

Carlo Pagetti (a cura di) «Laboratorio dei sogni» Editori Riuniti Pagg. 379, lire 26.000

E' chiaro che comano verso qualche affascinante scoperta, qualche segreto da non svelare a nessuno, e il cui possesso significa la morte. Ma ormai poco tempo mi resta per meditare sul mio destino. affondiamo a velocità pazzesca nello stretto del vortice - e in mezzo al mugugno dello scroscio, al tuono dell'Oceano e della tempesta, la nave trema - Mio Dio! - e affonda»

Così termina il *Manoscritto trovato in una bottiglia* di Edgar Allan Poe, pubblicato per la prima volta nel 1833, che oggi possiamo rileggere nella bella raccolta *Il laboratorio dei*

sogni, *Fantascienza americana dell'Ottocento*, curata da Carlo Pagetti

Padre riconosciuto della *detective story*, E. A. Poe detiene anche un altro primato e il fondatore di quella che verrà poi chiamata *science-fiction* fantascienza di termine lo conierà nel 1926 Hugo Gernsback, editore di *Amazing Stories* storie fantastiche in universi sconosciuti. Nel suo «manoscritto» Poe introduce i temi e le atmosfere di un genere destinato al successo, in cui si raccogliessero sin dall'inizio i miti della *New England*, il *romance* e l'*anti-romance* di un Paese proiettato all'improvviso nello spazio della scrittura. L'America come terra promessa, luogo incontaminato dalla Storia, diventa, sotto infiniti travestimenti, l'oggetto della narrazione.

Ma le parole svelano subito l'altra faccia del sogno, la perdita dell'innocenza, come era già accaduto nel romanzo gotico inglese da cui questo tipo di narrativa prende il via. Nella sua versione americana la fantascienza che,

come scrisse Leslie Fiedler è soltanto «l'ultimo travestimento del gotico», assume spesso le forme di un racconto in cui dominano il grottesco e il mostruoso. Da Poe a Charlotte Perkins Gilman, passando per Melville e Hawthorne, tutti i brani presenti nell'antologia esibiscono questo segno distintivo della letteratura del nuovo mondo, continuamente tesa a fare i conti con le sue origini.

La nave del racconto di Poe è l'America, ingabbiata su se stessa, mentre il viaggio diventa il paradigma di un'infrazione, di una colpa che ricorda quella del *Vecchio marinaio* di Samuel Coleridge

Nell'immaginario puritano il desiderio della scoperta viene spesso sentito come peccato, superamento del limite di ciò che è lecito. E una colpa che la «natura» diversa dello spazio fantascientifico non manca di punire, nella sintassi narrativa la punizione diventa una costante. Come osservava qualche tempo fa Marcello Pagnini proprio riferendosi a Poe, nel perturbante americano si insinua con frequenza «il terrore che la natura possa travolgere la cultura». A questa paura si aggiunge il minuto delle ideologie e delle istituzioni che fa crescere, annota Pagetti, il divario «tra realtà politico-sociale e forza visionaria del roman-

ce». Nell'immaginazione apocalittica di tanta *science-fiction* questa contrapposizione si manifesta nella dimensione onirica presa in prestito dall'utopia di cui la fantascienza secondo alcuni è un sottogenere.

Gli incubi dell'uomo «nuovo», incapace di vivere il presente e autocondannatosi al futuro, sono narrati in forma parodica nella *Grande Tenebra* di Mark Twain (da *Letters from the Earth*, prima edizione postuma, 1962) dove uno scienziato stipula una sorta di patto Faustiano con un Sovrintendente ai sogni, grazie al quale riesce a viaggiare in una goccia d'acqua. La vita onirica domina anche nel racconto di Thomas Higginson (1891), *Il monarca dei sogni*, dove il protagonista vive in attesa della notte che gli porta ogni volta lo stesso sogno, allottato di esseri tutti uguali a lui, simboli e contropartite dell'uomo-robot, il nuovo prodotto della società di massa.

I due racconti sono un esempio di quella

forte tensione simbolica che, come ricorda Pagetti, caratterizza la fantascienza americana, imponendosi sulle sue costanti narrative e sottolineando lo scontro tra due modi di intendere la conoscenza: quello romantico, che crede nelle intuizioni dell'immaginazione e in una verità che è dentro le cose, e l'altro, l'illuminista, teso a indagare una ragione attraverso cui tutto può venir fuori. E la vecchia metafora dello specchio e della lampada, a lungo utilizzata per indicare la differenza fra la mentalità illuminista e quella romantica, che la fantascienza americana sovrappone in un *disaidio* destinato a non risolversi.

Figura emblematica di questo scontro rimane E. A. Poe, il Poe dei racconti dove - ha scritto recentemente Marcello Pagnini («Il grande simbolismo americano» in *Semiotica*, il Mulino) - «il pensiero ingegnoso crolla, si distrugge nel Mistero - dove il mistero, aperto col bisturi del cervello, si riduce a un congegno meccanico».

Sogni americani

ANNAMARIA LAMARRA

Uno sguardo dal treno

Catturati dai miti (antichi però)

Roberto Calasso «Le nozze di Cadmo e Armonia» Adelphi Pagg. 465, lire 28.000

EVA CANTARELLA

Uomini, bestie e dei. Storie di amore, di violenza, di vendette, di eroismi. Personaggi (uomini, bestie e dei) che si incontrano, si desiderano e si odiano, si cercano e si fuggono, si amano e si annientano, generano mostri ed eroi. Dalle loro vicende nasce la Grecia, nascono i suoi santuari e i suoi culti, le sue città e i suoi tribunali, nascono i fiumi, le sue religioni, le piante, i fiori e le montagne, in Grecia dove la parola è sovrana perché è ragione, dove il diritto è *nomos* *patron basileus* dice Pindaro, dove gli uomini osano sfidare gli dei perché la tracotanza (*hybris*) della loro ragione giunge talvolta a non riconoscere i limiti dell'umana natura, esiste un momento (un momento del pensiero) nei quale uomini e dei sono protagonisti della stessa storia. Oltre che l'immaginario, il mito in qualche modo riflette la realtà; talvolta è la realtà imitata, la realtà che si vuole esercitare. Il mito non è specchio dell'esistenza; ma aiuta a conoscerla e a capirla. In questa chiave, come in tante altre, è stato visionato, ricomposto, esposto e interpretato in infinite analisi (talvolta affascinanti, come per limitarci a due esempi, quelle recenti di J.P. Vernant e di P. Vidal-Naquet). Ma il libro di Calasso offre una lettura del mito greco tutta particolare e completamente diversa: quella di un letterato. Per temi, per nomi, per zone, seguendo suggestioni di volta in volta diverse, Calasso racconta i miti, intrecciando le storie di protagonisti che talvolta hanno lo stesso nome ma storie diverse, altre volte, hanno nomi diversi e la stessa storia. Prendiamo per esempio, Erigone, detta anche Aletis, la vagabonda. Attorno alla storia di Erigone ruotano, nelle diverse versioni del suo mito, tre scoperte fatte dai greci: il vino, la tragedia e i tribunali. Erigone infatti, secondo una delle filoni leggendarie legati al suo nome, è associata a Dioniso. Ampeloo il ragazzo bellissimo che il dio aveva disperatamente amato, dopo la morte era stato trasformato in una pianta di vite. Dioniso, spremuti i suoi grappoli, aveva bevuto il primo vino del mondo. E un giorno, per compensarsi della sua ospitalità, aveva svelato i segreti della viticoltura a Icaro, padre di Erigone. Ma alcuni pastori ai quali Icaro aveva fatto bere il nettare sconosciuto, essendo stati colti da ebbrezza avevano avuto sospetto. Icaro aveva creato di avvelenarli. E lo avevano ucciso, come un capro. Perché come un capro? Perché una volta Icaro, avendo sorpreso un capro che mangiava le foglie delle sue viti, lo aveva ucciso, scuoiato, e dopo aver indossato la sua pelle aveva improvvisato una danza intorno al suo cadavere; insieme ad altri contadini. Ora, Icaro faceva la fine del capro questo era quello che egli pensava, morendo, mentre i pastori si avventavano su di lui. Egli stava rivivendo una tragedia o meglio, «la tragedia». Perché la tragedia è, appunto, la danza del capro, così dice Aristotele. Ma qual è il legame tra Erigone e la nascita dei tribunali? Per capirlo bisogna seguire ancora la sua vicenda. Scoperto il cadavere del padre (dopo aver vagato alla sua ricerca, ecco Aletis, la vagabonda) Erigone si impiccò. E una terribile sciagura colpì Atene: tutte le ragazze da marito presero a impiccarsi, finché, per suggerimento dell'oracolo, non si trovò un rimedio. Si istituì un'asta durante la quale le ragazze andavano in allena, dondolandosi sospese tra terra e cielo, come Erigone, ma senza morire. Una festa lunga e complessa, nel corso della quale un altro rito veniva celebrato, a prima vista - ma solo a prima vista - incomprensibile quello dei *chytroi*, i boccali pieni di vino che tutti gli uomini (compresi i bambini) avevano davanti a sé, e bevevano in silenzio. Così come in silenzio, solo, aveva bevuto Oreste, il matricida, giunto ad Atene dopo aver vendicato la morte del padre Agamemnon uccidendo i suoi assassini: la moglie Clitennestra (madre di Oreste) e il suo amante Egisto. Ed eccolo, a questo punto della storia, riapparire Erigone. Un'altra versione del mito, infatti, narra che Erigone era figlia di Clitennestra e di Egisto, e che a sua volta era giunta ad Atene, dopo aver a lungo vagato nella speranza di uccidere Oreste, per vendicare i suoi genitori. Senonché Oreste, processato davanti al primo tribunale di Grecia, era stato assolto ed Erigone, anche in questa storia, si era impiccata. Questa la vicenda della fanciulla vagabonda, amata da Dioniso (da cui avrebbero avuto un figlio chiamato Staphilo, il grappolo d'uva) e odiata e al tempo stesso amata da Oreste, da cui avrebbe avuto un figlio di nome Penitio. Come mille altre essa è composta da Calasso in un'unica grande favola, che racconta - affascinando - la storia della Grecia di quella micenea, di quella omerica, di quella delle città

L'impatto della ferrovia con la città e con la natura per raccontare come la psiche s'adatta a queste novità

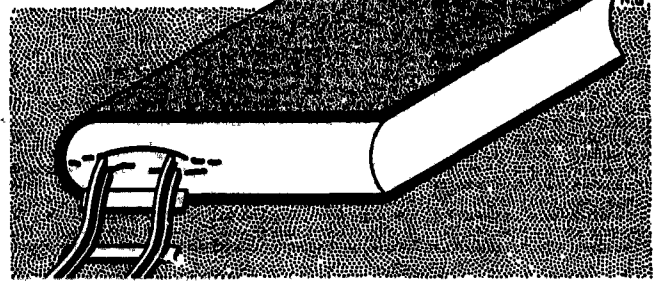
GIANCARLO CONSONNI

S tudi come questi sono salutari. Mostra quanto feconda possa essere l'indagine a tutto campo su un tema come quello della ferrovia che troppo spesso, nei poverosi studi di storia dei trasporti coltivati negli ambienti separati della «storia urbana» o della storia economica, ha dato da noi prodotti meticolosi ma destinati a rimanere nella cerchia di pochi specialisti per le scarse illuminazioni in ordine alla natura, alla portata e al senso delle modificazioni analizzate.

La capacità di Schivelbusch di traspasare dalla storia della scienza a quella della tecnica, dall'economia ai comportamenti, dai processi sociali all'esperienza individuale, dalla struttura al senso è sorretta da una capacità narrativa sempre limpida e avvincente, anche perché guidata dalla convinzione che il più arido fatto tecnico abbia a che vedere con la vita, i comportamenti nei modi di vivere e di rappresentare il mondo. Non si tratta quindi di una generica curiosità transdisciplinare i percorsi su cui l'autore trascina il lettore con il gusto dell'avventura sono pensati per dare vita, come in un ologramma, alla figura di un protagonista: il viaggiatore. Il quale assume, a un tempo, sia le fattezze concrete di individui con nome e cognome, o di cui comunque è precisata l'appartenenza a un ceto sociale, sia il profilo più stilizzato dell'individuo sociale nell'impatto con la modernizzazione. Infatti, muovendo dagli effetti prodotti dallo sviluppo delle ferrovie sull'ambiente fisico e sulle relazioni economiche e sociali, il libro incentra la sua attenzione sull'esperienza che di tale mutamento hanno i contemporanei, senza perdere mai di vista l'influenza che il cambiamento dell'esperienza produce a sua volta sul modo stesso di percepire la realtà.

In sostanza Schivelbusch dimostra di aver assimilato la lezione di Norbert Elias, appli-

sprenza, la ricerca di Schivelbusch ha dovuto intrecciare lo studio dei processi strutturali con quello delle testimonianze soggettive, tratte dalla letteratura, dalla corrispondenza e da periodici dell'epoca. Ed è appunto praticando questo intreccio, finora scarsamente esplorato, che approda a esiti di sicuro interesse.



Il libro ha una struttura a clessidra. Nella prima parte lo scenario è costituito dall'impatto della ferrovia con la natura e con il mondo preindustriale, nell'ultima dal rapporto della ferrovia con il contesto urbano. In mezzo è posta, come punto cruciale, un'ampia riflessione sui processi di adattamento della psiche alla «nuova seconda natura» dominata dall'artificio e dalla tecnica. In questa parte centrale, l'autore dimostra la fecondità conoscitiva del concetto freudiano di «scudo antistimolo». Si tratta, in sostanza, delle difese psichiche messe in atto dalla coscienza industrializzata sia per tradurre in angoscia l'altrimenti insostenibile paura dell'incidente, sia per modificare (e ridurre) le sensibilità formatasi nel processo di civilizzazione precedente.

Se la prima di queste conclusioni è ancora molto affidata all'autorità di Freud, la seconda si regge invece sulle puntuali argomentazioni prodotte nella prima parte del volume. Vediamo alcune. La possibilità di vincere le asperità e le irregola-

rità della superficie terrestre attraverso un mezzo di trasporto che consente lo spostamento di merci e persone per una via che si avvicina a quella più breve e secondo un moto piuttosto uniforme cambia il rapporto uomo-natura. Quell'attraversare il mondo per rettilinee e curve, rispondenti a precisi calcoli, e col supporto di vadiotti e galere rivoluziona l'esperienza del mondo. Da un lato il rapporto con lo spazio e il tempo acquista un che di astratto, più vicino a quello delle leggi elementari della fisica newtoniana; dall'altro la meccanizzazione del trasporto e la conquista della velocità alterano - per

Wolfgang Schivelbusch «Storia dei viaggi in ferrovia» Einaudi Pagg. 218, lire 28.000

degli individui con i luoghi ed è notevole il passaggio del libro nel quale Schivelbusch dimostra come l'incomunicabilità tra uomo e paesaggio vada di pari passo con quella fra i viaggiatori (se si escludono talune manifestazioni di socialità popolare che, finché sopravvivono, testimoniano di un uso giocoso e

divertito del nuovo mezzo di trasporto).

Il volume, misurandosi infine con gli effetti esercitati dalla ferrovia sull'assetto e sul carattere degli spazi delle città, tenta di cogliere la penetrazione della tecnologia e la sua influenza sulla vita quotidiana.

In verità, il punto d'osservazione scelto dall'autore per analizzare la scena urbana è piuttosto arretrato, tanto che, per essere convincente, è costretto a spostare in avanti il suo osservatorio a occuparsi cioè non solo della ferrovia ma delle trasformazioni che interessano spazi come la strada e la piazza, un osservatorio, questo, da cui si intravede, all'orizzonte, l'automobile. Ma, già che c'è, il libro avrebbe potuto a quel punto rendere un omaggio al treno con tutto il male che si può dire della ferrovia, proprio per quel suo traumatico e rigido giustapporre alla natura e alla città, essa è in fondo uno strumento molto meno pervasivo e invadente nei confronti dei passeggeri e degli spazi della vita di quanto non lo sia la recente scatola su quattro ruote

Nel supermarket tramonta anche il moderno

Filiberto Menna «Il progetto moderno dell'arte» Politi Pagg. 86, lire 15.000

PIERO LAVATELLI

S milzo di pagine e formato, il libretto di Filiberto Menna solleva però questioni cruciali. Scava nella tradizione moderna dell'arte e della riflessione estetica. Ne porta in luce il progetto, l'idea che l'arte, pur nella sua autonomia, fosse parte integrante nel progetto moderno volto a mutare la società per una più alta qualità della vita.

Le avanguardie artistiche, infatti, pensavano che le loro opere avrebbero modificato le forme della percezione, si sarebbero trasformate in estetica diffusa, aprendo così varchi di felicità creativa nella vita quotidiana. Dirà Mondrian, l'arte ci fa conoscere la vita veramente umana (in contrapposito alla vita pratica, solo materiale). E Breton (sulla stessa linea) è una specie di esercizio (trasposo) dell'eros, che genera amore tra gli uomini.

In sintonia col progetto estetico delle avanguardie, McLuhan definirà l'artista «uomo dalla consapevolezza integrale», il cui compito è «creare modelli viventi di situazioni non ancora maturate nella società». E McLuhan è in una linea di riflessione che annovera Hegel e Marx, Schiller e Fourier, William Morris e Marcuse. Anzi, che è stata la sale del dibattito plurisecolare tra le «due culture», rivendicando all'educazione artistico-umanistica il primato di formazione dell'uomo.

Perché è fallito il progetto moderno dell'arte? Tra le ragioni discusse da Menna, due sembrano di gran peso. La prima è che l'arte pensava di avere come referente una comunità di individui, di soggetti non manipolati, capaci di scelte qualitative, e invece si trovava di fronte l'emergente società di massa, dominata dalla quantità e dal lavoro alienato. La seconda ragione è individuabile nell'attesa, an-

data poi delusa, che la vita degli individui, con l'aumento del benessere e del tempo libero, si orientasse sempre più verso le arti e la letteratura. Invece Paul Klee constaterà con amarezza «la lontananza del popolo dalla ricerca artistica».

Il primato della cultura tecnico-economica e dei suoi prodotti, le merci, continuerà a invadere la vita, via via integrato anzi, e potenziato, dalla cultura dei mass-media. Fallisce così il progetto di rinascita estetica della vita quotidiana, che mirava a formare individui creativi e ad animare i rapporti e i modi di vita. Anzi, la società di massa si campeggerà, come condizione postmoderna, sulla progressiva distruzione del tessuto di relazioni intersoggettive, di comunicazioni interpersonali, di cui ogni individuo, prima, era parte attiva e dialogante. Emblematica è la trasformazione della città nel desolato vuoto comunicativo della metropoli, assordato dal fragore del traffico e del mass-media.

Che fare allora? Menna osserva a chi ha mollato le reti: rinunciare al progetto moderno equivale a lasciarci progredire, manipolare. E indica la via di un progetto che ricostituisce l'esperienza dei movimenti, dei nuovi soggetti, delle politiche culturali. Ma non sono forse in questione, oggi, gli stessi modelli culturali che hanno portato la società di massa nelle secche attuali del degrado, della estraneità e paura degli altri, dell'arte impedita a esistere come maestro di vita? Non è forse in questione un tempo liberato, finito nella rete del mass-media, e dei consumi di massa? Se è così, la ripresa del progetto moderno passa innanzitutto per la critica radicale dei modelli che tuttora presiedono al proliferare della società di massa in forme di vita estraniata e degradate.

Senza affanno con il tempo

MAURIZIO CUCCHI

«Non sono matura con sensi pigni e al tempo stesso vivissimi. È il suo, un sentimento della vita che si direbbe immutabile (nelle sue molteplici sfaccettature) o che da se continua mente si rigenera. E che comunque non ha età, non è dell'infanzia, e neppure è mai «maturato» sempre acutamente fluttuante, cangiante. L'identità di Bertolucci con se stesso la sua fedeltà a se stesso, è semmai un'altra forma, più vera e più complessa, di maturità. Quella che viene dalla consapevolezza che, al massimo, si può davvero diventare ciò che si è, e non altra può essere la propria vocazione. Queste nuove pagine della Camera da letto costituiscono la continuazione di una cronaca familiare e autobiografica, e vanno dal 1933 «anno di bonaccia» per la gioventù d'Italia» al 1951, alle soglie di una terza parte del poema che lo stesso Bertolucci non

sa ancora se verrà. E infatti avverte, nel risvolto di copertina, che se non sarà mai scritta, questa terza parte potremo comunque ritrovarla (nella sostanza) in un altro suo libro, il bellissimo *Viaggio d'inverno*, che era uscito nel '71.

Bertolucci alterna il racconto in prima persona a quello in terza e in questo secondo caso il distanziarsi è piuttosto un rispecchiarsi più ambiguo, il fare di se stesso un personaggio e cosa deliziosamente narcisistica. Subito appaiono i due giovani, A e N, con il loro amore. Vediamo i luoghi nei quali si muovono. Parma naturalmente («amore e sempre un po' fatua»), l'Appennino e interni di «infinita e remota dolcezza», intanto per il personaggio A, «la poesia dorme drogata dall'amore».

Poi la dolorosissima scomparsa della madre, raccontata con cronistica semplicità «Maria e morta all'antighiaccia di Natale, perduta la conoscenza dopo aver accusato un for-

te/dolore alla testa, appena sveglia/a mattina avanzata». Lei che, dice il narratore, «al suo male non badava, era la meno egoista/delle donne, non le dispiaceva poi tanto/che lo fossi». Tra l'altro l'autore, delicatamente sornione, pone in epigrafe a questo *Libro secondo*, due parole di Vittorio Sereni dedicate proprio a lui, e quindi al protagonista del romanzo «Divino egoista».

La narrazione prosegue poi con splendidi capitoli centrali, dove il fatto delle cose, del tempo, dei luoghi sembra perfettamente corrispondere alle vibrazioni dell'autore alla sua sensibilità, alla morbidezza di un sentire e di un pensare in cui quoti diano e reverte sembrano la stessa cosa. Bertolucci ha una percezione particolare del mondo nei dettagli nei sapori e nei colori nella tenerezza e nel tempo di figure, situazioni, oggetti che non sono mai neutri ma sempre accarezzati come corpi

sempre sfiorati da una luce cauta. Dice dunque del protagonista «A è una sirena in fatto di cose molli/cravatte pullover biscotti/inglesi». L'atmosfera appare quella di un'esistenza condotta tra amore e malattia, in una un po' snerata «vacanza»; tra coltiva estraneità e sospensioni, lungo un percorso inesorabilmente circolare di languon convalescenziati, di una «convalescenza prorogabile all'infinito» quasi per una forma di sublime ignavia. Si sprigiona così, nel clima speciale di queste pagine, un uncanto al quale è difficilissimo sottrarsi, e che dunque afferra il lettore, e lo avvolge, in quel «lentissimo dipanarsi della giornata».

Van personaggi appaiono. Sono visitatori illustri, o i figli ancora piccoli, Bernardo e Giuseppe, i futuri registi di cinema. La storia intanto, incide tragicamente «E' possibile raccontare quel rastrellamento di luglio/m cui furono uccisi e bruciati dentro le

loro case/Nino Galeazzi e Lorenzo Notsi, uniti in matrimonio a donne Bertolucci (...). Ma la violenza del fatto rimane piuttosto sullo sfondo. O meglio, entra in profondità, scava e si deposita, agirà indirettamente.

Meno articolato del precedente, questo nuovo libro ha dunque il dono, tutto bertolucciano, di una leggerezza quasi aerea pur nella concretezza delle cose, delle situazioni, dell'irrinunciabile opzione per il quotidiano, per il familiare. Sempre nel risvolto, a questo proposito, Bertolucci definisce il quotidiano come «unica fonte, e musa, dell'autore-attore». Tra l'altro, in queste pagine, sono introdotti con cortaggio, e in dosi anche notevoli, spezzoni di «prosa», che il ritmo e la versificazione, il bianco della pagina, traducono plausibilmente in versi, «Bentato dal servizio militare per-

Attilio Bertolucci «La camera da letto» (libro secondo) Garzanti Pagg. 140, lire 30.000