Spettacoli Cultura

Un inedito «Caligola» di Camus

ROMA — Albert Camus, l'autore della «Peste» e dello «Straniero», l'uomo della libertà e sincerità assoluta, si autodenunciò pesantemente. Uno dei suoi testi teatrali più famosi, il «Caligola», è frutto di una radicale riscrittura-censura che Camus stesso aveva fatto prima di mandarlo in scena, per adeguarlo al clima politico-sociale dell'epoca e per purgarlo di un eccessivo erotismo. Solo oggi, a 40 anni di distanza, il «Caligola» originale è stato scoperto da uno studioso americano, James Arnold, dopo una ricerca romanzesca durata parecchi anni. La storia della scoperta, di grande valore teatrale e letterario, è raccontata in anteprima nel prossimo numero del settimanale «Panorama», che pubblica anche alcuni stralci del «Caligola» ritrovato. «Da quelle pagine, che ho letto con commozione, esce un Camus più giovane, forse un po' meno preciso e controllato, ma in qualche modo più ricco. Ci sono quegli slanci che facevano parte del suo carattere ma che nella sua opera erano rimasti in ombra», ha detto l'editore francese Robert Gallimard, annunciando l'uscita del testo per la primavera dell'84. Ma prima ancora che nel paese del suo autore, il nuovo «Caligola» sarà conosciuto in Italia. Con questa versione del dramma di Camus Maurizio Scaparro inaugurerà infatti la sua gestione del Teatro di Roma. È una clamorosa novità, finora tenuta segreta, anche per l'iter abbastanza insolito dell'operazione: gli attori italiani infatti reciteranno un testo ancora inedito in Francia, nella traduzione che è stata fatta in queste settimane dallo scrittore Franco Cuomo. Un'operazione comunque che ha avuto il pieno appoggio di chi oggi cura i diritti di Camus, cioè sua figlia Catherine. I due «Caligola» secondo la figlia, «rappresentano ognuno un aspetto del carattere di Camus. In quello inedito c'è l'aspetto lirico, l'amore per un desiderio di austerità. È nella contraddizione di questi due aspetti che stava il carattere di mio padre».

Un'indigena della Sierra centrale e, in alto, Manuel Scorza

Intervista a Manuel Scorza

Lo scrittore peruviano racconta il suo ultimo libro, «La danza mobile» che esce ora in Francia. «È un romanzo politico, ma parla anche di conflitti personali: bisogna frugare nell'anima non solo nella Storia»

Ande, Amore e Rivoluzione

PARIGI — Il libro che gli dette la fama dette anche la libertà al contadino che ne era protagonista. Il libro era «Rulli di tamburo per Rancas». IL campesino era Hector Chacon, e per undici anni era stato rinchiuso in una prigione peruviana. Quasi del tutto dimenticato. Il clamore che suscitò il romanzo, lo fece uscire di galera. L'autore era Manuel Scorza, e il presidente della Repubblica, il generale Velasco, gli mise addirittura a disposizione un aereo per andare a prendere Chacon nella Cayenna della selva amazzonica.

Era il 1971. E Manuel Scorza già viveva a Parigi. Nato nel 1928 a Lima da un'indiana della Sierra centrale e da un ex schiavo di una piantagione di caucciù. Manuel decise molto giovane di diventare scrittore. Egli stesso racconta questo aneddoto: «Un indio un giorno mi ha detto: stiamo vivendo un periodo di massacri senza precedenti, ma i testimoni sono tutti analfabeti. Compresi allora che il mio compito era di scrivere la loro storia». La sua storia di scrittore si intreccia con quelle di militante politico.

Nel 1948, a 20 anni, subì il primo arresto, come redattore di un giornale di opposizione. Dopo un anno di carcere lasciò il paese. Era il periodo della dittatura del generale Odria. Furono sette anni di esilio trascorsi in molti paesi del Sudamerica: dall'Argentina al Messico. Il ritorno in Perù fu molto breve: fu negli anni '60 per partecipare alle lotte contadine. E per questo fu costretto di nuovo a fuggire. E si stabilì a Parigi. Dal '69 in poi, con la presidenza Velasco, sarebbe potuto ritornare in patria. Ma preferì restare a Parigi. Ed a Parigi lo incontriamo per questa intervista.

Scorza, lei ha scritto sempre libri politici. Il suo ultimo romanzo «La danza immobile» è un po' diverso...

Ma è anch'esso politico. Tutti i miei libri lo sono. Tutta la letteratura è politica, per quello che dice e quello che tace. E «La danza immobile» è un libro che affronta argomenti politici, anche se lo fa da un punto di vista «personale». E' anche un romanzo d'amore. Anzi: una riflessione sull'amore e una metafora sulla vita. Metafora che certi critici non vogliono o non possono capire. Il romanzo è un sogno che si svolge mentre una donna attraversa un ristorante di Parigi e uno scrittore immagina di vivere con lei un grande amore. E' un libro eroticoumoristico, e lei sa che sono argomenti poco usati nella letteratura latino-americana. Ed anche un libro molto poetico...

I cinque romanzi del ciclo «La guerra silenziosa», invece, avevano un obiettivo politicamente determinato?

Certamente. Il mio obiettivo era raccontare il massacro e le lotte della «guerra silenziosa», che da secoli effettuano i conquistadores, i loro discendenti ed i vinti nel Perù. Questi romanzi hanno due livelli: uno mistico e uno storico. I romanzi corrispondono a cinque insurrezioni: «Redoble para Rancas» è la lotta solitaria; «Garabondi el Invisible», l'inizio della lotta collettiva; «El jinete Insomne», il recupero della memoria collettiva per superare la sconfitta; «El cantar de Agapito Robles», la vittoria provvisoria, ed infine «La tumba del relampago», la sconfitta finale, ma anche la uscita dal mito alla coscienza, ed è per questo che lo considero il romanzo più importante del ciclo. Lo ripeto, io non condivido la divisione che alcuni stabiliscono, fra libri politici ed artistici. La Divina Commedia non è un libro politico? L'Opera di Eschilo «I Persiani», non fu scritta su commissione per essere presentata alle truppe che partivano alla guerra contro i persiani? E la grande musica sacra non è una musica di propaganda ideologica? L'unica divisione comprensibile è fra un libro buono ed un libro mediocre.

«La danza immobile» è la prima opera di una trilogia, chiamata «Il fuoco e la cenere», che lei ha detto di voler dedicare alle lotte armate in America latina. Come mai ha iniziato la sua trilogia attraverso uomini che vivono di dubbi?

Lei ha detto bene «iniziato». Però gli altri libri saranno diversi. Nel libro «La danza Immobile» per esempio, il guerriero che muore legato all'albero delle formiche «dubita», però non rinuncia mai alle sue convinzioni.

«La danza Immobile» è il conflitto tra un uomo che dubita e un altro che crede. Ma d'altra parte, perché non si devono porre i dubbi?

Nella «Danza Immobile» esiste un netto «distacco» rispetto alla lotta armata?

Sì e no. Perché di fronte a Santiago che diserta la rivoluzione per una donna, c'è Nicolas che diserta da una donna e in un certo senso dalla vita, per la rivoluzione.

Si diserta dalla vita e si va in forma suicida verso la morte? Di che rivoluzione si tratta?

Nicolas dice che fra il passato e il futuro esiste un fosso e che perché l'umanità possa attraversarlo forse è necessario riempire quel fosso coi cadaveri dei combattenti come il suo.

Lo dice Nicolas. Ma che dice Manuel Scorza?

Io come Santiago sono stanco che mi promettano paradisi nel futuro e mi lascino nell'inferno del presente. Come ha detto Breton: «L'aldilà dovrebbe essere qui».

La violenza è un altro dei temi che lei tratta nella «Danza Immobile», che pensa del rapporto di Vargas Llosa sull'assassinio degli 8 giornalisti nel Perù?

Non sono d'accordo col rapporto. Mi meraviglio che un rapporto, fatto in buona fede, concluda sentenziando, nel 1983, che nel Perù esista un altro paese, il Perù Precolombiano. La società indigena pietrificata nel tempo che adesso comincia a svegliarsi (e come!) è stata scoperta nel 1942, no?

Qual è la sua spiegazione?

Il Perù è stato sempre governato dalle alte classi di una società «creola» che ignora l'esistenza della nazione indigena che sta nella base più profonda del paese. C'è voluto il patetico martirio degli otto giornalisti perché con un brivido d'orrore l'opinione pubblica si rendesse conto di quello che succede. Però quello che è successo a Ayacucho succedeva già prima, quasi ogni giorno. È da secoli che regna una feroce violenza che non si vede per le stesse ragioni che non si «vede» «l'invisibile a Garabombo». Nel Perù esiste una violenza repressa fin dalla conquista. Per questa ragione quando scoppia prende forme atroci. Per questo Jose Carlos Mariategui affermò che nelle profondità della classe contadina «Quechua» dorme la maggiore fonte di energia rivoluzionaria dell'America Latina. Il governo peruviano ha commesso l'imprudenza di scatenare la violenza fra le comunità, e il risultato è che ogni giorno ci sono scontri sanguinosi nel paese.

Negli altri due libri della «Trilogia» lei tratterà la violenza attraverso temi eminentemente «personali» come lo ha fatto nella «Danza Immobile»?

Sì. Penso di trattarla attraverso conflitti personali, perché credo che è tempo di frugare nell'anima. Non mi interessa la divisa che portano i combattenti bensì quello che c'è sotto la divisa. L'uomo è buono o è cattivo? Si può cambiare il mondo soltanto con una rivoluzione politica? Ci può essere una rivoluzione esterna se non vi è prima, o simultaneamente, una rivoluzione interna? Per molto tempo si è pensato che i combattenti politici siano uomini privi di altre passioni che non siano politiche. Non è così. La guerra o la guerriglia non sono solo drammi collettivi, sono anche tragedie personali. In una occasione, il capo della guerriglia venezuelana mi raccontò che in un gruppo di combattenti, due donne erano innamorate dello stesso uomo: il capo del distaccamento. In assenza del capo, per ragioni di combattimento, una delle donne prese il comando, questa accusò l'altra e alcuni compagni di essere «infiltrati». Gli fece un processo formale e li fece fucilare. Non per politica ma per gelosia. Uno riuscì a salvarsi e denunciò il fatto. La donna, avrebbe potuto essere anche un uomo, fu a sua volta deferita a un consiglio di guerra. Quando gli domandarono se aveva qualcosa da dire in sua difesa, sfoderò la rivoltella e si suicidò. Questo io lo chiamo inquadramento umano del problema della lotta politica. Credo che questa versione fa più grandi i protagonisti.

E nel suo libro ci sono situazioni analoghe?

La figura di Nicolas nella «Danza Immobile» è la figura più grande perché ha dovuto rinunciare all'unico grande amore della sua esistenza. Mentre c'è chi afferma che l'amore non è importante. Succede che esistono preti di destra e di sinistra i quali vorrebbero che i rivoluzionari non facessero l'amore e che continuassimo a vivere in un continente di masturbatori. Felicemente, la gioventù, oggi si libera, però per molto tempo l'America Latina è stata un continente di masturbatori: per questo esiste tanta violenza. Si è parlato qualche volta della vita sessuale che esiste nelle prigioni dell'America Latina o di quello che è successo alle donne che hanno aspettato col passare degli anni i loro mariti? Fino a quando occulteremo quei temi? Credo che è necessario farla finita con tante convenzioni. E se uno scrittore può farlo «artisticamente», mi sembra meglio. Io ho tentato di farlo nella «Danza Immobile» il cui messaggio che figura alla fine del romanzo sarebbe: il destino dei girasoli è girare intorno al sole. Il destino degli uomini, girare intorno all'amore. Guai al girasole o all'umano impazziti che si ostinano a girarsi contro il sole o contro l'amore. Sarebbero solo dei poveri ciechi che girano intorno al nulla.

Josè Hernandez

Vale più una fotografia o un articolo? Una mostra su 30 anni di lavoro della Publifoto ripropone il problema: allora i reporter erano invitati a scattare inquadrature «neutre», vendibili cioè sia a giornali di sinistra che di destra. Era già una manipolazione. E oggi?

L'immagine al potere!

MILANO — *Da alcuni anni in Italia si sta scoprendo «la fotografia». È un giro vorticoso di mostre che vengono allestite un po' dovunque: fotografi dell'Ottocento, ritrattisti, maestri del colore, paesaggisti dell'urbano ecc., tutti stanno per avere il loro momento di gloria. Spesso parallelamente si aprono dei dibattiti sul linguaggio dell'immagine e il suo futuro. Di certo arriviamo (spesso viziati dalla nostra cultura umanistica) in ritardo ad affrontare il discorso sull'immagine in generale e sull'informazione visiva in particolare. È un ritardo culturale di decenni rispetto ai paesi di salda cultura industriale e per colmare questa lacuna storica non basta, sicuramente, la corsa a pubblicare o esporre di tutto che caratterizza molti operatori culturali o editori. In questo «revival» dell'immagine spesso il posto di prestigio è dato dalla fotografia giornalistica sulla cui funzione o ambiguità il dibattito è tuttora aperto soprattutto tra gli stessi giornalisti fotografi.*

«Le immagini come memoria storica di un Paese? Ma quale memoria, quella documentata dal fotografo o quella richiesta dall'editore? L'immagine fine a se stessa o la fotografia come integrazione di un discorso culturale?»: Ecco i temi del grande dibattito che ci coinvolge sull'informazione visiva e che vede gli stessi addetti ai lavori spesso su posizioni fumose e inconciliabili. È una discussione che corre sull'onda dei mutamenti della condizione del fotoreporter, dal suo ingresso nell'Ordine dei giornalisti all'attuale crisi della professione, dovuta sia alla situazione economica in cui versa l'editoria, sia alla difficile collocazione della figura professionale del reporter nel quadro delle nuove tecnologie in cui si muoverà l'informazione in un futuro ormai vicino.

Queste considerazioni possono forse introdurre il visitatore ad una lettura più ampia e approfondita delle immagini della mostra sulla «Publifoto di Vincenzo Carrese», apertasi a Milano nella sala del Sagrato di piazza del Duomo. «Professione fotoreporter» è una importante rassegna che vede allineate centinaia di immagini a documentare parte degli avvenimenti accaduti nel nostro Paese, avvenimenti che colpiscono i nostri ricordi e stimolano la curiosità storica dei giovani (erano gli anni cinquanta, e i temi giornalistici dei nostri rotocalchi erano le prime dive, la famiglia Savoia, il festival di Sanremo..). Così troviamo esposti personaggi sconosciuti diventati famosi e personaggi allora famosi oggi dimenticati; avvenimenti e fatti già sui libri di storia.

Cesare Colombo, curatore della mostra, ha scelto le trecento immagini esposte da un archivio di centinaia di migliaia di negativi cercando di portare alla luce l'inedito della Publifoto, fotografie scattate nell'arco di un trentennio (1934-1970) da una quarantina di reporter che hanno lavorato nell'agenzia di Carrese, morto due anni fa. Ma che cosa ha rappresentato la Publifoto nella storia della comunicazione visiva nel nostro Paese? Quale è stata la sua funzione nel panorama editoriale milanese?

Sorta nel dopoguerra in concomitanza con altre due agenzie, la Rotofoto e la Farabola alla quale si aggiungerà verso gli anni cinquanta la Giancolombo, la Publifoto ha avuto da sempre l'appalto esterno di diversi quotidiani come il «Corriere della Sera», il «Giorno» e la stessa «Unità». Seguiva insomma su commissione gli avvenimenti giornalistici di cronaca che gli venivano indicati e poi ridistribuiva le stesse immagini ai settimanali; inoltre aveva uno staff fotografico che veniva «imprestato» via via a chi tra i settimanali ne faceva richiesta.

Il fotografo era un puro esecutore del punto di vista del giornalista e le indicazioni che lo stesso Carrese impartiva ai suoi reporter erano di rimanere neutrali di fronte all'avvenimento; fotografare frontalmente, usare il flash, evitare il particolare e le foto di atmosfera, ma soprattutto tener conto della vendibilità della foto. Le immagini della Publifoto erano infatti in perfetta sincronia con il potere e il giornalismo scritto di quegli incredibili anni a cavallo tra il cinquanta e il sessanta.

La richiesta era di immagini ufficiali, acritiche, senza tante problematiche. La Publifoto vi aderiva senza riserve. E i fotografi? La maggior parte di loro proveniva da lunghi anni di tirocinio, dalla camera oscura; tecnicamente preparati, ottimi professionisti, scattavano immagini su immagini, saltando da un argomento all'altro, rispettando l'ottica di Vincenzo Carrese e della committenza.

Ma è importante saper guardare la mostra inquadrandola in una storia e in un evolversi dell'agenzia Publifoto, all'interno di un mercato editoriale con le sue domande e le sue offerte. Così è da chiedersi: quante di queste foto originariamente sono state scartate perché non vendibili e quante invece allora hanno avuto con differenti didascalie, un'altra funzione nel complesso meccanismo della notizia? In un prossimo futuro tutto quello che può essere materiale di ricostruzione di una storia del giornalismo fotografico dovrebbe essere esposto in mostre dove, a mio avviso, accanto alle fotografie andrebbero collocate pagine originarie dei giornali. Infatti solo attraverso l'impaginato, la titolazione, la grafica potremmo trarre delle reali conclusioni sul messaggio visivo che il reporter ha voluto darci e renderci conto di come questo sia stato distorto e manipolato dai centri di potere. Per rimanere in una storia della Publifoto, rimando il visitatore alle immagini di Tino Petrelli su Africo, un reportage su un paese della Calabria eseguito per l'«Europeo» di Benedetti nel 1948: erano foto eccezionali, ma soprattutto era eccezionale l'impaginato del giornale, che fu oggetto di una serie di polemiche nell'Italia ufficiale di allora.

Ma nel modo di porsi di fronte all'avvenimento, dagli anni celebri della Publifoto ad oggi, è cambiato qualcosa nel nostro fotogiornalismo? Poco direi e credo che questa lunga citazione che stralcio da un saggio di Edgardo Pellegrini ponga inquietanti interrogativi sulla figura del reporter e il suo modo di fare informazione: «La stragrande maggioranza se non la totalità delle fotografie che appaiono sulla stampa, non sono l'attimo misterioso, colto quasi per magia o per caso. Sono specchi di realtà scelta tra le varie realtà possibili compresenti. Di norma, quella che ci viene offerta è una realtà neutra. Sono le grandi agenzie a dominare il mercato internazionale. Devono poter vendere una stessa immagine al giornale conservatore e a quello progressista. Il tono neutro è quello che garantisce il massimo di mercato. Si sceglie sempre, e si sceglie fin da principio; fin dal momento in cui si decide che cosa fotografare. Solo che la foto neutra non è documentazione vera. Nel momento in cui è fatta, è già destinata a diventare la pezza di appoggio per le scelte di un altro, per le scelte di un articolista che scriverà, su quel personaggio o su quell'avvenimento, ciò che vorrà lui. La foto dovrà solo confermare, con la forza dell'immagine visiva».

Uliano Lucas

Accanto Alcide De Gasperi e Giovanni Guareschi. In alto a destra Lucia Bosè. In basso alluvione nel Polesine nel 1951