Spettacoli Cultura

È morta la scrittrice Rebecca West

LONDRA — Era scrittrice e giornalista, era femminista e attrice: il suo vero nome, Cecily Isabel Fairfiel lo cambiò in quello di Rebecca West. È morta a novant'anni, a Londra. Era nata a Kerry, in Irlanda, nel 1892. Dopo la morte del padre si trasferì a Edimburgo, studiando al George Watson's Ladies' Collage.

Bellissima, intelligentissima, appassionata fin dall'adolescenza ai temi dell'emancipazione femminile, assunse lo pseudonimo di Rebecca West ispirandosi ad una eroina del «Rosmersholm» di Ibsen, ma soprattutto per tenere nascosta a sua madre la collaborazione con le riviste dei primi movimenti femministi dell'epoca.

Approdò a Londra appena terminati gli studi e li frequentò la Scuola d'arte drammatica. Fu nel 1911 che entrò, come socialista radicale, militante della «Women's Social and Political Union», nella redazione del «Freewoman» (Donna libera), passando poi, l'anno successivo, al «Clarion».

Nel 1916 scrisse un saggio su Henry James, affascinata dalla capacità tutta scientifica dello scrittore di seguire le sottili trame psicologiche dell'animo umano. Nel frattempo aveva incontrato lo scrittore Herbert George Wells, cresciuto nel clima del positivismo, affascinato dal gruppo dei fabiani, coinvolto nelle rivendicazioni del socialismo utopistico. Con Wells Rebecca West ebbe un figlio, ma le teorizzazioni dell'autore della «Macchina del tempo» sui pregi della poligamia, portarono all'unico risultato che fu lei a dover mantenere, fra mille disagi, il ragazzo. Nel '18 uscì il suo primo romanzo «Il ritorno del soldato» al quale seguirono «Il giudice», «La voce aspra» e moltissimi altri racconti e saggi.

Pur essendo avversa all'idea del matrimonio, nel 1930 sposò un banchiere, Henry Maxwell Andrews; da quell'esperienza trasse un'opera di mille pagine «Agnello nero e falcone grigio», ricostruzione analitica, con un ritmo proustiano, della crisi dell'uomo moderno. E di analisi psicologica, di intensità narrativa, di sottile senso umoristico, sono intessuti i suoi servizi giornalistici, fra cui quelli che scrisse durante il «processo di Norimberga».

Il suo esordio come attrice è avvenuto a 88 anni, nel film «Reds». Due mesi fa il «Times» le dedicava una intera pagina, intitolando l'articolo «È ancora la donna piu brillante di Londra». Concludendo il pezzo, l'articolista osservava che pur mantenendo un atteggiamento distaccato dalla politica, tanto da riconoscere alla signora Thatcher doti di «fermezza» e «cervello», Rebecca West riconosceva che sarebbe stata felice se Michael Foot avesse vinto.

Steven Spielberg sul set di «E.T.»

Ecco l'ultima trovata di Spielberg

Il padre di E.T. ha deciso di far rivivere al cinema un classico serial televisivo degli anni 60: «Ai confini della realtà». E per questo ha chiamato a lavorare con lui altri tre registi del brivido Joe Dante, uno dei tre, ci racconta come sarà il film

Nostro servizio

LOS ANGELES — Ricordate *Ai confini della realtà?* Erano dei gustosi telefilm, in bilico tra thrilling e fantascienza, che andavano di moda negli Anni Sessanta. Piccole paure quotidiane che esplodevano giusto al tramonto, quando la luce declina e lascia il campo alle prime ombre della notte. L'inglese — questo momento — lo chiama «twilight». E infatti il titolo originale della serie era *Twilight Zone*. Adesso, a parecchi anni di distanza, il «ragazzo prodigio» di Hollywood Steven Spielberg ha pensato bene di recuperare quelle atmosfere piacevolmente orrorifiche per costruirci sopra un film a episodi. Il titolo? Naturalmente *Twilight Zone*. E quattro registi d'eccezione, uno per episodio: Spielberg, John Landis *(Animal House, Blues Brothers, Un lupo mannaro americano a Londra)*, George Miller *(Interceptor I e II)* e Joe Dante *(Piranha* e *L'ululato)*. Un progetto ambizioso che però un incidente gravissimo accaduto qualche mese fa sul set di Landis (morirono l'attore Vic Morrow e due bambini vietnamiti, schiacciati da un elicottero) ha rischiato di far saltare clamorosamente. Da allora, Spielberg ha ordinato il più assoluto silenziostampa sul film che, a quanto si sa, dovrebbe uscire in America verso giugno.

Siamo però riusciti a sapere qualcosa di più su *Twilight Zone* intervistando Joe Dante, uno dei più interessanti giovani cineasti usciti in questi ultimi tempi dalla celebre *factory* di Roger Corman. Il passare dai piccoli *budget* dei suoi primi film ai milioni di dollari di *Twilight Zone* non sembra avergli dato alla testa. *«Con uno Studio come la Warner Bros alle spalle* — ci dice sorridendo - *ti senti veramente più libero»*. L'episodio diretto da Dante si ispira a un telefilm andato in onda sul finire degli Anni Sessanta: era la storia di un bambino dotato di incredibili poteri mentali che trasporta la sua cittadina dell'Ohio in un posto ai confini dello spazio. *«Ovviamente non potevo rifare esattamente la stessa cosa. Non ci sarebbe stata suspense. Quindi ho cambiato tutto quello che ho potuto. Nel mio film, il ragazzino è più grande ed è un appassionato di vignette, vive in una casa che lui stesso ha inventato, circondato di vignette e di persone che si è portato appresso perché gli facciano da genitori e che hanno paura di lui»*.

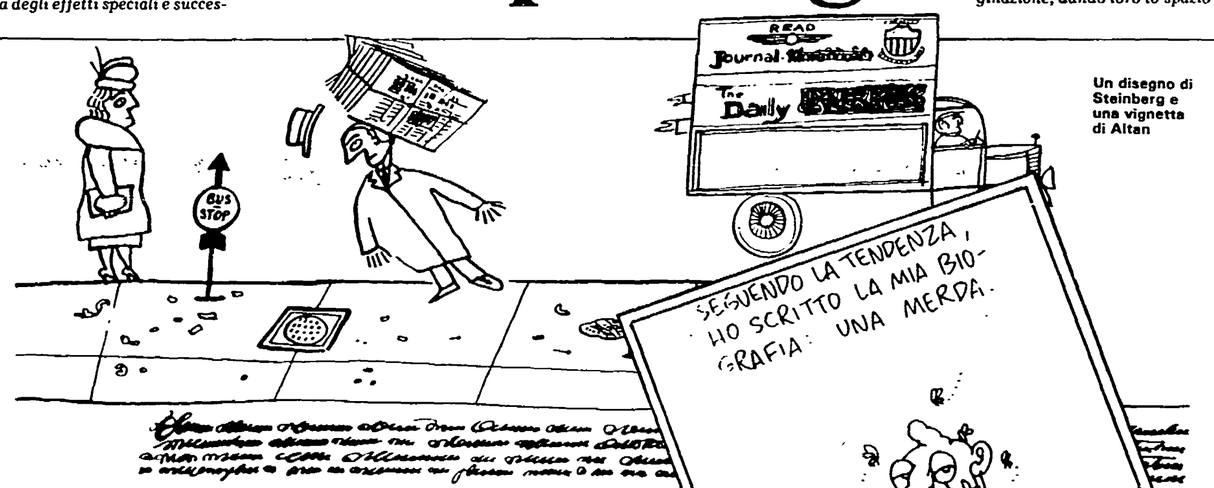
L'episodio diretto da John Landis è invece un viaggio nel tempo, quello di Spielberg una fantasia sentimentale e quello di Miller è la storia di un passeggero di un aereo che vede un mostro seduto sull'ala. *Twilight Zone* è, secondo Dante, il tipico film dell'orrore che andrebbe fatto oggi: *«Per lo più, i film dell'orrore mancano di immaginazione. Il problema è che a Hollywood pensano che o un film ha degli effetti speciali e successo garantiti — e quelli costano un sacco di soldi — o il film non si fa per niente»*.

Mentre il pubblico americano attende con ansia *Twilight Zone*, Joe Dante sta già cominciando a pensare al suo prossimo film, *Gremlins* («Gli gnomi»), un film horror-comico che verrà coprodotto, pare da Spielberg. La differenza di Tobe Hooper, che diresse *Poltergeist* sotto l'egida di Spielberg-produttore, Dante non si sente affatto minacciato dalla presenza di Spielberg: *«Sono molto flessibile e diplomatico, posso accettare un sacco di cose da uno studio, ma alla fine o un film lo faccio come dico io, o me ne vado. E finora non ho avuto problemi. Basta capire quello che il pubblico vuole e saperci infilare dentro un po' d'intelligenza»*.

«Nel passato — risponde Landis — *i film dell'orrore attraevano registi pieni di immaginazione, dando loro lo spazio per elaborare uno stile personale. Oggi, nella maggior parte dei casi sono una serie di autopsie di cadaveri e di scene inutilmente sanguinose. Si può far molto di più con questo genere cinematografico. Un film dell'orrore tocca paure che si collegano alla vita reale, paure nelle quali ognuno può identificarsi. È impossibile al giorno d'oggi vivere senza avere una qualche forma d'ansia. Magari sono emozioni che non tutti hanno piacere di esprimere, ma delle quali non si può negare la presenza. Queste paure diventano un elemento di comunicazione tra il regista e il pubblico. È per questo che Gli Uccelli di Hitchcock è uno dei grandi film horror della storia del cinema, perché nella prima parte presenta una serie di persone reali, come una "lei" ed un "lui" qualsiasi; poi all'improvviso scoppia l'apocalisse...»*.

L'opportunità di dirigere il suo primo film fu offerta a Joe Dante, come abbiamo detto, dal produttore indipendente Roger Corman. Corman affidò a Dante (all'epoca era un montatore), la regia di *Piranha*, un film la cui ispirazione a *Lo squalo* era fin troppo ovvia. *«Piranha, era un tale ovvio scopiazzamento dello* Squalo *che era importante per me far capire al pubblico che chi faceva il film lo sapeva perfettamente»*, ricorda Joe Dante. *«Fu anzi proprio quel film che forse mi procurò l'amicizia di Spielberg, perché quando lo incontrai mi disse che* Piranha *era la miglior copia dello* Squalo *che avesse mai visto. A volte fare film dell'horror può essere scoraggiante. Quando facevo un giro promozionale per l'*Ululato, *era appena uscito un altro film dell'orrore, completamente diverso dal mio. Eppure i giornalisti, prima ancora di aver visto il mio film, venivano da me e mi chiedevano perché mai noi registi facciamo film del genere. È facile non venir presi sul serio in questo genere di film. Ma ora con Spielberg...»*.

Silvia Bizio



Un disegno di Steinberg e una vignetta di Altan

Industria culturale sotto accusa: che cosa si scrive e perché? Un convegno del Gramsci ha visto Asor Rosa, Fortini, Ferretti, Arbasino confrontarsi sul problema della circolazione del libro in un tempo dominato dalle comunicazioni di massa

Basta con la letteratura di massa!

LA CIVILTÀ di massa e i regimi di massa hanno trasformato il lettore in destinatario. Il lettore era il «complice» dell'autore, in seguito è diventato un tal dei tali tra i tanti che affollano le strade e le piazze delle metropoli. Un tempo, lo scrittore conosceva di persona e per nome una parte più o meno grande dei suoi lettori (le dediche cerimoniose al lettore mecenate sono scomparse o si sono trasformate in parodie); oggi lo scrittore non conosce i suoi lettori, eccetto pochi amici, né di persona né per nome. Ha davanti a sé una massa indistinta di destinatari. La cosa certa è che solo un piccolo numero di individui sconosciuti leggerà con sentimento complice il suo testo.

Anche il mercato è diviso in due parti: gli acquirenti che comprano e leggono e gli acquirenti che comprano e non leggono. I lettori sono dunque pochi, i destinatari molti. I lettori «complici» si contano sulle dita di una mano; i destinatari invece si contano a milioni. La ricerca dei destinatari ha indotto lo scrittore a trasferirsi dalle antiche corti regali o principesche alle corti dei regimi di massa. Il trasferimento non ha cambiato i suoi sentimenti cortigiani, ma lo ha costretto a rifarsi un'identità, a rendersi bene accetto alla corte del regime di massa e al «popolo» che questo regime governa. Ne risultano due identità: quella dello scrittore che chiede e accetta la sua diversa collocazione e quella dello scrittore che tenta di sfuggire all'universo della comunicazione, governato anch'esso dal regime di massa. Questo secondo tipo di scrittore cerca il lettore e lo trova per vie segrete (le vie della «complicità») o per vie realmente trasgressive; il primo tipo di scrittore, invece, cerca il destinatario e lo trova, ma nelle vesti di compratore e di possibile lettore. Il secondo non cerca (ma può accadere che lo trovi) il successo sul mercato e il «best seller»; il primo cerca (ma può accadere che non lo trovi) il successo sul mercato e il «best seller». L'universo della comunicazione condiziona il primo scrittore nella scelta e nella elaborazione della sua opera; il medesimo universo interviene a posteriori tentando di appropriarsi, o appropriandosi, dell'opera del secondo, concepita, nata e coltivata fuori dai suoi meccanismi. Il primo scrittore offre servigi, il secondo non ne offre.

Questo discorso è tratto di peso dai foglietti di appunti che hanno fatto crescere di volume «Il best seller all'italiana» di Gian Carlo Ferretti (Laterza, lire 10.000). È un libro fecondo e (qualcuno lo ha già detto) anche irritante. Il saggio di Ferretti non è irritante perché prende di petto questo o quello scrittore sbattendogli sotto il naso la sua segreta o palese ricerca di destinatari (e le sue intenzioni mercantili); non è irritante perché dice che si può scrivere un romanzo dichiarando: «Ora vi faccio vedere come si fabbrica un "best seller" di qualità», o perché dice che si può scrivere un romanzo proclamando: «Ora vi faccio vedere come si scrive un libro di qualità che, proprio per la sua qualità, diventa un "best seller"»: è irritante (e l'irritazione e il risentimento sono strettamente collegati con la sua fecondità) perché rimane rinchiuso nell'universo della comodità) perché rimane rinchiuso nell'universo della comunicazione e perché costringe se stesso a muoversi nella corte del regime di massa, dove finiscono per contare poco o niente lo scrittore che non degrada il lettore a destinatario e il lettore stesso.

Uscire dai condizionamenti, dalla prigionia della mente alla quale lo scrittore si è condannato con l'avvento dei regimi di massa, è dunque impossibile? Ci pare che i due «casi» culminanti, «Il nome della rosa» di Umberto Eco e «Se una notte d'inverno un viaggiatore», siano anche tentativi di uscire dall'universo della comunicazione: usandone i meccanismi, «caso Eco», con dichiarata intenzione: ingaggiando un corpo a corpo con il linguaggio dei contemporanei (Calvino capterà subito la citazione: si parla di Roland Barthes), con sapienza e buona volontà.

Il percorso, da un pezzo a questa parte, è circolare: offerta di servigi ai regimi di massa in carica o in cerca di potere, ricerca del destinatario di massa e, quindi, mutate le sorti, del lettore di massa e del best seller. Lungo questo itinerario, lo scrittore perde la sua identità e ne acquista una nuova, molto somigliante a quella del destinatario che il regime di massa e lo scrittore stesso si fingono. Ma il destinatario rimane un'incognita. Non è individuo reale, ma persona evocata, a loro immagine, dal regime e dallo scrittore. I quali gli prestano una fisionomia fittizia, quella che essi vorrebbero avesse. Lo scrittore finisce così per confondersi con l'editore e con l'ideologia del regime (che tengono d'occhio il mercato e il destinatario) perdendo se stesso e il lettore in cambio di un compratore che non legge. La politica degli editori, specialmente qui da noi, è ancora oggi volta alla ricerca di destinatari e di compratori: non di autori, non di lettori. Lo scrittore, se vuole conquistare destinatari, si vede costretto a fare la stessa politica dell'editore; a rinchiudersi nel giro d'orizzonte della comunicazione, oppure a tentarne i confini con gli stessi mezzi che quell'universo gli offre.

Lo scrittore (ma si dovrebbe ripercorrere il suo itinerario, seguirlo negli ultimi sessant'anni, magari dalle offerte di servigi a Weimar e Mosca anni venti, fino a oggi, attraverso la capitolazione nei disastrosi anni trenta) oggi non si contenta più di essere onnisciente e di suggerire al lettore, per filo e per segno, le peripezie dei suoi eroi o di negargliele: vuole «mangiare» il destinatario e, come un antico guerriero, impadronirsi del suo «mana» per sopravvivenza e per potere. Da questa lotta, lo scrittore esce perdente perché annulla se stesso.

IL GIOCO è terribile. L'universo della comunicazione può essere forzato e persino negato (in fondo, basta negarsi al suo dominio: basta prenderlo per un'altra di quelle invenzioni piccoloborghesi enumerate da H.M. Enzensberger: il Pepsodent, il ribelle, ecc.), ma quello che non può essere negato è il non risolto enigma del nostro tempo, il dissolversi dell'individuo nella massa (nel caso, lo scrittore e i destinatari) e l'irrompere della massa nell'individuo;

In questo più vasto universo, lo scrittore tende a catturare l'imprevedibilità del lettore (Escarpit citato da Ferretti). Ma come? Dissolvendosi nella massa dei destinatari per diventare scrittore di massa.

Ora, se c'è qualcuno di cui non si sente il bisogno, questo qualcuno è proprio lo scrittore di massa che cerca una massa di lettori, magari per le vie del «rispecchiamento». E se c'è qualche cosa di cui non si sente la necessità (anzi), questo qualche cosa è proprio la letteratura di massa.

Il testo come prodotto, l'autonomia, la qualità. Il testo è sempre stato un prodotto. Ma non dei condizionamenti dell'universo della comunicazione e basta. È in primo luogo l'opera di uno scrittore. Il quale, se il discorso si limita ai condizionamenti imposti dall'arrogante universo della comunicazione, finisce per diventare un fantasma che si muove, inquieto «revenant», servizievole e infido, tra committente e destinatario. Terzo incomodo, si direbbe, personaggio privo di autonomia. Ha ragione Ferretti quando ripete che l'autonomia e l'autosufficienza sono illusioni. Ma nessuno è autonomo. Il problema del resto è la solitudine, non l'autonomia.

È infatti alla mancanza di autonomia, accettata e reclamata dallo scrittore, che regimi di massa e editoria di massa si affidano quando hanno bisogno di «prodotti» per l'alfabetizzazione di massa, o semplicemente di libri scritti benino, con qualche pretesa, e smerciabili. È accaduto e accade. Ma non va sempre bene. A volte il destinatario, o perché i libri costano cari o perché si ridesta lettore, manda a dire al regime di massa, all'editore di massa e allo scrittore di massa che la sua complicità se la gioca con chi e come gli pare. Magari sui tempi lunghi. O quando scopre le ragioni e l'ironia di Elias Canetti: che raggiunto in ritardo dal Nobel (emblema massimo dell'universo della comunicazione) ha fatto affiggere sulla porta di casa, secondo fonti attendibili, un biglietto con su scritto: «Il dottor Canetti è assente».

Ottavio Cecchi

Un appello da Venezia: «Salviamo il testo»

Tre giornate di studio. Un accumulo di materiale vastissimo, ricco di stimoli e di generose riflessioni. Possiamo certamente affermare che i temi del convegno «Testo e prodotto: il percorso del letterario nella comunicazione» organizzato a Venezia dall'Istituto Gramsci dal 1° al 13 marzo, avranno una lunga vita. Ogni singola relazione, ogni intervento ha portato, con maggiore o minore incisività, un disagio, un interrogativo, un urgenza legati non solo alla attuale congiuntura del mondo letterario italiano ma a una più ampia condizione di incertezza e sgomento.

Di fronte a questa situazione di non rimosso sconcerto è apparsa significativa l'ipotesi formulata da Asor Rosa nella tavola rotonda finale secondo la quale saremmo non più alla fine di un ciclo storico (quello compreso fra l'inizio degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta, che ha segnato l'acme e il degrado di una proposta di riformismo avanzato dove letteratura e società hanno camminato assieme con ipotesi ideologiche comuni) ma già in un nuovo ciclo e in una nuova situazione di conflitto con cui occorre fare i conti. Ma procediamo con ordine in questa breve ricognizione.

1. Il testo ovvero il «dispositivo di controllo» — *Prima ancora di rispondere alla provocazione del titolo del convegno mi pare che la preoccupazione più diffusa fra i relatori sia stata quella di «ritornare al testo», di guardare al testo letterario come al dato principe, ineludibile, di ogni futura proposizione di critica o teoria letteraria. Il testo deve fungere da «dispositivo di controllo» — ha detto Mario Lavagetto nella sua ricca e articolata esposizione e ha messo in guardia, sulla scorta di Jakobson e di Lacan, contro quegli «appetiti mimetici» e quell'«invincibile effetto parassita» che fa dei personaggi o delle opere dei «vicini di casa» e della letterarietà qualcosa di intimamente rassicurante.*

Lavagetto riconferma, in ultima istanza, la validità dell'approccio critico di tipo psicoanalitico ma con l'avvertenza che l'opera non si trasformi in sintomo.

Quanto va oltre il testo e lo modifica (clamorosi gli esempi citati di Heidegger e De Benedetti), lungi dall'essere rimosso deve entrare anch'esso a far parte dell'attenzione del critico, oggetto di una sorta di autoanalisi pronta a cogliere, alla luce del testo, le seduzioni dei «vicini di casa» e la dinamica che li produce.

Anche laddove si è parlato di educazione letteraria nelle scuole, come nella relazione di Tullio De Mauro e di Remo Ceserani, si è rivendicato — così ha detto De Mauro —, contro il «manualismo» e l'«antologismo», la centralità del rapporto con il testo.

2. Dal testo all'opera — *I problemi concernenti la centralità del testo hanno, com'era naturale, sollevato il confronto con la semiologia, con un corpus critico da cui non si può prescindere e che costituisce ormai una vera e propria tradizione, un bagaglio di strumenti analitici irrinunciabile. Fondamentale in questo senso la comunicazione di Franco Brioschi che, complice lo stesso interrogarsi sui propri mezzi della critica strutturale, ha indicato in una forma di «conoscenza pratica», non formalizzata, basata sull'esperienza, una concreta possibilità di «comprensione e valutazione» che va oltre la rigidità con cui la semiologia ha interpretato l'esigenza di una escursione critica del testo.*

Sulla scorta del pensiero di Putnam, Brioschi ha dato forma a una ipotesi di sapere razionale circa la letteratura fondato sull'empirico «uso di sé», delle «facoltà di sentire e immaginare»: una conoscenza insomma compresa in un ordine di sapere morale, tanto distante da quella «puramente emotiva, irriflessa, mistica» quanto da quella formalizzata, teorica; e, ancora, una conoscenza che antepone al testo l'«ideale regolativo dell'opera», inclusivo di una pluralità di testi altrimenti inafferrabili.

Sulla presa di distanza dalla rigidità neopositivistica della critica strutturale da una parte e dalla neoermeneutica dell'«ascolto ontologico dell'essere» dall'altra si è pronunciato anche Romano Luperini ponendo l'urgenza della rifondazione di una teoria materialistica capace di sviluppare una nuova nozione di storicità e di proporre — nel campo delle metodologie critiche — una propria sintesi fra il momento «descrittivo» (teso a ricostruire la datità del testo) e il momento «interpretativo» (implicante, da parte della critica, un interrogarsi sul proprio punto di vista ovvero una sorta di autocoscienza sociale, elusa dalle attuali tendenze metodologiche).

3. Testo come prodotto — *Il nodo cruciale del convegno, riassunto dalla problematicità del titolo, ha trovato espressione nella relazione di Gian Carlo Ferretti e nei cospicui riferimenti a un suo volume di recentissima pubblicazione: «Il best-seller all'italiana». «Nel sommario confronto fra ieri e oggi — ha detto Ferretti — la novità fondamentale è rappresentata dall'"apparato" anzi da un complesso sistema di apparati multimediale sempre più integrati fra loro (...). Questa presenza modifica profondamente il rapporto autore-editore-pubblico».*

La conseguenza pratica è che un testo che non è più «solo» testo e che un prodotto non è «solo» prodotto. Ci troviamo di fronte a un «testo come prodotto» che riassume in sé l'incontro fra la complessità del testo e la complessità del prodotto. Con tono più apocalittico, in apertura di convegno, si è pronunciato Franco Fortini sulla sorte del rapporto testo-lettore.

L'attuale «democrazia» ha dato luogo a una sorta di enciclopedismo di massa di cui in primo luogo ha sofferto l'identità del lettore, del lettore «come archetipo morale» il lettore «solitario e libero» di una ideale società liberale. L'omogeneizzazione culturale non lascia spazio alla vitale necessità di distinguere e dunque di capire e di agire.

La questione, ha detto Fortini, è ancora una volta «politica»: è necessario prendere le mosse da microcosmi in cui modificazioni e mutamenti concreti sono possibili. In tal senso l'università, ad esempio, può diventare un micromondo in cui il riequilibrio dei rapporti fra società e letteratura è eventualità auspicabile e realizzabile.

4. Alcune domande — *Sono rimasti, oltre le mole dei materiali del convegno, molti interrogativi. Se ne è reso interprete Giovanni Raboni. Facciamoli nostri: non deve forse la critica dell'editoria porsi dei limiti, essere per l'appunto critica dell'editoria e non «anche» critica letteraria? E, posto questo limite, non deve invece superarne degli altri, ovvero occupare l'intero campo della produzione, abbracciare questioni di gusto, miti e allargare la sua ottica all'influsso di altre letterature e altre editorie (quelle straniere, e nella fattispecie, americane)? Non deve insomma la critica dell'editoria essere parte sostanziale e forza decisiva della critica della cultura?*

Alberto Rollo