Le pagine che Proust avrebbe voluto scrivere

Riproposta, a cura di Oreste Macrì, la raccolta di prose e poesie di Gérard de Nerval «Le figlie del fuoco» - I testi si collocano alle origini di un modo nuovo del narrare

Per gli accaldati cacciatori estivi di piaceri testuali la «Biblioteca della Fenice» dell'editore Guanda rappresenta un'ottima occasione per dedicarsi alla alacre costruzione dei mondi possibili degli universi narrativi o per abbandonarsi passivamente all'infinito trattenimento, dolce e inquietante, della parola letteraria.

I volumi hanno una bella veste grafica, copertine dai colori tenui con immagine discrete, ma d'autore. Che già propongono bei rimandi intertestuali: Bosch su *Le 120 giornate di Sodoma*, Kandinsky su *L'attesa, l'oblio*, sofisticato romanzo di Maurice Blanchot, una tra le insuperate voci critiche del nostro tempo, Dürer a far da etichetta all'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis.

Insomma sono gradevolmente maneggiabili e guardabili, ben curati negli apparati e soprattutto, poiché pescano in particolare oltralpe, ben tradotti. E qui tra le pieghe della storia che porta al romanzo moderno c'è anche un piccolo e splendido racconto che ha fatto dire a Marcel Proust, con un'ammirazione che non ceia l'invidia: «vorrei tanto avere scritto queste pagine... In *Sylvie* ho trovato espresse quelle misteriose leggi del pensiero che spesso ho desiderato di esprimere».

Sylvie si trova al seno di una raccolta di prose e poesie, *Le figlie del fuoco* di Gérard de Nerval, recentemente riproposta per la cura e traduzione di Oreste Macrì, che ne ha allargato il nucleo originario, inserendo altri testi essenziali al suo coronamento.

Sylvie è la storia di un tentativo sofferto quanto fallito di acquisire amore, e di un viaggio verso i luoghi del passato storico e biografico, intesi come luoghi della mente, sfumati ed immersi nel sogno e nel ricordo. Ed è anche probabilmente la storia di una Madre desiderata, e quella di una vastissima coscienza enciclopedica, della disillusione che reca al suicidio, del raggiungimento della consapevolezza della scrittura.

Ancora Proust ne ha scorto la realizzazione letteraria nel magico meccanismo della memoria.

Immagini infatti il lettore la memoria come un teatro cognitivo le cui performances sono rappresentate tramite il sogno e il ricordo, e la successione del racconto come un balletto di *tableaux*, in cui tre donne — un'attrice, un fantasma dell'infanzia e una contadina — appaiono e scompaiono dalla scena secondo una complessa architettura di opposizioni e di identificazioni, di acquisizione di proprietà e loro perdita. Questo si realizza in un *continuum* impossibile che diffrange lo spazio e il tempo, ma che è perennemente ricomposto col massimo controllo, secondo l'unico arbitrio di una memoria che non è proustianamente in continua fuga, ma che sa rappresentarsi e sincronizzarsi al presente.

Fino al crollo definitivo di questa che è ad un tempo illusione, regime narrativo del racconto e suo meccanismo strutturale: il testo si chiude gelido sulla sua unica data, che è data di morte, rendendo così irreversibile la possibilità di rievocare al presente il passato. Il passato è rovina, non più ricordo; la memoria è priva di aspettative.

Gérard de Nerval fu considerato dai suoi contemporanei, e per molto tempo dopo il suo suicidio nel 1855, un *petit romantique*, un infelice e delicato personaggio letterario della Parigi postrivoluzionaria e postnapoleonica. Bisogna attendere il 1935 per trovarlo citato nelle storie letterarie, nonostante André Breton si fosse soffermato su di lui nel Primo Manifesto del Surrealismo del 1924.

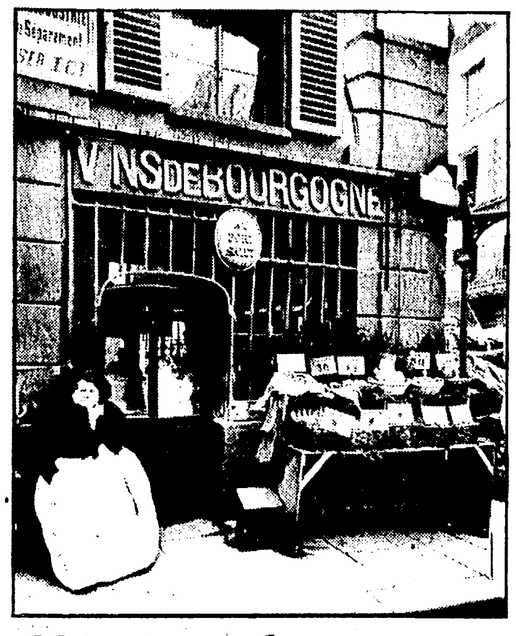
Nerval fece dunque parte di una generazione i cui padri avevano fatto la guerra dell'Impero e che, cullata nell'infanzia dal rumore di queste campagne, si era trovata adulta in un mondo vuoto, frustrata e senza speranze. Tradurrà così questa condizione in un perenne viaggio-ricerca della propria identità, che si esprime in un mondo giocato tra vita e sogno, fatti e simboli arcani, ammobiliato di visioni, regolato dall'immaginazione fantastica e dal desiderio. Per molti anni sognerà l'amore delle attrici e la gloria di un Dumas, viaggerà in luoghi ricorrenti: il Valois dell'infanzia, la Germania dei romantici e di Goethe — di cui dà una precoce e bellissima versione francese del *Faust* — l'Oriente dei misteri e simboli occulti. E di questi permea tutta la sua opera costruendo una magica geografia.

Sotto l'egida della Donna, chimera onnipresente e irraggiungibile, la sua scrittura tesse arazzi policromi e sincretistici, in cui si compendiano cabala e scienze occulte e riflessione filosofica dei maestri del Settecento, l'esperienza del giornalista, del poeta di teatro e l'archeologia, la bibliografia, la curiosità di costume, il mito, Rousseau, i quadri di Watteau, Goethe, Dante e Apuleio.

C'è un momento, lungo la storia del romanzo, in cui si inaugura un modo originale di narrare: quello in cui perde di rilevanza quale storia il racconto ci narri e diventa cruciale il modo narrante come rappresentazione simbolica e riflessione metaletteraria. Il senso si dà innanzitutto come prodotto dell'attività di scrittura. La narrazione nervaliana si pone senza dubbio tra le origini di questa economia espressiva: i focolai temporali attorno a cui la narrazione si concreta con retrospezioni e anticipazioni o le scene supernutrite dall'enorme materiale memorizzato, per non fare che due esempi, superano formalmente i vari addendi di genere e contenuto. Nerval stesso scrisse dei suoi testi: «Non sono per niente più oscuri della metafisica di Hegel, e perderebbero del loro incanto ad essere spiegati, se questo fosse possibile».

Beppe Cottafavi

Gérard de Nerval, LE FIGLIE DEL FUOCO, Guanda, pp. 304, L. 8.500.



Obiettivo sul passato

Gravato d'un gigantesco treppiede di legno, scatole per le lastre e una vecchia macchina fotografica 18 x 24, Eugène Atget (1856-1927) gira per la Parigi a cavallo dei due secoli, la «vecchia» Parigi, la Parigi «pittoresca». Ha già più di quarant'anni, una vita errabonda e parecchie delusioni alle spalle. Ha fatto il marinaio, l'attore, il pittore. Personaggio bizzarro, complesso, instancabile, metterà insieme con puntigliosa minuziosità un memoriale del paesaggio urbano — che va scomparendo — che ha pochi eguali. Indifferente all'organizzarsi dell'attualità (non c'è traccia ad esempio nelle sue foto né dell'Esposizione Universale del 1900 né delle inondazioni di Parigi del 1910) ritrae angoli di strada deserti, dedali, viuzze, insegne d'osteria, botteghe e bottegai, cortili, venditori ambulanti, prostitute, vetrine, parchi, statue, alberi. Una costellazione d'immagini che va subito oltre la documentazione descrittiva per caricarsi di suggestioni profonde: l'orizzonte su cui fissa lo sguardo e l'obiettivo con palese nostalgia è quello del passato. Sui clienti sono amici pittori (Utrillo, Braque, Derain, Vlaminck) ma anche organismi e biblioteche ufficiali, case editrici, riviste. Sarà Man Ray, nel 1921, a scoprirlo e a farne conoscere l'opera nell'ambiente delle avanguardie, soprattutto dei dadaisti.

Un'ampia scelta delle sue fotografie è stata raccolta in un volume — che s'accompagna alla monumentale esposizione fotografica internazionale di Venezia — dall'editrice Electa. Il libro di Eugène Atget a cura di Romeo Martinez (L. 10.000) si inserisce nella collana Visibilia, diretta da Daniela Palazzoli e che ha pubblicato finora anche *Ferruccio Leiss, fotografo a Venezia*, di Italo Zannier, e *Il conte Primoli*, di Daniela Palazzoli.

NELLA FOTO: Eugène Atget, «Bottega all'insegna Au Port-Salut», Parigi.

Umorismo e malinconia secondo Brunella Gasperini

Può servire questo *Così la penso io* di Brunella Gasperini a chi ancora si ostina a liquidare le rubriche di colloqui con i lettori dei giornali femminili come «posta del cuore» costellata di anime infrante e insulsi (quando non peggio) consigli. Non tutte lo sono, almeno nei periodici più avanzati, quelli che secondo i dati del marketing editoriale si rivolgono a un pubblico medio-alto. E non lo era sicuramente, anche e soprattutto per meriti personali, quella che su diverse testate Brunella Gasperini tenne per oltre venticinque anni, fino alla sua scomparsa all'inizio di quest'anno. A conferma ecco i brevi capitoli del libriccino stampato dalla Bur Rizzoli (pp. 156, L. 2000) che raccoglie le sue «impressioni su fatti, persone e problemi di tutti i giorni», pubblicate su *Annabella* tra il 1977 e i primi del 1979. Vi si parla di ginecologi obiettori («ho un sincero rispetto per i veri obiettori di coscienza, che rifiutano l'aborto perché in contrasto con le loro convinzioni o ideologie. Ma nutro un cordiale disprezzo, non esente da belluino furore, per quei sedicenti obiettori che portano le clienti e le amiche ad abortire in Svizzera...»), diossina, terrorismo, giovani, governo e malgoverno, e impegno civile, vi si trovano profili amarognoli, osservazioni pungenti e mai gratuite su divi e no, costumi e malcostumi dei nostri tempi. E anche ricordi, divagazioni, spiritosi autoritratti e ritratti familiari. Tutto con grande intelligenza, misura, spirito d'osservazione, sensibilità, autocritica: le stesse parole che usa per descrivere, a pagina 108, una qualità che le stava a cuore, l'umorismo: «che è anche, come dice, malinconia».

Dietro lo specchio

Quanti fumetti forse troppi

Sarà contento Francesco Tullio-Altan (in arte semplicemente Altan), ideatore e disegnatore di vignette satiriche e di fumetti la cui voga presso il pubblico non appare meno trionfale del favore che accorda loro la critica più esigente. Se altri esponenti della cosiddetta scuola italiana grafico-satirica (in realtà una somma di talenti alquanto eterogenei: Pericoli - Pirella, Chiappori, Forattini ecc.) godono ormai da anni dell'incondizionato riconoscimento di lettori ed esegeti, addirittura a livello accademico, Altan è andato ottenendo, dai tempi tutt'altro che remoti del suo esordio, qualcosa di più: egli è oggi la star, l'«astro impareggiabile della satira politica italiana», come l'ha definito l'ubiquo Oreste Del Buono in un recente articolo di quotidiano.

L'occasione di tanto clamore è fornita, contingentemente, dall'apparizione pressoché contemporanea in libreria di un solido pacchetto di pubblicazioni in tutto o in parte dedicato al nostro autore: una nuova raccolta delle celebrate vignette di satira politica d'ambiente operaio, già esaurite, letteralmente spolverata in meno di una settimana, *Ridi, Cipputi* (Bompiani, L. 2.000); una specie di romanzo storico-parodistico a fumetti sulla scoperta dell'America, appropriatamente intitolato *Colombo* (Mondadori, L. 5.000); un *feuilleton* a strisce sullo sfondo della Seconda Guerra Mondiale, *Ada* (Milano Libri, lire 2.500); un'antologia nella quale Altan figura in compagnia di illustri confratelli italiani ed europei, *Almanacco della BUM* (Mondadori, lire 5 mila 500).

Ma in realtà il discorso su Altan non ha nemmeno più bisogno di occasioni d'attualità, di pretesti, di sollecitazioni. Il suo è un caso di successo popolare del genere riservato di solito ai personaggi dello spettacolo o della musica leggera, se non proprio di quell'olimpo della fama che è lo sport professionistico.

Ma se è lusinghiero, per tutta la vasta categoria, che un operatore della carta stampata attinga a tali vertici di pubblico gradimento il fatto non può d'altra parte non sollecitare qualche riflessione e, per esempio in chi scrive, anche qualche perplessità. Qui il caso di Altan può servire come pretesto e vediamo di spiegarci meglio.

In primo luogo, va riconosciuto che le vignette di satira politica (quelle, per intenderci, «del Cipputi») sono semplicemente geniali, folgoranti, sublimi.

Se un Pericoli che si esercita *in corpore vili* sulle sembianze fisiche dei protagonisti della vita politica, vi opera una deformazione abbastanza marcata in senso caricaturale ed espressionistico, creando delle composizioni che si potrebbero definire «paesaggi umanoidi», Altan riproduce abbastanza di rado personaggi riconoscibili, e disegna piuttosto figurine di fantasia emblematiche, categoriali, di esemplare bruttezza, spesso al limite della ripugnanza. La rappresentazione di questa umanità sfatta, insaccata, quasi deforme, coi volti dominati da grifi contorti risulta di un'efficacia straordinaria, isola ed esalta la lucidità, la lapidarietà, la impossibilità delle battute. Su queste si potrebbe scrivere un trattato diviso in tanti capitoli: uno in particolare sulla loro perentoria, infallibile puntualità, tanto più se si pensa — come fa rilevare il Del Buono nell'articolo citato — ai tempi non brevi che intercorrono fra la confezione delle vignette e la loro pubblicazione; e così via.

Viceversa, non pare di ravvisare la stessa puntualità, né una effettiva necessità di motivazioni nei cosiddetti *feuilletons*, o «romanzi popolari» a fumetti (tipo *Colombo* o *Ada*) che Altan va pubblicando a puntate e raccogliendo poi in volume. Certo, si vede che l'autore si diverte un mondo a comporre queste sue saghe parodistiche folte di accadimenti e gremite di eccentrici personaggi. Le motivazioni, insomma, dal suo punto di vista ci sono e dovrebbero bastare a chiunque. Che i risultati appaiano tutto sommato grevi e, qua e là, un tantino gogliardici, è, a sua volta, un'opinione critica che può benissimo essere confutata.

Ma è il successo travolgente di questi come di altri prodotti analoghi che finisce per apparire sproporzionato e, da questo punto di vista, ambiguo. Riconosciuta doverosamente ad Altan una personale superiore felicità inventiva, resta il fatto che siamo qui, in pieno, dentro quel fenomeno di traduzione in «fumettese» che investe ormai ossessivamente tutto e tutti: dalla *Storia d'Italia* a *Il Capitale*, dalla *Bibbia ai santi* e alla *Divina Commedia*, dalle vite dei calciatori all'educazione sessuale.

E', questo, un prodotto che evidentemente il pubblico (un certo pubblico, ma indubbiamente numeroso) richiede e mostra di gradire. Ma non è detto che, alla lunga, si riveli un buon servizio per quello stesso pubblico che oggi, per pigrizia o per collezionismo, lo reclama e ne fruisce. Se la consacrazione del fumetto come mezzo espressivo appare ormai definitiva, l'avvento irreversibile di una civiltà dell'immagine, con la clamorosa rivincita dell'ideogramma sul *logos*, non ci autorizza in realtà ad alcun particolare ottimismo.

Franco Cavallone

Scaccomatto al pittore

Se nelle «Sette storie gotiche» (1934) la scrittura di Karen Blixen ha le vistose sospensioni, le ambiguità, le destrezze di una mortale partita a scacchi, in questa favola di «Ehrengard», composta nell'imminenza della morte e apparsa postuma nel 1963, lo scaccomatto sembra giungere con la rapida leggerezza del caso. Minacciata dal silenzio dell'avversario invisibile, la Blixen affida qui alla parola fiabesca la funzione di arbitraria e tuttavia unica testimonianza di mondi «cancellati» dalla geografia dell'esistente, di culture perdute e reinventate, di eventi esemplari pronunciabili soltanto in quanto fittizi, come, alla dovuta distanza, è fittizio ogni evento umano.

Nell'Arcadia rococò di «un piccolo Principato della vecchia Germania», libero e ameno, ma insidiato dallo «spettro dell'annientamento» per estinzione della dinastia regnante, si affrontano in una metaforica contesa l'artista (il pittore Cazotte, lucidamente investito del suo ruolo di demoniaco seduttore del visibile) e la fieramente vergine, insolentemente immune dall'arte Ehrengard, figlia di una stirpe di guerrieri, guerriera anch'essa come una valchiria, androgina come un'amazzone, e insieme splendente come un angelo, lunare come una Diana, nuda, al bagno lacustre, come una ninfa. In lei le categorie mitiche e gli stili artistici sono presenti come potenzialità, inerenti, per così dire, a un testardo stato di natura: sedurla significherebbe, per il pittore, costringerla a riconoscere in sè le radici della grande tentazione umana: la parola, che definisce e consegna alla cultura e alla storia. Gli basterebbe farla arrossire per coinvolgerla nell'universale segreto, come talvolta arrossiscono le Alpi al tramonto nel prodigioso bagliore rosato dell'«Alpenglühen»!

Sui tre temi della seduzione, del segreto, del rossore, sottilmente collegati alle modalità del rapporto tra l'artista e i suoi materiali, sul contrasto occulto-svelato, interiore-esteriore, congegno-parvenza, e costruita questa favola di grazia settecentesca e di contemporanea complessità che la narratrice maliziosamente paragona a una «piccola sonata» in tre movimenti, preludio, pastorale, rondò. Mentre altre seduzioni e altri segreti assicurano alla storia un lieto fine dinastico, mentre tra fondali alla Lorraine o alla Watteau si adunano sul proscenio dame e cavalieri, l'artista va incontro, trionfante e solitario, a una paradossale sconfitta. Ehrengard (che, da lui amorosamente interrogata dopo una lettura di poesia risponde di non pensare «a niente»; che, ritratta, furtivamente, nuda, acconsente, imperiosa, a posare; che, per la lealtà alla casa regnante, non esita, intrepida, a mentire) non arrossirà, ma riuscirà a far arrossire Cazotte.

A differenza delle romantiche Alpi, del paesaggio acculturato a cui il pittore aveva progettato di uguagliarla, Ehrengard, figura della materia perennemente elusiva, non ha segreti da tradire: la sua essenza è nella sua muta, dinamica resistenza. E il rossore — il sintomo fisico della seduzione avvenuta, del segreto tradito, del congegno violato — rimane privilegio dell'artista, perennemente incantato dal visibile.

Marisa Bulgheroni

Karen Blixen, EHRENGARD, Adelphi, pp. 100, L. 2.000.

Bambini da ritrovare

Lo studio di una delle più gravi forme di psicosi infantile: l'autismo

A tre anni dalla pubblicazione del *Pesce bambino* appare il secondo testo di Michele Zappella *Il bambino nella luna*. La continuità tra quello e questo è subito evidente quando si colga dietro alla suggestione dei titoli il rimando a quel cosmo infantile in cui «la lontananza dagli esseri umani è massima: i bambini con autismo infantile». L'interesse verso questo problema e l'attenzione verso questo quadro sintomatico — descritto la prima volta da L. Kanner nel 1943 (e contraddistinto da un'evasione dalla realtà, accompagnata sempre dal predominio assoluto o relativo della vita interiore) — appare oggi crescente: sia per l'entità della malattia e gli elementi tuttora oscuri della sua genesi e del suo sviluppo, sia per la variazione registrabile nella sua incidenza, sia, infine, per il riflesso che il problema delle psicosi infantili precoci assume in relazione al suo possibile trattamento terapeutico.

Muoversi all'interno delle molteplici scuole psicoanalitiche e psichiatriche che più da vicino si sono occupate dell'autismo infantile e delle cause della sua insorgenza, non è semplice. Si ha spesso l'impressione che il terreno sia troppo ingombro per la presenza di numerosi e non sempre chiari approcci interpretativi, in ognuno dei quali si coglie la necessità di far atto di fede verso un autore o una tendenza o, quanto meno, di dichiararsi immediatamente collegati ad un gruppo di affiliazione. Di qui alle ipotesi terapeutiche inequivocabilmente collegate il passo è breve.

Presenza esclusiva

In questo campo, in cui il dogmatico, il magico, l'esoterico fanno a volte da padroni, si delinea uno spazio che è circoscritto dalla presenza esclusiva del terapeuta e del soggetto unici padroni e responsabili della scena che si sta svolgendo. E' questo uno degli elementi che l'esperienza fatta da Zappella e dai suoi collaboratori nel servizio di Neuropsichiatria Infantile dell'ospedale di Siena pone in discussione. *Il bambino nella luna*, infatti, è soprattutto la storia di un reparto o meglio «la storia di una ricerca» che viene condotta da più di cinque anni con numerose famiglie.

Cardine della ricerca è la necessità di gestione terapeutica sul territorio dell'autismo infantile precoce. E' la necessità di smantellare insieme al contesto terapeutico privilegiato — scandido dal rapporto medico-paziente —, i presupposti teorici che lo condizionano. A questi ultimi Zappella oppone altri elementi di guida dell'esperienza: l'ascolto del desiderio dell'altro, considerato in una dimensione sistematica, e alcuni parametri etologici che riguardano sia la relazione lontananza - vicinanza illustrata dai Timbergen, sia il concetto di territorio.

C'è comunque una continua tendenza a negare uno stretto collegamento fra la impostazione metodologica e l'adesione univoca ad una scuola di pensiero: «l'intervento non si riassume nell'etologia, che pure ne è stato uno dei punti di riferimento portanti, né con altri indirizzi scientifici come la fenomenologia o la teoria dei sistemi che pure si possono intravedere nello sfondo. Esso per altri versi si arricchisce sia pure in maniera indiretta della meditazione critica e di scontri aperti che ha ovuto con alcuni indirizzi psicoanalitici...» e ne fanno parte integrante una varietà di suggerimenti tratti dalla letteratura.

In quest'ampio panorama teorico per il quale tuttavia Zappella nega l'attributo di «eclettico», si coglie come filo conduttore la ricerca di ogni elemento culturale che possa servire a modificare la statica della «unione disunita» propria del gruppo familiare, scolastico, istituzionale, all'interno del quale si muove di volta in volta il bambino.

E proprio nella descrizione delle situazioni familiari prese in esame, del sorgere dell'esperienza desiderante in ogni componente del gruppo terapeutico e familiare, del difficile procedere dalla disunione e dalla non comunicazione alla unione e comunicazione si situa la parte più convincente del libro. Un pericolo si intravede forse nel prevalere del suggestivo e del magico che, negati come dogmatico riferimento ad un ideale teorico, rischiano di rimaterializzarsi sotto le vesti della spontaneità terapeutica stabilita nei rapporti intersoggettivi tra équipe e famiglie.

Se dunque l'interesse di questo testo sta anche nel porre in piacevole forma letteraria i problemi della malattia mentale e delle dinamiche istituzionali ad essa collegate, proprio in questo paradossalmente intravediamo il pericolo: troppo timorosi forse di ogni contributo che possa in qualche modo accendere quella «fiamma terapeutica» che senza un serio confronto ed una seria preparazione del gruppo può comportare soprattutto devastazione.

Laura Colombi

Michele Zappella, IL BAMBINO NELLA LUNA, Feltrinelli, pp. 150, L. 3.000.

Lo storico e il banchiere

La collana di storia economica italiana pubblicata dalla Banca Commerciale

Dietro lo sportello c'è il ragioniere; alcuni uffici, più vicini al cuore della banca, defilati dal pubblico, ci sono economisti e storici. E ad essi vengono affidati altri compiti: la banca non deve essere solo l'immagine di un immenso *tapis - roulant* - rastrella-soldi, deve avere anche un altro volto, un albero genealogico diverso da quello che l'araldica popolare le attribuisce.

La banca pubblica infatti anche libri, sebbene troppo spesso questi libri siano pensati in modo egocentrico (la «nostra» storia), pagine e pagine su lussuosa carta patinata con campanili di cotto contro lo sfondo azzurro sfavillante di cieli e i golfi e i fiumi, gli alberi verdi e le ville venete; a volte, invece, studi specialistici, certo importanti, ma concepiti solo come strumenti di lavoro per pochi esperti.

La Banca Commerciale Italiana ha rotto l'una e l'altra tradizione, ha ripensato forse il suo ruolo, ha scoperto anche in sè una funzione di potenziale culturale fatto non solo di contributi a questo o a quell'ente. Ha deciso comunque di offrire un'immagine che possa essere anche caratterizzante della propria capacità di sollecitare un'indagine, in questo caso sula storia economica del Risorgimento.

Intorno al 1940 nasce una prima idea di studi non rituali e non araldici, non interni insomma alla banca stessa. Certo, dire Banca Commerciale significa dire Raffaele Mattioli, per decenni dirigente dell'Istituto di Credito, sollecitatore di studi, studioso sensibile e raffinato egli stesso, fondatore di quella stupenda collezione di classici della letteratura italiana che esce per i tipi della Ricciardi; lo stesso Mattioli che fu depositario e custode dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, salvati dal rischio della dispersione e della distruzione dopo la morte del loro autore. E Mattioli prima e dopo la caduta del fascismo aveva preso con sè, e in certo senso protetto, antifascisti perseguitati e controllati come Ugo La Malfa e poi, per fare un altro esempio di questo dopoguerra, Leo Valiani.

Forse non è sbagliato dire che questa è l'atmosfera dentro la quale nasce l'iniziativa della collana di «Studi e ricerche di storia economica italiana nell'età del Risorgimento» affidata a studiosi di fama tra le cui file, prima della morte, fu anche Federico Chabod, un nome di prestigio per le scienze storiche e per la milizia antifascista.

Il primo volume esce però solo nel 1963: ed è *L'economia italiana dal 1861 al 1911*, di Gino Luzzato, cui segue il lavoro di un altro storico prestigioso, Marino Berengo, con *L'agricoltura veneta dalla caduta della Repubblica all'Unità*, e poi via via, fino all'ultimo volume finora apparso, opere di Pasquale Villani, Bruno Caizzi, Luigi Dal Pane, Ruggiero Romano, Luigi Bulferetti, Claudio Costantini, Pier Luigi Spaggiari, Giuseppe Felloni, Valerio Castronovo, Franco De Felice, Aldo De Maddalena, Antonio Confalonieri, Giovanni Busino e Giorgio Porisini. Storia dell'economia, della industria, dell'agricoltura, della finanza; le vendite dei beni di Stato, il commercio, i prezzi, i servizi, i mercati monetari, i salari, le bonifiche, l'industria del ferro sono i temi di questi studi. Sono opere, come dire, localizzate, senza essere storia locale: la Repubblica veneta o la Terra di Bari, Napoli o la Toscana, la Liguria o Parma, la Lombardia o il Piemonte, Milano o il Valdarno, cioè entità non solo geografiche, ma con una precisa caratterizzazione storica e un peso economico e politico nei precisi momenti colti dallo storico.

Per il futuro sono annunciati temi anche nuovi quali la «ferma» in Lombardia, la gelsobachicoltura, o divenuti anche classici, ma certo riconsiderati in ambiti diversi, come le origini del bracciantato in Bassa Val Padana, o le società per azioni o, ancora, economia e *società nei territori* a brughiera dell'Alto Milanese. Libro dopo libro, area per area, si viene così precisando una storia economica dell'800 italiano. Una storia fatta non solo di contorni, ma indagata, studiata, elaborata, rappresentata con statistiche, cifre, diagrammi, percentuali e raffronti. Insomma, libri che non possono sfuggire all'attenzione degli studiosi anche se è vano cercarli in libreria. La storia dell'economia italiana si ricompone dentro queste migliaia di pagine, ma è anche in questi voiumi che va cercata l'origine della storia economica del XX secolo.

Adolfo Scalpelli

Angeli del focolare atleti e giornalisti

Questo *Atleta al femminile* di Gian Maria Madella (Editnova, pp. 174, L. 5000), uno dei primi, se non il primo tentativo compiuto in Italia di considerare il problema dell'emancipazione femminile in un settore specifico quale è lo sport. Un settore specifico che non vuol dire affatto settore limitato: l'interesse principale della ricerca sta proprio nel fatto che l'autore è riuscito a identificare anche nel mondo dello sport le stesse motivazioni che contrastano l'emancipazione femminile negli altri terreni di attività: sociali, economiche, culturali, pseudo-scientifiche; il peso della tradizione, il peso del costume ed infine la pura e semplice discriminazione. Una ragazza che si diverta a lanciare il giavellotto difficilmente riesce ad essere assimilata alla figura dell'«angelo del focolare». Pregiudizi duri da smantellare se è vero, come emerge dalla ricerca, che molte ragazze amerebbero fare dello sport ma vi rinunciano temendo di sminuire la loro avvenenza.

Un problema culturale, quindi, che si muove di pari passo con un problema di strutture. Ma anche di mentalità: tra i dati più interessanti del volume c'è quello che rivela come alle donne sia resa difficile non solo la pratica sportiva, ma anche il puro e semplice occuparsene: in Italia, ad esempio, non esistono giornaliste sportive e nemmeno dirigenti nazionali dello sport. Un rifiuto così radicato — dice Madella — che vale persino, anche se in misura minore, nelle organizzazioni democratiche.

Per chi ama arrampicarsi «al contrario»

C'è chi la chiama «alpinismo di profondità», chi «arrampicata al contrario»: si tratta della speleologia, sport sino a qualche anno fa praticato solo da pochi eletti facoltosi.

Da qualche tempo, però, i gruppi speleologici si vanno moltiplicando e anche nel nostro Paese sono sempre più numerosi i giovani che (alpinisti o no) decidono di dedicarsi all'esplorazione del mondo sotterraneo. Ecco allora per i cultori di una pratica sportiva che, forse più di ogni altra, va presa con scrupolosa serietà scientifica, un *Manuale di speleologia* a cura della Società speleologica italiana, ricco di ben oltre 550 pagine (edito dalla Longanesi, costa 16.000 lire) e di qualche centinaio di illustrazioni e fotografie.

Per rendersi conto della serietà dell'iniziativa (che ha vinto il premio per la letteratra di montagna '79) basta scorrere l'indice del volume: storia della speleologia; le scienze della Terra (geologia, litologia, tettonica, idrogeologia), grotte e fenomeni carsici, archeologia e preistoria, biospeleologia, topografia, fotografia, via via fino alla prevenzione degli incidenti e soccorso speleologico, elementi di pronto soccorso, e, ancora, le grotte italiane e le grotte notevoli, glossario e bibliografia. Non si tratta come si vede di un semplice trattato scientifico ma di una sorta di manuale pratico con il pregio (raro) di essere raccontato con linguaggio accessibile.

Un sapiente artigiano

«Primo amore, ultimi riti» di Ian McEwan, un autore «minore» che prosegue la grande tradizione del racconto inglese

La narrativa inglese contemporanea è ricca di autori «minori», consapevoli di agire in una dimensione «provinciale», di eccellenti artigiani, che possono contare su un'udienza assai vasta e omogenea, e su un'organizzazione editoriale collaudata che, come ora succede spesso ma non sempre anche in Italia, passa nel giro d'un paio d'anni dalla edizione più costosa al libro economico o «paperback». Quando si parla di romanzo inglese, da noi il riferimento d'obbligo è, com'è ovvio, ai «classici» da Defoe e Swift fino a Joyce, Lawrence, Virginia Woolf, o, al massimo, Orwell e l'ancora vivente, sebbene decrepito, Graham Greene.

L'interesse nei confronti della maggior parte dei contemporanei è tiepido, se si escludono gli autori di «gialli» o di fantascienza, che però compaiono di solito in collane specializzate, vale a dire «ghettizzate». Questo spiega anche le traduzioni abbastanza erratiche e casuali: poco conosciuti sono in Italia scrittori di grande respiro, come Angus Wilson e Anthony Powell (quest'ultimo destinato, come Ivy Compton-Burnett, a una riscoperta postuma) e del tutto trascurata la vivace e interessante Margaret Drabble, mentre miglior fortuna hanno avuto altre due scrittrici di talento, Iris Murdoch e Muriel Spark.

Piuttosto felice appare, in questo quadro, la decisione di Einaudi di presentare il giovane Ian McEwan con la sua prima raccolta di racconti, *Primo amore, ultimi riti*, perché abbiamo qui la prova di uno scrittore di sicuro valore, capace di proseguire con onore la grande tradizione anglosassone del racconto, mescolando liberamente tonalità macabro-grottesche, riconducibili a Poe e a tutta l'area «gotica», con il più generale motivo della «iniziazione alla vita», ovvero, come si comprende dal titolo stesso del libro, ai misteri del sesso.

La trama narrativa infatti si forma attraverso la lente particolare di una sensibilità ancora puerile, vuoi per la giovane età dei protagonisti-narratori, vuoi, in qualche caso (*Farfalle*, *Conversazione con l'uomo nell'armadio*), per una loro dichiarata anormalità, che brancola nel buio, vorrebbe stabilire un rapporto con gli altri, trasforma l'atto della conoscenza in delinquenziale violenza, stupro, incesto. Quando non siano essi — i giovani protagonisti — le vittime di un equivoco mondo adulto. Che i personaggi di McEwan siano poi fondamentalmente innocenti e incapaci di capire le conseguenze dei loro atti violenti, che anzi le loro infermità fisiche o morali li trasformino tutti nei reietti di una società essa sì indifferente e crudele, nulla toglie alle atrocità del loro comportamento. Tornano alla mente i primi racconti di *Gente di Dublino* di Joyce, dove pure i bambini erano protagonisti e narratori e dove l'insistito richiamo ai misteri e ai pericoli del sesso era un motivo costante anche se sotterraneo.

Con McEwan siamo alla perversione, allo scandaloso di una condizione privata che a fatica o per nulla si nasconde, appunto perché l'innocenza non prova vergogna di sè.

Negli ultimi racconti, più lunghi e complessi (*Primo amore, ultimi riti, Travestimenti*) si assiste a una intensificazione dei segnali simbolici: la violenza fisica sembra attutirsi e trasportarsi sul piano della mente, da una parte, e della realtà esterna dall'altra, diventa allusione a un mondo sommerso della psiche, ma anche concreta e diretta rappresentazione di un paesaggio desolato di rifiuti e di detriti industriali entro i cui invalicabili confini vaga l'anima corrotta e disperata alla ricerca di una purezza negata dalla violenza.

Corsi d'acqua insidiosi, case equivoche, ratti dietro il muro, l'armamentario, insomma, della tradizione orrifica è posto al servizio di un discorso che parte dai cliché della letteratura per riproporli nella chiave di una ricognizione delle dimensioni private di una società che, nella violenza dell'individuo, ritrova i connotati «reali» della sua esistenza collettiva.

Carlo Pagetti

Ian McEwan, PRIMO AMORE, ULTIMI RITI, Einaudi, pp. 154, L. 3.500.