

Libri



«Les grandes baigneuses» di Cézanne

Novità

MARIE CARDINAL. «Asella il mare». La cadenza di pubblicazione dei suoi romanzi indica che anche in Italia questa scrittrice si è costruita una rete di fedelissimi. I quali non saranno delusi da questo nuovo libro contenente due racconti di poco più di cento pagine ciascuno, scritti all'inizio della carriera, i quali anche se un po' graffiati rispetto a più sapienti produzioni successive, tuttavia ne contengono gli elementi caratteristici. Ambedue narrano di donne che vivono una intensa stagione d'amore, ma che, dispersosi così, per naturale evoluzione, nel loro momento magico, si ritrovano condannate alla solitudine senza speranza: state che l'autrice sembra considerare un destino maledetto della donna. Minuziosa e insistita la descrizione degli intimi sentimenti dei personaggi. (Bompiani, pp. 208, L. 16.000)

ALESSANDRO ROVERI. «Le cause del fascismo». Perché l'Italia e Germania, e non ad esempio Francia e Gran Bretagna hanno vissuto l'esperienza di un regime reazionario di massa? Già nel modo di formulare la domanda iniziale di questo saggio si intravedono alcune risposte. Roveri, infatti, pur non accantonando ovviamente le capacità carismatiche di Mussolini e di Hitler, va ben più a fondo nella sua analisi, individuando, tra il 1847 e il 1913, le cause di lungo e medio periodo nella particolare storia culturale e politica di due Paesi, ma denunciando infine, tra le principali cause di breve periodo, gli errori e le colpe delle nazioni vincitrici della prima guerra mondiale. Nel panorama spesso sconcertante della saggistica sulla storia recente, questo libro è un notevolissimo punto fermo. (Il Mulino, pp. 282, L. 24.000)



Un disegno di Luciano Cacciò

CHARLES BROCKDEN BROWN. «Alcun o il paradiso delle donne». Di questo scrittore morto trentanove anni nel 1810, in Italia si conosce ben poco. E la sorpresa è tanto più piacevole di fronte a questo piccolo prezioso classico che è «Alcun». Il tema trattato è di una pungente attualità: la condizione della donna, la sua subordinazione nella società e nelle istituzioni. Ne parlano dialogando tra loro appunto Alcun, impacciato maestro di scuola, e una signora della buona società, Mrs. Carter, la quale — nelle prime due parti — denuncia l'assoluta incoerenza tra la Costituzione americana, tutta piena di libertà ed eguaglianza, e l'effettiva situazione della donna. Nelle due parti finali Alcun riferisce di un suo viaggio in un paese lontano, dove la parità tra i sessi è operante, e la libertà è di tutti: è il «paradiso delle donne», dove il narratore non riesce nemmeno a intendersi con la sua guida, tale è la diversità culturale... Infatti si tratta di uno dei paesi dell'Utopia. (Guida, pp. 102, L. 10.000)

ARTHUR KEAVENEY. «Silla». — Del generale e dittatore romano, vissuto tra il 138 e il 78 a.C., l'autore, professore a Canterbury, ci dà una lineare biografia, equamente bilanciata tra il documento e il racconto. Egli indica nel suo personaggio un emblema delle contraddizioni di quell'epoca, divisa tra la difesa di una tradizione repubblicana ormai destinata a scomparire e i fermenti di una transizione che ben presto avrebbe portato alla nascita dell'impero: per Silla, dunque, splendore e fallimento. (Bompiani, pp. 280, L. 28.000)

A cura di Augusto Fasola

Puntoeacapo

Certo che in America...

I DIBATTITI sulla critica letteraria non sono infrequenti, nella cultura italiana. E tuttavia si ha l'impressione che essi registrino, dentro l'orizzonte tutto sommato limitato della critica, solo movimenti di assestamento che non producono significative trasformazioni. Forse sarebbe necessario guardare con più attenzione a quanto accade altrove, non per la mania di riconoscere gli altri come «più bravi», ma per trarre spunti e sollecitazioni nuove, se non altro di lettura. Questa riflessione si rafforza leggendo le pagine del «Breve viaggio nella critica americana» presentato da Remo Ceserani (docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa), dopo aver passato gli ultimi anni negli Stati Uniti («Breve viaggio nella critica americana», Pisa, Ets, 136 pp., sip).

Ceserani raccoglie annotazioni e riflessioni, materiali di diario e appunti di lettura. Il risultato è un libro che si legge con il piacere di scoprire i testi fondamentali della critica americana contemporanea; i suoi «maestri» (da una figura tutta americana come Kenneth Burke, pressoché sconosciuto in Italia, agli europei Foucault e Derrida, che paradossalmente, si può dire, hanno zone di influenza ben distinte geograficamente: l'uno la costa californiana, l'altro l'East Coast di Yale), le sue riviste; i dibattiti; le tendenze che hanno sostituito la grande stagione del «New Criticism» (con cui, ancora una volta, scarsi sono stati i confronti degli italiani).

Ceserani non allinea nomi o titoli: la sua pagina va ben oltre un distaccato elenco. La riflessione muove dall'America per arrivare all'Italia e viceversa (se scarsa è stata l'influenza della critica americana su quella italiana, che contributi ha portato l'Italia negli Usa? Ricorrono i nomi di Eco, di Segre, di Franco Moretti).

Le osservazioni non si limitano a considerazioni strettamente letterarie: in filigrana, ma alcune volte esplicitamente, la pagina di Ceserani riesce a mostrare la situazione delle università, dei professori «itineranti» da un campus all'altro, da un meeting a una lezione universitaria (rappresentanti di quella che viene chiamata la «class theory»), degli studenti che riempiono le aule.

Alla fine il viaggio dentro la critica diventa un campionario significativo di episodi, figure, situazioni della cultura americana d'oggi. L'intervista finale con Stephen Gréensblat e Svetlana Alpers, direttori di una delle riviste più interessanti degli ultimi anni, «Representation», è la conferma di un interesse che parte dalla critica letteraria per arrivare a conoscere qualcosa di più: una parte di America che può suggerire riflessioni per tutta la cultura d'oltreoceano.

Alberto Cadioli

RENATO BARILLI. «L'arte contemporanea». Feltrinelli, pp. 350, L. 80.000.

Un manuale di storia dell'arte contemporanea, come è noto, non esiste. E certamente non esisterebbe chiederlo perché, a mio parere, le ragioni sono sostanzialmente due. Primo: forse un carattere dell'arte contemporanea è che di essa non si può fare storia, almeno nel senso classico del termine; i rapporti di successione fra artisti, nel Novecento, non funzioneranno più; e l'arte, soprattutto quella del dopoguerra, vive spesso all'insegna di uno schiacciamento (se non di un annullamento) della storia nel presente. Secondo: l'arte contemporanea richiede, quasi per natura, una specie di sguardo ravvicinato su se stessa e sui propri oggetti; a chi volesse farne storia, dunque, viene a mancare quella che Lévi-Strauss chiamava «la bonne distance», cioè quella distanza spaziale e temporale e quel distacco psicologico che sono co-necessari al pensare storicamente agli oggetti.

Solo partendo da queste premesse è possibile capire il significato di una ricerca come quella di Renato Barilli, che, invece, proprio ad una «storia» dell'arte contemporanea dedica la sua ultima fatica. E per interpretarla, mi permetto di avanzare la proposta che questo libro non sia affatto una storia dell'arte contemporanea. Infatti, è un'altra cosa: è un percorso di storia delle idee, in che per l'appunto nelle sue tappe utilizza gli artisti come

Saggistica L'arte del '900 nella rilettura di Barilli

Un antropologo da Cézanne

oggetti esemplari di analisi. Del resto, lo schema del volume non si presenta, fin dall'inizio, come una continuità, bensì come una discontinuità. Ogni capitolo illustra un'idea o un tipo culturale, e per far questo ovviamente lo rende differenziale dagli altri tipi precedenti o successivi, crescendo il carattere di distinzione degli oggetti prescelti per esemplificarlo.

In che modo Barilli compie questa operazione? Fondamentalmente distinguendo i tipi culturali secondo almeno tre ordini di concetti descrittivi: in primo luogo, il carattere formale tutto interno all'opera d'arte (secondo l'antico precetto di Focillon per cui esiste una «vita» interna delle forme); in secondo luogo, il carattere macroculturale di un'opera (ogni opera è analizzabile secondo le idee circolanti in un'epoca, o un periodo); in terzo luogo, il carattere di ricaduta delle idee da una par-

te o dall'altra di territori tradizionalmente separati, almeno di fatto, del sapere (ad esempio, quelli umanistico e scientifico - tecnologico). Detto in altre parole: un'opera di Cézanne può essere distinta (o congiunta) con altre opere precedenti o successive (come quelle degli impressionisti o dei cubisti) quanto a forma; con altre concezioni estetiche (ad esempio la letteratura o la musica o la fotografia) quanto a esperienza filosofica; con altri universi del sapere (ad esempio l'elettromagnetismo) quanto a struttura concettuale.

Tutta la prima metà del volume procede in effetti rigidamente secondo questo principio, unendo alla mappa dei concetti epocali le esperienze di uno specialista (tra gli altri: Cézanne, Seurat, Kandinsky, ecc.) Ne emerge una «storia» fatta soprattutto di Artisti Maggiori, ma non perché Barilli creda nelle gerarchie di valore, bensì perché certi artisti funziona-

no meglio come esemplificazione di «condensati» di idee a cui l'autore vuole arrivare. Nella seconda metà del libro, invece, se da una parte si procede sempre per grandi tipi di concetti, dall'altra assistiamo ad una maggiore illustrazione delle scuole o degli «ismi» contemporanei. Barilli, in questo, lascia forse da parte l'atteggiamento da studioso per proiettarsi di più in quello del critico militante (che del resto costituisce l'altro corno della sua attività quotidiana).

Vorrei a questo punto ritornare un attimo, più che ai contenuti specifici del suo «L'arte contemporanea», proprio all'impostazione generale. E sottolineare che l'idea di procedere per «grandi tipi» è abbastanza insolita nella critica d'arte, ma invece più frequente nel campo delle scienze umane. Questo lavoro, dunque, pare inserirsi a pieno titolo, piuttosto che all'interno delle tradizionali discipline storico-artistiche, in quello assai meno pratica-

to che avvicina le scienze umane allo studio dell'arte, e da quelle ricava metodi di analisi per le seconde. E in effetti, nel volume di Barilli, le distanze fra aspetti della ricerca semiotica (ad esempio la «tipologia della cultura» dei sovietici Lotman e Uspenski), della ricerca antropologica (citando a caso, l'idea di Marvin Harris di fare antropologia della civiltà occidentale con gli stessi metodi con cui si esaminano le culture primitive) o della ricerca sociologica (ancora, ad esempio una sociologia dei «tipi» come quella di Bourdieu) o infine della ricerca filosofica (ad esempio, sia pure molto alla lontana, la descrizione che Gilles Deleuze ha fatto dell'attività pittorica di Francis Bacon) e lo studio critico dell'arte appaiono molto ridotte.

Certo: il risultato raggiunto da Barilli potrà provocare numerose critiche sul piano delle scelte degli artisti rappresentati, oppure su quello della generale semplificazione nel resoconto delle opere che deriva obbligatoriamente dalla scelta «culturologica» (come la chiama l'autore). Ma se il volume lascia qualcosa a desiderare laddove lo si voglia intendere come una vera e propria «storia» dell'arte contemporanea, ha tuttavia il merito di proporre come inquadramento e traccia di un metodo: quello che ricerca gli sviluppi del sapere nell'intreccio dei testi prodotti da una cultura e non negli sviluppi particolaristici e singolari delle sue discipline ristrette.

Omar Calabrese



Italia 1944». una fotografia del grande Robert Capa

Saggistica De Jaco e il '43-47

Storie di ordinaria insurrezione

ALDO DE JACO. «I cinque anni che cambiarono l'Italia». Newton Compton, pp. 331, L. 10.000.

Anche questa volta De Jaco, specialista in documentazioni in chiave di storia (o meglio di «antistoria», come egli stesso definì un suo voluminoso lavoro su vari momenti dell'Unità d'Italia), cerca di andare oltre la storia «ufficiale» per cogliere la storia di tutti. E infatti ha scritto e compilato un «diario di tutti». Come se — in forma nell'introduzione — a compimento di ogni giornata una invisibile mano collettiva segnasse sul libro della storia l'avvenimento essenziale, il commento più autorevole, il dato della tragedia, la contraddizione da cui scaturirà il futuro.

L'animo del diarista non è sereno e distaccato. Registra la vicenda secondo il suo desiderio politico: che è quello di un antifascista, diciamo così, «di sinistra». Un po' più teso, dunque, da come si trovarono ad essere «antifascisti» non duri i fascisti che dopo il 25 luglio 1943 cambiarono parere (e fecero bene, anzi benissimo) ma anche gli antifascisti autentici e anche conservatori, e persino reazionari. È capitato anche questo nel vasto magma dell'antifascismo. Ma anche se partecipe e appassionato nella sua scelta di campo, il diarista De Jaco (che nasce da una generazione indotta ai miti e agli eccessi) in sede di bilancio quarant'anni dopo si pone molti interrogativi sui limiti di ciò che nacque dal cambiamento prodotto dal quin-

quennio '43-47. Gli interrogativi sono risolti e ingovernabili. La Resistenza fu un'incompiuta? O lo fu per chi la voleva rossa? La Repubblica di Salò fu «di per sé un delitto»? O fu un «tentativo di salvare il salvabile»? La cronaca della caduta del fascismo non rivela «limiti, impotenze, dei gruppi dirigenti cattolici e marxisti»? Perché l'insurrezione contro i tedeschi, in molte città, fu frenata, in omaggio alla «preminente voce del Pulpito»? La festa dei contadini siciliani per lo sbarco degli americani fu solo «l'ultimo degli episodi dell'antico «Franza o Spagna purché se magna» o fu qualcosa d'altro? E ancora: perché l'azione della sinistra per il Mezzogiorno fu poco «gramsciana» e lo fu in ritardo? Come si vede, ce n'è di carne al fuoco. E mica fette, quarti di buca. Questo volume (che è molto più di un album fotografico) quando però è album lo è sul serio. Considero capolavori certe rare fotografie straordinarie: Churchill in visita sul fronte italiano vestito come fosse nel Kenia; due modi di arrendersi agli americani in Sicilia: soldati italiani, più che sorridenti; soldati tedeschi, testa bassa, occhi a terra, lacrime sul ciglio. E, di volta in volta, immagini di una società di secoli fa, sembrerebbe: piena di lividi e macerie; sommersa da folle affamate e straccione di sinistrati, reduci, sbandati; pullulante di gente armata, in divisa e no; e di sparatorie, agguati, fucilazioni in piazza, massacri da guerra nazista e da guerra civile. Tra le acque di questo gorgo fatale di errori, qua e là segni di qualcosa di sopravvissuto (o appena nato) che emerge lentamente, affiora alla luce, muove i primi passi.

Maurizio Ferrara

Narrativa Lauree, nostalgia e mestiere per l'autore di «Love story»

Ricomincio da Harvard firmato Erich Segal

ERICH SEGAL. «La classe». De Agostini, pp. 696, L. 26.000

Erich Segal ci riprova alla grande. Almeno nelle intenzioni. Dopo la lacrimevole «Love story» di qualche anno fa, confortata da uno strepitoso quanto immeritato successo di pubblico e qualche altro tentativo di romanzo subito caduto, nonostante il precedente e le aspettative, nel dimenticatoio, il professore americano di letteratura classica ha voluto cimentarsi in un'opera che intende porci addirittura quale testimonianza di un'epoca e di una generazione. Si tratta de «La classe», edito da De Agostini.

«La classe» a cui si riferisce il titolo è quella alla quale appartengono coloro che si laurearono ad Harvard nel 1958. È la classe, cioè, dei cinquantenni d'oggi, che nella recente storia degli Stati Uniti rappresenta l'unica — se escludiamo i giovani dell'ultima generazione — che non ha alle spalle l'esperienza traumatica di una guerra, con ciò che, per la sua radice, essa comporta in termini di identità e smarrimento di valori. Le classi immediatamente precedenti e successive ad essa furono infatti rispettivamente impegnate nella guerra di Corea e in quella del Vietnam. Per la prima guerra i protagonisti di questa storia raccontata da Segal erano troppo giovani, per la seconda ormai vecchi.

E così tutta la loro gioventù — fatti salvi i momenti delle tipiche esperienze giovanili con le donne, il fumo, l'alcool, la musica, i motori, le piccole avventure e ribellioni generazionali — si è spesa sul fronte dell'arrampicamento sociale, quella



Una biblioteca ad Harvard

scalata al potere e al successo, che sono il tratto morale distintivo della società americana, in questo caso caricato dal significato di provenire dalle file di una università come quella di Harvard. Una università, lo ricordiamo, che nella sua storia ha dato agli Stati Uniti sei presidenti, alcuni premi Nobel e altri «cervelli» del campo della scienza, parecchi senatori e governatori, ponendosi, in sostanza, come una fucina della futura classe dirigente americana.

Nel suo romanzo Erich Segal ha scelto, tra centinaia di matricole, cinque personaggi ai quali ovviamente ha assegnato una funzione paradigmatica di quello che è stato, o può essere stato, il destino di molti. A ciascuno di essi ha dato un nome, una fil-

gioie, sofferenze... Il romanzo si risolve, appunto, ripercorrendo, attraverso un sapiente intreccio, le vicende salienti e nodali dell'esistenza che i cinque protagonisti del romanzo hanno vissuto nell'arco degli anni trascorsi dal giorno della loro iscrizione ad Harvard fino al momento del raduno per il venticinquesimo anniversario della laurea.

Il libro, in questo senso, affrontando ogni aspetto dell'esistenza dei protagonisti, compresi quelli più intimi e segreti, è totalizzante e coinvolgente, anche se appare un po' troppo costruito a tavolino. Per trattenere questa materia che si espande per circa settecento pagine Segal fa largo uso, ovviamente, dei più collaudati moduli della narrativa d'intrattenimento, che puntano a suscitare attesa e curiosità, spesso maliziosa, nel lettore. Lo fa applicando, in particolare, la tecnica cinematografica del montaggio alternato che, in questo caso, finisce col tradurre ogni «scena» in capitolo. Il romanzo così procede per accumulazione di scene, ciascuna delle quali rinvia alla successiva secondo un ritmo serrato, molto visivo, di facile lettura. Tanto facile da lasciar individuare frequenti concessioni, nella scrittura, alla superficialità o alla banalità.

Ed è questo il limite «letterario» del libro e, quindi, del valore «epico» e testimoniale che Segal aveva dichiarato di volerle dare. Mentre mantiene intatte le sue caratteristiche di romanzo d'evanescente, l'unica cifra nella quale l'autore di «Love story» può, in definitiva, riconoscersi.

Diego Zandell

MARIO BIONDI. «Gli occhi di una donna». Longanesi, pp. 322, L. 20.000.

Narrativa

Solo per i suoi occhi

La trama di «Gli occhi di una donna» di Mario Biondi si snoda entro una lunghissima sequenza di anni tra il 1941 e il 1981, richiamando a sé a volte un passato perduto e a volte anticipando un favoloso futuro intravisto fuori del tempo e della vita. Ma non è la storia il vero protagonista del romanzo: all'interno del testo i grandi avvenimenti epocali fungono, più che da momenti tematici, da sfondo immutabile ed irreversibile. Sotto — o al di sopra — della storia c'è la dimensione del tempo che procede verso il proprio neutro modificando il teatro vuoto ed assottigliato di fatti si incaricano di riempire.

Tuttavia, «Gli occhi di una donna» individuano un'altra dimensione nascosta dietro le pieghe degli eventi in virtù della quale tutto sembra assumere, a suo modo, un senso più autentico che non il semplice passare e defluire delle cose. Ancora prima e al di là dei valori ideologici e «moralistici», esiste infatti un movimento delle passioni elementari ed irriducibile che tutto attraversa e agisce come fondo insondabile, ragione ultima d'ogni atto con il suo primitivo agitarsi, aggregarsi, unirsi e dividersi. Così la trama del testo si presenta come la limpida, apparentemente lineare e chiarissima superficie d'una ben più profonda trama di conflitti «notturni».

C'è, nel corso di tutto questo romanzo, una elegantissima censura che l'io narrante esercita allorché si trova a penetrare in profondità o meno nella comparsa degli individui, censura che preserva le passioni nella loro totale, ideale ed asettica radioattività e purezza. Ma è una censura che permette anche di vedere nei protagonisti la metaforizzazione di forze nascoste che risalendo dalla loro oscurità dominano e dirigono scenari solo al primo sguardo umano e inaccessibile. Il fatto, tutti gli attori sono legati all'evoltersi della storia e del tempo come ad una irrevocabile destinazione, tutti sono agitati da passioni primordiali, tutti sono — se possibile — dramatis perso-

nae di due scenari che s'inrociano, quello del mondo esterno e del mondo interiore. Che cosa resta da fare, allora, a questi attori se non valorizzare l'atto che nella sua passività assoluta è il più elementare, ossia il guardare gli eventi e soltanto dallo sguardo lasciarsi guidare, credendo di agire? Nient'altro, se Biondi ha scelto come protagonista «ma ancora di più come emblema della sua storia l'incarnazione dello sguardo (non a caso femminile) gli occhi di Emma che, quasi involontariamente, viene a fare da punto di riunione tra due gruppi familiari divisi socialmente ma, ancora prima, ancestralmente e biologicamente.

La forza e il protagonismo della «debole» Emma sta nell'unificare i Lucini che, nella loro velleità esuberante, appaiono gestiti da una superiore (e inferiore) volontà di dominio e possesso con gli Ogiatti-Drezzi i quali, al contrario, rappresentano l'incapacità di adattarsi e «gestire» positivamente la vita per rificiarsi in atti (erotismo, mistificismo...) in grado di produrre in qualche modo l'abbandonamento dalla cosiddetta realtà.

Così, tra una Milano che cambia e una Brianza che solo mutualmente rimane la stessa, il testo lascia muovere al suo interno le istanze elementari dell'aggressione e della fuga, dell'attrazione e della ripulsa, dell'alleanza e del rifiuto, tutto favolosamente e impudicamente unificato dagli occhi di Emma, radiosa, torbida, passiva, assoluta spettatrice e protagonista.

Mario Santagostini