

Cercare la vita sul mare della pietà

ANNA DEL BO BOFFINO

Rosanna Benzi - Saverio Paffumi
«Girondo in una stanza»
Rusconi
Pag. 186, lire 18.000

«Io non mi sento una "donna eccezionale", ma solo una persona normale in una situazione estrema», scrive (anzi «della») Rosanna Benzi nel suo ultimo libro, *Girondo in una stanza*, che nasce dalla collaborazione con il giornalista Saverio Paffumi. Ed è proprio da questa miscela di quotidiano e di frontiera che si compongono le premesse per un dialogo «a nudo» di Rosanna con se stessa e di chi le parla o le scrive con lei e con se stessi. Si assiste a un diverso atteggiamento: la pietà, o

la commiserazione, condite di «poverina», che in realtà prendono le distanze da una situazione insostenibile; e gli scarci di verità a confronto con le grandi domande dell'esistenza, che trovano la via di espressione in lettere e colloqui di straordinaria sincerità. Dico «straordinaria» proprio nel senso di «fuori dall'ordinario»: a Rosanna si rivolgono tutti con il «tu», anche se non la conoscono personalmente e raccontano chi sono, quali pene profonde li travagliano, o di quali momenti sinceri e felici godono, nonostante tutto. Infatti Rosanna incoraggia a vivere, ad afferrare ciò che di buono la vita offre.

Certo, ci vuole coraggio per trovare bella la vita in un polmone d'acciaio, e per concedersi di vivere, lottare, amare, parlare, ascoltare. A quasi quarant'anni, Rosanna è una donna com-

piuta, che ha avuto ciò che altre, libere di camminare con le proprie gambe, non conoscono. Eppure viene il sospetto che nella sua stanza abbia vigore un codice altrove disatteso: il codice dei sentimenti, della solidarietà umana, delle emozioni espresse fino in fondo; in qualche modo l'estremismo della situazione in cui

si trova, la fa vivere in un mondo privilegiato: chi di noi non vorrebbe essere al centro di sentimenti positivi, di comunicazioni profondamente sincere?

Restano gli altri, quegli «altri» che vivono fuori, nel mondo, e devono sfidare giorno per giorno lo sguardo della gente e misurare la

propria diversità sulla normalità di chi gli sta intorno. Sono quelli brutalmente definiti come «handicappati», che vengono respinti dagli alberghi nella stagione delle vacanze, o dagli aerei che decollano per lunghi viaggi; quelli che trovano difficilmente assistenza, o che incatenano qualcuno (la madre in genere) a una responsabilità continua e senza scampo. Nella festa del consumismo e del «bello e giovane, se no non existi», non c'è posto per loro. «La rivoluzione che ci resta da fare», intitola Rosanna l'ultimo capitolo del suo libro. Ed è qui che si apre il tema dei diritti da conquistare. La nostra è una cultura che non sa affrontare nessuna angoscia, è una cultura della rimozione del dolore, della sofferenza, della diversità, della morte. Non sappiamo elaborare i lutti, le perdite, le menomazioni; e quindi non sap-
mo accogliere l'altro nella comunità quotidiana, perché ci riproporrebbe ad ogni istante l'angoscia che non sappiamo affrontare.

D'altra parte la pietà, la solidarietà, i sentimenti di affetto e tenerezza ci sono, ma sono «volontari», non vengono garantiti da niente. Alcuni handicappati li incontrano, sulla loro strada, e la vita diventa per loro supportabile. Ma altri non li conoscono nemmeno. Per questo occorrerebbe fondare il rapporto con gli altri sulla base della legittimità, del diritto, di una progressiva accettazione non solo di cuore, ma anche di costume e di legge. Dalla stanza di Rosanna questa richiesta trova una sua via di espressione, che esce nel mondo: è un inizio per diffondere, fra chi si è incaricato di far valere i diritti di tutti e di ognuno, la consapevolezza che la pietà non basta.

Angelo azzurro da Weimar all'America

Klaus Jurgen Sembach
«Marlene Dietrich. Ritratti 1926-1960»
Vallardi
Pag. 272, lire 65.000

SAURO BORELLI

Sguardo torbido, chioma corvina, «cigarillo» tra le labbra vermiglie, paludata nell'approssimata montura di una dozzina di *Carmen* (come nel suo precedente *Passione di zingara*, 1947), Marlene Dietrich compare fuggacemente nel welleiano *Touch of Evil* (*L'Infernale Quintan*, 1957) per dire soltanto, con quella sua voce arrochita evocatrice di chissà quali perdizioni, poco più di una sublime banalità. Lui (Welles-Quintan) chiede quale futuro l'aspetta; lei (Marlene vecchia amante dell'adiposo sceriffo) risponde tagliente: «Non ne hai». Eppure, in questo icastico scorcio c'è forse tutto sul personaggio Marlene Dietrich, donna e attrice.

Per ironiche allusioni e trasparenti convenzionalità affiorano, infatti qui, compenetrati e complici, la Marlene degli inizi nell'agitato dopoguerra tedesco della Repubblica di Weimar (lei, giovane commediante di alterne e poco gratificanti esperienze nel teatro di prosa, nel cabaret, negli spettacoli «gastronomici», nel cinema, fino alla folgorante rivelazione, nel 1929, con lo stemberghiano *Angelo azzurro*, tratto dal romanzo di Heinrich Mann *Professor Unrat*) e la Marlene consacrata *vamp* hollywoodiana dei primi anni 30 col film «americana» dello stesso Pigmazione-cineasta Joseph von Sternberg (*Marococco*, *Disonorata*, *Shanghai Express*, *Venero bionda*, *Capriccio spagnolo*, *L'imperatrice Caterina*).

Nella seconda metà degli anni 30, l'interruzione del sodalizio Dietrich-Sternberg - determinata più dalle ferree leggi dello *star system* hollywoodiano che da privati disappoi sopravvenuti tra l'attrice e il suo «creatore» - segnò una svolta radicale nella «carriera» di Marlene. Ormai utilizzata nella sua sofisticata maschera - il volto affilato, la figura slanciata, lo sguardo dardeggiante e carico di misteriose promesse - e quasi raggelata in ruoli con poche varianti («l'avventuriera», l'aggressiva antifonormista, l'eroina «maledetta»), Marlene cominciò allora, pur tra complesse e talora non liete vicende personali che l'avrebbero poi staccata dalla Germania nazista e dall'Europa per farsi cittadina d'America, la ininterrotta rincorsa verso la fama e il successo.

Risalgono a quegli anni e fino a tutti i decenni 40 e 50 tanti film che vedono la Dietrich sempre distinta e distinguibile interprete anche a confronto con i più celebri attori americani dell'epoca: da *Angelo alla Taverna dei sette peccati*, da *Paura in palcoscenico* a *Rancho Notorius*, da *Tesimone d'accusa all'Infernale Quintan*. Tra le sue ultime importanti sorlie sullo schermo, però, resta senz'altro da ricordare quella nel film di Stanley Kramer *Vincitori e vinti* (1961) dove Marlene Dietrich - accanto a Spencer Tracy, Montgomery Clift, Judy Garland, Kirk Douglas, ecc. - dava vita con rigore e, insieme, con partecipe passione all'enigmatico personaggio della signora Bertholt.

Tutto ciò è detto e, ancor più, fatto vedere nel dozzinale volume a cura di Klaus-Jürgen Sembach ove, oltre ad un'introduzione esauriente, appassionata dello stesso autore e ad un significativo brano dell'autobiografia di Sternberg incentrato soprattutto su Marlene, la Dietrich compare, ricompare, sofisticata, intensa, fatalissima, in oltre cento ritratti del più celebri, magistrali fotografi. E così che, dinanzi ai nostri occhi, s'incalzano le immagini di maghi dell'obiettivo quali Kenneth Alexander, Richard Avedon, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld, Davis Boulton, Anton Bruel, Hubert von Bukovich, Irvin Chidnoff, Harry Croner, Alfred Eisenstadt, Don English, John Engstead, Ed Estabrook, François Gragnon, Milton H. Greene, W. von Gudenberg, Horst P. Horst, George Hoyningen-Huene, George Hurrell, Ray Jones, Herbert List, Harald Meister, Nikolas Muray, d'Ora, Norman Parkinson, Irving Penn, Ted Reed, Eugene R. Richee, A.L. «Whitey» Schaefer, Lord Snowdon, Edward Steichen, Liselotte Strelow, Turnbull, William Walling Jr., Scotty Weibourne e Laszlo Willinger. Ma compare, ricompare soprattutto lei, Marlene Dietrich, donna e diva unica, irripetibile, aureolata dalle rifrangenze del mito, della favola. Già una vecchia, lontana fiaba, quando appunto, Angelo Azzurro affrontato e impudente, Maria Magdalena von Loach cantava con voce torbida e mentita: «Sono fatta per l'amore dalla testa ai piedi, poiché questo è il mio mondo e nient'altro...».

Nell'ultima felice prova di Vincenzo Consolo il dissidio tra la nobiltà degli umili e i valori vuoti riposti nella ricchezza. Un impasto linguistico alto, colto, prezioso, che accoglie forme dialettali «basse»: un pittore lombardo e un facchino palermitano

GIAN CARLO FERRETTI

Vincenzo Consolo
«Retablo»
Sellerio
Pag. 161, lire 8.000

Dopo *Lunaria* (1985), favola allegorica «dialogata», Vincenzo Consolo torna al romanzo, alla storia di fatti e personaggi, con uno sviluppo più contenuto ma con un intreccio più serrato che nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* (1976). In *Retablo* si ritrova anzitutto quella passione storico-erudita per una Sicilia segreta, e quella sperimentazione plurilinguistica, che tra evocazione incantata e ironia critica sono sempre funzionali nella sua pagina a una sottile poetica. In particolare Consolo continua il suo discorso sulle insensatezze di una storia umana nata sotto il segno di una «ragione chiara e progressiva», sulle potenzialità attive dei diversi, emarginati, trasgressori, e sul rapporto tra intellettuale illuminato e mondo subalterno. E non è un caso che Consolo torni in modo ancor più esplicito sul secolo dei lumi, nel quale nascono alcune di queste contraddizioni fondamentali.

Nella sua trama essenziale, *Retablo* racconta di due amori in diverso modo disperati: di un traticello e poi facchino palermitano, Isidoro, per la sua Rosalia, e di un cavalier Clerici milanese, cultore e pittor d'antichità, per la sua Teresita, che a Milano pressata dai Verri e Visconti e Beccaria, aveva finito per scegliere quest'ultimo, inducendolo il cavaliere ad allontanarsi da lei. *Retablo* è in sostanza il «giornale» del loro viaggio attraverso la Sicilia (tenuto dal cavaliere) con aneddoti e inserti documentari: «giornale» di scoperte e di avventure, di meraviglie o di pericoli, dove l'intreccio romanescico e il gusto figurativo trovano nel titolo stesso (voce spagnola indicante una tavola narrativa, a scomparti) e nel nome di Fabrizio Clerici (importante e vivente pittore, autore anche dei raffinati disegni che corredano il volume) molto più che un gioco letterario.

Così, dentro un mondo e paesaggio sontuoso e miserabile, abbagliante e cupo, paradisiaco e infernale, luogo di sale e luogo di delizia, del rigoglio e del deserto, si viene delineando un radicale conflitto tra l'«avere» e l'«essere»: tra le pretese virtù e valori che si fondano sulle ricchezze, sul nome e sul potere, e quelle che si affermano per se stesse. «Gli umili solamente e disinteressati

mostrano qualche volta di guardare all'essere, essere dico unicamente uomini, e dunque degni di stima e di rispetto, in qualsiasi condizione e traversia». Sono questi perciò i campioni di una diversità gentile o rude: pastori poeti o nobili vegliardi di vera nobiltà, briganti generosi o musici saracini, o anche «mercanti che praticano i negozi non per l'amore esclusivo del guadagno, per la meschina passione del danaro, ma per espansione di vigore, pel gusto della vita, degli scambi con gli altri».

Con loro simpatizza il cavalier Clerici, intellettuale illuminato e illuminato (che ricorda in parte l'ottocentesco Mandralisca del *Sorriso*), soprattutto trovando un ideale compagno di viaggio e di esperienza in Isidoro: non soltanto perché questi è più di altri «valeroso, accorto e ingegnoso», dotato di sensibilità e fantasia, ma anche perché le donne da loro amate sono in diverso modo vittime dell'«avere» (prigioniera della ricchezza e dello status). Si che l'inevitabile sentimento dei due sfortunati amanti reca in sé un valore critico, fino a sottolineare quasi una perdente ma ostinata affermazione dell'essere.

Ma Consolo sembra anche voler proporre, attraverso questa convergenza ideale tra i due personaggi e condizioni, una personale strategia di ricerca letteraria. Come il suo cavaliere, egli vuole scrivere un libro «singolare», che al tempo stesso rifiuti la banalità rumorosa del mercato (la «valanga di libri e di libresse privi d'anima, costrutto, lepore e ragione ch'oggi invadono biblioteche, botteghe di libri, si spargono per mondo») e la ricercata oscurità dei retori («erano i versi suoi si gonfi di metafore, e di immagini e concetti si peregrini e falsi, e manierato il tono, e il ritmo artefatto»). In particolare Consolo vuole elaborare un impasto linguistico alto, colto, prezioso, nel quale accogliere tutta una serie di forme dialettali e gergali basse, rifacendosi in entrambi i casi alle tradizioni isolate più profonde, e quasi intatte appunto dall'usura delle accademie e del consumo.

Non a caso il cavalier Consolo si interroga a lungo e ossessivamente sui significati e poteri della poesia e dell'arte, fino a teorizzare implicitamente una letteratura dell'«essere» che si misuri fino in fondo con la realtà sordide e le violenze brutali dell'«avere» e fino a vivere la difficoltà e durezza di questo processo nel vivo stesso di un romanzo tanto fantasioso, avventuroso, barocco, quanto problematico, pensoso, civile.

Mille e una notte

Intervista di
GRAZIA CHERCHI

Protagonista del libro, ambientato nella Sicilia del '700, è il pittore, nostro contemporaneo, Fabrizio Clerici (e suoi sono i cinque disegni che appaiono nel libro). Hai fatto fare a Clerici un balzo di due secoli e lo hai trasportato in Sicilia. Clerici, nel libro, è il simbolo di un altro Settecento, quello lombardo?

Sì, Clerici, pittore surreale e metafisico, letterario e letterato. Sceglierlo come protagonista del mio racconto, trasferendolo in Sicilia e nel Settecento, mi è sembrato quasi naturale. I suoi quadri spesso rappresentano antiche pietre, vestigia di civiltà passate, che numerose sono in Sicilia, le pietre che cercavano, descrivevano e raffiguravano i viaggiatori stranieri del Settecento. Clerici, ancora, già nel 1950, aveva dipinto un quadro dal titolo *Grande confessione palermitana* (un particolare d'esso compare sulla copertina del mio libro), dove acutamente coglieva, dietro la squisita grazia delle sculture di Giacomo Serpotta, tra le pieghe del biancore dei suoi stucchi, il mortuario (e faceva così incontrare le dame-allegorie e i patti dello scultore palermitano con gli scheletri delle catacombe dei Cappuccini), così come si può cogliere, nell'abbigliamento della luce mediterranea, negli immoti, sospesi mezzogiorni, l'altissimo, il fantasmatico. E poi, nell'armonia, il fantasmiaco. E poi, nella realtà, il tutto è scattato da un viaggio che insieme abbiamo fatto per la Sicilia greca e pre-greca: Segesta, Selinunte, Mozia... Sì, Clerici è simbolo del grande Settecento lombardo, illuminato e illuminista, umano e umanista: il Settecento del Beccaria, del Verri eccetera. Quello che genererà Porta, Cattaneo, Manzoni, e giù, giù Dossi, Tessa, Gadda... L'altra Lombardia, insomma, l'altra Milano della cultura e della umanità, in cui riconosco tante persone di oggi, quelle che, nell'attuale epidemia, resistono al contagio della peste, alla vacanza della ragione.

Sempre di nuovo ti muovi in Sicilia (forse è vero che «i siciliani sono condannati a scrivere della Sicilia»). È una Sicilia, la tua, di cui non c'è più traccia. Eppure, come dimostrano tanti tuoi interventi polemici, non sei certo uno scrittore che teme di affrontare il «qui» e «ora».

Sempre in Sicilia, dov'è la mia memoria e la mia lingua. Fuori da essa, un siciliano credo che non possa narrare, ma scrivere. Verga, che era Verga, su Milano ha scritto *Per le vie*, che non è certo *Vita dei campi*, non è *I Malavoglia*. E anche Vittorini: *Il Sempione*, *L'omini e no*, libri che a rileggerli oggi...

In *Retablo* c'è una Sicilia remota, irrealistica, come nel precedente mio libro, *Lunaria*, c'era una Sicilia onirica, favolistica. Ma credo che in questa frattura, in questa assenza vistosa della realtà e dell'attualità debba leggersi la mia delusione della storia, la mia polemica col qui e con l'oggi.

Secondo il risvolto, chiaramente di Leonardo Sciascia, il tuo racconto si dipana «in figure di incantata e incantevole fissità pur circondate di un movimento...». Mi pare che sia la lingua, di un virtuosismo non fine a se stesso, antica e musicalissima - si potrebbe «cantare» il testo - a creare quest'effetto.

La lingua, che spero non sia quella immobile, smaltata dei prosatori d'arte, dei ronsardi; né quella, superfiata e accumulata, sotto cui rimaneva sepolto il senso del racconto, degli sperimentatori degli anni Sessanta; né ancora quella informale, tendente solo al significante di uno scrittore come Pizzulo e dei suoi epigoni dell'avanguardia. Alla mia lingua ho cercato di dare due movimenti: uno verticale o storico-filologico, l'altro orizzontale o ritmico-sonoro.

«Retablo» è anche ricco di colpi di scena, di racconti a incastro, in cui si passa da un'avventura all'altra, da una disavventura all'altra: una specie di «Mille e una notte» siciliana...

Ho voluto creare un contrasto tra l'immobilità delle pietre del passato, tra la stasi metafisica, in cui aspira ad entrare il pittore Clerici, e la forza del conato, del movimento degli eventi, della vita in cui è preso e da cui è travolto, per sua fortuna, il nostro viaggiatore.

Il timbro del romanzo, in cui le scene apocalittiche si alternano a quelle di smagliante comicità, è dato secondo me, da una fonda tristezza e una sfaccettata dolente ironia. Clerici, dopo molto girovagare, esclama: «Mi pare ch'ogni cosa in me è rimasta come avanti, uguale ogni pensiero e sentimento». È il epilogo del viaggio come fuga da sé?

Il viaggio, come il sogno, è una sospensione. Si esce fatalmente dall'uno e dall'altro e ci si trova di fronte alla realtà. Che non sempre è supportabile. Solo in alcune civiltà si riusciva a sopportarla nei gradi più alti, come forse nella civiltà greca, per esempio.

Secondo Geno Pampaloni «il narratore intellettuale del nostro tempo (e «Retablo» è anche un «conte philosophique») non ha altro scampo che la parodia. Sei d'accordo?»

Certo, la parodia, lo scrivere in negativo, usare tutti gli abrasivi e corrosivi: l'ironia, il sarcasmo...



La superiorità della trama

ALBERTO ROLLO

Ci sono romanzi, soprattutto americani, che, pur condannati a una mediocrità stilistica senza appello, hanno in sé almeno un seme di redenzione. O, in altre parole, una qualità che li salva dal limbo o dal macero della memoria del lettore. Possiamo designare questa qualità come bontà del plot, funzionalità della trama, ma potremmo arricchire anche l'abusato termine «idea», nell'accezione di «avere delle idee» che sono, nella fittespe, idee narrative. Plot e idee sono connesse per lo più alla letteratura di genere anche quando questa non si dichiara tale in collane o fascette di copertina. Il seme di redenzione di cui si diceva ha spesso fruttificato in ambito cinematografico. Hitchcock era solito ammettere di scegliere con più facilità o profitto i suoi soggetti fra la cattiva e la mediocre letteratura.

Emerge dunque un territorio letterario dove esiste e resiste solo la qualità dell'invenzione

narrativa, dove le madame Bovary e i père Goriot dicono la loro «avventura» come nuda esperienza di eventi. È quanto accade in quella sorta di melodramma nero che è *Perduto* di Gary Devon.

L'autore, che viene dalla pubblicità, è al suo primo romanzo e ha frequentato i corsi del Writer's Workshop dell'Università dell'Iowa. Un autore «di scuola» dunque, come la maggior parte dei cosiddetti «minimalisti» ma diversamente da questi lontano dalle pretese di una scrittura «essenziale» (si fa per dire) e «oggettiva». Davon ha in mente dei personaggi e li vuole far agire subito, come accade puntualmente nella tradizione del *romance*. C'è Leona, una trentacinquenne che, esclusa o autoesclusa dal corso «normale» della sua vita di donna, rapisce Mamie, una bambina prossima al suo destino di orfanella, e dopo questa altri due bimbi maltrattati o malmenati, per condurli tutti «in salvo» su un'isola del fiume Ohio, in

una casa finalmente riscaldata da affetti reali. C'è Sherman, il fratello cerebrotico di Mamie che, in compagnia di un fedele mastino nero, è sulle tracce della donna per riguadagnare al suo amore furioso e omicida la sorellina perduta. E c'è, ancora, sullo sfondo uno dei più clementi inverni che America ricordi. Su una Suick del '48, attraverso le strade ghiacciate della Pennsylvania e del Kentucky, Leona, ricercata dalla polizia, cerca di portare al sicuro i «suoi» bambini, inseguita dall'orma di Sherman, a sua volta ricercato per aver distrutto la famiglia in un incendio e lasciato altri cadaveri sul suo cammino. Una storia di sradicati, malati, solitari. Tutti condannati a fuggire dalla comunità civile e al contempo l'uno dall'altro, in un continuo moto di approssimazione e separazione, fisico e affettivo.

Al di là di questo moto e del suspense che lo sostiene c'è una prosa fluida ma troppo spesso appesantita da un gusto esacerbato della simi-

litudine, c'è una vivace ma troppo altisonante volontà di dilatare i paesaggi emotivi in cui i personaggi di volta in volta campeggiano. Eppure l'«idea» ha una sua forza. Perché l'autore, incapace di scandagliare con strumenti psicologici (che ignobile caduta infatti la tardiva love-story che egli concede a Leona introducendo una parentesi erotica del tutto superflua) sposta l'accento sul carattere epico-mitico delle sue creature. Mette in gioco Bene e Male con modalità che ricordiamo quelle di *La morte come sul lume* di Davis Grubb da cui Charles Laughton trasse nel 1955 lo straordinario film omonimo.

Ecco di nuovo il cinema. E non a caso. Gli americani hanno molto imparato dall'industria cinematografica. Hanno imparato a scrivere, anzi a ordire storie senza preoccuparsi di ripetere o misurarsi coi monumenti letterari del passato. Hanno appreso il rigore necessario

per una sceneggiatura di ferro. In tal senso parlavo di «seme di redenzione»: giacché nel momento stesso in cui mi dico: che splendidi personaggi «potrebbero» essere Sherman e Leona di *Perduto*, attribuisco loro una qualità che già ora agisce dentro di me e che continuerà ad agire anche se non vi sarà mai un'opera cinematografica che ad essi si ispiri o che, realizzata, non renda loro ragione. Vi sono segni che riconducono ineluttabilmente alla vitalità dell'«idea» e alla «macchina» ch'essa ha messo in moto. Produce e percepisce il ronzio è già, in nuce, un evento estetico. Inventare una «storia», misurarsi con la tenuta di una trama è inoltre un segmento importante di quella che vorremmo chiamare «moralità narrativa». Se non vogliamo escludere il mestiere e la professionalità dalle regioni dello spirito e condannare il lettore allo squisito autobiografismo, travestito e no, dei senza fine ultimi gattopardi della nostra liricissima prosa.

Gary Davon
«Perduto»
Mondadori
Pag. 365, lire 24.000