

Dietro lo specchio

Ditelo con un vestito

Non succede spesso che sociologi, storici, psicologi, economisti, estetologi, semiologi o altri studiosi di scienze umane si occupino della moda, dell'abbigliamento, del costume. La rare eccezioni sembrano talora volersi scusare quasi come il risultato di un gioco mondano autorizzato da un frivolo ritaglio di tempo, da una brillante pausa distensiva estorita agli usali e più impegnativi studi. Per di più anche chi è attento a simili fenomeni appare volto più a seguire i cambiamenti e le oscillazioni della moda che a domandarsene il perché. La descrizione prende allora in ombra il sopravvento dell'indagine o accennando ogni tentativo di spiegazione. La storia, d'accordo. Ma la storia della moda dove in prevalenza limitarsi al ricalco degli avvenimenti e dei fenomeni? Deve particolarmente prefiggersi la rilettura di brani sul tema di letterati e cronisti di varie epoche? Deve di preferenza riferire dell'abbigliamento rappresentando con parole i veluti di un ritratto, le trine di un dettaglio pittorico, il pannello di una statua? E facendo magari ciò — visto che marxianamente i modi di rappresentarsi che si affermano in un'epoca sono i modi delle classi dominanti — non si finisce col descrivere, almeno prevalentemente, l'abbigliamento signorile, pomposo, ricco?

Se un libro come quello di Rosita Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana* (Einaudi, pp. 386, tavole fuori testo 66, lire 20 mila), può prestare il fianco a critiche del genere, la sua apparizione va tuttavia segnalata come un segno positivo, nel senso almeno che il «discorso sulla moda» comincia ad essere sentito non solo come «discorso di moda». Ed è un discorso che andrà approfondito.

(augurabilmente anche in Italia, oggi che la nostra moda è una delle poche industrie trainanti e in attivo con l'estero) cercando di non rimanere irretiti fra le sue interne articolazioni, ma rapportandoli ad altri paralleli e complementari discorsi.

Se già il luogo comune sa che l'abito più che a vestire (a ripararsi dal freddo o dal caldo...) serve a fare il monaco, la linea di tendenza del pensiero moderno in materia è incline a supporre che una data epoca — un dato sistema — tenda ad abbigliamento che non conferirebbe un ruolo, ma tenderebbe a stabilire le gerarchie. La moda di conseguenza ha la tendenza a «classificare», o meglio delinea delle «differenze di classe». Col vestito (che con vari accorgimenti si può impostare che scelto) si comunicano prima che con la parola dei messaggi autoritari, aggressivi, servili, convenzionali, innovatori, di velleità: esso non solo configura, ratifica o addirittura ostenta la parte che un individuo ha in un determinato contesto sociale, ma può funzionare inversamente anche da maschera, nascondendo cioè quello che uno non vuole (o non può) essere. Appare allora in filigrana una più corporata (altro che «frivolità») implicazione della moda: l'ideologia, la falsa coscienza. Ma valga qui solo come cenno.

L'occasione della pubblicazione del volume di Rosita Levi Pisetzky che ci ha stimolato a portare un concisissimo discorso sulla moda può essere utilizzata anche per ricordare qualche altro nome di studioso che si è interessato al tema: Veblen, Kroeber, Young, Hurling, Simmel, Paris, Flügel, Bazzone, Burgein, fra

gli stranieri; Dorflès, Ragone, Eco, Alberoni, Lomazzi, Sigurta, Livolsi, fra gli italiani.

Lamberto Pignotti

Il sogno di Virginia

Il materiale narrativo e saggistico, che il revival in onore della Woolf ha prodotto, consente ormai di avviare una nuova lettura della sua opera - Tra «Orlando» e le «Onde»

Il revival in onore di Virginia Woolf non cessa di produrre i suoi frutti: così, dopo la raccolta monodacroniana, dopo le proposte saggistiche delle *Tre Ginee* e dei *Momenti d'Essere*, dopo l'offerta nuova di *Tra un Atto e l'Altro*, ecco, a poca distanza di tempo, la novità di *Le Onde*, con un vecchio stralcio biografico di S. Spender a introduzione e la traduzione di G. De Angelis, e la *Proposta di Orlando*, nella vecchia traduzione di A. Scalerò.

Il materiale narrativo e saggistico che il lettore italiano ha a disposizione dovrebbe ormai permettere l'inaugurazione di una nuova lettura della Woolf e, anzi, offrire l'occasione per una critica della scrittura non si parli più solo in termini di «sensibilità», da un lato, o di «sperimentalismo» (il monologo interiore, il punto di vista, ecc.) dall'altro.

Orlando e Le Onde costituiscono un buon punto d'osservazione per cui si può dire: sono romanzi che si situano in quel periodo, 1928-1934, contrassegnato anche dall'uscita di *Una stanza tutta per sé*, che vede esaurita la fase ritenuta comunemente «maggiore» della Woolf, quella cioè di *Mrs. Dalloway* e di *Già di ferro*, i grandi romanzi in cui la frattura tra artista e borghese, soggettività e oggettività, femminile e maschile, veniva risolta in un clima di malinconica elegia, con la delega all'arte di rappresentare il valore dell'assoluto all'interno della banalità del quotidiano.

Orlando e Le Onde sviluppano i motivi sperimentali che erano presenti nei due grandi romanzi precedenti. In *Orlando* è lo stesso destino del personaggio principale, di cui viene narrata la biografia, a far esplodere la struttura del romanzo naturalista: si tratta infatti di raccontare la vita di un giovane dai tempi della regina Elisabetta sino al 1928 e che, tra le altre avventure, conosce anche una metamorfosi sessuale.

In *Le Onde* la narrazione è ancora in forma di un chierichetto continuo che anti-



pa i futuri esperimenti di «sottoconversazione» della *Saravali*. Un giovane viene dilatato alle dimensioni di una vita, e il percorso da mattina a sera identificato con quello che va dall'infanzia alla morte: il tutto rappresentato soltanto attraverso le voci dei sei protagonisti.

Ma leggere i due romanzi esclusivamente in questa chiave sperimentale, e raccomandarli soltanto per la loro funzione emblematica di ciò che accade nel '900 narrativo a livello di ricerca sulle strutture narrative è estremamente limitante e limitativo.

Quella dilatazione del tempo contro la cronologia del fatto e degli avvenimenti che caratterizza la narrativa woolfiana, è il sintomo profondo della crisi che caratterizza il romanzo novecentesco: è il segno di una dislocazione del soggetto che non può mai rappresentarsi la vita o si trova a vivere, che si deve sempre costruire una scena nell'immaginario per potere conciliarsi con se stesso. E', anche, ciò che costituisce il tema dell'infelicità del protagonista, la sua crisi: l'impossibilità di vivere all'altezza della sua forma.

Il tema della conciliazione, della felicità come riconciliamento di immaginario e reale è il senso profondo di questi due romanzi della Woolf, ed è anche l'ambito entro il quale si muove e si risolve il suo problema della «maschile» e del «femminile», per il quale oggi si trova al centro dell'interesse di una cultura del «femminile».

Il motivo woolfiano del «marito di contrari», del dover essere «una donna-maschile» o un «uomo-femminile» non può infatti non portare alla messa in crisi del concetto stesso di soggetto: «... dopo aver letto un capitolo o due, un'ombra sembrava stendersi sulla pagina. Era come una sbarra dritta e oscura, abbastanza stile alla maniera della parola *io*... Costantemente si ritornava alla

parola *io*. E questa parola cominciava a stancare».

Orlando e Le Onde sono i due tentativi, speculari, ironici, l'uno e tragico l'altro, di affrontare il medesimo problema, di offrire, il primo nella conciliazione a livello di scrittura, una prospettiva che non potrebbe altrimenti che essere astratta e utopistica nel suo contenuto oggettivo, il secondo la consapevolezza di ciò che il fallimento di quella prospettiva comporterebbe.

Non per niente in *Orlando* il superamento del soggetto-personaggio «naturale» è attuato in chiave mitica: le vicende fantastiche di Orlando attraverso i secoli, gli stili, attraverso il sesso stesso, sono un inestricabile villoppio di vita e finzione, di vita come finzione e finzione come vita.

Le Onde è il risvolto tragico di questo tentativo. La dissoluzione del naturale che in *Orlando* era verso la felicità della sintesi dei contrari, dell'armonia, qui è regressione verso l'indistinto: l'unico senso delle varie voci è la dissoluzione della singolarità dei protagonisti nel tempo che passa, nella morte che unifica. Le varie voci dei protagonisti non si compongono in conoscenza, i vari punti di vista in totalità: al contrario, non sono che variazioni della medesima assenza, quella di un destino o di un senso.

Orlando e Le Onde sono dunque possibilità entrambe componenti nella crisi d'una cultura che genera come salvezza e dannazione, uscita in avanti dalla crisi o regressione. Figli mitici dell'aria o *flatus vocis*, i personaggi della Woolf sono innanzitutto la dimostrazione dell'impossibilità della «sanità» borghese, poi, il sogno, anche se non marxiano, d'una cosa e la fragilità di quel sogno.

Silvano Sabbadini
Virginia Woolf, *ORLANDO*, Garzanti, pp. 236, L. 2.300; *LE ONDE*, Rizzoli, pp. 246, L. 2.900.

Sul fronte della Fiat

L'autore, segretario della Federazione del PCI a Torino, definisce questa sua opera una «documentazione ragionata» su trent'anni di lotte operaie alla Fiat. Ma il libro è certamente qualcosa di più, perché sa entrare nel merito delle scelte della controparte aziendale, riesce a definire la tattica, e la strategia, nel vari momento storico. C'è, insomma, la rappresentazione di una doppia realtà, quella operaia e quella padronale, collegata strettamente agli indirizzi, agli umori, alle tendenze politiche generali. Ecco quindi un testo che può essere di molta utilità per la comprensione di un mondo, quello della Fiat, che non si esaurisce all'interno della fabbrica, ma che gran peso ha avuto e continua ad avere sulla società italiana ed europea.

La ricerca di Gianotti prende le mosse dal 1948, con la fine dell'«impero» clientelare: lo scioglimento dei consigli di gestione, come strumento parziale di controllo sul lavoro, l'avvio della guerra fredda, l'attentato a Togliatti. Attraverso documenti, prese di posizione dei due fronti ormai contrapposti, movimento operaio e strutture dirigenti della Fiat, viene ricostruito il progetto di «restaurazione» voluttuaria. Con lucidità è esposto il disegno aziendale non solo di limitare il potere di contrattazione tradizionale del sindacato, ma anche di portare lo scontro tra i lavoratori, con l'attivazione e il sostegno spesso sfacciatato del sindacato, a un piano di sviluppo del Sud e all'argomentazione dell'occupazione? Come controllare i profitti, le decisioni di una multinazionale come la Fiat che può servirsi, per eludere ogni condizionamento, non soltanto delle sue strutture plurinazionali ma di assetti bancari, ma di Stati stranieri? Giustamente, nelle conclusioni di questo saggio, si osserva che «i punti più caldi del conflitto sono e dall'organizzazione di classe e in un periodo dato, sono l'inizio di un altro periodo, con un piano di sviluppo del Sud e l'avventura che ogni suo inesperto comporta».

Ma il compito del lavoratore, delle organizzazioni sindacali, delle forze di sinistra si è posto in un altro modo: il fronte con la Fiat; Gianotti sottolinea queste difficoltà quando pone precise domande: come conciliare l'avanzata della condizione in fabbrica con una politica di riconversione industriale che abbia in primo piano lo sviluppo del Sud e l'allargamento dell'occupazione? Come controllare i profitti, le decisioni di una multinazionale come la Fiat che può servirsi, per eludere ogni condizionamento, non soltanto delle sue strutture plurinazionali ma di assetti bancari, ma di Stati stranieri? Giustamente, nelle conclusioni di questo saggio, si osserva che «i punti più caldi del conflitto sono e dall'organizzazione di classe e in un periodo dato, sono l'inizio di un altro periodo, con un piano di sviluppo del Sud e l'avventura che ogni suo inesperto comporta».

Giancarlo Carcano
Renzo Gianotti, *TRENT'ANNI DI LOTTE ALLA FIAT (1948-1978)*, Ed. De Donato, pp. 258, L. 4.900.

La crisi comincia con Augusto

Una nuova opera dello storico ed etnologo Charles Parain



Civiltà dei «vinti»

«In centinaia di case contadine incontravo una realtà che mi affascinava e mi offendeva». Così Nuto Revelli spiegava l'ambiguità del sentimento che lo aveva portato a scrivere *Il mondo dei vinti* (Einaudi, 1977). Paola Agosti ha voluto ripercorrere con la macchina fotografica l'itinerario di Revelli fra i contadini del Cuneese, realizzando una serie di immagini crude e sobrie.

Le 102 illustrazioni fotografiche di Paola Agosti costituiscono il materiale di una mostra itinerante organizzata dall'Assessorato ai Beni culturali della Regione Piemonte e dal Comune di Cuneo, con la collaborazione dell'ARCI di Torino, che ha preso il via il 3 marzo a Cuneo. La mostra presenta ora il catalogo della mostra, affiancando alle immagini di Paola Agosti alcuni testi di Revelli scelti da Franca Manuele (*Immagini del «Mondo dei vinti»*, L. 6.000, premessa di Fausto Fiorini, introduzione di Alessandro Garrone).

Parabola romana

Come dal luccico di un cronista, ricucite assieme, compaiono in forma di lungo racconto le immagini della Roma di questi ultimi decenni: palazzinari, occupanti di case, baracchisti, vecchi principi morti di fame e «nuovi ricchi», cresciuti all'ombra delle clientele e del sovversismo. La contesa di Roma (M. Spada ed., pp. 162, L. 5.000), è un quadro interessante dell'universo romano che Domenico Pertica ha tratto dal suo lungo rapporto con la città e i suoi problemi. Protagonista, una figura quasi «femminista»: donna Eufrosia, ibrido esemplare che distingue il «genere» romano, pacifino, ignorante e avido di denaro. E' lei che l'autore abita il compito di rappresentare il punto di incontro di una serie di eventi tragici e comici che si succedono nella bellissima «chiesa del mondo», dai miliardi ottenuti con la speculazione edilizia, alla ricerca di un titolo nobiliare pagato a peso d'oro.

Il finale di questa lunga carrellata è la improvvisa caduta in miseria della «contessa» Eufrosia e i suoi dileguarsi, come in una favola; resta la città, con i suoi «mali». Si chiude così questa favola, ma ben raccontata parabola, che ha il merito se non altro di aggiungere un altro tassello al discorso su Roma, i suoi mali e le responsabilità pesanti di chi fino a ieri l'ha governata. (d. t.)

Eva Cantarella

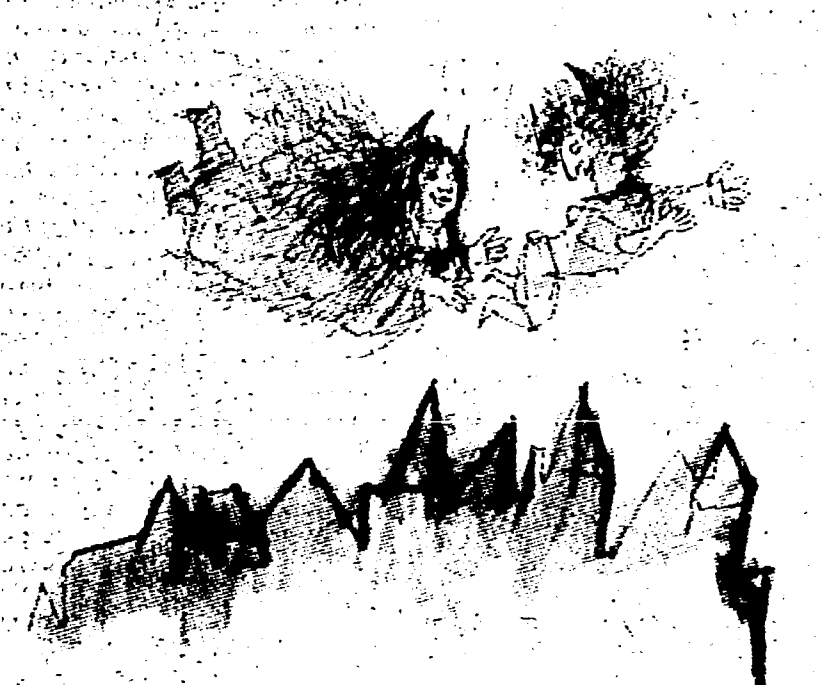
Come in un quadro di Chagall

Diavoletti e grilli, demonesse e santi, uomini astuti e uomini avari popolano le pagine di «Quando Shlemiel andò a Varsavia» di Isaac B. Singer. Una straordinaria arte del raccontare che affonda le radici nella tradizione folcloristica popolare ebraico-orientale

L'arte del «raccontare» (dunque di fare il «racconto») non esaurisce quella del «narrare», di cui costituisce solo una sottile variante: nasce prima di poi affluisce quella del «romanzo» e, successivamente quella del «filmato», per procedere per ampie semplificazioni. E davvero — intrinsecamente legata come è al folclore popolare e alla tradizione orale — l'arte del racconto è morente, serrata da tutti i lati dalle altre due, legate a tecniche che assai posteriori e più «evolute» della viva voce: la stampa e la riproduzione e sonorizzazione (e trasmissione) dell'immagine.

Morente, ma ancora non morta: laddove sopravvive nella cultura gelosa della propria tradizione, della propria norma, del proprio folclore, l'arte del racconto sopravvive con risultati eccellenti. Ne è prova grandissima Isaac Bashevis Singer, ultimo Nobel per la letteratura, che come uomo del nostro tempo è grandissimo romanziere, e come uomo appartenente a una cultura in qualche modo «separata», «autonoma» e «fedelissima alla propria tradizione» — quella ebraica e specificamente ebraico-orientale — è anche grandissimo «raccontatore», proprio in quanto raccoglie di storie create da quella tradizione e in essa tramandate nei secoli attraverso il vivo mezzo della voce prima che delle tecniche della scrittura, della stampa e — ora — anche della registrazione visuale e sonora.

Quante volte, nei racconti e nelle fiabe (e anche nei romanzi) di I.B. Singer si legge «disse Yentel», «raccontò Zalmen il vetrino», «aggiunse Meyer Eunuco»? E di



Uno dei disegni di Emanuele Luzzati, che illustrano il libro.

quante Yentel, di quanti Zalmen e Meyer e Levi Yitchoz... «... sarà stata formata la sottile ma indissolubile catena che nei secoli è portata fino alle orecchie del piccolo Isaac e poi alla sua penna?»

Materiale a stampa per suggerire, se non addirittura suffragare, l'ipotesi ne esiste già molto: intendo parlare dei volumi di racconti, fiabe e memorie di I.B. Singer già pubblicati in Italia. A esso si vanno ora ad aggiungere la raccolta contenuta nel volume *Pastori* che la Longanesi & C. porterà in libreria a fine marzo e quella contenuta in *Quando Shlemiel andò a Varsavia*, pubblicato in questi giorni — in squisita edizione illustrata — da Garzanti.

Si segua la nota d'autore

che — secondo l'abitudine singeriana — precede quest'ultima raccolta: «Alcune di queste storie me le raccontò mia madre: sono novelle folcloriche che lei ascoltò da sua madre e da sua nonna... Altre... sono semplici frutto della mia immaginazione... E sono tutte il risultato d'un sistema di vita ricco di fantasia e d'artificio».

Shlemiel in yiddish significa «buono a nulla» (ed è forse un peccato che nel libro non si sia una nota che lo spieghi), e «buono a nulla» è lo Shlemiel che crede di andare dal suo stiel (villaggio ebraico dell'Europa orientale) a Varsavia, e invece per una burlesca forma a casa, ma naturalmente non crede affatto di esserci tornato e crede invece di essere capitato in un doppio demagogico registrato nel corso dell'ultimo secolo. In appendice il saggio di William L. Langer intitolato: «una rassegna storica» (Feltrinelli, pp. 238, L. 3.000).

a cura di
TOMAS MALDONADO
Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar. Diciannove contributi, provenienti da ambiti anche estremamente eterogenei (Sombart, Bloch, Meyer, Lutz, Gropius, Rathenau, Weber, ecc.), a testimonianza del dibattito che segna la nascita ed espansione del capitalismo tedesco tra il 1870 e il 1930 (Feltrinelli, pp. 310, L. 8.000).

THOMAS MCKEOWN
L'ascesa della popolazione nell'era moderna. Nel testo di McKeown, docente di Medicina sociale presso l'Università di Birmingham, un'analisi condotta sulla base di dati storici, biologici, epidemiologici, dell'enorme aumento demografico registrato nel corso dell'ultimo secolo. In appendice il saggio di William L. Langer intitolato: «una rassegna storica» (Feltrinelli, pp. 238, L. 3.000).

THOMAS MCKEOWN

plone del suo villaggio, in un doppio della sua casa, con i figli, mentre evidentemente uno Shlemiel doppiato di se stesso vaga per il mondo, magari ne è già cascato fuori dai bordi, come suggerisce uno dei «saggi» anziani del villaggio... Shlemiel, burlesco a nulla, semplice, dunque parente vicinissimo di «Gimpel l'idiot», perfettamente legato al significato dell'«idiot» nella tradizione letteraria ebraica e yiddish, di cui è un archetipo, al tempo stesso «idiot» e «saggio», duplice ambiguità che ha permesso al termine ebraico-yiddish leggibile come *chochem* oppure come *chacham* (poiché nell'alfabeto ebraico esistono le consonanti e non le vocali).

Shlemiel appare anche in un altro degli otto racconti, dove combina affari del tutto scombinati, e intorno a lui si aggirano gli altrettanto «saggi» anziani del villaggio, che in un altro racconto si esibiscono in elucubrazioni di pura stoltezza e comicità. E altre storie di uomini astuti e uomini avari, di diavoletti e grilli, di demonesse e santi, di razziatori e sogni, di tante figure uscite dalla tradizione ebraica per balzare nei dipinti di Chagall e negli scritti di I.B. Singer. Per un libro che l'editore americano rubrica tra quelli destinati ai bambini, ma che giustamente, seguendo l'indicazione dell'autore, quello italiano destina invece anche agli adulti.

Mario Biondi
Isaac B. Singer, *QUANDO SHELMIEL ANDÒ A VARSAVIA*, Garzanti, pp. 128, con disegni di Emanuele Luzzati, L. 4.000.

Ma se risaliamo ancora, troviamo l'archetipo ricetto aristocratico dell'intercetto tragico: si prende un personaggio, ne troppo virtuoso né esageratamente malvagio, e attraverso avventure di ogni genere lo si porta da uno stato iniziale di infelicità a un finale di felicità; o viceversa. Infine l'intercetto deve risultare accettabile e cioè, in particolare modo nella sua soluzione, verosimile, dove il verosimile è il rispetto del sistema di aspettative, valori e credenze in deposito nella coscienza collettiva dei lettori. Vediamo ora come procede Robbins.

L'autore studia una persona reale e molto nota, depositata tra cronaca politica e rocamboico mondano (lo sceicco con i petro-dollari e le vite sparse nel mondo, il grande magnate industriale, il direttore di rivista porno di diffusione internazionale, ecc.), ne fa un personaggio immaginario, calibra con maestria avventura e sesso, contrappone radicalmente l'us-

Ecco la ricetta del successo

Robbins: autore che vende milioni di copie

Scrisse una volta Alain che «la felicità di leggere è talmente imprevedibile che anche un lettore esercitato se ne stupisce». Questa casistica formula di cui forse aiutava a comprendere l'appassionato consumo con cui sono divorati i libri di Harold Robbins, autore statunitense, nato nel 1916 e con tipica vicenda biografica di *self-made man*.

Sembra che nel mondo si vendano, dei libri di Robbins, 25.000 copie al giorno. Qualche dato nostrano: tre titoli, nel solo 1978, dall'editore Sonzogno (*I sogni muoiono prima*; *L'ultimo avventuriero*; *79 Park Avenue*), altri precedentemente da Rizzoli; *Il pirata*, il maggior successo, ha avuto sette edizioni, è stato inaugurato la sezione «Amore & Avventura» dei tascabili Bompiani.

Sarebbe facile abbandonarsi agli anatemi del sociologo moralistico: evasione e qualunque. Al contrario non si può misconoscere che nelle pagine più felici dei suoi romanzi, Robbins è capace di avvincente davvero il suo lettore. Servendosi, certo di tutti i mezzi, anche i più maliziosi. Questo genere tipicamente americano (il panorama infatti si può estendere: per esempio al più complesso e interessante Irwin Shaw, il giovane Levi, il «vero ricco») è nipote del *feuilleton* e figlio del cinema.

Ma se risaliamo ancora, troviamo l'archetipo ricetta aristocratico dell'intercetto tragico: si prende un personaggio, ne troppo virtuoso né esageratamente malvagio, e attraverso avventure di ogni genere lo si porta da uno stato iniziale di infelicità a un finale di felicità; o viceversa. Infine l'intercetto deve risultare accettabile e cioè, in particolare modo nella sua soluzione, verosimile, dove il verosimile è il rispetto del sistema di aspettative, valori e credenze in deposito nella coscienza collettiva dei lettori. Vediamo ora come procede Robbins.

L'autore studia una persona reale e molto nota, depositata tra cronaca politica e rocamboico mondano (lo sceicco con i petro-dollari e le vite sparse nel mondo, il grande magnate industriale, il direttore di rivista porno di diffusione internazionale, ecc.), ne fa un personaggio immaginario, calibra con maestria avventura e sesso, contrappone radicalmente l'us-

so sfrenato a miserabile povertà, grandi sfruttatori a mechini sfruttati. Infine fa accettare un grande evento emozionale, risolutore: nel *Pirata*, per esempio, mimando in modo annacquato la stessa tragedia edipica.

Il tutto viene sapientemente omogeneizzato in una scrittura «chimica», i cui dosaggi rievocano da vicino certe tecniche cinematografiche quali l'uso narrativo del *flash-back*. Ma l'effetto-cinema si deve soprattutto all'impiego di un linguaggio svelto, univoco e senza spessore, molto dialogato, che procede per brevi scene mostruose, in senso forte, ciò che descrive. Di qui un periodo di stacco, viene incontro alla fretta di concludere del lettore.

Ma, più di tutto, i personaggi non pensano mai, agiscono. E in maniera cronometricamente prevedibile, secondo una combinatoria di luoghi comuni, superficialmente resi contemporanei, ma in realtà secondo i canoni di una tradizione antichissima: quella della fiaba, come ci ha insegnato Propp. Allo stesso modo i caratteri dei personaggi, assolutamente privi di qualsiasi sostanza psicologica, sono costruiti con cliché prefabbricati e soluzioni che sono tanto più gradite e consumate quanto più sono note e precostituite («felicità» di leggere che nasce, per parafrasare Alain, dalla prevedibilità dell'imprevedibile, insomma dalla totale assenza di occasioni problematiche e di riflessione in questi romanzi, la cui unica ambiguità è di essere sfacciatamente privi. Regola fissa del genere è che il narratore non intervenga, che non dica mai la sua parola, che non si dia in compenso a croci sdai e cretini, ma che viaggino il mondo, hanno oggetti di lusso, donne bellissime, orgasmi spassosi a ogni ora. E qui ci viene in aiuto Gramsci che scriveva: «Mi pare che si possa affermare che molto sedicente superumanità nichiana ha solo come origine e modello dottrinale non Zarathustra, ma il Conte di Montecristo di A. Dumas».

Problema su cui riflettere, oggi che da un lato crisi della scienza e della politica, dall'altro Superman e Kenzo Zero tanto ci fanno discutere — finalmente senza anatemi e interdetti — di Nietzsche e di irrazionalità.

Beppe Cottafavi