Le due povertà

Il santo più popolare d'Italia ha 800 anni Il segreto della sua immagine è la povertà intesa come ricchezza d'illusioni sull'avvento di un mondo beato e di libertà Il fascino dell'apocalisse e la speranza della resurrezione - Ma il suo messaggio parla ancora agli uomini d'oggi?

S. Francesco e l'uomo moderno

San Francesco in un affresco di Benozzo Gozzoli

«Era un uomo facondissimo, di aspetto gioviale e sguardo benigno, senza viltà e senza insolenza. Era di statura media, più vicina alla piccola, aveva la testa proporzionata e rotonda; il viso piuttosto ovale e proteso; la fronte piana e piccola; gli occhi regolari, neri e pieni di semplicità; capelli oscuri, sopracciglia ben delineate; naso giusto, sottile, dritto; orecchie dritte, ma piccole; le tempie piane; la lingua volta a volta di miele, di fuoco e acuta; la voce veemente, dolce, chiara e sonora; denti ben connessi, uguali e bianchi; labbra piccole e fini, barba nera e rada, il collo sottile, le spalle diritte, corte le braccia, scarne le mani, lunghe le dita, prominenti le unghie, snelle le gambe, piccoli i piedi, pelle delicata, pochissima la carne, aspra la veste, brevissimo il sonno, generosissima la mano». Questo è san Francesco secondo la descrizione che di lui ci dà Tommaso da Celano, biografo per incarico di papa Gregorio IX. L'immagine, a prima vista, è quella consueta, nota a tutti. Ma c'è qualche altra cosa, in questa descrizione: una certa aggressività, un certo piglio autoritario che, solitamente, rimane nascosto sotto la mitezza proverbiale. Le mani scarne, le lunghe dita, le unghie prominenti fanno pensare che nel santo prediletto dagli italiani, il santo della povertà, vi fosse, e non poteva non esserci, una violenza che gli indulgenti adoratori hanno sacrificato a maggior gloria dell'eletto.

Se si ripensa alla sua povertà, nuovamente celebrata in questo ottavo centenario della sua nascita (Francesco, figlio di un ricco mercante di panni, Pietro di Bernardone, nacque ad Assisi nel 1181, secondo altri nel 1182, e morì nel 1226), non si sfugge a un sentimento di disagio causato da una domanda che subito occupa la mente: che povertà fu la sua? E poi: che differenza c'è tra la povertà di san Francesco e la povertà dell'uomo d'oggi? La risposta che affiora immediatamente è questa: la povertà di san Francesco fu una raffinata ricchezza di illusioni intorno alla rigenerazione del mondo e all'avvento di un regno della libertà e della beatitudine, la povertà dell'uomo d'oggi può essere il rovescio della sua: totale povertà di illusioni.

Dal ritratto di Tommaso da Celano si riceve la realistica immagine di un uomo che nel Cantico di frate Sole, nel melodioso volgare umbro di cui si serve per la sua evangelizzazione, ci annuncia la bellezza di tutto ciò che Dio ha creato, l'acqua e il fuoco, il bene e il male; dalle varie letterature dei nostri giorni (cinematografica, poetica, narrativa, e via di seguito) si riceve invece l'immagine di un uomo comune diverso: «Il nudo uomo del nostro tempo, che strillando come un neonato, se ne giace nelle sudice fasce di quest'epoca». Sono parole di Walter Benjamin, e l'uomo di questo diverso ritratto esce dal segno di Paul Klee. Non si capirebbe la differenza tra le due povertà se non si evocasse a testimone e giudice un altro grande visionario: Gioacchino da Fiore, vissuto in Calabria tra il 1145 e il 1202. Sue sono le profezie più categoriche del tempo che fu anche di Francesco. Dal suo eremo di San Giovanni in Fiore, Gioacchino aveva fatto sapere ai cristiani che la Trinità era discesa nella storia e prossimo era il regno dell'eterna beatitudine. Diceva Gioacchino che due età si erano già compiute, quella del Padre (e si giudichi poi se il linguaggio non abbia qualche prossimità con la terminologia psicoanalitica), o dell'Antico Testamento, e quella del figlio, o del tempo succeduto alla venuta di Cristo, e che la terza stava per cominciare, era a portata di mano (il 1260 o giù di lì).

«San Francesco riceve le stigmate», dipinto di Dono Doni

Sarebbe stata l'età della plenitudine dell'intendimento, della libertà, della contemplazione, della carità, dell'amicizia, del dominio dei fanciulli e della luce del meriggio. Sarebbe stato il reame dello Spirito Santo, e «dove è lo Spirito del Signore, ivi è libertà». Tempo di profezie, tempo di aspettazioni e di messianismo. Ma Gioacchino è come immobile, oracolare. Francesco, invece, scende tra le masse, evangelizza, predica la discesa della Trinita nella storia chiamando fratello e sorella le cose e gli individui in cui la Trinità si è materializzata e incarnata. È lui il secolarizzatore. La sua povertà lo rende caro ai poveri. Ma ciò che più lo rende caro all'uomo che soffre per povertà di beni materiali è la sua rinuncia alla ricchezza paterna. Il suo, appare come un atto rivoluzionario a tutti coloro che non hanno di che sfamarsi. Ma Francesco è uomo della Chiesa, è un politico. Egli sogna gli angeli che gli promettono eterna beatitudine e poi detta il Canto di frate Sole ispirato da questa visione; ma quando va in Africa e in Terrasanta e là gli giungono voci intorno ai dissensi insorti nel suo Ordine, torna sui suoi passi e pone l'Ordine sotto le grandi ali della Curia. La Regola del 1223 sancirà la conciliazione tra Ordine e Curia romana.

Si trova anche in Gioacchino da Fiore e poi in Francesco un atteggiamento apocalittico nei confronti del tempo a venire: la divinità si rivelerà nel nuovo regno. L'apocalisse è rivelazione. Verrà Tommaso Campanella e sapremo che «La fine del mondo è vicina, perché i filosofi tutti, eccetto Lucrezio, dicono che il mondo è vecchio, ed oggi lo direbbe lo stesso Lucrezio». Quanto è vecchia l'idea della vecchiezza del mondo. Nel profondo delle teorie sul mondo periturо si trova immancabilmente la prefigurazione (non solo dunque la tensione) di un nuovo regno in cui si unifichino i mondi, e le leggi finiscano per riassumersi nella sola vera legge di natura, che è quella cristiana: un solo ovile, un solo pastore, un grande principato. (Non sarebbe male rileggere, a questo punto, le pagine che Nicola Badaloni ha scritto, nel suo Tommaso Campanella, intorno al mondo periturо).

L'idea della palingenesi, dell'apocalisse, della morte e della resurrezione, della consolazione che si può ricevere dal perdersi nel sogno della rinascita in un regno di perfezione è ben radicata anche nei nostri giorni. Ma si è già visto come possa cambiare l'idea di povertà e come sia caduta, nelle menti più tormentate e sottili, la tensione verso una rivelazione del regno eterno del bene, della terza età profetizzata da Gioacchino da Fiore: povertà, oggi, è povertà di illusioni.

Non per questa diversità diminuisce il fascino che promana dalla personalità di Francesco, dal giullare di Dio che andava predicando nel deserto del presente, in povertà di panni ma in sontuosa ricchezza di illusioni. Le opere, specialmente cinematografiche, ispirate a lui non si sono mai distaccate da una calligrafia tradizionale, che non permette di vedere la doppiezza di immagine che, invece, s'intravede nella descrizione di Tommaso da Celano. Appare il santo, il poverello, il predicatore: ma l'uomo scisso, il visionario e il politico, l'uomo che raccoglie nella propria predicazione la spiritualità del suo tempo e del tempo che lo ha preceduto, e che si abbandona, al di là del calcolo sull'uso, all'aspra grazia del volgare umbro del Cantico, l'uomo che trasforma la sua rinuncia in un'arma, non appare quasi mai. Se si ripensa alle parole di Tommaso da Celano, ci si accorge che più di tutto, nella memoria, al di là del velo agiografico, rimangono quelle mani scarne, quelle lunghe dita e quelle unghie prominenti.

Ottavio Cecchi

L'occhio di Liliana Cavani ripropone il modello di Curzio Malaparte Il racconto delle «mostruose meraviglie» di una città che si vuole vedere ad ogni costo «maledetta», finisce per prendere il sopravvento sulle dimensioni reali del suo dramma umano

Napoli, sotto la pelle

Nel suo saggio su Sade, «L'arbre du crime», Roland Barthes scrive che si viaggia facilmente nell'universo del Divino Marchese anche se il viaggio, nell'opera di Sade, non offre nessuna varietà: è sempre la stessa geografia, la stessa popolazione, la stessa funzione. Per Sade, ha scritto Barthes, quello che importa è il ripetersi di un'unica essenza, quella del delitto: anche se il viaggio cambia, il luogo è unico. Come ogni luogo inventato dagli uomini, esso è una forma, e questa forma è una clausura: non si viaggia che per rinchiudersi. «Quella di Sade è, dunque, una clausura accanita».

Una «clausura accanita» è anche Napoli, quale la vide Malaparte trenta anni fa, quando scrisse «La pelle»; ora, se Sade è stato certamente uno dei più fotografici «descrittori» di Napoli, Malaparte ne è il più «variato», nel senso indicato dal saggio introduttivo che Luigi Baldacci ha scritto qualche anno fa per l'edizione di «La pelle» negli Oscar mondadoriani: il più svariato, il più espressionista, il più surrealista, il più «appendicista», il più barocco, il più «carnevalista» e pertanto, come avverte lo stesso Baldacci, «La pelle» non è che uno «splendido documento inventato».

Certo, inventato: forse non a caso l'uomo Malaparte e la Napoli del 1950 sembrano fatti, almeno in apparenza, l'uno per l'altra: anche se più scaltro e più «armato» è l'uomo, e più ingenua e più disarmata la città. Ma, tra loro, vi sono anche differenze assai più profonde: Malaparte, «maledetto toscano», appartiene per destino o per scelta individuale alla razza dei vincitori; la città, per destino storico, a quella dei vinti. Malaparte, uomo «europeo» per cultura e per molte (anche stravaganti e non sempre raccomandabili) avventure intellettuali, politiche, culturali, umane; la città, invece, un agglomerato di storia soffocato da una sabbiosa polvere che il vento reca dall'Africa. Allora: quale l'anello di congiunzione tra i due? L'invenzione del documento, Baldacci ha ragione.

Venuto a Napoli, che fu l'ultima tappa del suo «Voyage d'Italie», Sade non volle o non seppe *inventarla*, ne parlò da antropologo o da sociologo *ante litteram* e il suo rapporto con essa fu minuzioso e notarile, proprio il contrario del rapporto fantastico che alimenta «La pelle», anche se la fantasia di Malaparte — del Malaparte «napoletano» — si configura nei limiti che uniscono e separano il vincitore dal vinto. È chiaro che con la città dei vinti, con la città puntualmente sconfitta dagli enigmatici e insieme trasparentissimi editti della Storia, Curzio Malaparte, il bell'angelo trionfatore, il raffinato esteta dai capelli tirati a brillantina, il beniamino e il «consulente» dei nuovi potenti, non poteva instaurare un rapporto alla pari. E tantomeno poteva — lui, cittadino della grande, logora e dissennata Europa — calarsi nel medesimo «inferno» delle umili creature di Viviani e di Eduardo.

Infatti in lui la spregiudicatezza fantastica è in eccesso, e il dolore in difetto. E in queto risiede forse la specificità di «La pelle», quale la rileggiamo dopo trenta anni; e somiglia, questa specificità, a una strepitosa «Bambocciata» del Seicento, percorsa dalle luci e dalle ombre caravaggesche predilette dall'olandese Pieter van Lear, il principe di tutti i grandi Bamboccianti d'Europa.

Anche in Malaparte, anche nella sua prosa, la stessa libertà compositiva, tranne il fatto che lui, al minuto realismo antiretorico dei Bamboccianti, sostituisce le folgorazioni di una «retorica» accesa da strepitose invenzioni talora più vere del reale, sicchè l'opulenza dello stile (spesso anche troppa) enfatizza le magre cronache del quotidiano in un continuo balenare di ombre sulla trasparenza delle luci. Sentite: «Donne livide, sfatte, dalle labbra dipinte, dalle smunte gote incrostate di belletto, orribili e pietose, sostavano all'angolo dei vicoli offrendo ai passanti la loro miserabile mercanzia: ragazzi e bambini di otto, dieci anni, che i soldati marocchini, indiani, algerini, malgasci, palpavano sollevando loro la veste o infilando le mani tra i bottoni dei calzoncini».

Ken Marshall nella «Pelle» di Liliana Cavani - IN ALTO: Alexandra King e Marcello Mastroianni in una scena del film

Ininterrotto, scorre il «film» delle tremende «bambocciate», ossia il «film» dell'«incredibile vero» a cui accennava Baldacci, rovente affresco di atroci reali mitologie nel cui fondo, come diremo più avanti, Malaparte non seppe guardare, lui che ci teneva al suo trono d'orgoglio, ai suoi orpelli, alle sue ville, alle sue principesse, alla sua impomatata presenza nel folto catalogo dei vincitori, alla sua ambiguità, alla sua pietà per gli emarginati e alla sua idolatria per i potenti, in una contraddittoria altalena fra la storia delle vittime e la storia dei raffinati carnefici, fra gli incensi delle grandi cattedrali del genere umano e le povere fiumane dei vicoli, fra superbia e umiltà, fra gloria e vanagloria da una parte e i sommessi colloqui con la propria coscienza dall'altra.

Certo, questa complessità dell'uomo non fu capita trenta anni fa, in una Napoli soffocata da quella polvere sabbiosa che il vento continuava a recare dall'Africa, tanto vero che «La pelle» fu messo al bando con solenne e rozza deliberazione del consiglio comunale e Malaparte, con estrema goffaggine, venne a difendersi a radio Napoli: «Napoli è la mia seconda madre, tutta la stampa internazionale è stata concorde nel dichiarare che "La pelle" è un gran libro e un libro eccezionale; lo ha detto Robert Kamp e lo hanno scritto "Les Nouvelles Littéraires", lo ha gridato dal pulpito il reverendo Pirard e lo ha stampato a chiare note "La Nation" di Bruxelles, lo hanno ribadito Léon Blum e "Le Populaire"...».

Miserevoli parole per «difendere» (e perchè Malaparte sentì il triste bisogno di doversi «difendere»?) un libro che non poteva non alimentare odio e ipocriti risentimenti nella Napoli di allora, murata nella «clausura accanita» dei suoi squallidi blocchi sanfedisti, legittimisti, mentali, culturali, morali.

Ora: in quale misura il film di Liliana Cavani si è attenuto allo spirito del libro? Diremmo nella misura più «fedele», anche se una didascalia ci avverte che il film si è «liberamente» ispirato a «La pelle». Un'opera decisamente e volutamente frammentaria, quella della Cavani? A caldo, subito dopo, può sembrare di sì. Invece, pur nelle sue mille frantumazioni, l'insieme del film è compatto, omogeneo. L'affresco, se si può adoperare questa parola, è sorprendentemente unitario sia nel suo bene sia nel suo male.

Vi convergono l'uomo vestito di stracci e l'uomo vestito di orpelli, e gli imbrogli e i banchetti, e i vicoli e i bassi e l'orrenda miseria, sul registro di una spettacolarità che non di rado coinvolge il giudizio emotivo ai danni del giudizio critico: Da un lato, un Malaparte-Mastroianni terribilmente opaco nel suo meccanico ruolo di ufficiale di collegamento, di intermediario, di Grillo parlante, divagante coscienza separata. Dall'altro, uno splendido, cinico, autentico guappo-bidonista Mazzullo-Carlo Giuffrè, che ingrassa i prigionieri tedeschi (276, ci tiene a precisare) per venderli agli americani a cento lire il chilo. Qui, qualche eterea principessa svagata; lì, torme spettrali di puttane, mostri, esangui bambini, perfino una vergine esibita dal padre a lunghe file di americani paganti; e il giovane capitano Jim-Ken Marshall, una sorta di candida Alice, di dolentissima Alice, precipitata negli orrori di quel Paese di aspre meraviglie che ora ha il nome di Napoli; e l'intensa meravigliosa Alexandra King nelle vesti di una aristocratica americana volontariamente arrivata nel Paese di tutte le dannazioni possibili non già per capire gli avvenimenti e la Storia ma per capire soltanto se stessa; e il bonario che forse in odore di CIA sentimentale generale Cork-Burt Lancaster; e l'errante altolocata Claudia Cardinale, che durante la flagellante eruzione del Vesuvio entra nel letto di un misero tenero piccolo gobbo dall'aria trasognata e incantevole.

Sì, l'affresco è compatto e gelidamente smanioso; e l'occhio di Liliana Cavani (la sua macchina da presa) compie, al solito, crudeli miracoli, amplifica gli esterni e dilata gli interni, fa zampillare viscere e sangue da corpi martoriati, mette a nudo empi sorrisi e orribili vulve, accende di nera inestinguibile luce albe e tramonti. Insomma compone anch'esso, l'occhio della Cavani, la sua propria «bambocciata» ora tragica ora grottesca, perfino compiaciuta dell'orrore. Ed è così fedele, quest'occhio, all'occhio di Malaparte, al punto di non aver capito, così come non lo capì lo scrittore toscano, che pur sotto quelle livide luci di albe e tramonti e notti impazzité, Napoli non celebrava soltanto mostruose meraviglie ma, soprattutto, il proprio riscatto dalla fame, dal morire e dalla non-speranza; e che, nei suoi vicoli, puttane e contrabbandieri e ladri e disperati trasformavano antiche ceneri in rosseggianti fuochi vitali.

Questo non capì Malaparte e non ha capito nemmeno Liliana Cavani: fedelissimi, entrambi, alle vecchie figurazioni controriformistiche care agli dei della sempiterna glaciazione di Napoli.

Luigi Compagnone

E l'America di Al Capone sognò un eroe: Dick Tracy

Nell'ottobre del '31, sul Detroit Mirror, nasceva il primo detective a fumetti destinato ad essere il padre di una grande famiglia Oggi, a 50 anni, non è ancora in pensione

«Decisi che se la polizia non riusciva a fermare i gangster avrei creato io chi lo avrebbe fatto», ebbe a dire Chester Gould, interrogato sulla genesi di Dick Tracy. E, in un periodo caotico per l'America, segnato dal proibizionismo e dalla depressione, dal crimine organizzato e dalla corruzione politica, il 4 ottobre 1931, cinquant'anni fa, sulle pagine del *Detroit Mirror*, apparve un damerino imbacuccato in una vestaglia da camera, con la cornetta del telefono nella mano sinistra, un libro nella destra, un acquario di dimensioni domestiche al fianco, una morbida poltrona sotto i lombi: le sue prime parole furono: «Sì, parla Tracy».

Era forse l'ennesima *family-strip*, coi suoi protagonisti mollo-borghesi e un po' tonti, cui il fumetto americano aveva abituato i suoi *fans* da qualche anno? Avrebbe avuto al suo fianco un'arcigna Petronilla o una vezzosa Blondie Bloopadoop? Basta la prima vignetta a far capire chi è. Tracy è colto in primo piano: dove sono i profili tondeggianti, morbidi, «per bene» di Arcibaldo o di Dagoberto? Qui, il volto è poligonale, spigoloso, con la proverbiale mascella prognata bene in evidenza. Insomma, è il ritratto del duro. Nella seconda vignetta, Tracy è in un interno borghese, inquadrato in campo medio, mentre la voce fuori campo del capo della polizia lo invita a procedere al riconoscimento del responsabile di una rapina di cui è stato testimone oculare: quando mai Arcibaldo o Dagoberto hanno avuto a che fare con la polizia? L'ultimo segnale è un colpo da maestro: ritrae il duro in pantofole fino all'S.O.S. della polizia, e richiama irresistibilmente quei detective, di origine prevalentemente britannica, che si dedicavano all'investigazione così come si tracciano monogrammi su uno schema di parole crociate, si va a giocare a golf, si fabbricano galeoni o caravelle coi fiammiferi svedesi, o si ingerisce una presa di cocaina, in soluzione al sette per cento, naturalmente. Insomma, il 4 ottobre 1931 battezzava un duro in una palestra di duri con molti antenati: con Dick Tracy, Chester Gould inaugurava il giallo a fumetti.

Come tutti i fenomeni della cultura, come tutti quelli della storia, anche la nascita di Dick Tracy nel *qui e ora* di quegli anni ha cause ed effetti o, per evitare radicalismi sempre discutibili, avviene in un complesso organico di quasi-cause e di quasi-effetti. Vediamo. Il 1929 è l'anno del massacro di San Valentino e del crollo di Wall Street; i due anni successivi sono anni di violenze, di stenti, di corruzione, d'impotenza legale, di smarrimento d'identità, in una parola, per una nazione che s'era creduta incanalata tra i solidi binari di un progresso senza cadute.

L'incredulità del cittadino americano, a partire dall'autunno del 1929, si veniva trasformando in rabbia, a mano a mano che questi metteva a fuoco l'inadeguatezza dello Stato e la protervia della malavita di grossa tacca, e con la maggiore nitidezza del desolante quadro sociale cresceva, proprio come accade oggi da noi, l'irrazionalismo delle soluzioni supereroiche, estreme, da stato di guerra. Sam Spade, che Dashiell Hammett, nel 1939, metteva alle prese con il preziosissimo *Falcone maltese*, era un cittadino americano, liberato dalle pastoie dell'ufficialità legal-burocratica, che sopravviveva alla tentacolare, famelica e irriguardosa malattia metropolitana solo perché poteva opporre a quella violenza la violenza del giusto, quella che si pratica sempre con l'assistenza di dio e la puzza al naso.

Chester Gould, più legalitario forse, certo più suggestionato dalla politica dell'«adelante con juicio» che i *Syndicates* del fumetto avevano adottato per imporre il proprio prodotto al più gran numero possibile di giornali, respinse la tesi del corpo a corpo tra cittadino e gangster e trasferì la pratica della violenza direttamente nelle istituzioni: Dick Tracy avvia la sua carriera di detective direttamente nella polizia, dopo la prima avventura, con la licenza, concessa dallo Stato, di picchiare, di sparare, di uccidere.

Se questo è il tributo che Gould paga alla *hardboiled school*, dimostrando, tra l'altro, che il passaporto non è acqua, riuscirà tuttavia ad attenuare il granguignolesco del figurato con il sarcastico del letterale. È nel disegno, è per il disegno, anzi, che buona parte della legislazione gouldiana del contrappasso si rivela come il punto di rottura di un elastico troppo teso tra la normalità ideologica e la sregolatezza estetica. È stato citato spesso il nome di Grosz per apparentare i profili gouldiani alla raffinata eppur trasparentissima satira espressionista, e ciò non è in alcun modo una perversa ostentazione d'iconoclastia: semmai Gould rincara la dose, associandosi ai volti dei criminali, immancabilmente sconfitti da Tracy, un nome che li descrive, secondo un dettato invalso nelle strategie persuasive dell'antica prosa morale.

Sfilano nelle strisce di Tracy, negli anni, Doc Hump (hump-protuberanza) e Shaky (to shake = tremare), Itchy (itch = prurito) e Rhodent, dall'etimo inequivocabile e dal volto di topo, oltre a ulteriori decine di *freaks*, che trasformano i loro difetti fisici in strumenti di morte.

Negli anni successivi al 1931 due novità introdotte da Gould presero piede: questa dell'uguaglianza tra nome e morfologia (estesa poi anche a certe attitudini particolari), di cui esempi a volontà si trovano nella produzione complessiva della Marvel Comics e che fu inaugurata anche nel cinema, già l'anno successivo, con *Scarface* di Howard Hawks. Quella, poi, della figura del detective-poliziotto, che sarà al centro delle saghe di J.J. Marric e di Ed Mc Bain nel giallo scritto.

Dick Tracy oggi ha cinquant'anni, dunque, si è sposato, ha avuto un figlio, si è fatto crescere i baffi intorno agli anni '60 e li ha tagliati subito, ha esteso il suo territorio di caccia dalla terra ai luoghi della fantascienza (altro suggerimento che la narrativa poliziesca ha accolto con favore, come dimostra, tra le altre, l'opera di Donald Westlake), ma non si è ancora deciso ad andare in pensione. I riconoscimenti alla sua grandezza, dalla parodia di Al Capp *(Fearless Fosdyke)* alla presenza, in compagnia dell'Agente segreto X-9 di Alex Raymond, in un omnibus mondadoriano per il resto tutto riservato alla letteratura *(La scuola dei duri*, a cura di Oreste del Buono), non ne hanno scalfito la vitalità. È probabile che Dick Tracy, primo tra i duri del fumetto, troverà la morte, come si addice ai pionieri, sul campo.

Aurelio Minonne