoli che è *meglio fare*. "Prosperina" per Proserpina (regina mitologica degli inferi) sottolinea inaspettatamente la qualità della dea, e ben venga. Come "Rifostuita" per *ricostituita*, a dare un senso di "luminoso" (*fos* in greco significa luce) al ricostruire. "È soltanto la prima impressione che *costa*" apre spazio alla mente: ed è sempre questo "che conta", per Savinio. La prima impressione non *conta*, ma *costa*, dice la macchina per scrivere di Savinio, che invece mette del suo quando, appresa la notizia della disfatta italiana di Caporetto, contro la tristezza, la rabbia, il timore del dileggio, si propone di camminare a *capo eretto*. Stradivari? "Strade varie", e l'etimologia lo consente: "Stradivari è il plurale di Stradivare, variante lombarda di stradiere, o come dire gabelliere o esattore della strada".

"Dico brama preferibilmente a desiderio (...) perché in brama c'è il grido dell'elefante, perché in brama c'è Brahma, supremo desiderio del mondo".

Dubbio: da *dubium*. Ha il due in radice, il Doppio. Sono pochi esempi del gusto di Savinio per tutti i fenomeni metamorfici della lingua, il suo interesse per l'Altro nelle parole. Ci potremmo accontentare di questa immagine di scrittore curioso, freddurista, "parolibrista", col-laboratore brillante di periodici e quotidiani. Invece l'*amore per gli errori* di Savinio è uno stile generale di pensiero: si riferisce non solo alle parole, ma anche alle idee. Il bello di Savinio non è solo l'intelligenza, ma anche la capacità di dare spazio alle idee più disparate, "ivi comprese le idee più disperate". Il credito che egli dà alle forme inattese che escono dalla sua Olivetti M40 non è tanto un vezzo da ex birichino della mamma, e non è neppure una cosa "freudiana"; Savinio dà all'Altro tutta la strada: l'errore come Altro inatteso entri, dica la sua, ascoltarlo potrebbe essere una di quelle occasioni utili a girare intorno alle idee, errando.

Nella *Nuova Enciclopedia* alla voce "Refuso (felice)" l'autore racconta di aver trovato in una rivista un certo brano: "C'est pourtant une utile chose que la vérité, ce premier des biens, toujours inconnu par les âmes qui ne sont pas fortement *trompées*...". È utile che la verità, traduco, questo bene primario, sconosciuto alle anime che non sono fortemente ingannate (*trompées*)... Nell'intervallo di tempo necessario a comprendere che non bisogna leggere *trompées*, un refuso, ma *trempées* (*temperate*), ecco cosa accade: "io smisi di leggere e cominciai a pensare. La novità di questo concerto mi aveva vivamente colpito, che l'animo per conoscere la verità deve essere "fortemente ingannato"; e una catena di pensieri inaspettati, vispi ed eccitanti, mi si andava formando nella mente, tutti generati da questa idea pessimista ma fertile e suadentissima, che la verità nasce dall'inganno".

L'errore dunque permette al pensiero un cammino inatteso, inconsueto, prima che la dissonanza si ricomponga, e qualcosa rimane: "perché non continuare d'ora innanzi a pensare la Verità anche nel modo così inaspettatamente suggerito da quel refuso? Contributo involontario alla pluralità delle verità, e alla monotonia della Verità felice correttivo".

Mentre vale sottolineare la qualità eccellente del refuso trovato da Savinio, autoreferenziale in quanto l'errore tipografico ha prodotto una parola avente a che fare con l'errare (per di più in un brano che parla della verità), ci resta davanti questa suggestione, che la verità nasce dall'inganno, a mostrare lo stile di pensiero saviniano, o almeno una sua tendenza. Siamo in presenza di questo personaggio, l'*anima ingannata*, che è enor-

me, familiare ed estranea nello stesso tempo: è la nostra "anima", coperta, come una scultura esposta al pubblico, di scritte curiose, futili o insensate, vulnerabile, ma anche capace di elaborare delle "verità" a partire dal caso.

"Segno della ritornata libertà in Italia (agosto 1943) è la riapparizione nei giornali della notizia falsa (...). Non che sotto il passato regime i giornali pubblicassero solo notizie vere: le notizie anzi erano tutte inquisite di falsità, ma tutte indistintamente, anche le più false, erano spacciate per vere e dirò meglio *imposte* come tali". Questa è la condizione dell'anima ingannata in politica.

"Ho udito alla Basilica di Massenzio una *Nona Sinfonia* nella quale, per un curioso ribattimento di suoni determinato dal muro dell'abside, io udivo prima gli ottoni, poi i legni e in ultimo gli archi, col risultato di una *Nona* "cubista", cioè a dire che mi rivelava la sua struttura ossea, e mai io ascoltai la *Nona* con maggiore curiosità, con più gusto. Perché non fare volontariamente quello che una volta ha fatto il caso? L'anima qui è ingannata nell'ambito dell'arte.

L'anima è ingannata, ma anche ama ingannarsi (errare) — è una sua costitutiva condizione quella di *farsi* con errori, falsificazioni. "Per me la verità vera non è la verità com'essa è, ma quale si è deposta nella mia memoria. E se nella mia memoria la verità ha subito mutamenti e correzioni, vuol dire che la verità aveva bisogno di essere corretta e modificata".

"Vivaldi è soprannominato "il prete rosso", e da questo soprannome era nata in me l'immagine di un prete gonfio sotto la tonaca di suoni ardentissimi ed esplosivi (...). La ferita infera dalla "verità storica" mi si va cicatrizzando, e il Vivaldi ridotto e immiserito scompare precipitosamente nel rinascere dell'altro fantasma incendiario. Buttarsi di dosso le idee, pensieri, immagini comuni (...). Purificarsi bisogna, e non serbare se non quello che possiamo garantire come nostra propria creazione. Non io sono nel mondo, ma il mondo è in me".

Alla nostra anima non interessa affatto il colore dei capelli di Vivaldi: ha voglia di raccontare una storia di suoni ardenti ed esplosivi, è piacevolmente ingannata dal contrasto tra il nero e il rosso.

È attraente amplificare il talento di Savinio per l'errare fino a farne una lezione. Uno degli "errori" da lui detestati è l'accezione generica del termine *Metafisica*: "Non so per quale ostinata aberrazione, si continua a usare *metafisico* come sinonimo di *oscuro*, *astratto*, *confuso* (...).

L'inflessione logica della grammatica vuole che *metafisico* stia per anti-resi a *fisico*, ossia a ciò che cade sotto i sensi materiali. Ora, tutto quanto cade sotto i sensi materiali, non riguardando la propria essenza delle arti, non trova luogo nella nostra presente occupazione". Si pensa ai ritratti di Savinio pittore, da guardare non tanto come giochi del grottesco, ma come rivelazioni metaforiche e psicologiche. Ma il metodo "metafisico" saviniano negli scritti ci restituisce il gusto dell'andare oltre i dati materiali, errando, costruendo ipotesi e soluzioni. Anche nell'ambito della critica: "Chi ha detto che la sola funzione della critica è di criticare? La critica ha una funzione molto più importante, che è di inventare".

Ha scritto una volta Savinio che la consultazione di una enciclopedia del secolo scorso dà la misura delle sciocchezze che allora venivano prese seriosamente come scientifiche. Meglio dunque guardare oltre i cosiddetti dati, andar oltre senza fine, nutrendoci delle ricchezze dell'anima ingannata. Temprata.

Letture

- R. Bilenchi (1984), *Gli anni impossibili*, Rizzoli, Milano.
 R. Bilenchi (1940), *Conservatorio di Santa Teresa*, Garzanti, Milano 1991.
 D. Buzzati (1963), *Un amore*, Mondadori, Milano.
 C.E. Gadda (1970), *La Meccanica*, Garzanti, Milano.
 C. Garboli (1989), *Scritti servili*, Einaudi, Torino.
 N. Ginzburg (1963), *Lessico famigliare*, Einaudi, Torino.
 C. Lasch (1979), *La cultura del narcisismo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1981.
 L. Milani (a cura di) (1967), *Lettera a una professoressa*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
 A. Miller (1988), *L'infanzia rimossa*, trad. it., Garzanti, Milano 1990.
 R. Norwood (1985), *Donne che amano troppo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1990.
 A. Palazzeschi (1934), *Sorelle Materassi*, Vallecchi, Firenze 1942.
 A. Savinio (1918), *Hermaphrodito*, Einaudi, Torino 1981.
 A. Savinio (1937), *Tragedia dell'infanzia*, Einaudi, Torino 1978.

A. Savinio (1942 o 1943), *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984.

A. Savinio (1946), *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1969.

A. Savinio (1972), *Scatola sonora*, Einaudi, Torino.

A. Savinio (1977), *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano.

D.P. Spence (1982), *Verità storica e verità narrativa*, trad. it., G. Martinielli & C., Firenze 1987.

Visioni

L. Buñuel, "Quell'oscuro oggetto del desiderio", Francia-Spagna, 1977.

Esperimenti funzionali, finzioni sperimentali

Umberto Galimberti ha scritto una volta che la “psicologia accademica” propone agli studenti “fondamentalmente null’altro che psicologia sperimentale”, allo scopo di apparire scientifica, “trascurando quanto la psicologia europea da Jaspers (1913) in poi va predicando, cioè che l’uomo non si può né sperimentare né spiegare, ma solo comprendere”. Senza contare l’inconscio, che, sempre per ragioni di opportunità scientifica, la psicologia accademica trascura, così Galimberti.

Gli esperimenti di laboratorio e sul campo mostrano, com’è noto, l’agire delle variabili indipendenti, escogitare e manovrate dagli sperimentatori, e il risultare, da esse, di variabili dipendenti, a conforto o sconforto di quanto gli sperimentatori vogliono dimostrare. La sperimentazione richiede immaginazione e inventiva, e le situazioni sperimentali possono essere viste senza sforzo come *finzioni*. Se la finzione, anche nel senso di *fiction* (narrativa), è presente nello sperimentare, nella *fiction*, o finzione narrativa, mi domando, vi è dello “sperimentare”? Forse possiamo donare senso non scontrato alla psicologia sperimentale, che, sì, è una via molto battuta nella ricerca (ma non certo l’unica), prendendo le mosse da un settore apparentemente lontanissimo dall’ambito sperimentale, quello della *fiction*, della narrativa.

L’idea è che il principio del narrare, dell’inventare storie (racconti, romanzi, film e così via) abbia a che vedere con l’invenzione di variabili indipendenti gettate o insinuate in un campo, la scena della storia narrata, con lo scopo deliberato di turbare un equilibrio iniziale — mi riferisco alla teoria di Viktor B. Sklovskij, uno studioso formalista, cioè non contentutista, della letteratura.

Renzo e Lucia stanno per sposarsi — questo è, per esempio, il campo; l’esperimento manzoniano consisterebbe nel gettarvi una variabile indipendente, la bramosia di Don Rodrigo, che genera le trame del romanzo, le vicissitudini dei personaggi, variabili dipendenti. Sklovskij, in un saggio intitolato *La mossa del cavallo*, propone che l’equilibrio iniziale risulta turbato finché non si ristabilisce un nuovo equilibrio con il ter-

mine della storia. Ciò, nei miei termini, è un esperimento finzionale, cioè narrativo.

Se le finzioni sperimentali in psicologia hanno del romanzesco, creato cioè delle vicissitudini, nella narrativa v'è dello sperimentare: il procedimento inventivo dello scrittore.

Nel romanzo *Al limite estremo*, di Joseph Conrad, la variabile indipendente gettata dallo sperimentatore nel suo campo narrativo, una nave in viaggio, è di quelle ingombranti: il comandante dissimula il fatto di essere *quasi cieco*, al fine di conservare l'incarico. La storia, i personaggi, che cosa fanno, che cosa *non* fanno, e il finale, sono le variabili dipendenti. Lo è il genere di affrontamento della "magagna" che affligge il comando della nave (Conrad è maestro di magagne, nell'originale *something wrong*, espressione che potrebbe definire il concetto di variabile) da parte del secondo ufficiale, il quale stenta a denunciare che il comandante è quasi cieco e che si serve dell'aiuto di un ignaro assistente malese per mantenere la rotta. Il tema evidenziato per mezzo della "magagna" ha a che vedere con l'obbedienza, con l'ordine gerarchico e con la potenza del ruolo in sé.

In *Obbedienza all'autorità* Stanley Milgram descrive accuratamente e poi discute con lungimiranza il suo noto esperimento di laboratorio. Milgram sperimenta e spiega in modo piuttosto soddisfacente, e allarmante, la forte tendenza, in individui *umani* volontari, non in "topi", di età varia e di genere per lo più maschile, opportunamente manipolati e autorevolmente influenzati dalla presenza di uno sperimentatore all'opera in un ambiente universitario ostentatamente tecnologico, a obbedire a ordini "immorali", come sono quelli che inducono a provocare scariche elettriche (*finte*) ai danni di una vittima (*finta*), cioè l'allievo (*finto*) nell'ambito dell'esperimento-pretesto (quindi *finto*) sui rapporti tra punizioni e apprendimento. L'esperimento-pretesto, o di copertura, serve a distogliere la consapevolezza dei soggetti dal cuore del problema, insomma a *spiazzarli*. Si potrebbe osservare che l'obbedienza dei soggetti di Milgram è una *mesa in atto* inconsapevole provocata sperimentalmente, ciò richiamando in parte l'idea di "inconscio", ritenuta invece, da Galimberti, preclusa in ambito sperimentale.

Le variabili indipendenti, cioè quelle governate dagli sperimentatori, sono per esempio la distanza tra la vittima e il suo aguzzino (dalla maggiore distanza tra i due *dipende* una maggiore intensità delle scariche elettriche, e viceversa); l'essere da solo o insieme ad altri soggetti dell'aguzzino (dalla prima condizione *dipende* una maggiore obbedienza all'autorità dello sperimentatore che non dalla seconda); il look dello sperimentatore (tanto più autorevole, quanto più abbigliato come si confà a uno "scienziato" — camice bianco eccetera); la credibilità tecnologico-scientifica del laboratorio (quanto più high-tech, tanto più degna, forse, di considerazione e obbedienza).

Le variabili dipendenti consistono nel variare della intensità delle scariche elettriche provocate ai danni della vittima, nella obbedienza, nel dissenso e nella disobbedienza in rapporto agli "ordini immorali".

Milgram, il cui libro meriterebbe di essere letto anche solo per la squisita distinzione che propone tra dissenso e disobbedienza (paragonabile il primo all'abbaiare, la seconda al mordere), tenta, negli ovvii limiti di un esperimento di laboratorio, di provocare condizioni paragonabili a quelle ben note e anzi famigerate che, a cose fatte, inducono gli autori di arti più o meno atrocemente "immorali" a discolarsi con l'argomento di aver agito in base a ordini ricevuti dai superiori.

Nel romanzo di Conrad, illustrazione paradossale della obbedienza all'ordine gerarchico, ha una parte cospicua il denaro, presente anche nell'esperimento di Milgram come rimborso contrattualmente riscuotibile all'inizio di ogni prova — pretesto (qualcosa come cinquanta euro). Il comandante continua per denaro il suo lavoro alla cieca, si approfitta del suo ruolo e della sua autorità, pur consapevole che non dovrebbe, a causa della sua quasi totale inadeguatezza: ha infatti a cuore il benessere economico di sua figlia. L'armatore viene infine a sapere, dall'esitante secondo ufficiale, che il comandante non è in condizioni di comandare, ma che cosa fa? Altera il funzionamento della bussola e mette la nave fuori rotta, fino al naufragio: per riscuotere il premio assicurativo.

È ovvio che, mentre le variabili dipendenti negli esperimenti di psicologia hanno vita relativamente autonoma dall'agire dello sperimentatore, le variabili dipendenti nei procedimenti narrativi hanno vita relati-

vamente subordinata alle scelte, consapevoli e non consapevoli, dello scrittore. Una cosa sono i soggetti in carne e ossa di Milgram, altra cosa sono i *personaggi* di Conrad o di qualunque altro romanziere.

Qual è il succo dell'idea di articolare finzioni sperimentali ed esperimenti funzionali? Che vi è un nesso inatteso, quanto ai metodi, tra le varie narrative e la psicologia sperimentale; nella ricerca scientifica come nella fantasia dello scrittore la creatività si manifesta nella invenzione di nuove visioni e prospettive (le variabili), di *strange situations* (*something wrong*), da mettere alla prova. Entrambe guardano nientemeno che alla vita umana, individuale e sociale, tentando di riprodurla, di imitarla in un luogo riparato e artificiale (la pagina, il laboratorio, il "campo"). Guardano alla vita umana, la nostra, con i suoi casi, le sue sorprese, le sue certezze e le sue incertezze. Il triangolo vita, fiction, sperimentazione psicologica, risulta in questa luce perfettamente coerente e legittimo.

Lecture

- J. Conrad (1902), *Al limite estremo*, trad. it., Garzanti, Milano 1978.
 U. Galimberti (1998), "La parola torna all'inconscio", *la Repubblica*, 21 aprile.
 S. Milgram (1974), *Obbedienza all'autorità*, trad. it, Bompiani, Milano 1975.
 V. Sklovskij (1923), *La mossa del cavallo*, trad. it., De Donato, Bari 1967.

Casi ingrati. Appunti su Thomas Bernhard

Publicato di recente in italiano, *I mangia a poco*, uno degli ultimi romanzi di Thomas Bernhard, racconta di cinque amici che hanno l'abitudine di pranzare insieme ogni giorno alla CPV ("Cucina Pubblica Viennese") scegliendo per principio i piatti più a buon mercato. Il racconto ha come protagonista uno dei mangia a poco, Koller, anche, ma non solo, in rapporto con i suoi compagni a tavola, suoi oggetti di "studio fisionomico", e termina con i brevi ritratti degli altri quattro, tratteggiati da Koller al narratore, un impiegato di banca già compagno di liceo di Koller, amico di Koller, sesto personaggio cui dobbiamo l'intero racconto.

Koller "aveva parlato dei mangia a poco cui intendeva dedicare un intero capitolo della sua fisiognomica e questo, ora, come è naturale, mi ha stimolato a scrivere proprio sui mangia a poco, che di persona non ho conosciuto affatto e ho visto di sfuggita in un'unica occasione, tentativo che faccio con il solo scopo di chiarirmi ancora una volta quello che mi ha raccontato Koller, ricordandomi quindi ancora una volta dei suoi ricordi (...)."

Ricordi di ricordi, impressioni di impressioni, rifrazioni e mediazioni molteplici. In *Antichi maestri* il narratore, Arzbacher, osserva il custode Irsigler che osserva Reger, il protagonista, che osserva, come fa a giorni alterni, il *Ritratto dell'uomo dalla barba bianca* del Tintoretto in un museo di Vienna, e il narratore è a sua volta introdotto da un anonimo recensore della storia. "Pur avendo appuntamento con Reger soltanto per le undici e mezzo al *Kunsthistorisches Museum*, mi trovai là fin dalle dieci e mezzo per poterlo finalmente osservare, come già da tempo mi ero ripromesso, senza alcun disturbo e da un'angolazione possibilmente ideale, scrive Arzbacher".

In *Antichi maestri* un racconto nel racconto ci avverte inoltre che forse il quadro del Tintoretto è un *falso*. L'oggetto dell'attenzione quotidiana osservativa e autoriflessiva dell'anziano Reger, un ricco dandy, musicologo collaboratore del "Times", in definitiva potrebbe essere una cosiddetta

crosta. Che effetto vi farebbe sospettare che la vostra opera preferita, su cui avete edificato addirittura una ragione di vita, è una copia?

Ne *La fornace* l'uxoricidio commesso da Konrad, un folle sapiente ritiratosi a vivere con la moglie invalida in una fornace per la fabbricazione della calce (*Kalkwerk*) trasformata in abitazione-fortezza, gelido riparo, è indagato da parte di un assicuratore (ramo vita) per mezzo della raccolta di voci e ricordi su Konrad presso alcuni suoi conoscenti, avventori e titolari di locande della zona, dove l'assicuratore cerca e trova nuovi clienti. "Nella fornace — sento dire da Laska, dove oggi sono riuscito a far sottoscrivere una delle nuove assicurazioni sulla vita — abitava un'invalida, la Konrad (...)". Il referto può funzionare come un probabile racconto ("avrebbe raccontato") di Konrad, l'uxoricida, a un titolare di locanda, Fro, relatore a sua volta all'assicuratore, in merito a un pensiero di Konrad su un pensiero (su Konrad) di un quarto personaggio, Hoeller. L'assicuratore riporta, mi spiego, un racconto di una persona, Fro, su un racconto di un'altra persona, Konrad, su un pensiero di Konrad su un pensiero di una quarta persona, Hoeller — su Konrad.

Il "sapere" proposto non solo è ipotetico nel suo fondamento, ma "soffre" del fatto di essere stato trasmesso, e quindi deformato, da Konrad a Fro, da Fro all'assicuratore. Sono voci nel tempo: il "sapere" è fatto di voci, di *si dice nel tempo*.

Troviamo il massimo rispetto per la *ricerca* della "verità", e sia pure essa, ironicamente, inseguita da un assicuratore a caccia di clienti: peccato che la "verità" possa presentarsi derisoria, come la "verità" di un pensiero di x su un pensiero di y a proposito di x; o come un "falso", beninteso. La "verità" consiste dunque in un processo e procedimento di ricerca incerta e logicamente interminabile, di cui tuttavia si dà conto con la massima cura — ossessivamente. I testi bernhardiani sono scritti e costruiti infatti con la massima cura, ma evocano e procurano la massima incertezza ("filosofica") e impotenza, mettendo dunque in scena, essi, l'incertezza sostanziale e la sostanziale impotenza dei personaggi, apparentemente tutti sicuri del loro dire e spesso *esagerato* maledire, ma di fatto rassomiglianti spesso a chi, mancante di *chiave*, prenda a martellate una scatola ben chiusa (così ha scritto Joseph Conrad in *Lord Jim*) senza riuscire ad aprirla, pretendendo di conoscerne il maledettissimo

contenuto: l'impotenza a dare un senso all'umano-sociale si traduce in narrativa dell'impotenza. Inutile a questo punto precisare che quest'impotenza a penetrare nella "verità" o, se non nella "verità", nella spiegazione, o, se non nella spiegazione, nella comprensione, continuamente, ossessivamente correggibile (vedi il romanzo *Correzione*), quindi in definitiva mancante, fa pensare, "nichilismo" a parte, "crisi della ragione" a parte, "pensiero debole" a parte, a un altro genere di impotenza, sessuale/relazionale: potrebbe essere, questa, una ragione dell'assenza letterale dell'eros, *cosiddetto*, dalle scene bernhardiane.

Koller, il protagonista de *I mangia a poco*, è uno sderenato folle dandy bernhardiano (ma anche beckettiano: penso a *Murphy*) che manca della gamba sinistra, amputata a seguito delle pessime cure prestate a Koller, morso da un cane, in un ospedale "orrendo e pericoloso" di Vienna (" (...) ho sempre avuto paura d'esser morso da un cane e poi di morire di rabbia", così Strauch, il protagonista di *Gelo*). La gamba mancante è sostituita da una protesi (a proposito d'impotenza).

Come molti personaggi bernhardiani, per non dire come tutti, follemente tormentati da se stessi e dall'ambiente (anche naturale) in cui si trovano a sopravvivere, Koller conduce una vita da marginale di classe, non privo dei mezzi utili a garantirsi la sopravvivenza — in questo caso del denaro liquidatogli dal padrone del cane mordace e della relativa pensione.

Tragicoomico storpio, Koller saltabecca per le strade della città, ostile a tutto e a tutti, preda della sua monomania (la fisiognomica), occupazione filosofico-scientifica che, com'è nel caso di Konrad (*La fornace*), sembra più interessante come materiale per uno studio psichiatrico che non come opera d'ingegno, per altro non realizzata, piuttosto inseguita, impotentemente sbandierata, e mancata. Gli studi (i testi) dei personaggi bernhardiani sono sempre caratterizzati dal fallimento, si disperdono in fogli di appunti qualche volta ritrovati, o irreperibili, dopo la morte del loro autore (*Correzione* racconta del lavoro di ecdotica del narratore sul materiale lasciato "nella soffitta di Hoeller" da Roithamer, morto suicida).

Il confronto con il tormento e la follia (*nevrosi* e *psicosi*, in termini psichiatrici) è costante in Bernhard, fin dal suo primo successo, *Gelo* (*Frost*). Dopo aver scritto *In alto*, pubblicato decenni dopo la sua stesura

ra, un romanzo del tormento, della follia (della poesia), Bernhard ha iniziato a trovare uno stile suo: con il tormento, con la follia, si ha relazione, introducendo *tra* il tormento, *tra* la follia, e il lettore, dei mediatori (anche nella forma di documentazione tramite diari e lettere), che nel romanzo intitolato *In alto* sono assenti.

In *Perturbamento* un medico di campagna conduce con sé il figlio adolescente in un giro di visite, per mostrargli e fargli toccare il tormento e la follia dei suoi pazienti, in un crescendo che porta padre e figlio all'ascolto della maggiore sequenza "folle" bernhardiana, l'elucubrazione, il delirio filosofico, o la filosofia delirante del principe di Saurau. Ai numerosi *pezzi di tormento e di follia* fa da cornice l'intento "pedagogico" del padre e l'attenzione del figlio.

In un vecchio film americano, "Piccoli omicidi", un personaggio fotografa le merde sui marciapiedi, piuttosto ridicolo, folle, non è vero? I folli squallidi feroci arcani gelidi ironici disperati nudi comici "bozzetti" di vita (austriaca), dove Bernhard c'infilta, fanno pensare all'*arte spiacevole* di quel personaggio. Arte dello spiacevole, spiacevole che dunque diviene un oggetto d'arte.

Il medico di campagna espone il figlio adolescente ai "casi ingrati", è la sua risposta a una lettera del figlio "sui cattivi rapporti" esistenti tra loro due, tra il figlio e la sorella, tra la sorella e il padre: invece di rispondergli con un'altra lettera, il padre lo porta con sé per fargli vedere che i suoi turbamenti e tormenti fanno parte di "un mondo malato" — invitato ad allargare la visuale.

In *Gelo* un giovane praticante medico si dedica per circa un mese all'osservazione di un pittore folle, Strauch — sembra un tirocinio, è un'analisi psicologica di tipo fenomenologico. L'osservazione, di cui il giovane è incaricato da un suo professore, fratello del pittore, ha luogo in un villaggio di montagna, Weng, nei suoi dintorni, lungo gli andirivieni tra il villaggio e lo scalo ferroviario a valle, e all'interno della locanda che ospita Strauch e il giovane.

Gelo suscita, alla prima lettura, non tanto l'impressione di un romanzo (si presenta come un diario corredato da sei labirintiche lettere del praticante al fratello di Strauch, uno psichiatra fenomenologico, si di-

rebbe), quanto quella di un'impalcatura narrativa creata allo scopo di sostenere quegli autentici pezzi di bravura bernhardiani che sono i brani della retorica filosofica di Strauch (e del praticante), altrimenti (forse) illeggibili, se non come materiale di interesse psichiatrico, o come insieme slegato di aforismi da collezione: la guerra è il vero terzo sesso; *considerata scientificamente la donna rappresenta lo sbeffeggiamento dell'uomo; il mondo è una graduale riduzione della luce; maternità è suicidio* — sono pochi esempi di un "sapere" (Gnosi) che costringe a pensare.

La relazione che si stabilisce tra i due (minata dalla finzione del praticante, che si presenta a Strauch come studente di legge), le impressioni e riflessioni del giovane, esposto a un caso ingrato in un luogo ingrato e alloggiato in una locanda piuttosto losca, fanno, sembrerebbe, da cornice al quadro, che è e resta Strauch, il folle pittore che dipinge al buio (come il protagonista di un altro testo, Kulterer, scrive al buio), esiliatosi in un buco di brina, gelo, birra, paesani brutali. Eppure non si tarda a spostare l'attenzione dal quadro, la retorica filosofica di Strauch, "uomo fantastico sospeso sull'abisso", dal "misticismo per nulla illuminante del pensiero pre-scientifico che sfugge alla chiarezza della ragione" (che Strauch e il praticante condividono), alla cornice, all'impalcatura relazionale e sociale. L'ambiente sociale infame (probabilmente splendido come natura, ma in via di sconvolgimento a causa di grandi lavori per la costruzione, a valle, di una centrale elettrica), la brutalità del quotidiano della locanda, sono dunque *contrappuntati* dagli aforismi dell'altra e oscura Gnosi di Strauch, cui il giovane, unico, dà ascolto — non solo perché è il suo lavoro, ma perché "la pratica d'ospedale deve anche fare i conti con realtà e possibilità extracorporee. Il compito che mi è stato affidato di osservare il pittore Strauch mi costringe a occuparmi di questo tipo di realtà e di possibilità. A esplorare qualcosa d'inesplorabile." *L'annima*.

Strauch turba, come testimone perturbato, la normalità, la brutalità dell'ambiente, il suo squallore, il gelo: dunque l'ambiente, Weng, racchiude Strauch come un ospite estraneo che accresce, nella sua estraneità, non solo e non tanto la sua follia, quanto la sua Gnosi, il suo sapere, diventando (la sua anima) quella perla nell'ostrica che il giovane praticante medico ha l'occasione di osservare.

Il "deviante", l'estraneo, Strauch, e con lui il suo testimone, in definitiva ci immergono nella "brutalità e impudenza" del mondo delle persone "normali" (e della famiglia del "deviante", paragonato a una mosca braccata nella casa), ci espongono al gelo, ci rendono difficile naufragare nella "normalità".

"Ritornato a Schwarzach lessi sul "Demokratisches Volksblatt": — Da giovedì della scorsa settimana tale G. Strauch, senza professione, risulta disperso. A causa delle intense neviccate ha dovuto essere sospesa la spedizione di soccorso che andava in cerca dello scomparso (...) —", così termina *Gelo*, prova d'intensità bernhardiana irripetibile persino per Bernhard. Strauch scompare nel gelo.

Koller, suo tardo epigono (caricaturale), muore prima di aver esposto al suo interlocutore, il narratore, la sua fisiognomica in rapporto ai mangia a poco, suoi compagni di ogni giorno alla CPV. Inciampa per le scale di casa nella sua gamba artificiale, e si ferisce al capo così gravemente da non riprendersi più. "I mangia a poco erano andati perduti come tanti prodotti dell'intelletto di cui i loro inventori ci hanno parlato".

Non abbiamo perduto invece i prodotti dell'intelletto di Bernhard. Che siano "libri nei quali è descritta la miseria umana, la mancanza di ogni via di scampo, l'insensatezza e l'inermità di ogni sforzo, libri nei quali tutto è sempre e continuamente devastante e micidiale"?

In Thomas Bernhard troviamo davvero *quasi tutto* quello che conta, la passione e il pensiero, la rabbia e il rifiuto, il dolore e la disperazione, l'ironia, l'autoironia, il tragico, il comico, l'orrore e la tenebra. Le voci del rifiuto, le risate, in Bernhard si dirigono spedite e martellanti, ossessivamente, contro l'educazione, la famiglia, la madre, inclusa la madre di Bernhard, la scuola, lo stato, contro il socialismo cosiddetto democratico ("(...) non c'è chi non sappia che la parola *socialismo* ha perso il suo valore (...)"), così ne *Il soccombente*, contro il nazismo quanto al passato, contro la chiesa e la mentalità cattolica sempre, contro il carcere, contro i medici ivi compresi gli psichiatri, contro i borghesi, ma anche contro i proletari, contro i governi cosiddetti democratici e contro le dittature, contro l'Austria, "cattolica e nazionalsocialista", contro l'"esistenza tirolese", contro la modernizzazione consumistica spaventosa della vita quotidiana, contro gli intellettuali pagati dallo stato (*quorum ego*), contro

Vienna, contro Salisburgo, contro l'alpe, contro la vita nei villaggi, contro i cani, *contro gli osti e le mogli degli osti*, contro l'uomo infine, inteso come essere umano, inclusa quindi logicamente la donna, non facciamoci illusioni: le voci bernhardiane dicono che l'uomo è una creatura ripugnante e comica, e, quel che più conta, che è ripugnante ed effettivamente insopportabile mascherare questa realtà — mentre i "poveri" non sono migliori dei "ricchi", è inutile cercare presso il cosiddetto popolo, le cosiddette persone semplici, il cosiddetto proletariato, infatti non c'è nulla da trovare. La vita quindi è una faticosa e patetica marcia verso la morte, che non pochi personaggi di Bernhard anticipano — tanto "è lo stesso" — tramite il suicidio, provocatoriamente definito, nel romanzo omonimo, *correzione*.

Dei titoli dei romanzi di Bernhard è indispensabile sottolineare la uscita felice, anche in italiano — brevi, ghiotti, costituiscono di per sé un genere: *Cemento, La fornace, Perturbamento, Il nipote di Wittgenstein, La cantina, Gelo, Il respiro, Il freddo, Ja, Il loden, A colpi d'ascia* (a colpi d'ascia!), *In alto, Il soccombente, Estinzione, Correzione, I mangia a poco*. Alcuni sono concettuali (perturbamento, correzione, estinzione), altri oggettuali (cantina, cemento, loden, fornace); o metaforizzanti (a colpi d'ascia, in alto, gelo); topografici (Amras, Ungenach); o "alla buona" (l'intercalare modi di dire comuni in un elaboratissimo periodare è caratteristico di Bernhard) e ironici (il nipote di Wittgenstein, i mangia a poco) o sensoriali (freddo, respiro).

In pochi dei romanzi si manca di accennare (titolo incluso) a testi immaginari scritti o da scrivere, o in via di scrittura, da parte del protagonista o di altri personaggi: in *Amras* baluginano un saggio "Su di noi" ("Über Uns"), che ha in animo di scrivere il protagonista, e un libro a venire "su Tutto, su Tutto l'insieme delle possibilità"; il protagonista di *Correzione* intitola un suo "lungo saggio" così: "A proposito di Altensam e di tutto ciò che è connesso ad Altensam, con particolare riferimento al cono" (un "folle" edificio conico progettato e realizzato dal protagonista). Ne *Il Soccombente* uno dei tre protagonisti, il cosiddetto soccombente (*Untergeher*), progetta di scrivere *su se stesso* un testo intitolato "Il soccombente", mentre il narratore (autore di "sfoghi saggistici") progetta di scrivere un testo su Glenn Gould, il pianista, intitolato "Su Glenn".

Ne *I mangia a poco* il protagonista vuol scrivere, tra gli altri, un testo chiamato "I mangia a poco". In *Estinzione* il protagonista afferma che deve scrivere un "resoconto" di cui l'unica cosa che ha "definitivamente in testa (...) è il titolo *Estinzione*, perché il mio resoconto è lì solo per estinguere ciò che in esso viene descritto (...)".

In *Gelo* si accenna a "Quaderni di fantastiche" scritti dal protagonista, Strauch. In *Kulterer* un carcerato, sorta di Bartleby socievole, per "passatempo" scrive di notte, *al buio*, racconti che gli vengono "come agli altri vengono i sogni". Ne abbiamo i titoli, tra i quali sono bernhardiani "Il cantiere navale" e "L'amministratrice della proprietà terriera".

I titoli dei testi che scrivono o non riescono a scrivere i protagonisti (come in *Cemento*, dove gran parte del testo inscena l'incapacità del protagonista di scrivere un saggio sul compositore Mendelssohn Bartholdy; come ne *La fornace*, dove il protagonista non riesce a scrivere un saggio intitolato "L'udito") rimandano ad orgogliose, folli idiosincrasie, autobiografiche o filosofico-scientifiche, spesso riferibili direttamente o indirettamente, in modo autoreferenziale, al romanzo che noi leggiamo.

Non riesco a non rilevare la mancanza letterale, nell'opera di Bernhard, dell'*eros* (ma: *che cos'è l'eros?*): eros a parte (forse presente come assenza totale, certo nascosto nelle immagini suscitatrici di godimento estetico), si accenna assai di rado ai rapporti sessuali (ne *Il soccombente*: "(...) la padrona della locanda toglieva la polvere dallo sportello dell'armadio con le dita nude, e lo faceva senza il minimo pudore, anzi si divertiva all'idea che io la guardassi e che, per così dire, non le togliessi gli occhi di dosso. Di colpo cessò di essermi incomprendibile il fatto che Wertheimer andasse a letto con lei"). D'altra parte balugina timido un eros incestuoso ("incestro involontario", così in *Gelo*) etero (*Al limite bo-schivo*) e omosessuale (*Amras*), nella cornice dei numerosi accenni a legami "morbose" tra fratello e sorella (*Correzione, Cemento, Il nipote di Wittgenstein* — tra fratello e sorelle in *Estinzione*), o tra fratelli maschi (*Amras, Gelo*, opera quest'ultima dove si accenna a un "complesso del fratello dia-metralmente opposto al complesso del padre"): ciò potrebbe costituire una traccia erotica segreta, "morbosa".

In un decisivo (fondamentale) film di Marco Bellochio, *I pugni in tasca*, repertorio di angustie familiari che diremmo degno di Bernhard

se non fosse che esso risale alla prima metà degli anni sessanta, precedendo quindi Bernhard, la "morbosità" — dei rapporti tra il protagonista, Ale (epiletico come il Walter di *Amras*), e sua sorella, tra Ale e il fratello maggiore, tra la sorella e il fratello maggiore — alimenta la rabbia impotente e insieme micidiale del protagonista. Ale (che certo, come rivoltoso, precede *alla cieca* il Sessantotto — epilessia e psicopatologia a parte) uccide prima la madre (come in *Amras* K., fratello di Walter, è sospettabile della morte dei suoi genitori, se non anche del fratello), poi l'altro fratello, un handicappato. Rileggendo *Amras* ci è dunque venuto in mente *I pugni in tasca*, ma, più importante, ci è anche venuto da pensare a che cosa significano, a che cosa comportano, questi "casi ingrati" (*Perturbamento*), a dove mettere (tra la tragedia e la commedia) il mostruoso, *esagerato* fardello di "disgrazie" (presente in *Amras* e altrove). Diciamo la *sfiga*.

In attesa di partire, una volta osservavo dall'autobus sul marciapiede un uomo male in arnese che camminava lentamente *a ritroso*, con grande cerimoniosa cautela, tra le altre persone, dopo aver fatto un certo numero di passi in avanti, e così di seguito. Ne rimasi affascinato. Era, pensai, un folle, frequentatore dell'animata stazione degli autobus (o era afflitto da qualche patologia neurologica?). Vicino a me invece qualcuno osservò ad alta voce: "prende la rincorsa". Mi sembrò blasfemo, ma umoristico, rimasi spiazzato, solo con la mia seriosità.

Che la tragedia sveli la comica (e viceversa) è un'opinione dello stesso Bernhard, del resto: "(...) aveva l'onestà di presentare le sue commedie sempre come tragedie e invece le sue tragedie sempre come commedie", così ne *Limitatore di voci*. Rileggendo *Amras*, mi si è quindi rinforzata la convinzione che il comico e il tragico bernhardiani siano spesso *confusi*. K., lo scrivente sopravvissuto, affascina, confonde, ma è anche *ridicolo*, e lo sa: "(...) non facevo che ridicolizzare ogni cosa (...) ma soprattutto ridicolizzavo me stesso, mi ridicolizzavo da me (...) matro, malvagio, artificiale (...)".

Esagerazioni. Bernhard usa con forza e sapienza la ripetizione, la frequente ripetizione di una parola, di un nome, di una frase ("(...) negli ultimi anni non aveva più fatto l'esperimento di andare ad Altensam

senza far visita alla casa di Hoeller e a Hoeller e agli Hoeller, non ci andò mai più senza per prima cosa far visita a Hoeller e agli Hoeller nella casa di Hoeller, senza prima fermarsi nella soffitta di Hoeller (...)", ossessivamente. E, più importante, la ripetizione-variazione di un tema secondo una figura circolare: ne *La cantina*, per esempio, il tema del prendere, da parte del giovane protagonista, letteralmente la strada di un impiego presso un negozio di generi alimentari — la cantina — al posto della strada del ginnasio, viene più volte riproposto, variato, in una ripetizione utile a precisare, a ogni nuova ripresa del tema, qualche circostanza e ragione in più del cambiamento di strada in questione. Bernhard quindi è chiaramente *ossessivo* e ricorre tuttavia alla ossessività in modo consapevole e sapiente per darne una rappresentazione *musicale*, e per *imitarne la voce*.

La ripetizione, l'insistenza, l'ossessività, fanno pensare, d'altra parte, anche alle deprecazioni di una persona preda dell'ira, dell'ossessione, ma lasciata sola e senza repliche dall'interlocutore, *impotente*, e quindi costretta a ripetere, a insistere, a variare, a esagerare.

In Bernhard scarseggiano gli a capo — o mancano del tutto. Pagine piene. Bernhard cambia argomento, o riprende e *varia* il discorso, anche lontano dall'argomento o discorso seguito, ma (quasi) non va a capo. È una soluzione radicale, musicale — non estranea a un ossessivo *horror vacui*. Non vi sono (quasi) dialoghi, c'è un narratore che pensa, riferisce, inveisce, ghigna, ricorda, propone, riporta discorsi altrui, allega documenti, lettere eccetera: non vi sono dialoghi. Si nota anche un uso forte del corsivo e del mettere tra virgolette per sottolineare la sedicenza di parole o frasi dette o pensate o scritte da qualche personaggio. Bernhard ha del resto scritto centinaia di volte la formula "cosiddetto", logicamente anche al femminile, formula che significa *lo dite voi, lo dicono loro, non io*. "Cosiddetto" significa l'opposto di *serio*.

Di modi per farsi un'idea dell'opera bernhardiana ne vedo quattro: si può guardare a Bernhard come a un *eretico arrabbiato e divertito*, impugnato a *denigrare l'uomo*. Si può guardare a Bernhard come a un testimone sarcastico degli errori e orrori della famiglia riferibili alla *persecuzione del bambino* (distruzione e annientamento). Si può inoltre guardare a Bernhard come a un accusatore del continuismo "cattolico e nazionalsocialista" imperante a suo dire in Austria dopo la fine del nazi-

simo (ricordo su questo tema un film di Liliana Cavani, "Il portiere di notte"; e *Amare Hitler* di Peter Roos, uno studio sulla "malattia nazionale" tedesca, tra l'autobiografia, l'inchiesta e la narrativa). In quarto ma non ultimo luogo si può, si deve, considerare la pagina bernhardiana come un'imitazione letteraria della *voce* musicale. In altri termini Bernhard può essere letto come pensatore, e pensatore satirico, come psicosociologo della famiglia, come critico della società austriaca; e come *musicista della letteratura*.

Possiamo distinguere alcuni arcipelaghi di opere: quelle autobiografiche (*Un bambino, L'origine, La cantina, Il respiro, Il freddo*); le fondamentali (*Perturbamento, Amras, Ungenach, Gelo, Correzione, La Fornace, Watten (La partita a carte)*); e le opere relativamente di maniera, come se Bernhard avesse, a un tratto, preso a fare il verso a se stesso, a *imitare la sua propria voce*: mi riferisco, ma con grande riluttanza, infatti la materia è sempre oro, ad *Antichi maestri*, ad *A colpi d'ascia*, a *Il soccombente*, e all'ultimo esteso romanzo, *Estinzione*. Da sé, misteriosa e da rileggere, sta l'opera giovanile *In Alto*.

A un *lettore mancato* di Bernhard (com'ero io fino al 1995) consiglio, per cominciare, *Limitatore di voci*, raccolta di testi brevissimi che danno un'immagine vera, anche se singolare, di Bernhard, "imitatore" delle voci di un mondo comicamente malato. *Limitatore di voci* è un volume di 165 pagine, eppure contiene ben 104 pezzi che in modo asciutto pongono, spesso come articoli di giornale scritti da un cronista sapiente e vigile, altrettante trame di denuncia e di derisione dell'umano. Leggiamo qualche riga dal testo intitolato *Lezione esemplare*.

"Il cronista giudiziario è quanto mai vicino alle miserie umane e alla loro assurdità, ed è un'esperienza che logicamente, se non vuole diventare pazzo, può fare solo per poco tempo (...) Vorrei (...) segnalare un singolare caso che continua a sembrarmi il più notevole di tutta la mia carriera di cronista giudiziario. Il giudice di Corte d'appello Ferrari (...) dopo aver condannato a dodici anni di carcere e al pagamento di otto milioni di scellini un tale che (...) era un volgarissimo ricattatore, me lo ricordo come se fosse oggi (...), dopo aver pronunciato la sentenza si era di nuovo alzato in piedi e aveva detto che adesso avrebbe dato una lezione esemplare. Dopo questo insolito annuncio inflò fulmineamente la

mano sotto la toga, la mise nella tasca della giacca, ne trasse una pistola e, tra l'orrore di tutti i presenti, si sparò un colpo alla tempia sinistra. Morì sul colpo".

Sembra decisivo fermare la nostra attenzione su questa figura bernhardiana del giudice, che condanna severamente un colpevole e insieme condanna se stesso alla correzione più drastica, dando un esempio non solo all'incidentale imputato, ma anche a "tutti i presenti", anche a noi. Se al giudice può toccare la rispettabile follia del suicidio di protesta, o filosofico, al cronista giudiziario può toccare invece la ignobile follia dell'indifferenza a "reati" che "recano sempre disdoro", tanta è la "misericordia" e l'"assurdità" della vita umana alle quali entrambi sono esposti. Bernhard, nei cui testi non poche volte si menziona il suicidio di protesta, o filosofico, ha trovato una via tra la "correzione" del giudice e l'indifferenza del cronista giudiziario, si direbbe. L'arte bernhardiana risulta quindi da una costosissima rinuncia al suicidio e insieme da un orgoglioso evitamento dell'indifferenza, si direbbe. Se ne ricava una musica filosofica senza pari.

Letture

- S. Beckett (1938), *Murphy*, trad. it., Einaudi, Torino 1962.
 E. Bernardi (1990), "Thomas Bernhard e le sembianze dell'attore", in T. Bernhard (1983, 1984, 1986) *Teatro*, vol. III, trad. it., Ubilibrì, Milano.
 E. Bernardi (1991), "Prima dell'ultimo spettacolo", in T. Bernhard (1967), *Perturbamento*, trad. it., Adelphi, Milano 1991.
 T. Bernhard (1963), *Gelo*, trad. it., Einaudi, Torino 1986.
 T. Bernhard (1964), *Amras*, Suhrkamp Verlag, Baden Baden 1988.
 T. Bernhard (1964), *Amras*, trad. it., Einaudi, Torino 1989.
 T. Bernhard (1969), *La partita a carte*, trad. it., Einaudi, Torino 1983.
 T. Bernhard (1969), "Al limite boschivo", ne *L'italiano*, trad. it., Guanda, Parma 1981.
 T. Bernhard (1969), "Kulterer", ne *L'italiano*, cit.
 T. Bernhard (1970), *La fornace*, trad. it., Einaudi, Torino 1984 e 1991.
 T. Bernhard (1975), *Correzione*, trad. it., Einaudi 1995.

- T. Bernhard (1978), *L'imitatore di voci*, trad. it., Adelphi, Milano 1987.
 T. Bernhard (1980), *l mangia a poco*, trad. it., Adelphi, Milano 2000.
 T. Bernhard (1982), *Cemento*, trad. it., SE, Milano 1990.
 T. Bernhard (1983), *Il soccombente*, trad. it., Adelphi, Milano 1985.
 T. Bernhard (1985), *Antichi Maestri. Commedia*, trad. it., Adelphi, Milano 1992.
 T. Bernhard (1986), *Estinzione*, trad. it., Adelphi, Milano 1996.
 R. Breuer (1981), "L'autoreferenzialità nella letteratura. Uno studio sulla Trilogia di Samuel Beckett", ne *La realtà inventata* (a cura di P. Warlawick), trad. it., Feltrinelli, Milano 1988.
 J. Conrad (1900), *Lord Jim*, trad. it., Garzanti, Milano 1974.
 A.G. Gargani (1979) (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino.
 A.G. Gargani (1990), *La frase infinita*, Laterza, Roma-Bari.
 K. Hofmann (1988) (a cura di), *Conversazioni di Thomas Bernhard*, trad. it., Guanda, Parma 1989.
 L. Reitani (1990), "Autoritratto dello scrittore come uomo che invecchia", in T. Bernhard (1982), *Cemento*, trad. it., SE, Milano 1990.
 P. Roos (2000), *Amare Hitler*, trad. it., Baldini & Castoldi, Milano 2002.
 G. Vattimo e P.A. Rovatti (1983) (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

Visioni

- A. Arkin, "Piccoli omicidi", USA 1971.
 M. Bellocchio, "I pugni in tasca", Italia 1965.
 L. Cavani, "Il portiere di notte", Italia 1974.

Oroscopi

1.

Verso la fine degli anni settanta ho avuto occasione di essere oggetto di oroscopo da parte di due diverse interpreti, incidentalmente omonime; Stefania Uno era una mia allieva che realizzò la mia "carta del cielo" e me la commentò; ne ebbi l'impressione di un gioco complicato e potenzialmente interminabile, in quanto dotato di interrelazioni tra le varie componenti della "carta del cielo" incessantemente interrogabili. Stefania Due, mia collega, ricavò dai miei dati una "carta del cielo" quasi identica a quella realizzata da Stefania Uno, segno che una delle due astrologhe si era sbagliata, o che entrambe avevano commesso errori, ma diversi. Anche in quel caso rimasi colpito dalla complessità della "carta del cielo", come la terza volta che sono stato oggetto di oroscopo, guardando da una terza Stefania.

Recentemente ho avuto la mia "carta del cielo" da una quarta astrologa, stavolta di nome Ramona, che, a differenza delle prime tre, mai per fortuna mi aveva visto, e non conosceva nulla di me: penso che possa bastare.

L'astrologia è sicuramente campata in aria, ma è campata in aria da moltissimi secoli a opera di centinaia e migliaia di uomini che abitano la terra e *conoscono i loro simili*. Mi spiego con un esempio: anni fa due mie allieve che avevano seguito una ventina di mie lezioni di psicologia sociale, con le quali avevo avuto forse un paio di colloqui professionali, forse anche qualche chiacchiera prima o dopo le lezioni, mi chiesero se per caso io non sia del tale "segno" e del talaltro "ascendente". Ebbene, avevano indovinato.

Dov'è il fondamento di questo "sapere"? Penso che esso si trovi nelle "corrispondenze" dei caratteri umani con i "luoghi astrali" (mitici), e che l'astrologia sia un'antropologia proiettata nel cosiddetto firmamento, "trasposta nel cielo", così Theodor W. Adorno, un'antropologia che si trasforma a contatto con le culture (e le mode) che si succedono nel tempo: nel caso delle mie due studentesse la loro era una astrologia psicologica, o psicologia astrologica.

Trovo insomma che "qualcosa" nel gioco dell'astrologia ha un fondamento, e che l'astrologia è anche un "sapere indiziario" — altrimenti co-

me avrebbero fatto le mie due studentesse a indovinarmi il "sole" e l'"ascendente"? Rimango tuttavia perplesso davanti al linguaggio dell'astrologia che, come nel caso dell'*I King*, richiede di essere interpretato con quella pazienza che io non ho, o, quando non lo richiede perché volgarizzato, diventa banale ("stelle su misura").

Per anni, effettivamente, in ore di inquietudine (*strange situations* — *something wrong*), ho interrogato il *Libro dei Mutamenti*, noto come *I King* (o *I Ching* — memorabile la prefazione di Carl G. Jung), ricavandone spesso, non sempre, una fascinosa luce, effetto del linguaggio di questa antichissima opera cinese creata e manifestamente congegnata per servire a uomini dediti ad attività politico-amministrative e animata da sacrale lungimiranza ed equilibrio — dolorosamente incompatibili con le mie urgenze. Lo smarrimento datomi spesso dalla consultazione del Libro ha teso a determinare nel corso dei miei venti anni di pratica, mi sono reso conto, la curiosa circostanza che io, confrontando le mie ambascce con le sibilline risposte del Libro, tendevo a trovarmi alle prese con due ordini di smarrimento, il mio di partenza e quello provocatomi dalla elusività del Libro — frequente infelicità relazionale tra me e il Libro inteso come "Grande Uomo", o "Uomo Antico", deposito millenario di sapere, personaggio potente, saggio, dal quale si aspetta la risposta quasi con il batticuore. Mi verrebbe da paragonare il mio rapporto con il Libro al rapporto tra l'orante e Dio quale si impone all'attenzione del lettore dei Salmi, Dio rivelandosi in questo testo come una sorta di padre e signore enormemente forte, ma situato in luoghi inaccessibili (come, nell'*I King*, la Cina, l'antichità, il sacro, e la condizione governativo-amministrativa, quando non regale, dei referenti umani del Libro): in definitiva un genitore che manca ed è ciononostante dappertutto. Il Vecchio Saggio, per restare al *Libro dei Mutamenti*, talvolta mi ha fatto l'impressione di un Vecchio Bislacco e Sfuggente (mi domando se l'*I King* non dia anche un'immagine del cosiddetto archetipo del Vecchio Pazzo, mescolanza di Senex e Puer).

Comunque sia, la lettura del Libro deve essere fatta secondo un registro metaforico, non letterale, è evidente infatti che un'opera scritta in Cina tre millenni or sono non può essere presa alla lettera da un europeo del XXI secolo, da un piccolo-borghese che non ha a che fare con problemi di governo e amministrazione, se non — metaforicamente — di

governo e amministrazione del suo privato, incluso il privato delle emozioni e dei sentimenti, "sacro" per modo di dire. Non ho mai avuto la pazienza di leggere manuali di consultazione del *Libro dei Mutamenti*, che — temo — togliendo al Libro la sua complessità e interminabilità, potrebbero trasformarlo in qualcosa di analogo agli oroscopi che molta stampa quotidiana e periodica pubblica, che hanno a loro volta ben poco a che fare con l'astrologia.

Con il *Libro dei Mutamenti* accade spesso di rimanere colpiti dall'apparente congruenza di una risposta con la nostra domanda, con il momento, con il disagio portato al cospetto del Libro (a questo proposito Jung parla di *sincronicità*). Il Grande Uomo, l'Uomo Antico, in questi casi ci appare come un mago, un veggente, il Libro quindi ci incatena con le sue *prestazioni da indovino*, ma poi? Il Libro vede, come la zingara che incontri per strada e ti costringe a guardarla negli occhi, a udire le sue parole. I suoi discorsi, lei ignara, sono congegnati secondo una regola onnicomprensiva che coglie sempre il bersaglio. È il sapere del Grande Uomo ad agire, a colpire il piccolo-borghese che soffoca tra mille cosucce che gli hanno fatto dimenticare le (ormai misteriose) Cose Che Contrano. La zingara te le riporta davanti e ti colpisce, ti richiama all'essenziale.

Da un lato un foglio e una penna, davanti il Libro, in mano tre monete uguali le cui facce valgono rispettivamente 3 e 2. Lancio sei volte le monete, ogni lancio dà come risultato 6, o 7, o 8, o 9. A ogni risultato corrisponde una linea particolare che riporto sulla carta cominciando dal basso, a formare infine un *esagramma*. Devo individuarne uno uguale nella lista presente nel Libro, e in base al numero segnatevi accanto passare senz'altro alle pagine dedicate all'esagramma in questione, dove troverò sentenze, immagini e commenti.

Se interroghi il Libro per esempio dopo un'esperienza "sociale" che ti ha costretto a una parte imbarazzante (ma non ti ha piegato fino a edulcorarne l'amara verità), esponendoti davanti a persone disposte a far di te una facile preda, il Libro risponde alla tua accorata domanda su quello che devi apprendere dall'accaduto proponendoti come esagramma *L'Emendamento delle Cose Guaste* — scusate se è poco.

"L'emendamento delle cose guaste ha sublime riuscita, sentenza il Libro. Propizio è attraversare la grande acqua (...)". Dopo tale Sentenza

— inutile dire che l'effetto è quello di avere Qualcuno che ti ascolta e che a modo suo ti conosce — il Libro passa alla Immagine: “giù sotto il monte soffiava il vento, osserva poetico: l'immagine dell'emendamento delle cose guaste. Così il nobile scuote la gente e ne rinvigorisce l'animo”.

Un momento però, vediamo le cosiddette linee mobili, infatti le tre monete che ho lanciato hanno dato il Sei al quarto lancio e il Nove al sesto e ultimo lancio. 6 al quarto posto dà: “Tollerare quello che fu guastato dal padre. Continuando per questa via si vedrà svergognamento”. 9 sopra dà invece: “non serve re né principi. Si pone mete più elevate”.

Ernst Bernhard consiglia, in merito all'*I King*, di iniziare lo studio dell'esagramma dalle linee cosiddette mobili, quando queste si presentano. Il Libro dunque mi comunica che io mi trovo dentro una tendenza degenerativa iniziata dai miei “padri”, e che per me sarà una vergogna proseguire “per questa via”. Richard Wilhelm, il curatore della prima traduzione occidentale (in tedesco) del Libro, commenta evidenziando che io non devo lasciar correre, quindi in un certo senso la pena che ho patito l'ho patita proprio perché ho deciso di fare una parte imbarazzante, ma senza indulgenze eufemistiche, quindi la mia pena vale. Con la seconda linea mobile, spiega Wilhelm, il Libro mi suggerisce d'altra parte che “non tutti sono obbligati a immischiarsi negli affari del mondo. Vi sono anche delle persone già così evolute interiormente da avere il diritto di lasciare che il mondo vada per il suo verso senza immischiarsi nella vita politica per riformarla”. Si comprende che il messaggio di non lasciar correre e quest'ultimo tendono a confliggere, di qui, forse, la mia vera e autentica pena, penso.

Rifacendomi ora e solo ora alla Sentenza e alla Immagine della risposta, come vuole Ernst Bernhard, trovo che io posso sì “emendare le cose guaste”, ma che non è facile, come non è facile “attraversare la grande acqua”, cosa evidentemente rischiosa. Questo illustra ancora la mia pena. Con l'Immagine invece il Libro sembrerebbe paragonare l'indulgenza autoassolutoria — di cui si abusa — al “vento che soffiava sotto il monte”, cioè a “stati d'animo bassi” e a “mode”, spiega Wilhelm. L'immagine mi propone di “scuotere la gente” e di “rinvigorisce l'animo”. La risposta contenuta dall'esagramma quindi ha un suo senso principale di richiamo all'impegno riformatore, corretto tuttavia da quanto è detto con la seconda delle linee mobili, che richiama invece, spiega Wilhelm, a “un

lavoro fatto sulla propria persona in vista delle mete superiori dell'umanità”, il quale lavoro “dà diritto di isolarsi (...) poiché il saggio, anche stando lontano dal trambusto del mondo, crea ugualmente degli incomparabili valori umani per il futuro”.

Che dire? Due cose, almeno. La prima è che in forza della presenza delle due linee mobili questa risposta non si conclude con il suggerire l'emendamento delle cose guaste, ma invece muta, seguendo le regole, in un altro esagramma, cioè in un'altra risposta che indica l'evoluzione nel tempo della mia situazione. La seconda, più interessante, riguarda il mio percorso di approfondimento di questa risposta del Libro, e più in generale riguarda quello che secondo me è un buon metodo per usare il Libro, lasciare cioè che i messaggi lavorino in noi per giorni, che noi ci adattiamo ai messaggi e viceversa, senza voler capire tutto e subito, senza voler strappare una risposta pur che sia. Orbene, il giorno della consultazione del Libro io mi trovavo nella condizione del cane bastonato, infatti mi doleva la figura misera che mi sembrava di aver fatto “in società”. Leggendo il Libro pensavo che il Grande Uomo mi stesse schiaffeggiando, e credevo di aver da emendare, io solo, le mie cosiddette cose guaste. Il giorno dopo, sveglio a ora alba, mi trovai invece con vero sollievo a riflettere che io non ero stato durante quell'esperienza soltanto un cane bastonato; nel mio quaderno di appunti sull'*I King* trovo infatti scritto: “ho poi ripensato, anche in forza della suggestione del Libro, a quello che è successo. Io non ho dissimulato, quindi ho almeno iniziato a emendare le cose guaste”.

Il *mutamento* de “L'emendamento delle cose guaste” mi porta all'esagramma “La durata”, il quale sentenza: “Riuscita. Nessuna macchia. Propizia è perseveranza. Propizio è avere dove recarsi”. Wilhelm scrive che “la via dell'uomo di vocazione ha un significato durevole, e il mondo giunge a compiere la sua formazione”. L'Immagine recita: “Tuono e vento: l'immagine della durata. Così il nobile sta saldo e non muta l'indirizzo suo”.

Wilhelm commenta osservando che il tuono e il vento “sono cose estremamente mobili così che sembrano essere il contrario della durata. Ma il loro comparire e il loro scomparire, il loro andare e venire seguono leggi durevoli. Ed anche l'indipendenza del nobile non consiste nel rimanere rigido ed immoto. Egli va sempre col tempo e muta con esso.

Quello che è durevole è l'indirizzo stabile, la legge intrinseca della sua natura che determina tutti i suoi atti".

Di fascino filosofico e più in particolare etico devo riconoscere che il Libro non manca, ed è il fascino che invece latita spesso nel nostro quoridiano. Il Libro tuttavia evidentemente sia con la sua prima che con la sua seconda risposta mi propone una difficilissima ricerca di equilibrio tra una sorta di strategia tutta auto-centrata, direi, e una tattica di confronto con "il tempo", cioè con le miserie "sociali", direi. Il Libro mi grattifica, qui, e insieme mi lascia solo con i problemi che gli ho presentato, certo ora ridefiniti in un modo che io non avrei saputo trovare. Intanto il tempo passa, e "il nobile" non sa che cosa fare, dovendo vivere in società, con troppo pochi momenti da dedicare a "un lavoro sulla propria persona".

Non è forzata l'idea che nell'*I King* io abbia cercato negli anni un maestro, nel senso di un confronto con qualcosa, se non qualcuno, che stesse fuori da me, e che mi rimandasse, formulati nel suo linguaggio, i miei temi, tutto secondo un rituale rigoroso, secondo regole di consultazione ben codificate. Che tipo di maestro è *I King*? In parte credo di averne dato un quadro. Non è consolatorio, mai, tende piuttosto a essere "seduttivo", a suo modo, è sibilino, eroicizza la quotidianità, ma secondo un modello di eroismo mite, e rimanda, rimanda sempre al futuro del mutamento, della "trasformazione", della "individuazione", direbbe Jung. È tuttavia spietato, conservatore, ha le sue idee di fondo chiare e consolidate, si ispira a una concezione gerarchica dei rapporti umani e a una visione dell'uomo in armonia — ma subordinata — con la natura, se non con il cosmo. Anni fa, quindi, un giorno ho deciso di fare a meno di questo maestro, di disfarmene (certo, adesso me ne sto occupando, ma "per l'ultima volta"), sicuramente non di gettare via il Libro. Ho deciso che non mi bastava più essere stupito dalla frequente congruenza delle risposte con la qualità delle mie domande. Ho deciso di affidarmi all'unico libro che ho direttamente a disposizione, all'insieme delle mie emozioni e reazioni, a quel che io sento, penso, sogno, a quello che *mi sembra* di volere, o di amare, o di rifiutare (in ogni campo). Ho dunque scelto *questo* "emendamento delle cose guaste": disfarmi dell'*I King*, senza chiedergli un parere in merito. Del resto "un lavoro

fatto sulla propria persona in vista delle mete superiori dell'umanità dà diritto di isolarsi (...) poiché il saggio, anche stando lontano dal trambrastro del mondo, crea ugualmente degli incomparabili valori umani per il futuro".

Lecture

- T.W. Adorno (1951), "Tesi contro l'occultismo", in *Minima immoralia**, trad. it., L'Erba voglio, Milano 1976.
 T.W. Adorno (1957 e 1975), *Stelle su misura*, trad. it., Einaudi, Torino 1985.
 E. Bernhard (1969**), *Mitobiografia*, trad. it., Adelphi, Milano.
 M. Jacob e C. Valence (1949), *Specchio d'astrologia*, trad. it., Adelphi, Milano 1978.
 W. McGuire e R.F.C. Hull (a cura di) (1977), *Jung parla*, trad. it., Adelphi, Milano 1995.
 R. Wilhelm (a cura di) (1923), *I King*, trad. it., Astrolabio, Roma 1950.

* Il latino maccheronico del titolo si riferisce in modo arguto ai tagli (per un totale di oltre cento pagine, da cui il nuovo testo) operati nella nota edizione italiana (T.W. Adorno (1951), *Minima moralia*, trad. it., Einaudi, Torino 1954).

** L'originale in lingua tedesca è, a quanto ne so, inedito.

Silenzio

La mia passione per il silenzio, accresciuta, se non generata, dal disgusto per il rumore *inurbano*, la colonna sonora che parla senza veli del nostro inferno, deriva (anche) da una sorta di ipertrofia dell'io (non lo nego), che si oppone al non-io. Il rumore è non-io, il silenzio in definitiva è l'io, ovvero *non non-io*.

Il placido sonno dei neonati in mezzo a ciò che a noi talvolta pare frastuono, dipende dalla mancanza dell'io dei neonati. I tappi di cera che talvolta infilo nelle mie orecchie per non patire il rumore, tendono a proteggere il mio io, inevitabilmente minacciato dal non-io, indebolendo la forza del non-io.

Un ipotetico naufrago, solo "in mezzo al mare", dovrebbe provare la *massima concentrazione dell'io* (ero certo che quest'idea appartenesse al *Moby Dick* di Herman Melville, ma non ne so dare la prova: sarà Conrad?). La paura dell'ignoto, della morte, la condizione di solitudine e smarrimento del naufrago, spiegherebbero e giustificerebbero questa massima concentrazione del suo io circondato dal non-io, il mare, del suo io concentrato contro il non-io, concentrazione che non è invece interamente giustificata nel caso del rumore, molto meno pericoloso del mare che assedia il naufrago.

Il "naufragar m'è dolce in questo mare", al contrario, sembra essere la condizione di un adulto che provi le sensazioni del neonato ancora relativamente indifferenziato rispetto all' "infinito", o le *ritrovi*. L'immagine del naufrago indica la massima concentrazione dell'io, mentre l'immagine leopardiana indica una deconcentrazione dell'io. L'infinito è non-io.

John Cage, il compositore, ha scritto: proviamo a fare "silenzio", non ci riusciremo. Mi pare, nei miei termini, che ciò significhi che il "finito", cioè l'io, è una finzione difensiva, un'aspirazione assurda contro l' *infinito* "rumore ambientale" del non-io. Se il silenzio non esiste, l'io non esiste, se il silenzio è un modo di dire, anche l'io è un modo di dire. Il rumore è anche musica (ci tiene compagnia, qualche volta), il silenzio è la impossibile "non musica".

Se tento di tener fuori il rumore per mezzo di (paretici) tappi di cera introdotti nelle orecchie, sento il rumore del non rumore, il rumore del- l'io isolato dal non-io. È questo che volevo ottenere?

Quando mi assordo con i tappi di cera faccio la scelta di essere me, contro il boato del non-io. Assordato artificialmente sono terribilmente me (io); e il resto del mondo? E la sinfonia?

Raymond Carver ai suoi inizi qualche volta si chiudeva in auto per scrivere, lontano dal frastuono della casa — i bambini, la moglie.

I personaggi di Carver sono tipi qualunque, e forse anche lui sarebbe rimasto un tipo qualunque, se non avesse preso a scrivere. I personaggi di Carver sono tipi che non scriverebbero mai, proprio mai una riga. La maggior parte delle persone non scrive, sempre meno legge, sarà a causa del rumore? Qualcuno, sarà per il fatto misterioso del talento applicato al male di vivere, inizia invece a scrivere.

Di un racconto Carver ha scritto due versioni, una breve, l'altra lunga, la prima è intitolata *Il bagno*, la seconda è intitolata *Una piccola, buona cosa*, inserita quest'ultima da Robert Altman nel film carveriano "America oggi". Una madre prenota per il compleanno del suo bambino una torta, ma il piccolo è investito da un'auto (incolpevole nella circostanza il conducente, ma la città che non permette ai bambini di scorrazzare è un brutto posto). Finisce all'ospedale, i genitori si tormentano tra la stanza della cosiddetta terapia intensiva, la sala d'attesa e la loro casa, dove ricevono telefonate del pasticciere, che rivendica acido il pagamento della torta, cui i due naturalmente non pensano più.

Nella versione breve, *Il bagno*, la storia finisce con l'ossessione della voce al telefono, nel segno del *valore di scambio*, il denaro dovuto al pasticciere per la torta. Nella versione lunga, dopo la morte del bambino i genitori decidono all'improvviso di andare dal pasticciere per dirgli e magari dargli il fatto suo. Invece finisce che i tre si spiegano, e il pasticciere si rivela come un uomo capace di consolare i genitori con i suoi dolcetti caldi.

"Lasci che le dica quanto mi dispiace (...) Dio solo sa quanto. Mi ascolti. Sono soltanto un pasticciere. Non pretendo di essere qualcos'altro. Forse una volta, forse tanti anni fa ero un uomo diverso. Ho dimenticato, non ne sono sicuro. Ma non lo sono più, qualsiasi cosa sia stato. Adesso sono solo un pasticciere". Restano a parlare fino al martino.

Si direbbe che Carver abbia intravisto una possibile socialità civile (non siamo solo pasticceri, o scrittori, professionisti di qualche genere alle prese con il futuro costo della vita), e che, mettendoci nella condizione di confrontare le due versioni, ci abbia mostrato quel che è storto (davvero *something wrong*) nei suoi personaggi e tra loro. Tra noi.

Lecture

- J. Cage (1939-1961; 1963-1967), *Silenzio*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1971.
- R. Carver (1974), *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, trad. it., Garzanti, Milano 1987.
- R. Carver (1983), *Cattedrale*, trad. it., Mondadori, Milano 1984.

Visioni

- R. Altman, "America oggi", USA 1993.

Il crogiolo

1.

Ero in una casa nuova, trovavo uno schermo televisivo acceso, seminasosto dietro la strana mensola metallica di un caminetto, con fornelli a gas ai lati. La casa era piena di bambini e di giovani, ragazze e ragazzi, tutti ignoti. *Nessuno mi salutava*, io passavo smarrito per le stanze; vedevo infine mia moglie insieme ad altre persone sconosciute, lei giovane, in abito di rete nero lungo, il corpo bianco nudo sotto l'abito, e le domandavo vivacemente ragione di quell'abbigliamento — se per caso non fosse *impazzita*.

Sveglio, subito pensai che il sogno aveva messo insieme i pensieri, le impressioni e le emozioni che mi occupavano, inclusi quelli suscitati da un recente trasloco, ma ben presto iniziai a paragonare, nella penombra della camera, la mia situazione nel sogno con la situazione di un personaggio di "Ragtime", un film di Milos Forman.

"Ragtime" rappresenta, nella cornice di un particolare conflitto tra bianchi e neri (che ora, 23 aprile 2003, piacevolmente mi rimanda alla tastiera del pianoforte), al crogiolo socioculturale USA agli inizi del Novecento. Un personaggio del film, piccolo-borghese smarrito, esposto al "ritmo sincopato" (*ragtime*) della trasformazione socioculturale e da essa sconfitto, in effetti potrebbe ricordare il mio smarrimento nel sogno, la mia condizione di estraneità e superfluità nella casa nuova e sconosciuta.

Il piccolo-borghese vede alla fine moglie e figli andarsene con un cineasta, un immigrato europeo dotato del fascino di cui il piccolo-borghese è povero e nella circostanza del tutto spogliato. Mediatore non richiesto tra bianchi e neri nel conflitto in cui suo malgrado è coinvolto, il piccolo-borghese non tanto manca di trovare una soluzione al conflitto, quanto non riesce a schierarsi, quindi viene macinato via: è troppo equilibrato, moderato, troppo di buone maniere, *bigotto*, mentre, guarda un po', il cognato del piccolo-borghese, si tinge la faccia di scuro (è forse impazzito?) per sembrare anche lui un nero e per rendersi utile alla causa antirazzista, ciò che realizza con successo.

Tornando al mio sogno, che certo non è il film di Milos Forman, ma che non è neppure un teatrino dove si inscenano solo le inquietudini di un cambio di abitazione, io mi sentivo insieme divertito e preoccupato nel pensare alle vicende del film, apparentemente tanto lontane dalla mia vita, dalle mie aversioni, dai miei desideri, ma illuminanti. Mi divertiva la mia sprovvedutezza nel sogno e la mia pretesa che i bambini e i giovani mi saluassero. Ero colpito dall'abbigliamento di mia moglie, per altro giovane come se fosse una ragazza, mentre io ero proprio io, a domandarmi se per caso lei non fosse impazzita.

Ciò dunque mi divertiva e logicamente insieme mi preoccupava: in astratto mi divertiva e personalmente mi preoccupava, per essere precisi, infatti con i pensieri e con i discorsi astratti me la cavo un po' e ho vedute non ristrette, da cui il divertimento, il gusto di vedere il personaggio del film e il protagonista del sogno entrambi rappresentanti l'obsolescenza della visione equilibrata, moderata, di buone maniere, poco adatta al *ragtime*, qualunque cosa possa essere oggi per me il *ragtime*. Invece mi preoccupava il pensiero che con le cose concrete e comunque pratiche io non me la cavo, sono un inetto, non capisco nulla delle nuove tecnologie, come suggerisce derisoriamente il chimerico elettrodomestico incontrato all'inizio del sogno; che inoltre e soprattutto sono un *biogotto* che si adombra se bambini e ragazze e ragazzi non lo salutano, come vuole la tradizione e come vogliono le buone maniere, ma con le buone maniere il *ragtime* non si fa — come se essere salutati fosse tanto decisivo, come se mi spiacesse davvero il tipo di abbigliamento della moglie, diciamo della donna, tra l'altro attraente con quell'abito di rete *nero* sul corpo *bianco* nudo.

Ciò mi riporta al cognato del padre di famiglia in "Ragtime", che si trasforma in *nero* tingendosi la faccia *bianca* di scuro. Il film di Forman manovra tre fili fino a farli intrecciare. Un giovane pianista nero di *ragtime* (ecco la tasciera) ha crescente successo e pensa di sposare una ragazza nera, governante nella casa del piccolo-borghese, che vive tristemente sereno con la moglie e due bambini; sono due fili. Il terzo filo viene da un quartiere popolare della città, dove un immigrato europeo riesce a guadagnarsi da vivere sempre meglio, anzi ad avere successo vendendo in giro le copie di un suo blocchetto di figurine che sembrano muoversi quando il blocchetto viene sfogliato velocemente tra indice e pollice —

cartoni animati. Presto la fortuna e il talento portano l'europeo a misurarsi con il cinema, è insomma un pioniere.

Torniamo al pianista di *ragtime*: abbastanza in soldi per sposarsi, il giovane si compra un'auto nuova, ma alcuni bianchi gliela danneggiano e si rifiutano poi di riparare al torro. È una porcheria, il giovane vuole giustizia, non si accontenta, tiene duro, si espone sempre di più — in questo film i guai fanno carriera, infatti la ragazza del pianista viene ferita a morte mentre durante un comizio tenta di avvicinarsi all'uomo politico di turno per perorare la causa del fidanzato, divenuta evidentemente serissima.

Il piccolo-borghese, coinvolto come datore di lavoro della ragazza, tenta di spendere la sua influenza per mediare tra neri e bianchi; intanto la moglie, possibile immagine filmica del personaggio femminile del mio sogno, durante una vacanza al mare con i bambini incontra l'affascinante cineasta europeo al lavoro per le riprese di un film, e, come si dice, ne rimane conquistata.

La "crisi in bianco e nero" si fa sempre più dura, il giovane pianista nero, esasperato dai mille imbrogli inventati dai rappresentanti della legge per fregarlo, e dalla perdita della sua ragazza, si unisce a certi militanti neri intenzionati a farla pagare cara ai bianchi, e organizza l'occupazione armata di non so quale edificio per ottenere da parte delle autorità la consegna di un'auto uguale a quella danneggiata, ma in perfette condizioni.

I neri se la cavano, alla fine, riescono a lasciare l'edificio circondato dalla polizia grazie al fatto che il giovane cognato del piccolo-borghese, tolto il nero dalla faccia, guida l'auto che nasconde i militanti, e mai e poi mai la polizia potrebbe immaginare che un bianco porri in salvo dei neri (è impazzito?).

Non ricordo altro, vedo tuttavia, continuo a vedere il piccolo-borghese dietro il vetro della finestra che osserva, devo dire non senza dignità, la forma finale della sua perdita di tutto, moglie e bambini che salgono tranquilli sull'auto del cineasta. Tutto crolla, ecco cosa mi è piaciuto di questo film, la perdita e il crollo, non tanto perché sono un "decadente", quanto perché la perdita e il crollo sembrano segni di una possibile trasformazione — ripenso al crogiolo.

Nel mio sogno mi preoccupava l'evidenza del mio non saper stare, nella pratica, dentro i cambiamenti, le ibridazioni, le chimere, come è

chimerica nel sogno la donna dalla pelle bianca coperta di rete nera, nuda e non nuda, mia moglie, ma un po' troppo giovane, quindi insieme mia moglie e non, come è chimerica la mensola metallica sul caminetto con dietro uno schermo e un amplificatore, ai lati due fornelli a gas, emblema del sogno, io lì davanti come un allocco. Tuttavia, riflesso, forse è *meno ideologico* pensare che il sogno mi abbia rappresentato semplicemente, come lo sono, esposto alle stranezze e spiacevolezze (*strange situations* — *something wrong*) della vita odierna, nuova e sconosciuta, e che tali stranezze e spiacevolezze costituissero eccellenti motivi per convincermi a rimanermene fuori dal crogiolo e amen, volontariamente escluso da questo cosiddetto mondo chimerico, ibrido, dove comunque gli altri fanno finta di nulla, tutti assorbiti da fatti loro *che non sono mai i fatti miei*. Ma in conclusione mi può salvare l'idea logica, considero, che anch'io faccia parte del cosiddetto crogiolo, e che non ci sia scelta: è necessario comprendere e modificarsi, modificare il tipo di comprensione, nel senso che i fenomeni, rotolanti sulla mia testa come pietre, o trafiggenti come frecce, o luridi come fazzoletti usati e abbandonati in giro, o invece frizzanti come inviti inattesi, i fenomeni nuovi, inconsueti, le occasioni nuove, io non dovrei, come invece faccio irresistibilmente, inavvertitamente, contrapporli ai fenomeni abituali, alle occasioni abituali, soffrendo più o meno, s'intende, per ciò che essi *non sono o non sono più o non sono ancora*, perdendo quindi la possibilità di comprendere e vivere ciò che invece essi *sono*, e non solo in rapporto a me, bigotto irrigidito dietro il vetro della mia finestra, solo come il piccolo-borghese di Forman — la moglie, qualunque cosa essa rappresenti, *in partenza*.

2.

Individuazione significa procedere verso ciò che si "è" (insegna Jung, e prima di lui Nietzsche), perdendo via via le remore relative a tutto ciò che non si è, o che non si è più, o che non si è ancora. La negatività che marca il modo in cui spesso vediamo il nuovo, lo strano, l'insolito, deriva dalle remore, o meglio dall'attrito tra dimensione individuale e dimensione collettiva. Il processo di individuazione non è, d'altra parte, prerogativa dello sviluppo psicologico individuale, è invece estendibile allo sviluppo del lavoro di critica socioculturale, nel senso che noi dovremmo essere capaci di

individuare le caratteristiche proprie di un fenomeno — certo senza dimenticare le sue connessioni con altri fenomeni.

"... come sempre, per una mia sciagurata caratteristica di non riuscire a vedere un individuo singolo, *quello* appunto che ho davanti agli occhi, (...) vedo invece tutte le persone con cui il singolo è presumibilmente in contatto. Questo rende sempre difficili le mie riflessioni sulle persone. Allo stesso modo io considero, *devo* considerare ogni cosa in rapporto *con tutte le cose possibili*." Così una volta Thomas Bernhard.

Davanti a fatti nuovi o meglio inconsueti, fatti che ci riguardano in modo diretto o indiretto, ma in definitiva sempre personalmente, noi tendiamo facilmente, in quanto strani (*strange situations*), a vederli sullo sfondo abituale dei fatti vecchi o consueti. In questo modo risaltano le differenze tra i fatti nuovi e i fatti vecchi, e finiamo per fissare la nostra attenzione su tali differenze, perdendo di vista i fatti nuovi per quello che appaiono — non è il caso di dire, dopo Heisenberg, *per quello che sono*. In realtà rischiamo di vedere soltanto quello che i fatti nuovi *non sono, o non sono più*.

Letture

- F. Barone (1967), "Heisenberg", in *Enciclopedia Filosofica* (a cura di F. Battaglia et al.), Vol.3, G.C. Sansoni, Firenze.
 T. Bernhard (1967), *Perturbamento*, trad. it., Adelphi, Milano 1991.
 C.G. Jung (1928), *L'io e l'inconscio*, trad. it., Boringhieri, Torino 1967.
 F. Nietzsche (1908), *Ecce homo*, trad. it., Mondadori, Milano 1981.
 C.E. Silberman (1964), *Crisi in bianco e nero*, trad. it., Einaudi, Torino 1965.

Visioni

- M. Forman, "Ragtime", USA 1981 (tratto da un romanzo di E.L. Doctorow con lo stesso titolo).

Cinema Italia

Mio padre rientrava la sera quando ero a letto; dallo spiraglio della porta della camera dove mi avevano messo a dormire, e dove non dormivo, vedevo un pezzo, la ruota anteriore e il manubrio, della sua bicicletta nera appoggiata al muro dell'ingresso, dunque sapevo che mio padre era tornato. Mio padre mi portava (qualche volta — o mi portò una volta) in bicicletta, su un seggiolino montato davanti, anch'io ho portato mio figlio in bicicletta — se, cullato, mi si addormentava, con la sinistra lo sostenevo. Più tardi montai un seggiolino dietro, e la mattina lo accompagnavo a scuola, mio figlio.

La bicicletta è un oggetto squisito, è silenziosa, leggera, ma, attenzione, bisogna lasciarla incatenata, o te la rubano, anche oggi, anche se è una semplice bicicletta da passeggio, non una bicicletta di quelle che il progresso tecnologico ha generato, realizzando l'impresa imprevedibile di rendere antipatica la bicicletta.

Te la rubano, e io mi domando perché, in "Ladri di biciclette", il protagonista e l'altro, il derubato finale che poi s'impietosisce, non incatenano le loro biciclette, comunque molto più preziose delle attuali. Se oggi me la rubassero non sarebbe una tragedia, penso, dunque sono molto più fortunato del protagonista del film e di tutta la schiera degli altri cittadini con le pezze al culo. Cinquant'anni di "benessere"!

L'italietta dei film in bianco e nero anni cinquanta e sessanta è misera e splendida, erotica, dà un dolore acuto perché urta oggi con l'orrore delle città, tutte abbandonate al valore di scambio, piene di ostili agenzie bancarie, di ladresche rivendite di merci, infestate da centinaia di migliaia di automobili e scooter. Erano scenari infiniti di masse alle prese con la miseria, le città. Ora la bellezza è malata, resiste perché era tanta, i disperati sono ricchi indebitati, all'americana, vanno a prozac e leasing, mostrano la faccia cattiva — fanno di tutto per sembrare peggiori di quello che sono.

In "Ladri di biciclette" i ladri sono due, il primo è un vero ladro, il secondo, il protagonista, se protagonista non è la bicicletta, è un ladro per forza, non ha un "palo", è solo e infatti viene catturato subito da una volenterosa accozzaglia di cittadini gironzolanti all'uscita del Testaccio, lo stadio di Roma prima della costruzione dell'Olimpico.

La bicicletta era un oggetto di valore, all'epoca. Le migliaia di biciclette che frusciano per le città servivano per andare al lavoro, quando il lavoro c'era, e spesso non c'era (come oggi), infatti il film inizia con una scena di assegnazione di un posto di attaccino davanti a una piccola schiera di disoccupati.

La storia è nota. Un padre di due figli conquista un posto comunale di attaccino, ma deve presentarsi al lavoro con una bicicletta, o niente lavoro. Disimpegna al "Monte di Pietà" la bicicletta impegnando, così decide la moglie, le lenzuola di lino e di cotone, perché si dorme anche senza lenzuola. Fiducioso si mette all'opera, appiccica ai muri della città manifesti, e proprio mentre spennella una bellona del cinema un ladro gli ruba la bicicletta.

Nemmeno i soldi per comprarsi una catena e un lucchetto, ha? Qui bisognerebbe interrogare un vero vecchio. Non capisco come tanto valore possa essere così trascurato. Se non è un'irrimediabile incongruenza della storia, è un pezzo di cultura (usi e costumi) da indagare: noi italiani eravamo meno ladri cinquanta anni fa? Più civili?

Il padre insegue il ladro saltando sul "predellino" di un'auto pubblica (il predellino oggi ricompare, non so con quale denominazione fasciosa, sui fuoristrada, pardon, "sport utility vehicle"; ai tempi, residuo della carrozza, lo avevano tutte le auto). Il complice del ladro confonde l'inseguitore, e addio bicicletta. All'atto di denuncia del furto il funzionario ha fretta, deve andare con la "Celere" a mantenere l'ordine a un comizio — la Celere! Le camionette della celere avevano un color vinaccia, da bambino mi baloccai da solo con l'impenetrabilità delle parole, per me Celere e color vinaccia restano una cosa sola.

La denuncia di un furto, esattamente come oggi, al massimo serve come documento nel caso che tu ritrovi l'oggetto rubato, "certifica" che ti hanno derubato. Il padre, dopo la polizia, interpellata la sezione del partito, niente, allora attiva una rete di conoscenti, si forma così un gruppo di ricercatori della bicicletta, ma non trovano nulla, neppure a Porta Portese, dove si vende di tutto, anche bici usate e pezzi di ricambio furativi, invece un pederasta tenta il figlioletto del protagonista promettendogli *un campanello*.

Il padre, consigliato dalla moglie, interroga una "veggenta", che gli dice: una bicicletta rubata la ritrovi subito o non la ritrovi più. Infatti. È

domenica ("Domenica è sempre domenica, si sveglia la città con le campane"), transita un camioncino scoperto, sopra tifosi del "Modena" in trasferta, il padre e il figlio vagano alla ricerca di tracce, un giovanotto somiglia al ladro, un vecchio che gli parlava vien tormentato di domande, inseguito fin dentro una mensa per poveracci tenuta da pie donne e pretonzoli erogatori di zuppe e mense — io sono nato e cresciuto in questa, esattamente questa Italia qui, ho dimenticato le sue fattezze esteriori, sono preso dai miei ricordi interni, a colori e travestiti in abiti d'oggi: *se non ci fosse il cinema*. Vengo da lì. Non ci posso far niente, pie donne, pretonzoli, disoccupati, sfollati, monarchici e democristiani, il papa (e Stalin), doppi petti, De Gasperi, un giovane Andreotti, signore con la veletta, mia madre e la nonna, mio padre con le giarrettiere.

Il padre riesce a strappare al vecchio l'indirizzo del giovanotto che assomiglia al ladro. La traccia è vaga, il quartiere si rivoltella, il giovanotto è o finge di essere un epilettico — ai tempi era abbastanza facile assistere a crisi di epilessia per la strada, e si formavano capannelli intorno al tarantolato che si dibatteva. La traccia è vaga, ma non tanto, s'intravede il ladro vero sgattaiolare tra la folla. Crisi, il padre è disperato, molla un cefalofone al figlio — poi lo dico a mamma, replica il figlio. Meglio andare in trattoria, "mozzarella in carrozza", buonissimo piatto, e vino, in barba alla mamma. La Mamma.

Il brav'uomo smarrisce tuttavia subito quel po' di felicità presa col vino e con la mozzarella in carrozza, ricade nella disperazione, nella rabbia, non sa come fare, è *uno sfigato*, diremmo oggi: spedisce il figlio a una fermata del tram e adocchia una bicicletta. Il resto lo sappiamo.

"Ladri di biciclette" è un film che incanta chi è nato all'epoca: oggi i film italiani troppo spesso hanno, senza saperlo, merda sotto la suola di una scarpa (o hanno perso *un* guanto, o si sono tagliati le vene di *un* polso, fate voi), e presto svelano il loro fallimento. Non sono neppure spettacolari. Qualche volta sono *carini*. Nell'esperienza quotidiana, non solo nel cinema, questo impaccio "scatologico" risulta da un'inconsistenza morale dove si annida il peggio della cosiddetta italianità, la Mamma, la Fabbrichetta, la Malafemmina, la Pastasciutta, la Pizza, il Mutuo, la Parrocchia, la Televisione, la Mafia, "Sanremo", chissà.

Gli americani, invece, sanno fare cinema popolare, e ci lasciano ammutoliti, inscenano le loro miserie a proprio uso e consumo, se è vero che in USA novantasette su cento dei film proiettati nelle sale sono di produzione locale, ma, impudenti, gli americani esportano in modo globale la loro immagine hollywoodiana (il 27 maggio 2003 in quattordici delle sessantuno sale di Firenze — ventidue e nove su cento — era in programma “Matrix Reloaded”); si immolano sereni come vedove indù sul rogo della loro idiozia (hollywoodiana), e incamerano dollari. In cambio drogano il pubblico non con la cartapesta di un tempo, quando ancora sapevano distinguere *un'americanata*, ma con “effetti speciali” (hollywoodiani) che procedono sempre da cause banali; sprecano denaro (pardon! lo investono) per fragorose distruzioni (hollywoodiane) di beni costosi che rivelano quella rabbia, quella frustrazione, quella brutalità che, dopo Hiroshima e Nagasaki, conosciamo bene (e tuttavia dimentichiamo).

Il pubblico più sprovvéduto, in Italia, cioè la maggioranza, come risultato (non sorprendente, infatti non bisogna mai dimenticare che il cinema è alla sua radice uno spettacolo da baraccone) scansa il cinema che invece osa parlare a bassa voce, osa pensare (a se stesso), ciò portando allo svuotamento di quelle rare sale che proiettano l'ormai residuale “film italiano”, o europeo (non si dice extraeuropeo), e accelerando la sua crisi, film comici a parte.

Nel cinema italiano ciò che io fantastico come “merda appiccicata sotto la suola” è la manifestazione di un vero e proprio “complesso” socioculturale. Sono oggi in questione *le basi amorali di una società svilupata*. Negli anni sessanta si sapeva giocare con questo complesso, lo si metteva, ma consapevolmente, in scena anche in opere meno proverbiali de “Il sorpasso” (penso ora, chissà perché, a un film dimenticato come “L'ombrellone”, dello stesso Dino Risi — miserie piccolo-borghesi sulla spiaggia), senza contare gli spassosi film con Totò. Il cinema italiano popolare di allora sapeva riflettere satiricamente sull'italianità, sulla farsa, sull'atroce cialtroneria che ci impedisce di essere presi sul serio, di prenderci sul serio, di prendere sul serio la vita, la politica, e soprattutto la legge: commedia *all'italiana*.

Molte circostanze della vita nazionale rispecchiano ancora un film come “Torò Peppino e la Malafemmina”. La cosiddetta modernità, *Malafemmina*, anche in Italia è vincente, ma Torò e Peppino, gli italiani,

continuano a intrattenersi con una loro lettera sgrammaticata, analfabeta, impregnata di cultura provinciale, perbenistica, familistica, simile a quella che Torò e Peppino De Filippo parloriscono nella famosa scena del film.

“Familismo amorale”, non importa che quest'espressione sia stata coniata tanti anni fa a proposito di un piccolo centro del sud Italia: ci rappresenta ancora come i mechini difensori, che noi siamo, del nostro costante “conflitto d'interessi” tra ciò che è privato, nostro, e ciò che è pubblico. Leggo a questo proposito che i sociologi dell'Istituto Cattaneo di Bologna riusano il concetto di “familismo amorale” per spiegare la sconcertante piega presa negli anni novanta dai flussi elettorali in Italia.

È questa, del cosiddetto familismo amorale, la merda che si appiccica sotto *una* scarpa di film anche buoni, e li rompe, li guasta. Meglio allora un Lino Banfi o un Renato Pozzetto, o Ciccio e Franco, o un Jerry Calà, o il vecchio Diego Abatantuono, quando faceva il pugliese milanista, meglio Massimo Boldi e Christian De Sica, tutti onestamente stracati e apertamente futili (e gli intellettuali che snobbano film del genere, come snobbano i divertimenti delle masse, sono destinati a ricredersi parzialmente in ritardo, come per Totò, come per Ciccio e Franco, come per Abatantuono, come per Alvaro Vitali, perfino). Meglio Fantozzi & Fracchia. Meglio Montagnani. Meglio di Salvatore, meglio di Tomarore, di Pieraccioni, di Benigni, trionfi dell'autoindulgenza nazionale, o del futile. Meglio di Nuti (vedi invece “Berlinguer ti voglio bene”, di Giuseppe Bertolucci, eccellente cinema, con un Benigni martire comico della Madre). Meglio di Verdone, un Alberto Sordi meno in grande, ma non tutto da buttare.

Film anche non malvagi, come “Il portaborse”, o come “La scuola”, di Daniele Luchetti (nel secondo gli ottimi suoni amari in dolby stereo ci cacciano a forza negli androni e corridoi dello squallore scolastico, si sente il gelo e la polvere di gesso sulle dita), sono guastati dalla gomitatina, dalla strizzatina d'occhio, dall'immancabile pastasciutta della Mamma (vedi invece “Mamma Roma” di Pier Paolo Pasolini, per rifarti: mamma Roma, Roma mamma).

Ne “Il sorpasso” resta rimarchevole il tentativo riuscito di rompere il muso all'*italianità cattiva*: il pubblico si bevava le battute del pagliaccio,

Bruno, si rispecchiava nella sua cialtroneria di pezzente dedito al *sorpasso*. E infine rimaneva solo, il pubblico, sul ciglio della via Aurelia, a guardare giù, nel dramma. Non c'è niente da ridere, in Italia. Niente di carino. Tutta la merda, la dolciastra e fetida merda italiana, veniva raschiata via con un bel colpo netto. Idem nel film di Antonio Pietrangeli, "Io la conoscevo bene". La ragazza, una che svende le sue grazie per la carriera, per il successo nel cinema, è l'Italia del "miracolo economico", alla fine, mentre il grammofono suona un quarantacinque giri da spiaggia, si getta dalla finestra. Spacca una tettoia di vetro, gela il pubblico. Fine del film. Peccato che Pietrangeli sia morto così presto. Adesso qualcuno direbbe che è un "moralista".

Le canzonette presenti nel cinema degli anni sessanta, anche quello "d'autore", erano l'Italia del "Musichiere", l'Italia di "Canzonissima". Mina e Peppino di Capri, Edoardo Gubellini, erano quell'Italia. Per questo il rock, dopo, ci portò via, noi che a sedici anni non si trovava nessun sugo (*no satisfaction*) in questo pantano, via da questa allegria da arricchiti: "guarda come dondolo, con le gambe ad angolo", "tintarella di luna".

Alberto Sordi, grandissimo, guardato storto da Nanni Moretti ("ve lo meritare Alberto Sordi": peccato che non pochi di noi *si meritino Moretti*), ha la colpa di aver *troppo* compiaciuto il pubblico con la rappresentazione complice dell'italiano cialtrone figlio di Mamma. A meno che, nei casi migliori, l'abiezione non riuscisse, comunque, a trovare un varco tra le risate del pubblico per installarsi in lui come cattiva coscienza. Come coscienza sociale e anche politica: penso a "Il marchese del Grillo", al celebre slogan — "scusate, ma io sono io, e voi non siete un cazzo!" — illuminante. Sordi ha iniziato a scendere quando è stato preso troppo dal meccanismo della imitazione (moralistica) della realtà: imitabile macchietta, invece, come "americano a Roma", barzelletta vivente contro l'americanizzazione "del Kansas City". E noi siamo sempre più americani "del Kansas City".

Eppure, eppure. La sera del 23 marzo 2003, appena iniziata la guerra Usa contro l'Iraq, un'importante rete tv nazionale privata ha tolto dalla programmazione (Sordi morto da poco) il film "Finché c'è guerra c'è speranza", una commedia sul traffico d'armi. Evidentemente *Albertone*, con le sue famose risate, punge ed è censurabile. Chi l'avrebbe mai detto?

Un film eccellente come "L'amore molesto" è stato criticato per l'immagine "negativa" che esso darebbe della città di Napoli. Andreotti, oggi senatore a vita, ai tempi di "Ladri di biciclette" usò argomenti analoghi — qui non c'entra Andreotti, e sembra che senatore a vita possa diventare presto anche Mike Bongiorno. "L'amore molesto", senza merda appiccicata a una suola, è un bel film italiano. Mario Martone ha aperto macchina da presa e microfoni alle strade di Napoli, non ha filtrato i suoni, le immagini, non ha cercato di mediare. Se la città è una fogna a cielo aperto brulicante di ratti infelici e crudeli, il compito di un artista è darcene l'immagine. E mi viene in mente ora, per assurdo contrasto, la Sicilia kitsch della serie tv "Montalbano". Senza contare che Napoli nel film è un luogo dove ritornare per ritrovare i fili persi di una vita, per scoprire che la Mamma è (ha a che fare con, riporta a) un amore molesto.

In "Parenti serpenti", di Mario Monicelli, una famiglia si ritrova per le feste natalizie nella casa dei genitori. Tutto scorre liscio, ma acido, tra panettoni e captoni, fino a quando la Mamma espone a figli e rispettivi coniugi il suo progetto di lasciare casa sua e diventare ospite, insieme al marito, di una delle famiglie presenti, per affrontare meglio la vecchiaia. I parenti diventano serpenti, le rogne si scoprono. I figli non vogliono i genitori tra i piedi, ognuno si nega e attribuisce agli altri le possibilità e i mezzi per l'accoglienza di Mamma e Papà. A un tratto l'onnipresente televisione dà notizia di un'esplosione micidiale causata da una stufa a gas difettosa, suggerendo ai figli e relativi coniugi l'idea per risolvere il problema proposto dalla Mamma. Durante l'atroce fantozziano cenone con danze annesse (grande Monicelli), mentre i figli coniugati e singles stappano spumante alla mezzanotte del 31 dicembre, la casa dei genitori esplosione con i genitori, effetto del dono a mamma e papà perché stiano caldi una stufa a gas manomessa. Fine del film. Anche qui il colpo finale leva le ragnatele di autoindulgenza formatesi nella mente dello spettatore durante lo svolgimento della storia. È la famiglia intera che merita di esplodere, non solo gli anziani, però.

Bene anche Francesca Archibugi col suo "Verso sera" — penso all'inquadratura finale, muta, ma aperta al rumore del traffico romano. La bella casa del professore comunista (noiosissimo, se si esclude la sua

relazione con una bella salumiera), che dibatteva questioni di politica e di etica negli anni settanta con i giovani extraparlamentari e la loro "controcultura", è vuota, abbandonata, fatiscente. Solo il boaro del traffico ha campo. Non esiste più nulla. Se ci irritavano le rigidità del vecchio intellettuale borghese marxista e le amenità ("pecorino zen") dei giovani "alternativi", si sappia che ora non c'è che il Rumore. È finito tutto. O no?

L'Italia è un amore molesto, una relazione con la Malafemmina: ora è la Mamma, ora è la Mafia, ora la Parrocchia, ora la Fiat, ora il Telegiornale, ora il Gabibbo, o, più radicalmente, è un amore molesto la vita stessa, fin da quando abbiamo memoria. Viva il cinema che lo esprime senza mediazioni.

In una scena di "Caro diario", del geniale pretonzolo nevrastenico Moretti (vedi "La messa è finita"), il protagonista si ferma con la sua famosa vespa e intrattiene brevemente un giovane a bordo di una decappottabile. Ne "Il portaborse", di Luchetti, il guardaspalle e autista del ministro ladro e imbroglione (un eccellente Moretti "cattivo") a un tratto colpisce con un pugno il protagonista (Silvio Orlando) che vorrebbe a tutti i costi "disturbare" l'uomo politico, presumibilmente occupato con la sua bella. Bene, il tizio con la decappottabile e il guardaspalle mancino sono interpretati dallo stesso attore, Giulio Base. Base ha diretto, ai suoi inizi, due film, "Crack" e "Poliziotti", il primo forse distribuito senza cura nelle sale, ma trasmesso almeno due volte dalla Rai, il secondo invece recensito sulla stampa e distribuito nel circuito normale, temo senza gran successo. A Giulio Base il mercato e la distribuzione (*Malafemmina*) non hanno forse consentito di continuare sulla strada iniziata, non so; oggi Base produce della robaccia per la tv, peccato, perché era capace di fare cinema. Gli è successo quello che invece ha evitato fin qui l'ottimo Salvatore Piscitelli, autore di film come "Immacolata e Concetta", "Le occasioni di Rosa", e "Blues metropolitano", tagliato dal mercato, dalla distribuzione, non so. Chi lo conosce, Piscitelli? Sapeva offrire molestissimi amori napoletani etero e omosessuali, sublimi colpi alla digestione dei coccodrilli italiani. Ci sapeva offrire una Marina Suma nuova nuova, i denti affondati nel babà, gaudiosa. E vedi oggi "Limbalsamatore", di Matteo Garrone, per rifarti dalle delusioni.

La prima volta che ho visto "Crack", nel '93, mi mangiai le mani per non averlo registrato. M'aveva preso alla sprovvista. Parte svelto e spiacevole, si rispecchia nel suo passaggio urbano, a Roma, infame, ma erotico — come cinema.

Due pugili sono legati alla stessa ragazza: fidanzata con quello bravo, studioso, è amante invece di quello del "crack". Quando il "bravo ragazzo" viene a sapere del cosiddetto tradimento, costringe il rivale a una sfida pugilistica notturna senza limiti, e lo uccide. È un'eccezione. "Crack" appartiene a suo modo al genere "cinema e pugilato" — "Lassù qualcuno mi ama" (sarà), con Paul Newman, "Toro scatenato", di Scorsese, con Robert De Niro, "Città amara", di John Huston. Una città amara è la Roma di "Crack". Lo sono tutte. Città da amare, invece, come cinema.

"Poliziotti" (esterni torinesi) vale meno di "Crack", racconta di due agenti di Pubblica Sicurezza, uno forte e vendicativo, l'altro fragile. Trovandosi a dover pianonare un criminale in ospedale, questi due italiani (Tò e Peppino tragici) pensano bene di non rispettare la consegna ("Famismo morale" — i doveri verso la collettività non valgono): il forte ha un conto personale da regolare altrove con un trafficante di droga, il fragile, sedotto dalle richieste del criminale piantonato, lo scorta in un night dove è in attesa una complice, la Malafemmina. Il criminale scappa, il poliziotto fragile si suicida, mentre il poliziotto forte riesce a riacchiuffare il criminale.

In "Crack" Valeria Marini, ancora ignota, ha una piccola parte appena porno nella toilette di un night; in "Poliziotti" le snelle rotondità della complice del criminale, Malafemmina da "un milione a notte", producono una session erotica che banalmente fa da ornamento alla storia. Penso anche a certe sequenze dei film di Piscitelli — ed è vero che lui seppe accogliere senza scomporsi il fatto che il suo primo film, "Immacolata e Concetta", splendido, fosse, in Spagna, distribuito nel circuito porno. Ma non butterei via neppure tutto Tinto Brass, in fondo.

Nelle officine dei meccanicisti di moto e di auto frequentate soprattutto da uomini ci guardano (ci guardavano) i corpi fotografici delle pin-up, da muri spesso anneriti: contrappongo queste immagini a quella della merda appiccicata sotto la suola di una scarpa. Spiego il valore di certi film *sporchi* nel senso di *non carini* come quelli di un Salvatore (a par-

te "Denti" e "Io non ho paura": almeno ci ha provato), ma anche come quelli di Moretti — con il loro richiamare il "complesso" *pin up girl* — *muro di officina*: ragazze inchiodate al muro nude sotto forma di calendario, pubblicità di qualche olio lubrificante "ad alte prestazioni", di pneumatici, di chiavi inglesi, di candele, di batterie. La Malafemmina appiccicata al muro. Velano, queste presenze, la solitudine (la compagnia) degli uomini tra loro, a parlare di motori, di calcio, mentre i muri reclamano. Il muro sporco dell'antro del meccanico (luridume sublime) è (era) rotto dall'ambata presenza della bellezza nuda. È un amore molesto che si manifesta nel contrasto, se è un contrasto e non invece una compensazione. Lo "sporco" fa risplendere la Malafemmina, e viceversa. C'è il banale, lo squallore, il vuoto, ma anche l'allegria, la confidenza della compagnia tra uomini (*donne e motori*). C'è l'ovvia mercificazione capitalistica dei corpi che non poche donne consentono, lasciandosi fotografare in cambio di denaro atteggiate nelle pose che l'immaginario maschile propone; ma c'è anche la loro innegabile bellezza, la loro grazia che il denaro non riesce a uccidere, l'eroticismo che sopravvive sulla carta dei manifesti. Nello stesso modo la città fottuta dal ventesimo secolo sopravvive, a patto che il cinema la sappia rappresentare.

Il "complesso" *pin up girl muro d'officina*, il "complesso" *donne e motori*, omaggia in modo certo molesto un qualche tipo di amore. O almeno solleva al grado della drammaticità il tran tran della frustrazione sessuale. Dicono che la bestemmia è pur sempre un richiamo a Dio. Il cinema non carino, ma blasfemo, *sporco*, erotico, che mi piace, ci richiama oscuramente, uomini e donne, a qualcosa di buono.

Letture

- E.C. Banfield (1958), *Le basi morali di una società arretrata*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1976.
- D. Cipri e F. Maresco (2003), "Cipri e Maresco contro tutti", ne *L'Unità*, Roma, 27 agosto.
- G. Fofi (1977), *Capire con il cinema*, Feltrinelli, Milano.
- A. Giordano (2003), "C'era una volta e c'è ancora", ne *Il Venerdì di Repubblica*, Roma, 11 novembre. Contiene un'intervista al sociologo P. Corbetta su "Forza Italia".

Visioni

- F. Archibugi, "Verso sera", Italia 1991.
- G. Base, "Crack", Italia 1991.
- G. Base, "Polizioti", Italia 1994.
- G. Bertolucci, "Berlinguer ti voglio bene", Italia 1977.
- V. De Sica, "Ladri di biciclette", Italia 1948.
- M. Garrone, "L'imbalsamatore", Italia 2001.
- J. Huston, "Città amara", USA 1972.
- D. Luchetti, "Il portaborse", Italia 1991.
- D. Luchetti, "La scuola", Italia 1995.
- M. Martone, "L'amore molesto", Italia 1995.
- C. Mastrocinque, "Totò, Peppino e la Malafemmina", Italia 1956.
- M. Monicelli, "Il Marchese Del Grillo", Italia-Francia 1981.
- M. Monicelli, "Parenti serpenti", Italia 1992.
- N. Moretti, "La messa è finita", Italia 1985.
- N. Moretti, "Caro diario", Italia 1994.
- P.P. Pasolini, "Mamma Roma", Italia 1962.
- A. Pietrangeli, "Io la conoscevo bene", Italia 1965.
- S. Piscitelli, "Immacolata e Concetta", Italia 1980.
- S. Piscitelli, "Le occasioni di Rosa", Italia 1981.
- S. Piscitelli, "Blues metropolitano", Italia 1984.
- D. Risi, "Il sorpasso", Italia 1962.
- D. Risi, "L'ombrellone", Italia 1965.
- G. Salvatores, "Denti", Italia 2000.
- G. Salvatores, "Io non ho paura", Italia 2003.
- M. Scorsese, "Toro scatenato", USA 1980.
- A. Sordi, "Finché c'è guerra c'è speranza", Italia 1974.
- Steno, "Totò a colori", Italia 1952.
- Steno, "Un americano a Roma", Italia 1954.
- R. Wise, "Lassù qualcuno mi ama", USA 1952.