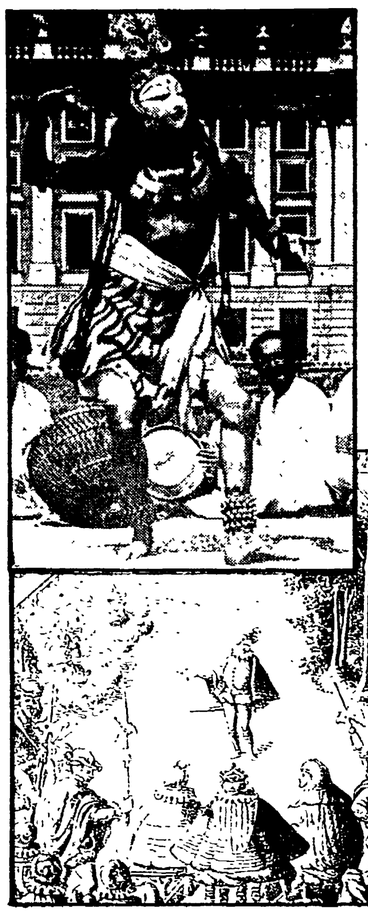

Un balletto comico francese della seconda metà del '500 e, a destra, un danzatore derviscio. A fianco del titolo, una danza rituale indiana.

Riproposta la «classica» storia di Curt Sachs

E fu subito danza, ovvero gli antenati di Rudolph Nureyev

Le origini, il Cinquecento e l'«età del tango» - «Donna è ballo»: sperimentazione e nuove tendenze da Isadora Duncan a Meredith Monk in un'antologia di Savelli

Gran folla ai limiti della mega-migrazione turistico-culturale a Venezia per il Festival del balletto con Maurice Béjart qualche mese fa; serate di tutto esaurito a Milano per una danzatrice moderna, come Carolyn Carson, ma non certo classificata dalla falsa autorità dei mass media nell'empireo contemporaneo di Tersicore a fianco di Carla Fracci: due esempi per sottolineare la tenuta del boom danzistico nel nostro Paese dopo i primi, promettenti segnali di qualche anno fa. Lo spettacolo di balletto è entrato a buon diritto nella schiera dei consumi culturali e la tendenza positiva non accenna a indebolirsi. Una notazione lieta in un panorama piuttosto deprimente. Perché non passare dalle platee dove abbiamo ammirato le piroette di Vassiliev o di Nureyev alle pagine di qualche libro, per saperne di più?

AA.VV., «Donna è ballo», Savelli, pp. 126, L. 5.500.

CURT SACHS, «Storia della danza», Il saggiatore, pp. 528, L. 16.000.

Pubblicata in Germania nel '33 la *Storia della danza* di Curt Sachs apparve in Italia solo trentatrè anni dopo. Un caso? Piuttosto una testimonianza dello scarso interesse italiano per la cultura coreutica in generale, ed etnocoreutica — cioè inerente il rapporto tra danza ed etnologia — in particolare. Allo stesso modo, questa seconda edizione segnala un nuovo interesse nei confronti dell'argomento: dentro il «boom» della danza anche Sachs è stato rivalutato. E giustamente. Scrive: «Il XX secolo ha riscoperto il corpo; mai, dall'antichità, esso è stato così amato, così sentito, venerato...». Sono parole che da sole motivano il *revival* dell'intera opera.

Diciamo subito che il testo è fondamentale, un classico; ancora uno dei pochi che affronti ad ampio spettro le origini della danza e il suo sviluppo nella civiltà contadina e in epoca moderna, sino alla cosiddetta «età del tango» degli anni Venti.

Sono sette capitoli in tutto, ricchi di esempi, di descrizioni, con una parte interamente dedicata alla musica. Complessivamente un'impresa ardua, specie se si pensa che Sachs adottando il metodo della musicologia comparata ha raccolto e confrontato una documentazione figurativa e letteraria proveniente da tutto il mondo. Recenti aggiornamenti e nuove tendenze nell'ambito della musicologia e della stessa etnomusicologia, contestano peraltro a Sachs la marca evoluzionistica della sua esposizione.

L'autore sostiene la maturazione tecnico-espressiva della danza dalla preistoria ad oggi, cosicché le forme semplici (danze in circolo) dell'uomo del *paleolitico* si sarebbero via via evolute fino alla formalizzazione estrema dello «spettacolo» di danza. Non pochi contemporanei sono invece più propensi a spiegare ogni cultura in base alle scelte e all'*habitat* in cui si determina. La *Storia della danza* viene accusata, inoltre, di eccessivo schematismo. Adottando il criterio della suddivisione per funzioni-occasioni (nascita, morte, amore, guerra, ecc...), Sachs esclude le contraddizioni esistenti, ad esempio, tra repertorio cinetico e repertorio rituale. Tuttavia, le distinzioni tra danza *aperta* e *chiusa*, *introversa* (femminile) ed *estroversa* (maschile), soprattutto tra gestualità quotidiana e gestualità *simbolica*; l'idea-guida di asemanticità della danza; significante, ma priva di itinerario concettuale, sono ancora riferimenti fondamentali per ulteriori indagini scientifiche e servono alla comprensione di molti fenomeni coreutici moderni.

L'ultima parte del libro, conformata a *schede*, risulta di particolare importanza. Non solo per il puntiglioso corredo di passi, movimenti e coreografie riguardanti le danze cinquecentesche o i balli dell'800. Il passaggio dalla danza «agita» collettivamente alla danza «subita» nel rapporto spettatore professionista, la nascita di quest'ultima figura artistica, come quella del maestro/teorico di danza, soprattutto la mancanza di ogni distinzione tra danza e balletto, conferiscono un ampio (spesso spregiudicato) respiro storico-teorico all'opera di Sachs.

Gli si persona così l'enfasi ancora tardo-romantica con la quale risponde alla proverbiale domanda: *perché l'uomo danza?*, prima di tutto in ragione di un'affermazione apparentemente banale, ma importantissima con la quale esordisce: «la danza è la madre di tutte le arti». Il corpo, cioè, è il primo strumento espressivo dell'uomo. Anzi, nella danza, soggetto (creatore) e oggetto (creazione) sono una cosa sola.

Marinella Guatterini

Tradizionalmente è questa la stagione dei premi letterari: tra i primi di giugno e la fine di settembre sono concentrati quelli che si sono affermati ormai da decenni come i «maggiori»: lo Strega, il Viareggio, il Campiello, il Bancarella, e nei confronti di queste scadenze si sono sempre mosse le strategie degli editori. Non a caso i romanzi destinati ai premi sono per lo più pubblicati all'inizio della primavera, giusto in tempo per arrivare «lanciati» all'estate e puntuali alle date stabilite per l'invio dei libri alle giurie. Del resto, in un mercato ristretto come quello italiano, i premi più noti hanno assunto, almeno dagli anni Sessanta in poi, un importante ruolo di cassa di risonanza pubblicitaria. I lettori fedeli alla narrativa italiana più facilmente consumabile, hanno sempre visto, nel libro premiato un prodotto «garantito». E non per niente il libro premiato è sempre arrivato in cima alle classifiche dei più venduti.

Eppure qualcosa negli ultimi tempi è cambiato, non perché sia venuto meno il ruolo del premio, ma perché le casse di risonanza sono anche, e soprattutto, altrove.

Una valutazione apparsa su Tuttolibri *nel luglio dell'80 constatava che nelle classifiche dei primi dieci best-seller di quel periodo compariva solo un libro premiato, due tra quelli entrati nelle diverse cinquine erano ai posti bassi della classifica, «degli altri non si ha notizia». È altrove — si è detto — il momento del dibattito ed eventualmente della polemica: la fortuna di un libro nasce dal parlarne sui quotidiani, sui periodici più diffusi, negli spettacoli radiotelevisivi (in particolare se non specificatamente dedicati ai libri). È lì che ormai si creano i successi e il premio diventa o il coronamento di questi sforzi o il riconoscimento del valore di un testo che comunque, se non si è già imposto autonomamente, non se ne gioverà più di tanto.*

L'esempio più evidente per il 1981 è dato dal Nome della rosa *di Umberto Eco (Bompiani), vincitore dello Strega e del romanzo di Enzo Siciliano* La principessa *e l'antiquario (Rizzoli), vincitore del Viareggio. Il successo del primo, soprattutto come vendite, e il riconoscimento critico, ma non il successo di pubblico del secondo, sono evidenti. Sull'onda della nuova situazione sono del resto mutate, almeno in parte, anche le strategie editoriali: sia il romanzo di Eco che quello di Siciliano sono stati presentati nell'autunno del 1980.*

Altri dati potrebbero confermare che ormai i romanzi su cui puntare non vengono più pubblicati esclusivamente all'inizio della primavera per «vincere» i premi estivi: Un uomo della Fallaci (Rizzoli) uscì all'inizio dell'estate, come Se una notte d'inverno un viaggiatore *di Calvino (Einaudi), ed entrambi furono i libri più venduti nel 1979. Ma con questo non si vuole dire che gli editori non si interessino più ai premi. Alla moltiplicazione dei diversi livelli di lettura che i piani editoriali offrono, si accompagna la moltiplicazione e la differenziazione degli strumenti per imporre sul mercato il prodotto. È il premio sembra essere lo strumento per attirare l'attenzione di alcune fasce di lettori tradizionali, che, seguendo questo tipo di manifestazione, si sentono partecipi delle vicende della cultura.*

E forse per la nuova situazione si sono anche smorzate le polemiche del passato sulle votazioni influenzate dai legami editoriali di molti giudici. Non serve ricordare come, ad esempio allo Strega, i più di quattrocento giurati che con due votazioni scelgono la cinquina prima, il vincitore poi, inviino spesso le loro schede direttamente all'ufficio stampa dell'editore del libro da essi prescelto, che provvede a «contarle» e a trasmetterle a Maria Bellonci. Ma è comunque inutile fare il vezzo di stupirsi: il premio letterario è una componente dell'industria del libro, che se ne serve, come si serve di altri strumenti, per intervenire sul mercato.

È per questo, del resto, che, al di là della serietà di molti giudici, il panorama dei premi maggiori è dominato dalle case editrici più forti. Significativo il fatto che per il Bancarella 1981 assegnato a Socialista di Dio *di Zavoli (mentre fino all'ultimo sembrava candidato alla vittoria* Come il mare *di W. Smith edito da Longanesi) si sia vociferato a lungo su pesanti interventi dell'editore Mondadori nei confronti dei librai che dovevano scegliere il vincitore. Tuttavia qualche novità nelle ultime assegnazioni c'è. Le scelte per i finalisti si fanno più problematiche, addirittura il Campiello 1981 è vinto da un autore finora sconosciuto (Bufalino) e da un piccolo editore (Sellerio).*

Eppure il potere dei grandi complessi editoriali non viene meno, e lo comprovano i finalisti dei premi maggiori (ad esempio, allo Strega, oltre a Eco, hanno raggiunto la finale Guido Artom, Saltini, Siciliano e Bufalino, rispettivamente editi da Longanesi, Mondadori, Rizzoli, Sellerio; al Campiello, oltre a Bufalino, Sanminiatelli, Bona, Banti e Tonino Guerra, rispettivamente editi da Longanesi, Garzanti, Rizzoli, Bompiani).

La possibilità di far entrare tra i candidati alla vittoria opere «diverse» è quindi legata non tanto all'eccezionalità dell'ingresso in finale di editori minori, quanto di autori nuovi sostenuti dagli editori più forti: ad esempio Francesca Sanvitale, nel Viareggio 1980, editore Einaudi (ma vinse Stefano Terra con Le porte di ferro *edito da Rizzoli), o Ottavio Cecchi con* Sopra il viaggio di un principe, *edito da Garzanti, nel Viareggio 1981. In questo caso il successo «commerciale» non è automatico e, se necessario, l'editore punterà le sue carte su altri testi più accettati dal mercato, o imposti con mezzi capillari e accattivanti.*

Paradossalmente, in una situazione di questo tipo, si aprono spazi per premi di poca risonanza, il più delle volte ricordati da un piccolo trafiletto sui quotidiani più sensibili, ma che si distinguono per l'attenzione nei confronti di opere di valore, escluse dalle classifiche dei più venduti. Si possono citare, scegliendo pochi esempi, il premio Anghiari, quello internazionale Mondello, il premio Comisso che, nel 1980, dopo vivaci polemiche per così dire «ideologiche» tra i membri della giuria è stato assegnato al romanzo Il sorriso di Giulia *di Luca Canali, edito dagli Editori Riuniti e nel 1981 ad un esordiente: Andrea di Carlo con* Treno di panna *(Einaudi). Sempre il Comisso 1981 ha premiato per il settore delle biografie (così di moda in questi mesi nel mercato italiano) un'opera del valore critico indiscutibile,* Italo Svevo *di Enrico Ghidetti (Editori Riuniti), seguita a poca distanza nella votazione dalla* Vita di Goethe *di uno studioso serio come Alighiero Chiusano (Rusconi).*

È tuttavia, anche nel caso di questi premi che sanciscono il valore di opere meno consumabili acriticamente, l'interesse prevalente degli editori è rivolto al mercato. Se è possibile rilanciare un libro esponendolo in vetrina con una fascetta che ricorda la vincita, tanto meglio: saranno forse poche migliaia di copie in più, ma tutte ben accette.

Alberto Cadioli

Riscoperta di un originale stravagante narratore spagnolo: Max Aub

Venga a visitare i miei delitti

MAX AUB, «Delitti esemplari», traduzione di Lucrezia Panunzio Cipriani, Sellerio, pp. 60, L. 2.000.

Dopo Adelphi e Franco Maria Ricci, anche l'editore palermitano Sellerio ha imboccato la strada della narrativa curiosa, minore o dimenticata e sforna, nella collana «La memoria» testi pregevoli e per il contenuto e per il design. È recente l'edizione di *Delitti esemplari*, un'operetta di Max Aub, tra i meno noti e, peraltro, più interessanti scrittori di lingua spagnola di questo secolo. Aub, morto nove anni fa, ha lasciato ottimi romanzi sulla guerra civile del '36, pagine acutissime di critica letteraria, ma si è lasciato aperto anche, nel suo impegno culturale e politico, uno spiraglio per la ricreazione colta e per il gioco intellettuale, di cui *Delitti esemplari* è testimonianza fra le più stravaganti.

Autore di una biografia e allestitore di una mostra riservata alle opere di Jusep Torres Campalans, è riuscito a far credere per almeno due anni che questo pittore nato e vissuto nella sua immaginazione avesse tutti i titoli per affiancare Goya e Velazquez, El Greco e Picasso; antologista e traduttore di poeti europei mai nati, ha rischiato di farsi adottare nelle scuole ed ha seminato il panico nella comunità accademica iberica; vicino, per fare un nome, alle pratiche mistificatorie di Borges, è passato, col libretto che presentiamo in questa nota, all'animazione dei fantasmi della mente e al recupero oggettivo delle metafore dell'immaginario, assai prossimo, per fare un altro nome, alle diaboliche e velenose finzioni di Wilcock.

Delitti esemplari è una raccolta di confessioni intorno a omicidi compiuti, forse soltanto con le armi innocue del desiderio e della speranza, da una processione di uomini e donne mai chiamati per nome, mai individualizzati nella concretezza di un corpo e di una psiche, ma soltanto suggeriti, come tipi esemplari e mostruosi, da una serie sfumatissima di tratti significanti che consentono tanto l'incarnazione del lettore tanto il suo estraniamento più sdegnoso. Chi di noi non ha desiderato con tutto il cuore di strozzare il peso massimo che, sollevandosi dalla sedia dell'autobus, viene a premere il suo tacco sull'alluce del nostro piede mal protetto dai sandali? E non ci sono scuse che tengano, non c'è professione d'involontarietà che lenisca la pena: la voglia di ammazzarlo rimane.

Le vittime dei nostri desideri sono ovunque: sono il centravanti che fallisce un calcio di rigore, l'automobilista che ci fa il contropelo sulle strisce pedonali, un bambino alla seconda ora di pianto ininterrotto, il medico che a riforma sanitaria avviata ci fa pagare le visite. Se ci provassimo poi a spiegare le ragioni dei nostri gesti virtuali, finiremmo sicuramente sulle pagine di Aub: «Lo uccisi perché invece di mangiare ruminava»; «Uccise la sorellina la notte della Befana per tenere tutti i giocattoli per sé»; «La uccisi perché le doleva lo stomaco»; «L'aveva saputo per caso: — Non dirlo a nessuno. — Non mi conosci! — Non riuscì a tenere a freno la lingua per un giorno. Gliela strappai. Era lunghissima, non finiva mai di venir fuori». Poche perle di una collezione che, a tratti, si distende in bozzetti della dimensione di un microracconto. Poche perle da cui la prima tentazione è di ritrarci sgomenti, tanto lucidato è lo specchio che Aub ci pone davanti.

Tanti sono i modi di leggere un testo, tante sono le possibilità di metterlo a frutto. Forse, in questo caso, non è tra i meno importanti, provenendo da uno scrittore che le accuse di comunismo costrinsero alla prigionia in un campo di concentramento e l'antifranchismo condusse all'esilio senza ritorno di Parigi e di Città del Messico, l'appello implicito alla tolleranza, mascherato sotto il cinico cerone del sarcasmo e del ghigno beffardo.

Aurelio Minonne

Cosa dice la stagione dei concorsi letterari

Non è più il premio a fare il best-seller?

Un disegno di Luciano Cacciò.

storia

Principi e mercanti visti dagli USA

GENE A. BRUCKER, «Firenze nel Rinascimento», La Nuova Italia, pp. 408, lire 22.000

LAURO MARTINES, «Potere e fantasia: le città-stato nel Rinascimento», Laterza, pp. 478, lire 25.000

Da tempo la storia della società rinascimentale italiana è un campo particolarmente arato da quel gruppo di storici americani che sono stati educati alla scuola dei Baron e dei Kristeller, di quegli studiosi tedeschi, cioè, che cacciati o fuggiti dalla Germania di Hitler trovarono alfine scampo e sistemazione negli Stati Uniti. Il Brucker e il Martines nascono da questo clima culturale e sono interessati soprattutto alla meccanica del potere. Ma fra i due le diversità sono notevoli.

Vediamo il Brucker. Il suo *excursus* va da Lorenzo il Magnifico alla fine della repubblica (1469-1532) e investe parecchi settori: urbanistica, arte, religione, economia, avvenimenti politici. Una buona metà del libro è dedicata alla presentazione di documenti inediti. Interessanti le pagine dedicate allo sviluppo e al successivo declino delle attività manifatturiere (lana e seta). L'accento è però posto sulle strutture dello Stato e del potere. Per il Brucker i vari regimi fiorentini oscillarono fra *governo largo* (democrazia) e *governo stretto* (oligarchia), ma all'interno della stessa struttura costituzionale. L'analisi del Martines invece va oltre Firenze e coinvolge anche le altre città, soprattutto Milano, Venezia e Pisa. Viene presa in esame anche l'età dei Comuni. L'ultimo capitolo del libro indica inoltre problemi ancora aperti nella ricerca storica: quelli della fine del Rinascimento e della decadenza italiana. L'epoca, al suo tramonto, si presenta con la «coscienza divisa», mentre esplodono lacerazioni insanabili. L'affermazione cruciale è che la crisi matura sull'aggravarsi delle contraddizioni della realtà sociale.

Per finire una notazione: nella «presentazione» del libro del Brucker (di Sergio Bertelli, pp. XI-XV) si parla di questa «seconda generazione di storici del Rinascimento» come di persone *dissacranti*, dove il *dissacrato* sarebbe lo «schema classista» del vecchio Salvemini. La cosa vale certo per il Brucker, che deve avere una concezione molto scettica della politica se ha giudicato, in altro saggio, il tumulto dei Ciompi (1378) come una sorta di «imbroglio fiorentino». Ma il Martines esce chiaramente da questo «incasellamento». Anzi, egli polemizza apertamente contro la tendenza «a deenfatizzare» la lotta di classe, difende il Salvemini «e gli altri materialisti o supposti tali».

Gianfranco Berardi

narrativa

Liala attenta, arriva il «porno rosa»

RICHARD PECK, «Amanda Miranda», Sonzogno, pp. 414, L. 12.000.

SANDRA PARETTI, «La nave incantata», Sonzogno, pp. 350, L. 10.000.

Dopo l'appannamento degli anni Settanta, la letteratura rosa torna a trionfare. In questo periodo, particolarmente, si moltiplicano le iniziative da parte di varie case editrici. La Mondadori, con il lancio della Collezione Harmony, che va ad affiancarsi alla collana «I Romanzi» diretta con successo da Laura Grimaldi; la Garzanti-Vallardi con la ristampa della serie di *Angelica*; la Sonzogno, che vanta una lunga tradizione in questo campo e che rilancia se stessa con la pubblicazione dell'opera omnia di Liala e, da qualche settimana, di Mura (nata nel 1892 e morta nel 1940) che ha fatto per anni sognare migliaia di lettrici con i suoi libri pieni di buoni sentimenti.

Sempre la Sonzogno inserisce in questo filone un'altra collana, quella dei «Galeoni». La collana — grande formato, rilegatura cartonata con sopraccoperta, costo 12.000 lire a volume — si caratterizza soprattutto per due elementi. In primo luogo lo sfondo storico, che è sempre riferito al Sette-Ottocento; e poi l'abbondante profusione di erotismo (e per alcuni romanzi non è azzardato parlare di pornografia).

In questo senso, l'ultimo volume della serie, «Amanda Miranda» di Richard Peck, è relativamente tra i più casti. Vi si narra la storia di una giovane popolana, Miranda, chiamata a servire in casa di una contessa la cui figlia Amanda assomiglia come una goccia d'acqua a Miranda. Remissiva per rango e mestiere Miranda si rimetterà interamente alla volontà della sensuale padroncina, con la quale affronterà una serie di scontate avventure erotico-sentimentali.

Nel pieno alveo della tradizione, invece, sono i romanzi della scrittrice tedesca che ha scelto lo pseudonimo italiano (forse per lei vagamente esotico) di Sandra Paretti. Di suo in Italia era già stato pubblicato «I dominatori», che riscosse grande successo lo scorso anno. Ora Sonzogno pubblica «La nave incantata», convinto in questo anche dalle 872.000 copie vendute in tre mesi in Germania. In effetti, il libro risponde in pieno alle sue aperte intenzioni di evasione.

Vi si narra di un transatlantico tedesco, il *Kronprinzessin Cecilie*, specializzato in crociere d'élite, costretto dallo scoppio della prima guerra mondiale a rifugiarsi (per non essere sequestrato dai paesi nemici) nella incantevole baia di Bar Harbor, negli Stati Uniti, ancora neutrali. Si fermerà qui, naturalmente con tutto l'equipaggio, per tre anni, durante i quali si assisterà a una serie di relazioni sentimentali tra alcuni affascinanti ufficiali della nave e alcune donne di Bar Harbor. E da dire crediamo proprio non ci sia niente di più.

Diego Zandel

saggistica

I due volti di un filosofo

G. FRONGIA, «Guida alla letteratura su Wittgenstein», Argalia, Urbino, pp. 342, L. 8.500

Divenuto negli ultimi anni autore «alla moda», anche a Wittgenstein è capitato, qui da noi, d'esser ampiamente utilizzato in contesti svariatissimi e con notevole spregiudicatezza. La stessa letteratura specialistica ha spesso ripercorso sentieri, che la critica anglo sassone, in particolare, aveva già da tempo esplorati. Per far degli esempi, si pensi a quanti lavori italiani hanno sottolineato la vocazione «rivoluzionaria» della riflessione wittgensteiniana, nel senso della netta soluzione di continuità ch'essa rappresenterebbe rispetto alla tradizione filosofica. Oppure — ma si tratta di un motivo legato al precedente —, si pensi alla convinzione, ancora largamente diffusa, che il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* differisca radicalmente da quello del giovanile *Tractatus*.

In questo contesto, la *Guida alla letteratura* di Frongia si dimostra strumento certamente utile. Il volume, che si apre con un ampio saggio dell'autore, scheda ben 1178 titoli, tra articoli, saggi e volumi, dedicati a Wittgenstein a partire dal 1914 fino al 1980.

Nello studio introduttivo, Frongia delinea un profilo storico della letteratura critica, che può essere scandito in tre momenti. È a Bertrand Russell, in particolare, che può farsi risalire la convinzione che il *Tractatus* sia eminentemente un'opera di logica, la cui parte finale — dedicata da Wittgenstein a temi etici — vada considerata non solo marginale, ma addirittura sbagliata. È così che il *Tractatus* finisce con l'esser letto in stretta relazione con la riflessione logica (dell'«atomismo logico» in particolare) del neo-positivismo.

Quando, con Carnap e Popper, il neo-positivismo giunge a rivedere profondamente certi suoi motivi di base, la critica coinvolge lo stesso *Tractatus*, proprio perchè si continua a pensare quest'opera nell'ottica «imposta» da Russell. Con la pubblicazione tarda delle altre opere di Wittgenstein (in primo luogo le *Ricerche filosofiche*), l'orientamento della critica muta, sottolineando ormai le affinità di Wittgenstein con la filosofia analitica inglese, con G.E. Moore in particolare. È in questo contesto che s'afferma la convinzione che non uno, ma due Wittgenstein esistano, esattamente quello del *Tractus* e quello delle *Ricerche*.

La critica più recente — che può valersi ormai del *corpus* wittgensteiniano —, in primo luogo nota, comunque, elementi di continuità tra il «primo» ed il «secondo» Wittgenstein; tende a leggerne l'opera non più raffrontandola solo alla tradizione anglo sassone ma anche, e fondamentalmente, ambientandola nella cultura di lingua tedesca (Schopenhauer Kant) ed, infine, fa emergere in primo piano l'interesse wittgensteiniano per la problematica etico-estetica.

Stefano Garroni

narrativa

Lei, il bambino e l'amazzone

MARINA CVETAEVA, «Lettera all'Amazzone», Guanda, pp. 125, lire 6.800

MARINA CVETAEVA, «Il diavolo», Editori Riuniti, pp. 160, lire 5.000

Raramente capita di incontrare passione e pensiero così stupendamente congiunti come nella *Lettera all'Amazzone* di Marina Cvetaeva, la cui immagine si rivela, ad ogni nuova opera pubblicata (quasi contemporaneamente alla *Lettera* sono apparsi i racconti-diario de *Il diavolo*) più ricca e complessa. È sempre verticale, in profondo il suo procedere. Non conosce pause, autocompiacimenti, momenti di consolazione fittizia, reticenze. Scava persino eroicamente, urta contro l'ingiustizia indifferente della natura.

Va a caccia di verità contro ogni forza di attrito «(...) questa entità perfetta che sono due donne che si amano. *L'impossibile non è resistere alla tentazione dell'uomo, ma al bisogno del bambino*». Eppure «*l'amore è di per se stesso infanzia. Gli amanti sono bambini. I bambini non hanno bambini*». Eppure ancora «*Non si può vivere l'amore. La sola cosa che sopravvive all'amore è il Bambino*». Citazioni eloquentissime dalla *Lettera all'Amazzone*, scritta in francese dalla Cvetaeva negli anni 30 e contenente le riflessioni della grande poetessa russa alla lettura delle *Pensées d'une Amazone* di Natalie Clifford Barney, personaggio leggendario della Parigi intellettuale del tempo, scrittrice il cui salon vide passare, fra molti altri, Apollinaire, W.C. Williams, Cendrars, Valéry, D'Annunzio, Rilke, Gide, Joyce...

L'amazzone, il bambino, l'uomo (lo straniero, il nemico) sono figure centrali per la Cvetaeva, che nella *Lettera* ci comunica il senso di purezza, di assoluto e di vertigine dell'amore tra donne e ci conduce, col fuoco che incessantemente l'agita, nell'avventura di un'esperienza che è difficile non definire travolgente. È un merito enorme di Serena Vitale quello di avvicinarci, da qualche tempo, progressivamente, all'opera della Cvetaeva, di farci tra l'altro assaporare nella sua coinvolta, acutissima introduzione alla *Lettera*, esempi indimenticabili di poesia.

La prose del *Diavolo* sono liberi racconti autobiografici nei quali appaiono diverse figure della mitologia familiare della poetessa russa: il diavolo, appunto, visto a lungo sedere immobile sul letto della sorella e poi «*finito*» a sette anni, per lei «*con la fine dell'infanzia*»; la madre, che opprime imponendo alla piccola il non gradito pianoforte, perchè non sa, non può sapere, che la «*non musicalità*» di Marina è in realtà «*solo un'altra musica*»; il museo delle Belle arti di Mosca realizzato dal padre.

Con la suggestione magica delle parole che già attraversa la mente di Marina, con le fitte battute di dialogo interno di queste prose, si conosce soprattutto l'immagine, l'identità del poeta-bambino. Ci si accorge, cioè, di come il poeta, prima ancora di esprimersi concretamente come tale, sogni, immagini e osservi il mondo, lo senta e lo misuri con occhi e cuore diversi; istituisca con la realtà e l'esterno un rapporto del tutto particolare, già funzionando, in lui bambino, una sensibilità *altra*, un modo di conoscere del tutto proprio.

Maurizio Cucchi