

Libri

THOMAS DE QUINCEY. «Gli ultimi giorni di Immanuel Kant» ed. Adelphi, pp. 111, L. 6.000.

Il gusto per la biografia, per quel tanto di vero e quel tanto di artisticamente reinventato da parte dell'autore, non ha perso a tutt'ora il suo fascino, passepartout e mezzo clandestino per entrare nelle stanze, anche mentali, di coloro che vanno ricordati: è tutto sommato l'uomo, in quanto protagonista immanente ed individuale, non ha perso allora tutto il suo valore ed interesse se dietro l'opera si ricerca sempre con curiosità un corpo, dei gesti, delle manie. Quando poi si tratta di avvicinarsi all'ultimo periodo della vita di un filosofo e il filosofo è Kant, la narrazione del declino psico-fisico acquista una grande potenza di rievoca-

zione, ritenendo in sé ancor più vivo il sapore della passata forza spirituale. Artefice di questo commosso racconto è la persona più lontana dal rigore scientifico e morale di Kant, come Thomas de Quincey passato alla storia, non solo letteraria, come l'opium-eater, il mangiatore d'oppio e nevrótico intellettuale così come viene descritto anche dalla «biografia congetturale» di Fleur Jaeggy all'ultima pagina del libro. De Quincey si misurò sempre con i fatti minori della vita, quella propria (le autobiografiche Confessioni di un mangiatore d'oppio) e quella degli altri (Reminiscences di English Lake Poets), lasciandosi quel suo stile romanticamente digressivo e fluente che costituisce la misura

Così morì Kant: un po' borghese un po' eroe



della sua prosa narrativo-saggistica. Se in un primo momento la scelta di Kant può lasciare sorpresa, i motivi di fondo sono ben rintracciabili, a parte l'ovvio interesse per un filosofo che doveva aver studiato e che rimane essenziale per tutto il Romanticismo. Le pagine di De Quincey ci restituiscono un Kant uomo della consuetudine, dell'attenzione maniacale alla sua salute fisiologica, del rituale ordinare le sue giornate in una monotonia quasi atemporale in cui gli eventi si potessero comporre in schemi preordinati, in convenzioni di misura (il numero discreto degli invitati). E insieme un filosofo di una spiccata gusto conviviale, tipico «gentleman» (De Quincey batte molto sulle analogie col carattere inglese) che non dimentica neanche in punto di

morte i suoi doveri sociali. E nel filosofo, il De Quincey decodifica e «maliziosamente» sembra a aver trovato il suo migliore alter ego, colui che vive senza scosse la sua esistenza borghese, quell'Intimità e l'aristocrazia per lui inafferrabile e pateticamente ricercata. Ma soprattutto una forza stoica di resistenza al male che fa del conciso racconto di De Quincey, come avviene in ogni biografia che si rispetti, un apologo. Gli ultimi giorni del filosofo registreranno infatti un calvario tenebroso: la perdita progressiva della memoria che intacca la stessa unità della personalità; gli incubi e le fantasmi terribili; il tempo che si fa insopportabile nella dilatazione degli attimi che gli appaiono infiniti.

Baldo Meo

NELLA FOTO: Immanuel Kant.

Un'antologia curata da Borges che è un omaggio all'intelligenza del superinvestigatore



JORGE LUIS BORGES. Adolfo Bioy Casares.

«La cattedrale della paura», Editori Riuniti, pp. 285, L. 18.000.

«Il racconto poliziesco è quindi un genere intellettuale, un genere basato su qualcosa di assolutamente inventato. Il delitto cioè non viene chiarito in seguito ad una soffiata o per gli errori

commessi dai criminali, ma per merito di un ragionato astratto: oggi, il racconto poliziesco, anche di violenza, anche di violenza sessuale, in ogni caso è scomparso. Tra questi giudizi formulati qualche anno fa da Jorge Luis Borges si cerca la chiave dell'antologia di racconti polizieschi che l'ottogenario scrittore

Cara algebra imperfetta del «giallo» delle origini

argentino e il suo impareggiabile collega Adolfo Bioy Casares hanno curato ed editato in questi giorni presso gli Editori Riuniti col titolo La cattedrale della paura. Solo Natale, lo scorso anno, era uscita l'altra antologia, i signori del mistero, di cui quella più recente è la ideale continuazione, contribuendo anche a porre riparo ad alcune lacune con l'inserimento di autori come Robert Louis Stevenson e di una sezione finale riservata a giallisti latino-americani.

Se i giallisti di Borges, nel loro radicale rifiuto di qualsiasi legittimità al più agiografico sentier intrapreso dal racconto poliziesco di hard-boiled school, il giallo satirico-parodico, il giallo rosa, ecc., sono altrettanto condisciplinati e comunitari di tutto discutibile, è certo pure che le scelte di campo che fanno loro seguito sono dettate da una coerenza rara nella maggior parte degli esecutori, ma assolutamente naturale e altrettanto naturalmente riconoscibile nello scrittore argentino.

Tutti i racconti, infatti, in modo meno o più evidente per quelli tardo-ottocenteschi e

primo-ottocenteschi e la moda assai singolare in quell'epoca di un'indagine che si svolge al livello del contenuto, si vede con altrettanta chiarezza come il realismo del giallo contemporaneo si distacca dalle forme di quell'algebra imperfetta che è la psicologia positivista della prima metà del secolo. La realtà è con sovrabbondanza esaltata di misteri insolubili, di tecniche indagarie e misticistiche. La realtà raramente ci mette di fronte a gentiluomini perversi e a gentiluomini estenuati, di cui in pratica duei armonici. Nessun Isidro Parodi, dal paroliere al generale, nel mondo delle lettere - aggiunge Borges - che oggi tende al colosso. In un'epoca che nel suo carattere socialista è caotica, «è qualcosa che, umilmente, mantiene le virtù classiche: il racconto poliziesco è un genere concepibile un racconto poliziesco senza un principio, uno sviluppo ed una fine».

«Il racconto poliziesco è un genere intellettuale, un genere basato su qualcosa di assolutamente inventato. Il delitto cioè non viene chiarito in seguito ad una soffiata o per gli errori commessi dai criminali, ma per merito di un ragionato astratto: oggi, il racconto poliziesco, anche di violenza, anche di violenza sessuale, in ogni caso è scomparso. Tra questi giudizi formulati qualche anno fa da Jorge Luis Borges si cerca la chiave dell'antologia di racconti polizieschi che l'ottogenario scrittore

Una raccolta di opere giovanili

Il dormiveglia di Handke tra film e prosa

un soggetto narrativo che si appropria della realtà circostante in meglio di frammenti di tale realtà, solo nella misura in cui entrano nel campo di percezione del soggetto stesso. E si tratta di un approccio visivo (dalla parentela con l'écrit de regard, molto spesso evocato dai critici, da qui il procedimento cinematografico, che nei racconti si concretizza in progetti per film o in descrizioni di scene, frottole, ma che in seguito porterà Handke direttamente alla produzione cinematografica) di un occhio-parlante che si sofferma sui particolari, sui dettagli, per ricostruire da questi, o forse per far intuire a partire da questi allo spettatore i rapporti più complessi di una realtà frammentaria.

Non è un caso che il punto di passaggio tra l'esterno e l'interno del soggetto sia il sonno. È non un sonno tranquillo, nemmeno popolato da sogni intesi in senso freudiano o nel più tradizionale senso romantico, ma una specie di stato di inquietudine e di allucinazione a metà tra il sogno e la veglia che sembra essere indicato come il momento del vero sentire, ovvero

schede... schede... schede... schede...

La follia nel mondo poetico di Pirandello

ELIO GIOIOLA. «Pirandello la follia», Il melangolo, pp. 286, L. 16.000.

Dopo aver esplorato con gli strumenti della psicoanalisi gli universi narrativi di Gadda e di Svevo, Gioiola si dedica ora a Pirandello, così compiendo un impegnativo tritico sulla nostra letteratura novecentesca. La tesi fondamentale di Gioiola è che il cuore del mondo poetico pirandelliano sia costituito dal motivo della follia e che ad esso soggiaccia un elemento psicotico, la divisione

schizoido dell'io, complicata da non infrequenti coloriture di tipo paranoico. Beninteso, né l'autore né i suoi personaggi possiedono mai una follia reale. Non c'è un autentico folle in tutta l'opera pirandelliana e non si può parlare di una vera e propria fenomenologia della psicosi. In compenso, «nessun personaggio è immune da qualche vena di follia: perché alle scaturigini della scrittura di Pirandello agisce un'acuta paura della follia. L'acuita passione razionalista

che la percorre in lungo e in largo, incarnandosi in memorabili figure di pazzi-savi folli e anacoreti, si configura in tale prospettiva come un immenso sistema difensivo, un colossale scorcio elaborato contro una latente inclinazione psicotica. Nell'analisi di Gioiola, che s'instaura in puntiglioso confronto con la recente critica pirandelliana, specie a partire da Cesare (Houssay, Gardar, Spizolo), s'incontrano parecchie osservazioni suggestive: come l'ipotesi di una segreta omosessualità nei protagonisti «gemelli» di alcuni racconti (Pari, O di una di nessuno), o la felice applicazione di una psicoanalisi freudiana («psicologia del giocatore» di E. Bergler. Ma forse il richiamo più interessante riguarda Michel Bachtin, Gioiola, che correttamente ravvisa nell'«

monismo la prefigurazione del concetto di letteratura carnevalesca, legge le teorie di Bachtin in chiave freudiana, trasferendole da un piano socio-antropologico (l'abietto avverso di un sistema di potere) ad un piano di analisi del profondo. Egli dunque identifica la «carnevalizzazione» con il ritorno del represso - ossia con lo scatenamento delle pulsioni nascoste - che nell'età moderna si traduce in «neurotizzazione». Dio non si poteva uccidere, si poteva far bella di lui, paroliere di una sacralità, salvo poi ricorrere ai risarcimenti questuati; se ora il padre ad essere diventato Padreterno, il patriarcato diventa possibile, questa è la tentazione del figlio schiacciato, piena di rimorso e di sofferenza».

Mario Barenghi

Questa fantascienza che futuro desolato

PHILIP K. DICK. «L'uomo dei giochi a premio», Classici Fantascienza, Mondadori Urania, pp. 192, L. 2.500.

WALTER TEVIS, «Solo il mio canto al limite del bosco», Editori Riuniti, pp. 222, L. 8.000.

La fantascienza è sempre in grado di offrire pregevoli esempi narrativi, sin in nuovi romanzi, sin in ristampe di vecchie edizioni, anche se queste ultime si servono talvolta di traduzioni goffe e obsolete. Contro i «Classici Fantascienza» della Mondadori si aprono due opere degli anni Cinquanta di Philip K. Dick, lo scrittore californiano morto un anno fa, che è certamente la voce più significativa della fantascienza americana contemporanea. L'uomo dei giochi a premio, ma il titolo inglese, Time out of joint, appare in un'edizione di una fantascienza che ricostruisce lo spazio della propria avventura, fantascienza «normale» quanto artificiale e manipolata. Tutti i temi che Dick stuporò con vigore negli anni successivi - l'auto-

presenza di un potere occulto e spregiudicato che manovra l'esistenza dell'individuo, il viaggio a ritroso nel tempo come regressione patologica, il dialogo tra un realismo e un'utopia, la città di Babel, il regno dell'alto - emergono già in questo romanzo dal suo sapere kafkiano. La pacifica cittadina americana è, infatti, un universo simulato e illusorio, da cui non può essere «uscito» che da una dei protagonisti, che riproduce una realtà ormai scomparsa. Il motivo dello zoo, questa volta popolato di animali e visitatori, è descritto in un futuro desolato dove l'uomo ha perso perfino la capacità di leggere. La fantascienza di Tevis suggerisce un paesaggio neodeadente di rottami tecnologici e spirituali, percorso da automi malridotti e da creature spaurite e solitarie. A capo di questo mondo, che somiglia ancora le tracce della civiltà americana, con le sue istituzioni e i suoi monumenti in rovina, Tevis colloca un tetro robot dall'apparenza luciferina, che cerca la morte attraverso la progressiva estinzione della vita umana. Anche Mockingbird (questo il titolo originale del romanzo), insomma, sembra inserirsi in quel discorso sui «simulacri» e sulla «simulazione» che accomuna romanzi come quelli di Philip K. Dick e di alcuni settori della cultura contemporanea (Baudrillard, Perle) e a regimi come il fideismo, il cui splendore Haldane rammer rinvia il testo stesso può fidarsi per capire le mappe dell'immaginario tracciato dalla fantascienza di questi ultimi decenni.

Carlo Pagetti

Dischi

POP

Lacrime e pugni degli anni Sessanta

CLASSICA

Per conoscere Busoni

CLASSICA

Segnalazioni

CLASSICA

Voci rubate al Medio Evo

RAGTIME

Chi ha tradito Scott Joplin?

ANTOLOGIA: Festivalbar / Vent'anni di juke box - Polystar 812 223-1 (album doppio) (PolyGram); BOBBY SOLO: Special '83 - EMI 1186011; STEVIE NICKS: The Wild Heart - WEA 25 0071-1; IMAGINATION: Looking at Midnight - Paraneord RM 3903 (maxi single).

Fra le grosse manifestazioni canzonettistiche degli anni Sessanta, Cantagiro e Festivalbar erano quelle più si contrapponevano, come funzione e come modello di spettacolo, al Festival di Sanremo (che invece veniva imitato sia dalla televisione Canzonissima, sia dal Disco per l'Estate). Il Cantagiro, in particolare, all'offerta dall'alto, dall'artificiosità paludata di Sanremo faceva antidoto sfruttando una richiesta dal basso, spettacolarizzando fra la gente e ridando carne ed ossa «dal vivo» al divo del disco.

Il «falso sanremese» è sempre consentito nel fatto che, a priori del prodotto, deve, pertanto, fingere di essere una realtà diversa dal disco, deve quindi dare un valore d'eccezionalità a ciò che, al contrario, è norma quotidiana (la canzone). Il Festivalbar, invece, ha sempre operato sul prodotto, cioè sul disco preesistente, seguendolo lungo uno dei suoi iter, i juke-boxes, per costruirvi poi sopra lo spettacolo finale.

Una «summa» discografica sanremese sarebbe, pertanto, una noiosissima rievocazione di falsi: queste quattro facciate di Festivalbar restituiscano, al contrario, uno scorcio di realtà sonore degli anni Sessanta. Ciò che fa effetto e magari un po' meditare è che, alla distanza, appaia verosimile che una certa canzone abbia avuto tanto successo. Alla distanza vuol dire che certi fattori contingenti e relativi non sussistono più, restano solo i valori in sé della canzone. Anche se in questa

panoramica non si può dire ci sia il meglio, il nuovo, il coraggioso di quegli anni: era pur sempre un festival... Semmai, ad accusare il tempo che è trascorso sembrano di più le voci, ma questo è caratteristico del rapporto musica leggera-tempo.

Da rievocare in questi solchi ci sono senza dubbio il Battisti, magari un po' ancora acerbo, di Acqua zuppa, acqua chiara, oltre che di Fiori rosa, fiori di pesco, Raderà di Little Tony, Perdono di Caterina Caselli, per motivi del tutto opposti: il risibile Sissera mi butto di Rocky Roberts cui fa eco Affida una lacrima al vento di Adriano Da notare la parte vocale del compianto Stratos in Pagni chiavi dei Ribelli. Su tutto e tutti, naturalmente, Festival Pravo (Il paradiso).

Bobby Solo, invece, ai Sessanta ha voluto rendere un omaggio del tutto personale, registrando, cioè, le canzoni della sua epoca d'oro, da Se piangi, se ridi a Domenica d'Augusto, da Una lacrima sul tuo viso a Non c'è più niente da fare. I collezionisti di mode e revival preferiranno i vecchi 45 giri: ma le qualità interpretative di Bobby Solo sono invece assai mature e raffinate con gli anni.

Certe stringenze di quel decennio storico della canzone ben s'avvertirono nel nuovo album di Stevie Nicks, bravissima, variante d'inflessione, ora sornionamente perversa, ora trepidante.

Ma se poi si volesse dimostrare un modo, un tentativo di non essere più negli anni Sessanta, l'arma la offrono i tre Imagination in questi maxi: Looking at midnight ha una versione dance-funk, un'altra, sul retro, mix, proiettata nel futuro danielo uno.

NELLE FOTO: Patty Pravo e, a destra, Little Tony e Bobby Solo.

BUSONI: «Musiche per 2 pianoforti e orchestra», De Fusco, pianoforti (ITALIA ILL 70091) - Il pianoforte a Napoli nell'800 (musiche di Thalberg e Martucci), V. Ricordi, pianoforti (ITALIA ILL 70095).

A Michele Campanella, e alla Fonit Cetra si deve la più organica serie di incisioni dedicate alla musica pianistica di Busoni: dopo i due fondamentali dischi contenenti le Sonate, le Elegie e l'Andante in Tracolla, la registrazione di tutte le musiche per due pianoforti, che comprendono almeno due compendiosi volumi, è un'opera di Busoni, la monumentale Fantasia contrappuntistica (nella sua versione per quattro mani), e un'arrangiamento sul corale di Bach «Wie wohl ist mir», Campanella e affiancato da una pianista che «è formata alla sua stessa scuola», quella di Vitale: ne risultano esecuzioni di eccellente rilievo, anche se forse nella problematica Fantasia non rendono

«...ma, la sublime lezione del Quartetto Italiano, cui resta inferiore. (p. p.)

RAVEL: Gaspard de la nuit - PROKOFIEV: Sonata n. 6. Ivo Pogorelich, pianoforte (DEG. 2532 093).

I primi dischi di Pogorelich avevano messo in luce l'irresistibile interesse solo come curiosità. È tutto un mondo nuovo, di cui prematuramente si è voluto fare un «caso», ma qui le cose funzionano: il primo, in particolare, è un'ottima testimonianza della libertà del suono e la libertà del fraseggio, il gusto un po' estenuato e talune stravaganze trovano un terreno più congeniale e si manifestano con in interpretazioni più controllate e coerenti. (p. p.)

Musica per saxofono e pianoforte di Cerepin, Milhaud, Demersman, Takacs, Maurice; Ed. Hogaard, saxofono, Ton Hartsuiker, piano (TELEFUNKEN 6.1291 A2).

La collana musicale da camera virtuosistica, è l'occasione per presentare eccellenti strumentisti e composizioni anche assai rare, di una rarità, però, che talvolta interessa solo come curiosità. È il caso, in particolare, di molti di questi pezzi per saxofono, strumento che non dispone di una grande letteratura. L'ottocento è rappresentato solo dal belga Demersman, gli altri sono autori novecenteschi di diverso livello: emerge «Scaramouche» di Milhaud, nota nella versione per 2 pianoforti, ma qui presentato in quella originale per saxofono. Esecuzioni ottime. (p. p.)

MACHAUT: 2 Lais polifonici; The Medieval Ensemble of London (L'OISEAU-LYRE DSDI, 705).

Per chi si interessa un poco di musica medievale un titolo come «Lais polifonici» suona strano, perché di norma il genere poetico-musicale del Medioevo è scritto per una sola voce e comporta l'intonazione di un lungo testo articolato in diverse strofe. Infatti è del tutto eccezionale (e fino ad oggi priva di spiegazione) l'esistenza, tra i 19 lais di Machaut, di 4 composizioni che impiegano la scrittura polifonica. Due di queste si ascoltano nel nuovo, interessantissimo disco dell'ottimo Medieval Ensemble of London.

Le Lay de la fontaine comprende 12 strofe (è un testo religioso, dedicato alle Vergini) e alterna una strofa monodica e una strofa intonata come canzone a 3 voci; Un Lay de consolation è anch'esso di 12 strofe (con testo di carattere amoroso) tutte intonate a due voci con una semplice scrittura nota contro nota. Le raffinate sottigliezze melodic-ritmiche di Machaut, autore anche dei testi poetici (ciò vale per tutta la sua produzione) trovano nel gruppo inglese diretto da Peter e Timothy Davies una ottima valorizzazione, secondo criteri filologicamente aggiornati, che tengono conto delle ipotesi più recenti sui problemi di questa musica.

piolo Petazzi

RAMPAL, RITTER, MANNE, JOHNSON: Scott Joplin - CBS 73685.

In un certo modo, è l'ennesimo tradimento ai danni di uno dei più emarginati e umiliati musicisti dell'era moderna: Scott Joplin, compositore e pianista di Ragtime, operante a cavallo del secolo, cittadino americano di pelle nera e quindi considerato indegno della musica composta. Solo qualche anno fa una delle sue opere, Treemonisha, è stata rappresentata, mentre l'autore aveva dovuto pubblicare il suo pezzo, per solo cento e pianoforte.

Rampal qui in questione è proprio e nientemeno che Jean-Pierre Rampal, flautista che rivaleggia, in campo classico, con severo Gianfranco Coni suo John Steele Ritter, pianista e clavicembalista d'analoga estrazione, il batterista jazz Shelley Manne, nonissimo veterano, il basso tuba Tommy Johnson. Come dire: metà musica colta, metà jazz, un po' come doveva essere Scott Joplin.

Solo che, nonostante la bravura di tutti, questi ragtime famosissimi, da Maple Leaf Rag a The Entertainer e Original Rags, perdono quel profumo di musica creola, tesa fra due culture, occidentale e africana, e va persa anche quell'elasticità ritmica che si coglie nei dischi dello stesso Joplin. Con tutta la raffinatezza di questi interpreti, resta da chiedersi perché hanno sentito il bisogno di farlo? danielo jono