La sapienza del Lettore

L'origine della letteratura, i suoi rapporti con la scienza, con la psicoanalisi, la sociologia e la linguistica, scrittura secolare e sacra scrittura: a colloquio con Northrop Frye, l'autore di «Anatomia della critica» e «La scrittura secolare» di recente tradotto in italiano

Enciclopedico classificatore dei generi letterari, minuzioso tassonomo dell'immaginazione, aristotelico e «utopico pianificatore della città letteraria» — la definizione è di Remo Ceserani —, Northrop Frye ha segnato, tanto sul versante della riflessione teorico-metodologica quanto nella sua attività di straordinario lettore di testi, una delle tappe decisive della teoria e dei metodi della critica letteraria contemporanea.

Francesca Valente, addetta all'Istituto italiano di cultura di Toronto, ha organizzato in queste settimane, in collaborazione con l'ambasciata canadese di Roma, una serie di conferenze del critico canadese, che mancava dall'Italia dal 1969. Da allora molte opere di Frye sono state tradotte e il pubblico già conosce la vastità ecumenica che egli attribuisce all'operare critico, il cui compito consiste nel ricostruire i legami spezzati tra creazione e conoscenza, arte e scienza, mito e concetto: in questa chiave Frye ha infaticabilmente indagato la simbologia letteraria, descrivendo il simbolo come motivo, come segno, come immagine, come archetipo. E in *Anatomia della critica*, vera summa teorica, si ritrova l'idea più composita di critica mitico-simbolica, e quindi archetipica. Ma perchè si parla di rapporti tra letteratura, mito e rito? E quali sono poi esattamente? Giriamo subito la domanda a Frye.

Diciamo, per semplificare, che i miti sono parole disposte in un certo ordine. Nelle società primitive tutti i miti si traducevano in storie, non esistendo allora altro sistema di disporre le parole e non essendosi ancora sviluppata l'argomentazione astratta: storie che di solito riguardavano gli dei e che tendevano a raggrupparsi, dando vita a una complessa mitologia. E sarà questa, a sua volta, a trasmettere ai secoli successivi un retaggio culturale di allusioni. Di qui si sviluppa la letteratura la cui funzione, in ogni tempo, è appunto quella di ricreare una mitologia. In questo senso le argomentazioni astratte e la narrazione descrittiva (grosso modo quel che intendiamo per saggistica) procedono al di fuori della letteratura. E il rapporto tra mito e rito, mi pare, sia essenzialmente quello che intercorre tra una forma narrativa e una forma drammatica. Anche se poi le due forme sembrano procedere insieme e rafforzarsi a vicenda.

E tra letteratura e scienza, invece, che rapporti intercorrono? O meglio, in che senso la critica letteraria può definirsi scientifica?

Partirei da una premessa: se la scienza, o perlomeno le scienze naturali, riguardano la scoperta dell'operato della natura, gli studi umanistici, letteratura inclusa, sono sempre stati concepiti in chiave "esistenziale", cioè rivolti alla società e più direttamente coinvolti nella problematicità dell'uomo. In qualche modo però la situazione è cambiata. Almeno a partire dal secolo scorso, con l'affermarsi delle scienze sociali, che si sforzano di essere oggettive e, se possibile, quantitative tanto quanto le scienze naturali, pur applicando i loro metodi ai problemi esistenziali e umani. Da questo punto di vista, credo che la critica letteraria possa essere una forma di scienza sociale. Anche se certo per sua natura non potrà mai essere scientifica, come ad esempio alcuni aspetti dell'antropologia e della psicologia. Queste mie affermazioni risalgono al 1957, anno in cui fu pubblicata l'Anatomia della critica: direi che da allora lo sviluppo dello strutturalismo mi ha dato sostanzialmente ragione.

E dovendo parlare di critica e psicanalisi o di critica e semiotica, critica e sociologia, critica e linguistica... cosa le evocano questi binomi?

Ho spesso considerato la critica come un'attività che indica come i vari argomenti si articolino attorno a un centro. Per esempio alla fine di Anatomia della critica *ho dato dei suggerimenti su come linguistica, antropologia e altre discipline si possano raggruppare attorno all'atto critico. Ma negli anni '50 ero ancora un pioniere e i miei suggerimenti oggi sono di gran lunga superati. Non posso che rallegrarmi del progresso che c'è stato da allora. Una sola riserva: avrei voluto che nel corso di questa evoluzione emergesse un interesse più approfondito di quanto non sia avvenuto, per la letteratura in quanto tale. Se non sbaglio ci si interessa molto di lingua, di metafore grammaticali, idee filosofiche e scienze sociali. Ma salvo una o due eccezioni — e una di queste è certamente Roland Barthes — mi sembra che ci sia una certa riluttanza a cimentarsi con la letteratura in sè e per sè.*

Letteratura, che per lei è un unico — e anche grandioso — organismo, dotato di forme costanti. Ma cosa significa «leggere»? E chi è il lettore?

Tradizionalmente il rapporto autore-lettore era visto così: un agente attivo — il libro — e un destinatario passivo — il lettore — che non doveva far altro che studiare il testo che gli stava di fronte. Molte cose oggi sono cambiate: ci si è resi conto, cioè, che il lettore è un agente attivo tanto quanto l'autore e che non ci si limita mai a leggere un testo, ma lo si traduce sempre all'interno del nostro orizzonte di conoscenze e esperienza. Insomma, leggere significa ricreare il testo. E questo, secondo me, serve a spiegare numerosi fenomeni letterari. Naturalmente la ricreazione di un testo può essere molto fedele alla sua intenzione originaria oppure può essere il risultato di un completo fraintendimento. Ma in entrambi i casi il processo è lo stesso.

Nel suo ultimo libro tradotto in italiano, *La scrittura secolare* (Il Mulino), lei individua una scrittura secolare, propria del romance, che narra l'epica dell'uomo e, in contrasto con questa, una sacra scrittura, propria della Bibbia, che narra l'epica di Dio: la differenza tra favoloso e mitico, però, è una differenza di autorità e di funzione sociale, non di struttura. Nella struttura, favoloso e mitico si ricompongono e la loro distinzione passa piuttosto tra ciò che si crede essere vero e falso. Ora, come spiegare questo punto in rapporto alle differenze tra mitologie sociali e mitologie letterarie?

Io credo che una delle attività intellettuali del nostro tempo consista nel cercare di vedere e capire cosa ci sia dietro la facciata sociale e politica dell'autorità. Che questa esista fa sì che siamo tutti circondati da una mitologia che è per lo più falsa: quella della pubblicità della propaganda e di tutti gli altri mezzi che ingannano l'uomo per ridurlo al ruolo di cittadino docile e obbediente. Compito dell'atto critico, allora, è quello di infrangere la parete della falsa mitologia per arrivare alla struttura delle convinzioni serie che ciascuno deve avere per essere responsabile nella società. Al di là delle convinzioni, però, c'è la visione della società che le crea e le forgia, e questa immagine è qualcosa che la letteratura è designata a esprimere; perchè la visione sociale deriva dall'immaginazione e l'immaginazione è ciò che vi è di fondamentale in letteratura.

Intervista a cura di
Beppe Cottafavi

Lo sciopero nel computer

Uno sguardo all'andamento degli scioperi dagli inizi del Novecento ad oggi in Italia, Inghilterra, Germania, Francia, Stati Uniti mostra che la lotta di classe non è mai stata così viva come nel nostro secolo nei Paesi che furono la culla del capitalismo. E non solo agli inizi del secolo, o nel periodo burrascoso tra le due guerre, ma ai giorni nostri. Negli anni Cinquanta c'era chi considerava ineluttabile, con l'evolversi della struttura della produzione e delle relazioni industriali, l'eclissi delle lotte operaie e dell'esperienza sindacale. Negli anni Sessanta fu di moda la tematica dell'«integrazione operaia». Ma anche uno sguardo superficiale alle statistiche degli scioperi nei principali Paesi industrializzati — Germania compresa — rivela che per numero di scioperi, di lavoratori coinvolti, di giornate di lavoro perse, il conflitto non era mai stato così acuto come negli anni Settanta.

La Ruhr, bloccata per settimane dopo un sonno di quasi mezzo secolo, alla fine dello scorso anno, l'Inghilterra paralizzata agli inizi di quest'anno si sono presi la briga di dare uno scossone anche ai più incalliti sognatori di un capitalismo senza più conflitti in Occidente. In realtà gli operai francesi, inglesi, americani, e non soltanto — come sembra credere qualche provinciale di casa nostra — quelli italiani, avevano sfatato questo mito idilliaco già da molto prima. Le dimensioni, i numeri di questi movimenti di lotta e i rapporti tra le diverse grandezze vengono ora affrontati in un notevole disegno d'insieme dalla ricerca su *Il movimento degli scioperi nel XX secolo*, svolta da un gruppo di studiosi italiani, a cura di Gian Primo Cella.

Paese per Paese queste grandezze, la loro storia, e la storia economica e sociale che le sottende vengono «messe nel computer» alla ricerca dei fili rossi che legano tra loro tutte le diverse esperienze. Il quadro che ne risulta nelle oltre 650 pagine in cui è raccolta la ricerca, è un affresco di proporzioni grandiose, anche se non sempre le categorie scelte per indagare i «fili» connettivi risultano adeguate a illuminarlo. La motivazione economica degli scioperi, quella politico-organizzativa che a tratti non solo si inserisce, ma precede per importanza gli elementi «economici», l'interagire tra «ciclo» economico e «ciclo» politico non bastano infatti a dar conto di tutto quello che il nostro secolo ha sinora visto come sciopero e lotta di classe in fabbrica in termini di «modello». Ma se, così trattata, la grande massa di materiale raccolto non dà risposte esaurienti alle domande che gli vengono rivolte, emerge dall'insieme la sensazione che comunque ad essa bisogna rivolgersi ancora per comprendere le contraddizioni di fondo che muovono il nostro secolo.

Lo sciopero in sé — riconoscono gli autori della ricerca — non sempre descrive in modo esauriente la complessità delle dinamiche dell'azione operaia, e meno ancora quella della lotta di classe. Ma ha scritto le pagine fondamentali della storia del capitale e del lavoro, e quindi della storia *tout court* di questi più di tre quarti di secolo. E affreschi come questi confermano che la parte più avvincente — anche, ma non solo, sul piano delle lotte di fabbrica — è ancora tutta da scrivere.

Siegmund Ginzberg

AA.VV., IL MOVIMENTO DEGLI SCIOPERI NEL XX SECOLO, Il Mulino, pp. 664, L. 15.000.

Dietro lo specchio

Attenti ai leoni

Tempo addietro, sull'onda del maggio francese e dell'autunno caldo, apparve sui muri il manifesto di uno spettacolo, il cui titolo ironicamente diceva: «Viene la rivoluzione e non ho nulla da mettermi!...». Non ho assistito allo spettacolo in questione, ma suppongo che ironia a parte ci dovesse essere anche una cospicua dose, almeno implicita, di rilevazione sociologica per via di certi signori e signore che, spogliatisi rispettivamente di doppiopetti e «taierini», si erano allora precipitosamente infilati maglioni e jeans. E c'è chi andò più in là, abbigliandosi alla foggia di guerriglieri e barricadiere, pur continuando a frequentare ritrovi mondani e salotti «di classe». Oggi — con i tempi che ristagnano e sull'onda del riflusso — c'è però poco da scherzare.

Anzi: in America, tanto per dire, si fa decisamente sul serio proponendo libri, diventati dei best-seller, che insegnano all'uomo o alla donna come vestirsi per avere successo, o addirittura come abbigliarsi per raggiungere il potere. La ricetta non è d'altronde sorprendente: all'uomo basterà indossare un completo blu, camicia bianca e soprattutto cravatta azzurra a pallini bianchi; alla donna un tailleur scuro con sottana a pieghe e niente scollatura.

In Italia flussi e riflussi, nel campo dell'abbigliamento, hanno altri connotati. Se ancora un anno fa la moda prospettava l'abito più o meno «casuale», il folk genuino o «in stile», lo straccio anonimo o firmato, l'usato autentico o d'imitazione, per cui Francesco Alberoni poteva con qualche ragione osservare che la tendenza era quella di nascondere la ricchezza, per la stagione in corso abbiamo assistito durante sfilate spettacolari al lancio, o meglio al rilancio, del lamè, del taffetà, del tulle, del velluto damascato, della seta pura, del broccato. Le pagine patinate e rutilanti delle riviste di moda prospettano, per la donna, l'era post-femminista. Tailleur, redingote, pellicia, gioielli, tacchi alti: si riaffaccia sulla soglia degli anni Ottanta la Donna Fatale, ornamentale accessorio domestico o simbolo semovente di prestigio, più che compagna, dell'uomo oggi emergente: il Vero Signore.

Ai registi più noti di questo cambiamento di scena, ad alcuni fra i principali stilisti del momento, ha dedicato un volume illustrato Adriana Mulassano, dal titolo *I Mass-Moda. Fatti e personaggi dell'Italia Look.* (Foto di Alfa Castaldi, Ed. Spinelli, Firenze, pp. 370, L. 35.000). Si tratta di quaranta nomi (o meglio «firme») che vanno da Albini a Versace, da Fendi a Valentino, da Armani a Ferragamo, da Basile e Fiorucci, da Cerruti a Emilio Pucci, da Capucci a Missoni...

A questo punto, e da queste pagine, la svolta del discorso potrebbe essere compiuta gettando adeguatamente il sospetto su personaggi del genere in quanto artefici del lusso più sfrenato in un periodo di crisi economica, in quanto cesellatori dell'effimero per vecchi e nuovi ricchi in una società gravata dalla disoccupazione e dal lavoro precario. Ma la procedura, oltre che moralistica, sarebbe anche semplicistica. Come suggerire per esempio alla Ferrari di licenziare tecnici e operai dato che le sue vetture non sono alla portata delle classi meno abbienti.

Peraltro la moda italiana oggi, come industria, va più forte dell'auto, e già i dati relativi al '77 confermano ciò. L'industria della confezione dà lavoro a 240.000 persone, divise in 9.500 aziende. Il fatturato complessivo è di 2.900 miliardi. Sempre nel '77 l'industria italiana dell'abbigliamento ha esportato per 6.319 miliardi ed ha importato per 1.850 miliardi, con un saldo attivo di 4.199 miliardi in più del '76.

Secondo noi la questione della moda, e in particolare della moda italiana di oggi, è estremamente complessa e va impostata in termini radicalmente nuovi. Perché della moda si continua a parlare (e a scrivere) sempre in termini evocanti mondanità e frivolezza? E' proprio necessario ad esempio cominciare a presentare questo libro, come fa Anna Piaggi, con uno stile del genere? «Brindare a champagne mi piace moltissimo e il ruolo di madrina di un "Ocean Liner" è sempre stato uno dei miei sogni. Il battesimo di questo libro richiede una cerimonia e un cerimoniale non da poco: la "tolda" è prestigiosa e il "carico carico di"... eccezionale». Ed è davvero producente tratteggiare un Armani, come fa la Mulassano, con scansioni di questo tipo? «E' Giorgio I nella dinastia dei re del blazer. E' Giorgio I nella dinastia degli stilisti italiani nel mondo... E' Giorgio I nella moda maschile e femminile. E' Giorgio I nelle coccole e nelle carezze che i giornali più importanti del mondo gli stanno dedicando a piene mani».

Fermiamoci qui, a questi sparsi e stringatissimi appunti che, per gli immensi vuoti che lasciano intravedere, testimoniano se non altro la presenza di un continente — la moda — ancora quasi tutto da esplorare. Comincia perfino ad essere sospetto che i cartografi dei mass media, usualmente puntigliosi e diligenti in tanti settori, sorvolino sul caso in questione ricorrendo qua e là alla sbrigativa dicitura: «Hic sunt leones».

Lamberto Pignotti

Cenerentola arriva al mercato

«L'industria italiana dell'abbigliamento»: dati, percentuali, costi e profitti, difficoltà e prospettive, «fantasia» e programmazione

La ricerca sul campo di Graziella Pent Fornengo fa giustizia del modello di cui si servono gli economisti e che li ha indotti, periodicamente, a dichiarare che industria tessile e dell'abbigliamento son cose da Terzo mondo, da lasciare ai Paesi dove l'operaio lavora per un boccone (per sempre?). La indagine si limita a una parte, non accoglie la tesi di una interconnessione stretta col tessile che sta a monte, o con l'industria calzaturiera, che abbiglia anch'essa ma fa parte a sè: omaggio alla esigenza di esame ravvicinato — che ha i suoi vantaggi — ma un po' anche alle abitudini, il che è meno vantaggioso, non aiuta a fare valutazione dinamica dei rapporti intersettoriali.

Industria da Terzo mondo, quella dell'abbigliamento? Non si comprende, allora, perchè nell'Europa occidentale siano la Germania e la Danimarca, Paesi alla testa dello sviluppo, a registrare la più alta incidenza di occupati industriali in questo settore (il 3,5 per cento sul totale, contro il 2,7 per cento in Italia). In Italia vi sono forme acute di sfruttamento del lavoro — lavoro a domicilio, terzismo — ma ciò non spiega tutto. L'incidenza del salario sul costo varia fortemente oscillando per la maggior parte dei capi di vestiario fra il 25 ed il 40 per cento. In molti casi è inferiore al costo della materia prima. Colpisce, semmai, quanto siano basse ancora oggi le spese di ideazione e vendita del prodotto, che oscillano fra il 10 ed il 20 per cento.

Altri dati mostrano che siamo di fronte a un prodotto ricco. Non ci riferiamo solo al dato di esperienza, secondo cui un medesimo «capo» può costare diecimila o centomila lire secondo la qualità. Lo dicono le statistiche: l'abbigliamento è l'unica industria italiana che nel 1978 ha venduto all'estero il 22 per cento in più facendosi pagare il 40 per cento in più. Sul mercato interno italiano i prezzi dell'abbigliamento sono aumentati regolarmente, nell'ultimo decennio, più degli altri prodotti.

Quando l'economista sbaglia analisi cerca talvolta di giustificarsi ricorrendo alla irrazionalità. Vengono fuori allora le chiacchiere sui vantaggi che avrebbe l'arte di arrangiarsi del piccolo industriale, che fa il paio con il peloso elogio alle cenerentole che sarebbero la fortuna dell'industria cucendo, non so, guanti a 150 lire il paio nei bassi di Napoli. Questa è la parte dell'industria che vive in cronica crisi per il semplice fatto che manca di requisiti essenziali: mezzi finanziari, organizzazione (altri mezzi finanziari), capacità ideative per innovare i prodotti, «presa» sui mercati nazionale ed estero sia nel procurarsi materia prima che nel vendere, insomma le più moderne ed avanzate tecniche e i poteri di gestione imprenditoriale. Le 45 imprese di confezioni rilevate di recente dalle lavoratrici, ora autogestite in cooperativa, sono quasi tutte in difficoltà per questo.

Basta dare una occhiata ai dati della Fornengo per capire perchè: il ciclo del prodotto, anche ristretto alla fase di ideazione-confezione, dura 18 mesi. Se allarghiamo la visuale: dall'ideazione al consumatore, può durare anche di più, con una lunga serie di fasi. Dominare tutto il ciclo, per farlo «rendere», significa programmare, ciò che viene reso difficile dall'esistenza di produttori-pirata oltre che dalla mancanza di una sufficiente base finanziaria e organizzativa. L'arte di arrangiarsi, sottoprodotto di una situazione sociale bloccata da gruppi dirigenti conservatori, è un ostacolo per lo sviluppo dell'economia. La fantasia non incontra la razionalità. Se ciò ancora talvolta avviene — se la produzione si sviluppa nonostante l'anarchia — vuol dire che esiste un grande potenziale di fondo nell'ambiente sociale. Gli alibi che rinviano al Terzo mondo o all'arte di arrangiarsi esprimono soltanto l'incapacità, o la non volontà, di dare una mano a usare questo potenziale in un quadro di verificate scelte razionali.

Renzo Stefanelli

Graziella Pent Fornengo, L'INDUSTRIA ITALIANA DELL'ABBIGLIAMENTO, Il Mulino, pp. 276, L. 8.000.

I vestiti della Rivoluzione

Per restare in argomento: di Tatjana Strizénova, la Electa editrice ha pubblicato in questi giorni un breve saggio su *Moda e Rivoluzione* in Unione Sovietica, a cura di Ugo Volli e tradotto in italiano da Milli Martinelli (pp. 88, lire 9500). Con molte fotografie che illustrano il testo, il libro passa in rassegna i principali programmi, tendenze, difficoltà e risultati in fatto di industria e gusto dell'abbigliamento (da quello dell'Armata Rossa a quello dei cittadini e lavoratori industriali o contadini) negli anni Venti. L'indagine è soprattutto centrata sulle personalità che più profondamente seppero incidere sullo stile e la moda del loro Paese: dalla notissima Nadézda Lamánova al gruppo che attorno a lei si raccolse (la scultrice Vera Múchina, la pittrice Aleksandra Ekster, esponente del cubismo decorativo, Evgénija Pribylskaja, esperta di arte folcloristica, Nadézda Makárova), al gruppo dei costruttivisti della rivista *Lef*: Ródcenko, la Stepánova, la Popóva, i fratelli Vesnin e altri.

NELLA FOTO: due modelli realizzati dalla Popóva.

Chi sa tutto sono io

Come Edith Wharton riafferma, agli inizi del Novecento, il ruolo schiacciante del narratore, osservatore onnisciente, nei confronti dei personaggi, soprattutto se «semplici»

In un momento come questo, in cui la critica tende sempre più a fare del «narratore» il grande protagonista del romanzo (o della propria lettura del romanzo), la riedizione di *Ethan Frome*, scritto dall'americana Edith Wharton nel 1911, può anche apparire, invece di un'ennesima ristampa, la riproposta di un testo che questo protagonismo riafferma con tutta la prepotenza di chi non consente a nessuno di mettere in discussione la propria supremazia e onniscienza. Nella persona di un giovane ingegnere spedito per ragioni di lavoro in un villaggio del New England, paralizzato per lunghi mesi dalla neve, il «narratore», novello Sherlock Holmes, da pochi indizi e un fortunoso incontro con il proprio personaggio è subito in grado di ricostruire (e solo lui potrebbe farlo) la totalità della tragica storia di Ethan Frome, e di darci il «significato» unico del dramma.

Poche pagine di preambolo illustrano il metodo della indagine, presentano gli «informatori», secondo una precisa gerarchia sociale, dal guidatore della corriera alla vedova Hale, portavoci parziali degli avvenimenti, testimoni reticenti della storia. Tutti, certo, inferiori al «narratore». Insomma, nel 1911, quando tutta questa sicurezza più di uno scrittore sentiva (e magari da tempo) di aver perduto, Edith Wharton la riaffermava polemicamente, per nulla disposta a scendere dall'alto del suo osservatorio, tanto meno in questo caso dove «è l'osservatore a essere sofisticato mentre le persone che egli deve interpretare sono semplici». Così nell'introduzione al romanzo, scritta nel 1922 (e tradotta in questa edizione italiana da Mario Biondi, revisore della ristampa: la traduzione del romanzo è di Marcella Hannau), dove Edith Wharton, rispondendo alle critiche rivolte all'impianto strutturale del racconto, propone una differenza di metodo tra storie «i cui protagonisti siano persone complesse e sofisticate» e quelle — come *Ethan Frome* — dove i personaggi siano invece «semplici» e «rudimentali», non mancando di sottolineare che i suoi lettori appartengono alla prima classe.

Da una parte, dunque, personaggi e testimoni inconsapevoli, dall'altra il «narratore» che «solo nel racconto ha una prospettiva abbastanza ampia per vedere il tutto, restituirlo alla semplicità e rimetterlo al posto giusto tra le categorie più importanti che a lui sono proprie». E quali siano queste «categorie» è subito chiaro dalle prime pagine che ricostruiscono la «paralisi» di Ethan Frome, anche lui preso, come tanti personaggi della Wharton, nella tagliola della necessità e ancor più della sua stessa impotenza. Se la condizione di povertà serve a sbarrare ogni possibile uscita dal recinto della fattoria in cui vive con la moglie nevrotica e una giovane cugina di cui inconsapevolmente si innamora, di fatto le forze che gli impediscono ogni fuga e ogni slancio amoroso hanno radici più sotterranee, più antiche. Ethan Frome (in questo *alter ego* proiettivo di Edith Wharton, secondo le indicazioni dei recenti biografi) non solo, cioè, *non può* ma *non sa* imboccare la strada del mitico West. La sua slitta si muove carica di legna tra la segheria e il villaggio, e quando eccezionalmente si slancia in una folle corsa fuori dai percorsi obbligati è per scendere a precipizio contro un grande olmo, per voler morire. Ma anche in questo finale la tragedia è altrove: non nel suicidio dei due innamorati, ma nella sopravvivenza, nella continuità degli inverni, nel ribaltamento del triangolo che non è neppure adultero: immobilizzata per sempre la desiderata Mattie, storpio e «prigioniero a vita» Ethan Frome, risanata tra loro la moglie inferma.

Questa è anche l'ultima immagine di cui è testimone diretto il giovane «narratore», ventiquattr'anni dopo la corsa suicida dei due giovani; questo il vero *climax*, o anticlimax, di una storia dove le passioni sono fatte scorrere calde, violente, sotto i gesti, gli sguardi raggelati, impediti. Gli impedimenti del puritanesimo, la violenza legittima dell'istituzione matrimoniale, il ricatto degli affetti, la fuga impossibile del desiderio: così in tali «sue» categorie Edith Wharton serrava questo come tanti altri dei suoi fittizi, eppure autobiografici personaggi.

Laura Caretti

Edith Wharton, ETHAN FROME, Longanesi, pp. 134, lire 4.000.

A confronto sulla psicologia

Comportamentismo, etologia, psicologia differenziale, cognitivista, genetica, psicometria e psicoanalisi: «Non esiste *una psicologia*», dunque, ma «un insieme di posizioni le quali, in ultima analisi, si sforzano di giungere a una migliore comprensione delle vicende psichiche e comportamentali degli uomini», ribadisce Enzo Funari nell'introduzione a *La psicologia, scuole e indirizzi* (Teti, pp. 250, lire 4000). Diverse aree, diverse «storie» sono ripercorse in questo volume da un nutrito gruppo di studiosi che nei loro saggi monografici confrontano problemi, prospettive e soluzioni.

Musica in serie

Alla disco-music, massimo risultato raggiunto nel campo della produzione in serie di musica da consumare, è dedicato un istruttivo libretto (*Disco-music, guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, pp. 174, lire 3500) edito dall'Arcana, che alla cosiddetta «musica per i giovani» ha già spesso rivolto la propria attenzione. Pur concedendo largo spazio — come è ormai di prammatica in pubblicazioni di questo genere — agli aspetti «culturali» del fenomeno (attraverso l'analisi di lettere ai giornali, telefonate a una radio di sinistra e una inchiesta tra gli alunni di una scuola secondaria), gli autori, Sandro Baroni e Nico.a Ticozzi, si sforzano di inquadrare il fenomeno soprattutto nella sua dimensione di gigantesco *show-business*, «dando la parola» (con interviste e citazioni) a diversi addetti ai lavori.

Il rivale di Omero

Una nuova edizione italiana di «Le opere e i giorni» di Esiodo - Il poema di uno dei padri della letteratura greca

Un divertente opuscolo, databile forse al II secolo dopo Cristo nella redazione che abbiamo ma che risale a ben più indietro nel tempo, ci dà notizie biografiche su Omero e Esiodo, i padri della letteratura greca, e ci informa su una gara che li vide fronte a fronte. Omero supera brillantemente le varie prove della sfida (inventata, ovviamente, perchè Esiodo è di parecchio posteriore ad Omero): risponde con sicurezza a una serie di insidiosi quesiti che gli pone l'avversario, completa riconducendoli a una formulazione sensata mezzi versi che suonano assurdi nell'enunciazione del rivale, calcola con prontezza il numero dei Greci venuti a Troia, recita un brano molto suggestivo dell'Iliade. Ma il re arbitro della competizione assegna la vittoria a Esiodo, perchè questi non canta le guerre e le stragi, ma invita gli uomini alla pace, al lavoro nei campi.

«La punizione di Prometeo».

Il poema che aveva conferito a Esiodo fama e autorità non inferiori a quelle di Omero ci è pervenuto col titolo modesto di *Opere e giorni*. Partendo da una vicenda personale, una lite perduta contro il fratello Perse per motivi di eredità, Esiodo apre il suo discorso con una serie di richiami mitici che toccano il tema del male nel mondo. Ricorda Prometeo che aveva creduto di giovare agli uomini rubando il fuoco, e aveva attirato su di essi la collera di Zeus (il lavoro), richiama i cicli delle età in continua degradazione sino all'orribile epoca in corso, espone la favola dello sparviero che ghermisce l'usignuolo fra gli artigli e gli spiega la legge del più forte. Seguono esortazioni alla giustizia, al bene, al lavoro, consigli sul come onorare gli dei e regolarsi col prossimo, precetti pratici nell'arco delle scadenze dalla semina alla mietitura; dopo una rapida incursione sul tentar fortuna per mare, si torna a una normativa spicciola: chiude il poemetto il calendario delle operazioni lecite e utili (o no) durante il mese con agganci alla religione.

Anche se da Esiodo discende grazie a Virgilio, la vena dell'Arcadia, egli non spiega affatto la bellezza del viver contadino, della natura: né tanto meno predica una filosofica dottrina del «poco», antenato di tutti gli autori dei manuali di agronomia, si muove su uno sfondo sociale che i trattatisti veri e propri ignorano. Esiodo è il rappresentante di un ceto che stringe i denti, che è in difficoltà, che deve procedere con tenacia e caparbietà: alla gente fornisce indicazioni sul come tirare avanti col minor danno, con operazioni di sbarramento. Il duello non è più coll'avversario in battaglia, ma col terreno, cogli eventi climatici: occorre rimboccarsi le maniche, bisogna affilare gli strumenti che si possiedono, la vanga, la zappa. Non c'è posto per le illusioni. Esiodo offre un'immagine conflittuale della società del suo tempo. Non importa da che estrazione provenga Esiodo: è un intellettuale che sa aderire dal di dentro a una realtà che descrive senza deformazioni, la interpreta in modo corretto. E oppone al sacro potere dei re il suo potere di cantore a cui rivendica legittimità, dignità e importanza.

Le *Opere e Giorni* hanno conosciuto varie versioni in Italia negli ultimi decenni: da quella sinuosamente filologica di Aristide Colonna a quella di notevole finezza poetica di Fausto Codino. La Rizzoli ripropone ora la traduzione di Lodovico Magugliani del 1958, adeguata al testo di Esiodo stampato da F. Solmsen a Oxford nel 1970, corredata da un'ampia serie di note dovute a Salvatore Rizzo. Ottima è stata l'idea di rifarsi qua e là all'esegesi antica, attingendo a osservazioni interessanti, magari di dotti del peso di Pausania o Proclo. Forse, nel commento, andava meglio sottolineata una caratteristica tabuistica e popolare delle *Opere*: la tendenza a dare soprannomi immaginosi ad animali (il senzaossa per il polipo, la portacasa per la chiocciola): un'interpretazione antropomorfica della realtà che riflette una stagione totemica, e che non è priva di fascino.

Umberto Albini

Esiodo, LE OPERE E I GIORNI, Rizzoli, pp. 244, L. 3.000.

Qualche passo nella narrativa

Una nuova collana della casa editrice Cappelli

Nel vasto e non sempre ben decifrabile paesaggio dell'editoria italiana uno dei fatti di questi mesi è il «rilancio» di un'antica casa editrice bolognese, la Cappelli, entrata in crisi all'inizio degli anni Sessanta. La Cappelli, si sa, è una casa editrice ricca di tradizioni soprattutto nel campo dell'editoria scolastica; il nuovo proprietario Nicola Milano sembra orientato a rafforzarne l'immagine anche in un settore, quello della narrativa italiana contemporanea, in cui lo spazio per l'iniziativa di editori medi e piccoli appare oggi piuttosto esiguo. Quali che siano gli intendimenti della casa editrice Cappelli e il riscontro che potranno trovare nel mercato, va detto che la nuova collana «Romanzi italiani» ha esordito con due libri di buon livello, in buona veste grafica e a prezzo relativamente contenuto trattandosi di libri rilegati (ma perchè non farli in brossura?): *I collezionisti di tempo* di Ferdinando Albertazzi e *Ipotesi per Giulia* di Marcello Vannucci.

Ferdinando Albertazzi appartiene a quella piccola schiera di scrittori nati nella area del Gruppo '63 (il suo primo libro, *Antesibena safari*, fu pubblicato da Feltrinelli nel 1968) per cui l'elemento strutturale dell'opera è più importante e comunque precede ogni altro elemento, incluso il farsi narrativo del «romanzo». Anzi, a ben vedere, nessuno dei libri di Albertazzi e tanto meno *I collezionisti di tempo* è propriamente un romanzo riassumibile in una trama, in una vicenda. Come Manganelli, come Borges, come i grandi scrittori fantastici del passato Albertazzi è semmai portato a ricercare il senso del genere «romanzo» in una sua idea di totalità, ossessiva e catalogatrice (e si veda appunto, nell'indice di quest'ultimo libro, la molteplicità delle voci in cui si scandisce la più antica e ricorrente metafora letteraria, la metafora del tempo: «Il tempo dell'anonimato», «Il tempo della caccia», «Il tempo delle contraddizioni», «Il tempo presente» e così via, per una pagina intera.

Marcello Vannucci, alla prima esperienza narrativa, si presenta al lettore con una prosa più conciliante e apparentemente priva di grandi problemi formali: *Ipotesi per Giulia* è un'opera costruita su di un impianto narrativo complicato quanto basta per soddisfare il più esigente lettore di romanzi d'intreccio e di romanzi psicologici; ed anche l'elemento «giallo» della vicenda, la scomparsa di Giulia che dopo essersi innamorata sul treno Roma-Parigi di un ragazzo più giovane di lei ritrova il senso e l'unità della propria vita nell'ipotesi di una esistenza diversa è introdotto con grazia e discrezione. Ma dietro questa facciata rassicurante il lettore non tarda ad accorgersi che anche Giulia vive in un tempo parallelo, che è, più che un personaggio di romanzo, un'ipotesi di persona nei cui confronti l'autore dichiara di provare un «disarmante stato di coinvolgenza», così acuto da diventare parassostico, delirante desiderio di ritrovare oltre il labirinto della letteratura la persona che corrisponde alla immagine di Giulia, che è Giulia, per sentirsi dire da lei che non è stata «costretta a vivere, con questo ritratto, gesti e parole che mai avrebbe per sè voluti».

Sebastiano Vassalli

Ferdinando Albertazzi, I COLLEZIONISTI DI TEMPO, Cappelli, pp. 156, L. 4.000.

Marcello Vannucci, IPOTESI PER GIULIA, Cappelli, pp. 176, L. 4.000.