

Todorov spiega come in America fu possibile il più grande genocidio

Un mondo ucciso dalle parole

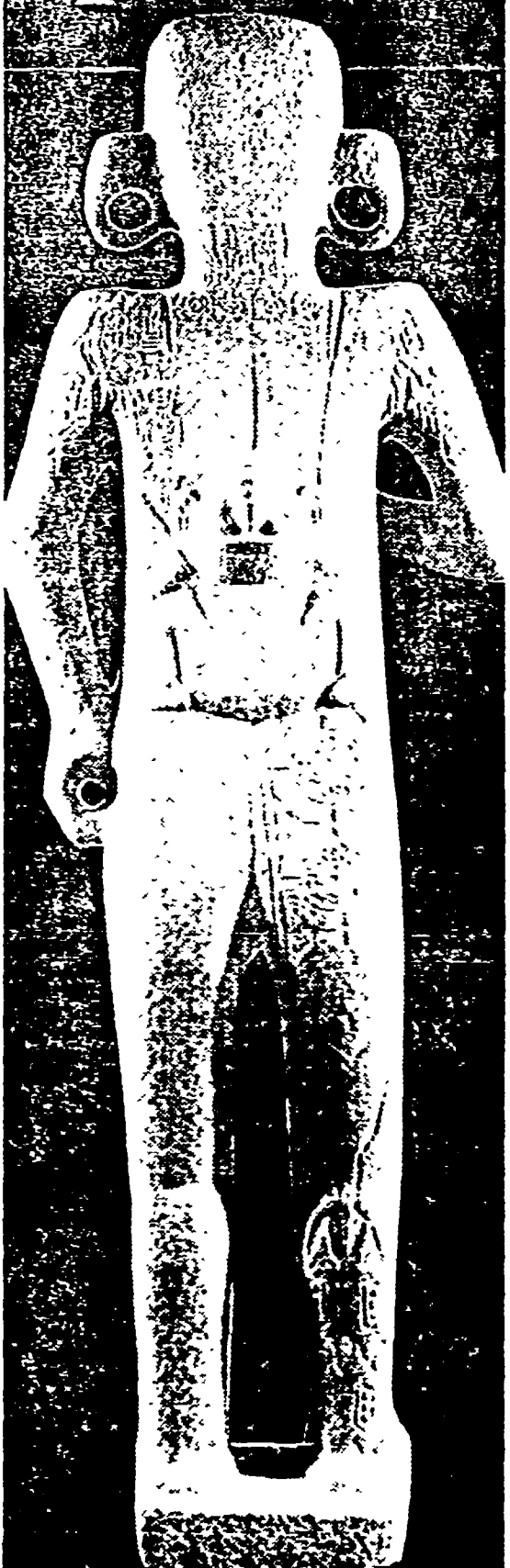


Figura di adolescente (recto e verso). Secoli XII e XVI: cultura huasteca

Non è un gesto né particolarmente nuovo e nemmeno ispirato da uno studiato desiderio di punizione, ma forse solo una necessità, il dare l'inizio della nostra età moderna con il più grandioso genocidio che finora la nostra tradizione sia riuscita a compiere: la conquista dell'America. Nel primo anno della «scoperta» in America vi erano circa ottanta milioni di abitanti, alla metà del Cinquecento erano dieci milioni. Nel solo Messico all'inizio del secolo vi erano venticinque milioni di persone, alla fine solo un milione. La cinquantennale «Breve Relación» di Las Casas che denunciava il genocidio attuato dai conquistadores fu accusata spesso di imprecisione, esagerazione e falso. Nella sostanza invece aveva ragione.

Gli indigeni morirono per uccisione diretta, per le condizioni di lavoro impossibili, per la violenza della schiavitù, e, molto semplicemente, perché si lasciavano morire in un mondo che per essi aveva perduto la carezza del sole e del vento; morivano, ancora, per le carenze e per le epidemie che i conquistadores arginavano e talora usavano come providenziali armi batteriologiche. Quel genocidio non fu allora per nessuno una circostanza adatta per riflettere sulla natura del proprio essere. Fu, invece, una questione voltata in politica, e i «politiques» francesi, vicini al re e alla chiesa gallicana, fecero circolare la «Relación» di Las Casas nel 1577 per propagandare la crudeltà del resto verissima, ma non superiore a quella di altri colonizzatori, dei loro nemici spagnoli e filo-papisti. Oggi sappiamo che nessun genocidio futuro potrà essere riscritto nel linguaggio della propaganda.

Quando agli indios la posizione più umana e meno violenta di quella che progettava una colonizzazione dolce: non conversioni forzate, niente schiavismo, tributi ragionevoli e padroni che dissimulano la loro possibilità di forza. Non c'erano paradigmi nella cultura del Cinquecento per pensare e, quindi, per fare meglio di così. La cultura religiosa è il Cristianesimo che parlava di un solo Dio, un Dio che esclude ogni altra divinità, al contrario, appunto, ateo che si presta a parentele e quindi consente forme diverse di eclettismo religioso. La cultura mondana è il denaro che si declina come possesso personale capace di disegualianza, potere, dominio, comando, piacere. Religione e oro erano potenze sufficienti per vedere nell'altro, nel caso migliore, un uomo, e proprio per questo va convertito nell'anima e tuttavia tranquillamente depredata nelle ricchezze, e nel caso peggiore, un «altro», diverso, nudo, ladro, privo di anima, che può essere distrutto nel corpo perché simile agli animali, e, ancora, depredata nelle cose, poiché le cose di un nessuno sono senz'altro di chi vi mette le mani.

Altro è facile a dirsi, e si applica a tutto al gioco di rifrazioni del vedere e del riflettere europeo, a cominciare dal primo scopritore. Colombo, con una mentalità da crociato desideroso di espandere la voce del Cristianesimo, si avventura alla ricerca del Gran Khan anch'egli con le lettere del sovrano, per segnare sul mondo del mare ignoto il sentiero che Marco Polo tracciò sulla terra. Crede che il viaggio realizzi la profezia di Isia, in questo, come vedremo, del tutto simile agli indios che leggono il presente come realizzazione di un antico disegno. Colombo guarda il disegno fiabesco della natura in America e crede di riconoscerli il Paradiso terrestre, nella sua mente corrono i fantasmi di ciclopiani, sirene, amazzoni e uomini con la coda. Baltezza i luoghi con i nomi della sua tradizione. Decide che gli indios sono buoni o cattivi secondo le categorie morali che l'educazione religiosa ha segnato nella sua infanzia. La scelta tra buono e cattivo dipende poi dalle circostanze del momento. Così succede che fra i nativi, e casualmente sono semi d'origine del selvaggio buono e di quello cattivo. I miti hanno spesso una parentela con il caso, anche se poi vi sarà la coltivazione di terra.

Cortés, lo stratega vincitore in due anni di Montezuma e dei suoi successori, ha parole felici per il comportamento degli indios, ammirati i loro costumi, i loro tempi, i loro parimenti e i loro oggetti. Ma è l'ammirazione del viaggiatore che porta l'arredamento del proprio mondo nel cuore, e che immagina sempre gli oggetti altrui come decorazioni del proprio spazio, e mai come senso di un'altra vita. L'altro è il grande fallimento delle categorie della cultura europea. Essa, per la verità, ha un solo spazio per elaborare questo problema: lo spazio trovato nella cosmologia da un frate libertino, filosofo naturale, mago, nomade per l'Europa, «academico di nulla academia» e, infine, morto bruciato sul rogo. Frate Giordano Bruno con la sua idea della infinità dei mondi, ognuno capace di essere centro di un universo, consentiva di pensare, ma certo in modo molto teorico e astratto, a ciascuna civiltà, a ciascun popolo come qualcosa che è, contemporaneamente, differente e uguale. Vedo che Todorov nel suo libro sulla Conquista dell'America che sto per leggere riprende questi «venerabili» bruciacchiati e che poi vanno come gli intrecci del mondo consentono che vadano...

Il bel libro di Todorov offre molte curiosità piene di un senso doloroso. Ne sceglierei ora una delle più comuni. Come è potuto accadere che Cortés con poche centinaia di soldati e in due soli anni abbia potuto distruggere la forza militare degli aztechi che era tutt'altro che trascurabile? Ci sono alcune ragioni note. Il Messico non era un fatto unito, gli aztechi erano oppressori per altri popoli indigeni che poi si allearono con gli spagnoli, inoltre i conquistadores avevano una sicura superiorità tecnologica dal punto di vista militare. A questi motivi Todorov — che adopera nella analisi storica il suo essere semi-antropologo — aggiunge un altro decisivo. Durante il conflitto con Cortés gli aztechi avevano una totale crisi di comunicazione: a un certo punto non sapevano più che cosa succedeva, e quindi non erano nemmeno in grado di decidere con chiarezza che cosa fare.

Si può comprendere quello che succede solo se si posseggono criteri di giudizio, questo è comune a tutti. Ciò che è diverso sono proprio i criteri di giudizio. Per gli aztechi, per la cultura «nahuatl», la loro storia è indimenticabile, una realizzazione di profezie. È naturale quindi che qualsiasi evento sia comprensibile solo se è qualcosa che è già certo debba accadere. Senza l'indicazione del sapere religioso i fatti diventano misteriosi e inesplicabili e il mondo enigmatico. Quando gli aztechi rimangono privi dei loro collegamenti rituali sono in un mondo che non decidano più e quindi non hanno alcuna possibilità di azione coerente.

Nella cultura «nahuatl», nel linguaggio prevale l'elemento rituale sull'elemento discorsivo: il linguaggio, per così dire, disegna il mondo. La cultura orale tramanda il sapere sotto forma di recitativi. Ora contro questa forma di cultura, si scatena una guerra di distruzione che deriva da un sapere capace di invenzioni rapide ed efficienti, dove gli eventi si incatenano verso un risultato, dove il linguaggio conosce tutte le strategie, a metà strada tra Ulisse e Machiavelli, del mentire, del far credere, del far apparire, del simulare. E gli spagnoli certamente usarono la forma della guerra «ideologica», cioè usarono la stessa forma di pensiero dei loro avversari o meglio colpirli. Gli spagnoli infatti diedero credito all'esistenza di una profezia azteca sul loro arrivo e sulla loro vittoria militare. Del resto esisteva persino un disegno antico che avrebbe raccontato la vicenda della invasione spagnola. I conquistadores avevano in mano lo strumento della comunicazione e l'uso strategico del linguaggio: sapevano persino usare in modo simulato la forma della cultura dei loro avversari. La superiorità era senza limite.

E così si cominciò il genocidio più grande della storia e la cultura venne distrutta, almeno nella sua capacità di riproduzione, perché qualcosa non muore fin che vi sia la dignità della memoria.

Fulvio Papi



A Parigi e poi a Berlino una grande mostra delle opere di Watteau: feste galanti e scene del quotidiano sono tutte attraversate da un brivido di caducità

La vita? È una finzione



Watteau: «Pierrot o Gilles» e in alto «l'insegna per Gersaint» (particolare)

Nostro servizio

PARIGI — La fine del regno di Re Sole, Luigi XIV, non fu certo un periodo tranquillo per la Francia coinvolta in guerre a ripetizione contro l'uno o l'altro degli stati europei, impegnata in persecuzioni interne contro protestanti e giansenisti, trascinata da rovesci finanziari, funestata da lutti tra gli eredi al trono ancor prima della morte di Re Sole (avvenuta nel 1715), e quindi sospesa nell'incertezza delle sorti giacché il nuovo re, Luigi XV, era allora un bambino, fino ad un periodo più pacifico e meno austero che ha inizio con la reggenza di Filippo d'Orléans. Sono questi gli anni in cui vive ed opera — brevemente, poiché, nato nel 1684 morì nel 1721 — Antoine Watteau, ma di quegli avvenimenti non troviamo nessuna eco nei suoi quadri che anzi sono interamente dedicati all'evasione: alle feste galanti come al mondo magico e capriccioso del teatro.

Uomo di costituzione debole, «di taglia media», non c'era nulla nella sua fisionomia, i suoi occhi non indicavano né il suo talento né la vivacità del suo spirito, lo descrivono concordi come contemporanei; eppure quest'uomo apparentemente senza qualità viene subito riconosciuto come un grandissimo per le opere che, rompendo decise con la tradizione aulica e sontuosamente classica del mondo, lontana dall'alta grossolana degli altri in secondo piano, e si mostra con enigmatica desolatezza, il costume troppo lungo di maniche e troppo corto di gambe.

Le feste galanti sono un genere affettuoso, anche qui ognuno rappresenta una parte, gioca un ruolo, nasconde i veri sentimenti dietro una maschera di vedono-vedo attraverso la quale Watteau indaga tutti gli stati dell'amore, dal più innocente a quello cortese, da giocare in società, pieno di grazie maliziose e di buone maniere, magari accompagnati dall'orchestra languida. Ecco allora le scene campestri, una natura attentamente indagata sotto il profilo dei sentimenti, natura sensibile e partecipativa. La stessa che entusiasma gli autori romantici i quali ne apprezzarono enormemente la capacità di esprimersi come poesia pura. Sono parchi, angoli di tenuta nobilitati, radure in boschetti sorvegliati da antiche statue coperte di rose nei quali la bella società, le dame di garbo e la buona borghesia — e furono borghesi i suoi primi collezionisti — i suoi mecenati, finanziari, indu-

piuttosto è melanconica, a volte addirittura triste, vi si sfonda un indubitabile senso di caducità, di «finzione» ed artificio teatrale: non per nulla Watteau dedicò agli attori — commedianti francesi e maschere italiane — una grande parte del suo lavoro. Tra le tante esposte in mostra, e famose come «Mezzettino», anche due tele che, pur non dipinte in pendant, ci mostrano i «Comédiens français» (del Metropolitan di New York) e i «Comédiens italiens» (della National di Washington) reduci, come del resto un gran parte delle opere presenti, da un recente restauro. Il primo appare come una divertita ironia sui costumi e i gesti pomposi, enfatici, le facce vanesie e le gamberelle dei primi attori, il secondo è invece tutto costruito sul ruotare di una folla agitata di maschere e buffoni e bambini attorno ad un surreale Pierrot, punto focale della composizione, «che ci guarda sorridendo senza tentare il minimo gesto mentre tutto attorno a lui si muove e giravolta» scrivono i curatori sul monumentale catalogo. Questo eccesso di pieno è in aperto contrasto con il vuoto del «Pierrot» («Gilles»), un altro capolavoro della opera della grande, anche se recente, fortuna presso poeti, scrittori, pittori e perfino registi (Rosenberg ricorda «Les enfants du paradis» di Pierre Renoir). Qui pure la maschera è lontana dal regista del mondo, lontana dall'alta grossolana degli altri in secondo piano, e si mostra con enigmatica desolatezza, il costume troppo lungo di maniche e troppo corto di gambe.

Le feste galanti sono un genere affettuoso, anche qui ognuno rappresenta una parte, gioca un ruolo, nasconde i veri sentimenti dietro una maschera di vedono-vedo attraverso la quale Watteau indaga tutti gli stati dell'amore, dal più innocente a quello cortese, da giocare in società, pieno di grazie maliziose e di buone maniere, magari accompagnati dall'orchestra languida. Ecco allora le scene campestri, una natura attentamente indagata sotto il profilo dei sentimenti, natura sensibile e partecipativa. La stessa che entusiasma gli autori romantici i quali ne apprezzarono enormemente la capacità di esprimersi come poesia pura. Sono parchi, angoli di tenuta nobilitati, radure in boschetti sorvegliati da antiche statue coperte di rose nei quali la bella società, le dame di garbo e la buona borghesia — e furono borghesi i suoi primi collezionisti — i suoi mecenati, finanziari, indu-

striali, mercanti — può sognare ad occhi aperti e nel contempo riconoscersi. Il genere galante ebbe tanto successo che Watteau fu costretto a dipingere numerose repliche di alcuni soggetti, come nel caso delle due versioni della partenza per l'isola di Citera, di Venezia: «Le pèlerinage à l'île de Cythère» del Louvre e «L'embarquement pour Cythère» di Charlottenbourg. Le due tele sono praticamente identiche nella composizione, ma quella del Louvre, presentata all'Accademia reale nel 1717, che grazie a questo quadro lo accolse tra i maestri, è senz'altro più «romantica», poetica, tutta bagnata, com'è, da una luce dorata, ideale, che avvolge uno splendido, sfumato paesaggio alpino; mentre la tela di Berlino appare rifinita nei minimi particolari e quasi sovraccarica di simboli e allegorie, croce e delizia degli studiosi e degli iconologi, la cui difficoltà di lettura unita alla perfezione straordinaria del quadro allenta il fascino di un'ambiguità che ben si addice al tema trattato.

Tuttavia l'opera che viene unanimemente giudicata il suo capolavoro, ed è nel contempo il più alto spirito dell'artista scomparso pochi mesi dopo averla dipinta, è la grande insegna per l'amico mercante Gersaint. «L'insegna» fu portata a termine in soli otto giorni e rimase esposta per un brevissimo periodo durante il quale riscosse «admiration de tout Paris» dicono le cronache contemporanee. La tela, che nel secolo scorso era stata tagliata e incorniciata in due metà separate, è oggi nuovamente riunita in un'unica cornice, un momento di vita quotidiana, di vita reale: nella bottega, una quadrella aperta sul marciapiede, gli inserimenti imballano i quadri, dame e cavalieri o forse solo ricchi borghesi, si servono, il suddito, l'ammiratore «trompe l'oeil geniale, specchio senza specchio», «l'enseigne» è ben più che un quadro nel quadro: è la Pittura in tutto ciò che ha di unico, illusione e realtà scrive Rosenberg.

Ci sembra infine adatto ricordare quello che ha scritto recentemente uno studioso inglese, Donald Posner: «I dipinti di Watteau non mostrano la vita quotidiana tinta di fantasia, ma una fantasia che riveste la vita di tutti i giorni... Si può dire che Watteau ha sognato meglio dei suoi contemporanei, che ha raffinato ed abbellito i loro sogni, che, anzi, egli sognò per essi».

Dede Auregli

Un film ripropone l'enigma della morte del musicista. Parla Milos Forman, regista di «Amadeus»

«Il più bel giallo si chiama Mozart»

ROMA — A Milos Forman l'Italia non piace. Il regista boemo, ora cittadino statunitense, di «Qualcuno volò sul nido del cuculo», racconta che nel nostro paese, negli ultimi tre anni, ha soggiornato due volte e, per due volte, è stato «spennato come un pollo». In una di queste occasioni a Verona, mentre i soliti ignoti gli ripulivano la «Porsche» di abiti e valigie, lui era a un passo, all'Arena, ignaro, magnetizzato dalle incandescenze Mozart e non mettano per la stagione estiva i Verdi, i Bellini, i Saint-Saens, i Mussorgski. Troppo assorto, insomma, nel chiedersi perché mai «gli Italiani disprezzano Mozart e non mettono un Don Giovanni o un Ratto dal serraglio in programma».

«Amadeus», tratto dal successo teatrale di Peter Shaffer, protagonisti Mozart e il suo avversario irriducibile e presunto assassino Salieri, è infatti, il suo nuovo film; un'opera che arriverà sui nostri schermi il 20 febbraio, sull'onda di entusiasmi già suscitati in altri paesi: USA, Inghilterra, Francia, paesi scandinavi, Sudafrica. E dopo tre anni di lavorazione il regista di «Hair» e «Ragtime» si

dichiara «mozartiano convinto». Per realizzare il film è tornato, dopo 15 anni, nella Praga da cui era stato espulso dopo la primavera di Dubček: vi ha fatto ritorno con i capitali americani del produttore Saul Zaentz, suo partner già ai tempi del «Cuculo». Nostalgia della patria? «No» — spiega —. Semplicemente Praga è l'unica città che conserva il fascino, la suggestione di un'architettura barocca e rococò rimasta intatta».

Zaentz è convinto, da parte sua, che i soldi spesi per le 1.500 parrucche, le 27.000 candele, la ricostruzione completa di un Volkstheater del '700 in uno studio praghese, per il «coté-kolossal», insomma, di questo Amadeus (film, sia chiaro, di grande impegno intellettuale), siano ben spesi: «Per la prossima notte degli Oscar otterremo tante nomination quante Gandhi», promette.

L'incontro avviene in un albergo romano: il Milos Forman che abbiamo davanti è un bell'uomo di 52 anni che indossa una camicia bianca comprata in Giappone e una giacca italiana. Con Shaffer ebbe il



Una scena del film «Amadeus» di Milos Forman

primo contatto, nei camerini del National Theatre, dopo la prima di Amadeus, nel '79.

«Cosa la spinse a chiedergli i diritti e la collaborazione per trasferire l'opera sullo schermo?»

«Ero arrivato lì convinto di assistere alla solita, noiosa biografia d'artista e invece eccomi acciampato da una storia incantevole, misteriosa. Ci sono due uomini a confronto: uno possiede il genio, l'altro solo un modesto talento; uno è irresponsabile, l'altro è impegnato, casto, borioso. Insomma, era la storia di un'invidia e dell'«ingiustizia celeste» che l'ha provocata. Come tutti i grandi lavori Amadeus si fa verso da quello idealizzato che appare nelle biografie scritte molti anni dopo. Il Mozart, insomma, al quale nell'800 la cultura europea ha voluto pagare il suo debito. Tutto ciò è restato nel film, ma la morte è diversa: è l'assassino per mano di Salieri. Un tocco giallo, in un plot, è molto più efficace».

«Qual è il Mozart proposto dal film?»

«Io sono per la tesi di un Mozart morto per eccessiva indigestione di mercurio. Una sifilide curata male, insomma. Il Mozart in cui credo a livello personale è l'enfant-prodige decaduto, col reni guasti per il troppo bere, abbandonato, misconosciuto, tradito dai re e dagli ammiratori che avevano visto in lui un fenomeno da baraccone. È un uomo che va scoperto nel suo epistolario, diverso da quello idealizzato che appare nelle biografie scritte molti anni dopo. Il Mozart, insomma, al quale nell'800 la cultura europea ha voluto pagare il suo debito. Tutto ciò è restato nel film, ma la morte è diversa: è l'assassino per mano di Salieri. Un tocco giallo, in un plot, è molto più efficace».

«Jack Nicholson, Walter Matthau, Al Pacino, Donald Sutherland e rockstar come David Bowie e Mick Jagger desideravano recitare in questo film. Lei ha rifiutato di mettere dei divi in parrucche del Settecento e ha scelto attori sconosciuti: F. Murray Abraham nei panni di Salieri, Tom Hulce in quelli di Mozart. Perché?»

«Il sapore del film lo richiedeva. Io chiedeva alla storia e la sua verità. Abraham e Hulce sono attori di teatro, il primo con Salieri ha in comune l'origine italiana; Hulce aveva recitato nell'«Equus» di Shaffer».

«June Anderson, Samuel Ramey, Richard Stilwell sono alcuni dei big della lirica che appaiono in «Amadeus». Dopo Bergman e Losey anche Forman ha composto, di fatto, un film-opera da Mozart?»

«La musica è, in effetti, la vera triade protagonista: non una colonna sonora, non un commento. Una musica che entra ed esce di scena, gonfia le immagini come un vento, agisce, provoca situazioni, ma il film, ma so che molti miei colleghi o sono emigrati, o vivono lunghi periodi di disoccupazione».

«Politicamente, oggi, come si colloca?»

«Non rinuncio al miel puntito di vista: incompleti, imperfetti, ma miei. Per questo preferisco osservare, riflettere, giudicare, piuttosto che fare il politico passivo».

«I suoi progetti ora quali sono?»

«Non tornerò in Cecoslovacchia. Non ho in mente nessun soggetto per un film. Non penso al teatro. Il teatro, per me, è privo di stimoli creativi, un palcoscenico m'ispira come se fosse un lenzuolo bianco. Una proposta interessante mi è arrivata da Milano, dalla Scala: dopo un Mozart da schermo, ecco la proposta di allestire un Verdi dal vivo, il Nabucco per l'apertura della stagione prossima».

«Lo farà?»

«Mi sento molto onorato di questa proposta ma ancora, sul serio, non lo so».

Maria Serena Palieri