

## MEDIALIBRO

La storia della critica a Fenoglio è anche, almeno in parte, la storia della sua vicenda editoriale: i rapporti e carteggi con Calvino redattore einaudiano, e con Vittorini direttore dei Gettoni per esempio, hanno contribuito a rivelare un incessante e anche tormentato processo di ricrittura e riorganizzazione dei testi e della ricerca, da parte dello scrittore di Alba. Alcuni tratti di quella vicenda sono riaffiorati nel convegno dedicato a Fenoglio in settembre dal Comune di San

Salvatore Monferrato, confermandone la più o meno sottintesa importanza. Ma in occasione del convegno fenogliano sono stati presentati gli Atti di un precedente convegno, dedicato dallo stesso Comune a Pavese (a cura di Giovanna Ioli, 25-27 settembre 1987), e comprendente una relazione di Gabriele Turi che rientra decisamente nell'ambito tematico di questa rubrica: «Pavese e la casa editrice Einaudi. Relazione tanto più utile quanto

più rari appaiono i contributi sul lavoro degli intellettuali-editori dell'ultimo cinquantennio: dallo stesso Pavese a Vittorini a Calvino.

Con un discorso rigoroso e documentato (anche sulla base di lettere e materiali inediti) Turi traccia un ritratto individuale che è anche una breve storia della casa editrice Einaudi tra gli anni Trenta e Quaranta. Il lavoro editoriale di Pavese viene così seguito fin dalla fase costitutiva della Casa torinese, attraverso una somma di ruoli e di mansioni che vanno dalle traduzioni alla revisione di manoscritti, dalla correzione di bozze alla corrispondenza in inglese,

## Le Langhe vedute

GIAN CARLO FERRETTI

dalla direzione di collana alla direzione tout court. Somma tipica di un'organizzazione del lavoro artigianale e preindustriale, che trova un altro caso significativo nei Vittorini redattore di Bompiani pressappoco negli stessi anni.

Turi indica con sicurezza nella casa editrice Einaudi il «vero e proprio laboratorio intellettuale» di Pavese, la sede di esperienze (letture, scelte,

incontri, scontri) «in continua interazione con la sua attività letteraria e con le sue istanze politiche; letteratura e politica che trovano un punto d'incontro emblematico nella «scoperta» degli americani, condivisa anch'essa con Vittorini. In generale poi, dalle lettere, documenti, testimonianze, torna a delinearsi la figura di un Pavese lavoratore provelto e infaticabile, ruvido

ainaudiano appunto, l'apertura alle più diverse correnti e discipline.

Il contributo più nuovo in questo senso è rappresentato dalla «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» (la celebre «collana viola») inaugurata nel 1948 e diretta da Pavese stesso ed Ernesto De Martino, pur attraverso crescenti divergenze di impostazione e di orientamento. Ciò che divide Pavese da De Martino è soprattutto un antistoricismo di fondo, che si manifesta anche a proposito del modo di presentare ciascun volume. Pavese è infatti contrario al criterio delle prefazioni come «settarie» o «pe-

dante», mentre De Martino sente la necessità di una mediazione storicistica nei confronti di testi che egli considera spesso irrazionalistici o reazionari: «Una introduzione orientatrice che, segnalando i pericoli, operi nel nostro ambiente culturale come una sorta di vaccino difensivo».

Il ritratto di Pavese tracciato da Turi tuttavia, pur ricostruendo efficacemente le linee di un programma personale e editoriale, finisce per apparire troppo completo e rischioso: sottovalutando o sottovalutando cioè, di quel programma, un travaglio, una contraddittorietà e un dramma di fondo, che proprio at-

traverso il severo e puntiglioso lavoro einaudiano Pavese cerca di controllare, ordinare, dirigere. Calvino infatti, in un saggio del '55, parla esplicitamente del «suo straordinario testardo divorante amore per il lavoro» come «vera ancora di salvezza», e sembra alludere proprio a Pavese quando, nella sua nota 1960 ai «Nostris antenati» parla di «una persona che si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze». Citazione che si può interpretare nei termini della strenua ricerca e applicazione di una norma di lavoro e di vita senz'altro scopo che se stessa.

## Flaiano, la nostra Africa

## Da scrittore a sceneggiatore: «Tempo di uccidere», un viaggio tra le miserie dell'Italia

GOFFREDO FOPI

Con l'occasione dell'uscita di un film confezionato da Giuliano Montaldo con la solita internazionale e televisiva assenza di personalità, la Rizzoli ristampa *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, unico romanzo del suo autore, pubblicato da Leo Longanesi nel 1947.

Erano gli anni del neorealismo, e anche se il neorealismo è stato un coacervo di cose disparate (in letteratura, per esempio, l'esistenzialismo piemontese di Pavese, l'americanismo da traduttore di Vittorini, l'altissima anglosmania di Fenoglio e di D'Arzo, il barocco di Rea, la tradizione dell'Ottocento di Pratolini, la commistione verga-manzoniana di Jovine, l'asciutto provincialismo di Casola e cento altre cose assai poco zavattiniane e assai poco in linea con le fatisciosissime e banalissime teorizzazioni dei critici o con i dikat dei commissari politico-culturali di quegli anni) tuttavia continua a colpirci l'originalità, la «diversità» di questo romanzo. Ormai da antroverare, mi pare, tra i pochi davvero «moderni e grandi» della nostra letteratura. Quando lo scrisse Flaiano era alla metà dei suoi trent'anni, aveva alle spalle una piccola carriera di critico teatrale e cinematografico, aveva scritto, credo, solo un atto unico (*La guerra spiegata ai poveri*), ma già si presentava come un moralista pungente e risentito: un abruzzese totalmentemente a-dannunziano, un romanista del «Mondo», un letterato laico che si muove dentro il giornalismo, un satirico dall'occhio clinico e impietoso. Come sce-

neggiatore, aveva dato un colpo bizzarro e divertente per un film di Pagliaro (*Roma città libera*) sulle note dell'occupazione americana a-neorealista, quasi una presa in giro, peraltro molto affettuosa, del neorealismo.

Non era un esordiente senza storia e passato, aveva una personalità molto ben definita, un'identità molto forte. Eppure non è agli artifici, alle competenze tecniche e culturali di una già rilevante presenza intellettuale che egli si rivolge, scrivendo il suo romanzo, ma a qualcosa di più, che ne fa - mi pare - tutta l'originalità, e lo spessore. La immane guerra mondiale aveva fatto dimenticare (anche per ovvie necessità di lavoro) da parte di una generazione che era stata, prima di passare alla Resistenza e alla sinistra, fascista se non altro per motivi anagrafici) l'avvenuta di una guerra «locale» come quella coloniale dell'Etiopia.

Flaiano quella guerra l'aveva fatta, e molto probabilmente, era stata quella «sua università», il luogo della «formazione» profonda, del confronto con se stesso e tra se stesso e gli altri. Ipotizzo ancora: il luogo di uno smascheramento, della retorica fascista e nazionale e razzista, e di un sé in fondo collettivo, di un sé piccolo-borghese italico e provinciale che non doveva amaro molto, e dal quale ora il romanzo gli permetteva di liberarsi più in profondità, inventando un altro nel protagonista del romanzo. Questo altro - alter ego - va raccontato, capito, smontato, allontanato, esercitato, per poterne recitare, alla fine, quello in cui ti somiglia,

Fu uno dei più implacabili osservatori dell'Italia avvinta al boom economico. Ennio Flaiano ha lasciato tracce consistenti sparse un po' in tutti i campi della cultura, dalla letteratura al cinema, dal giornalismo al teatro. Nato a Pescara nel 1910 si trasferì giovanissimo a Roma (dove morì nel '72), città che segnò la sua formazione e la sua immagine. Sofisticato e ironico, graffiante e grottesco, Flaiano vantava una enorme capacità di scrittura diluita tra articoli e romanzi, racconti lunghi, testi teatrali e sceneggiature. La rivalutazione di Flaiano, scrittore e sceneggiatore - dopo la trasposizione cinematografica di «Mezzanotte» di Marco Ferreri - passa adesso per due opere appena ripubblicate: «Tempo di uccidere» edito da Rizzoli (pagg. 278, lire 27.000), che ottenne il Premio Strega nel '47, e «Progetto Proust» pubblicato da Bompiani (pagg. 295, lire 24.000).

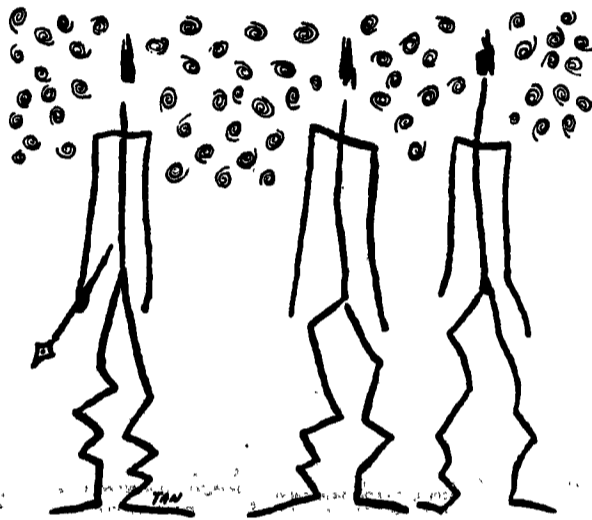
quello che allora in parte ti apparteneva e che ancora non sei riuscito a tagliare via del tutto. Si spiega così la piccola mitologia della genesi di *Tempo di uccidere* e che si dice scritto su commissione e in venti giorni soltanto, di furia, di getto e senza revisioni. Paradossalmente, questo romanzo che apparve allora come poco neorealista e poco «cosciente della storia», nella sua prima persona narrante della nebulosa co-

scienza, ci può apparire ora proprio per la sua «apparente non-oggettività» - più realista di tantissimi altri di quegli anni, amati da una critica che era «contenutista» a livelli estremamente primari.

*Tempo di uccidere* parla, per chi non l'ha ancora letto, di un graduato poco convinto che, nella inclemente natura da traversare, incontra una giovane

florante del tutto, e dei quali l'autore ha invece, a mia impressione, plenissima convinzione. Anche se la premente velocità del scrivere, quasi da privati psicodramma e psicoanalisi e lotta con l'angelo, gli impediscono - e fortunatamente - di distaccarsi da lui per davvero e pienamente. Perché in quel «io» molto ci dev'essere del «tu» di allora, del 1935-36.

ciarli con un'abilità da «sceneggiatore» modernissimo (come se avesse già scritto da tempo i suoi testi per Fellini e per Antonioni...). Il «miracolo» di questo romanzo sta proprio nella sua lucidità narrativa: in questo «montaggio» precomitore, in questa istintiva sapienza tecnica cui Flaiano ricorre per dire qualcosa che solo la storia nel suo farsi può del tutto chiarire.



etiope, ci fa l'amore, la ferisce per sbaglio e la uccide per liberare, e da allora si aggira tra occupanti e occupati convinto che la ragazza gli abbia attaccato la lebbra, e pronto a scivolare in altri omicidi. Nel suo intento giovare, nella sua scarsa capacità di capire e capire, nella sua realtà-incubo, nella sua scarsa fiacida, cedevole moralità di superficie, egli è mosso in sostanza da sensi di colpa che non riescono ad af-

ferire, e che ci si trova, in *Tempo di uccidere*, di fronte a una scrittura convulsa, affrettata, da flusso di coscienza. È vero il contrario: di questo romanzo colpisce l'ammirevole strutturazione della vicenda. Il labirinto esterno (il girovagare ininterrotto e nevrotico del protagonista) e il labirinto interno (la fantascienza, il ribollente e incerto senso di colpa, la visione appannata dell'esterno) Flaiano sa intre-

cciare con un'abilità da «sceneggiatore» modernissimo (come se avesse già scritto da tempo i suoi testi per Fellini e per Antonioni...). Il «miracolo» di questo romanzo sta proprio nella sua lucidità narrativa: in questo «montaggio» precomitore, in questa istintiva sapienza tecnica cui Flaiano ricorre per dire qualcosa che solo la storia nel suo farsi può del tutto chiarire.

## Un amore di Proust

FOLCO PORTINARI

Pochi, pochissimi titoli ogni anno (siamo appena al n. 21 dopo quindici anni), ma tutti e sempre rari e preziosi, tali da stimolare il lettore alla riflessione critica: è la «Nuova Corona», la collana di Bompiani che Maria Corti dirige con sapiente provvidenza di interesse oltre che con scrupolo filologico, tra Medioevo e contemporaneità. È l'ultimo volume proposto non è un bell'esempio: *Progetto Proust*. Si tratta della sceneggiatura che Ennio Flaiano scrisse, tra il '64 e il '65, per la produttrice francese Nicole Stéphane, e per il regista René Clément, dalla *Recherche* proustiana. Operazione che si fermò alla fase progettuale, nonostante un successivo interessamento di Luciano Visconti. Ma ne è restato un libro, quello che oggi possiamo leggere, con la puntigliosa cura di Maria Seps.

Certo non è il destino di una sceneggiatura finire in libro ma l'impropria destinazione può ben servire a considerarne la natura, il «genere» di appartenenza o di riferimento letterario. Personalmente, e per trentennale frequentazione, sono convinto che la sceneggiatura possa essere considerata una formula narrativa, uno stile, un modo di raccontare. Dove però l'occhio è prevaricatore rispetto alla parola, benché sia la parola a stimolare l'occhio, secondo un'evocazione di realtà, una memoria di oggetti. Lo sceneggiatore pre-vede il film. Col suo occhio, che solo raramente coincide con quello del regista, per la semplicità e banalità regnante che la parola «naturalmente» non definiva. E l'immaginazione, il vedere dello sceneggiatore

radesso: quanto è più infedele la traduzione, in senso oggettivo, tanto più si rischia di essere fedeli. Ciò vale soprattutto per le opere narrative non prevalentemente d'azione, bensì di scrittura. Com'è nel caso di Manzoni o di Flaubert, per fare due nomi. O come è nel caso della *Recherche* proustiana.

Che il problema non sia di facile soluzione lo dimostra appunto il *Progetto Proust* di Flaiano, quella parte del libro, introduttiva, che va sotto quel titolo. Intanto perché l'autore, tra tutte le letture possibili, si trova a doverne scegliere una sua, necessariamente restrittiva, eppure «fedele». Flaiano sceglie Albertine (che è, assieme a Swann, la più cinematografabile) e subito si discute da un pezzo sulla possibilità, o legittimità, di trasferire lo «specifico» (termine totemico della filmistica) letterario in specifico filmico. La questione non è semplice se non in apparenza e la tentazione immediata è di negare la possibilità. O meglio, di negare il metodo che ricerchi una fedeltà come illustrazione fedele. Non è un pa-

radesso: quanto è più infedele la traduzione, in senso oggettivo, tanto più si rischia di essere fedeli. Ciò vale soprattutto per le opere narrative non prevalentemente d'azione, bensì di scrittura. Com'è nel caso di Manzoni o di Flaubert, per fare due nomi. O come è nel caso della *Recherche* proustiana.

Che il problema non sia di facile soluzione lo dimostra appunto il *Progetto Proust* di Flaiano, quella parte del libro, introduttiva, che va sotto quel titolo. Intanto perché l'autore, tra tutte le letture possibili, si trova a doverne scegliere una sua, necessariamente restrittiva, eppure «fedele». Flaiano sceglie Albertine (che è, assieme a Swann, la più cinematografabile) e subito si discute da un pezzo sulla possibilità, o legittimità, di trasferire lo «specifico» (termine totemico della filmistica) letterario in specifico filmico. La questione non è semplice se non in apparenza e la tentazione immediata è di negare la possibilità. O meglio, di negare il metodo che ricerchi una fedeltà come illustrazione fedele. Non è un pa-

radesso: quanto è più infedele la traduzione, in senso oggettivo, tanto più si rischia di essere fedeli. Ciò vale soprattutto per le opere narrative non prevalentemente d'azione, bensì di scrittura. Com'è nel caso di Manzoni o di Flaubert, per fare due nomi. O come è nel caso della *Recherche* proustiana.

Che il problema non sia di facile soluzione lo dimostra appunto il *Progetto Proust* di Flaiano, quella parte del libro, introduttiva, che va sotto quel titolo. Intanto perché l'autore, tra tutte le letture possibili, si trova a doverne scegliere una sua, necessariamente restrittiva, eppure «fedele». Flaiano sceglie Albertine (che è, assieme a Swann, la più cinematografabile) e subito si discute da un pezzo sulla possibilità, o legittimità, di trasferire lo «specifico» (termine totemico della filmistica) letterario in specifico filmico. La questione non è semplice se non in apparenza e la tentazione immediata è di negare la possibilità. O meglio, di negare il metodo che ricerchi una fedeltà come illustrazione fedele. Non è un pa-

anche il cinema degli anni Sessanta (mi trovo a pensare: e se il regista fosse stato Antonioni?), non perché il lavoro sia «datato», ma perché Flaiano romanziere e sceneggiatore è uno scrittore di quegli anni, di quella stagione. Cosa fa? Sceglie la parte centrale, *Sodoma e Gomorra*, integrato dai *Guerniques* e dalla *Prigioniera*, per un collage misurato, rispettoso. È una scelta che comporta, magari controvolante ma inevitabile, la presenza di una storia con due personaggi forti, Albertine e Charlus, riverberati, assorbiti nel *Narratore*. È la rappresentazione di due personaggi che sono anche, modulo non nuovo, le due facce del terzo. Il conflitto, infatti, è interamente raccolto dentro il *Narratore* che, in sé, non compone la sintesi.

È Proust? Mi sembra un falso problema, deviate in ogni caso. Se questa è l'impropria sceneggiatura (per un film impossibile in questi termini) della *Recherche*, il *Progetto Proust* preannunzia un libro di Flaiano, un suo romanzo, interamente suo.

## Sei giorni perduti

Emmanuel Bove «Armand» Marletti Pagg. 118, lire 16.000

MARGHERITA BOTTO

nel mondo della letteratura le autentiche riscoperte sono rare. E spesso frutto più di strategie da box office che dell'effettiva volontà di riproporre scrittori ingiustamente dimenticati. La ristampa delle opere di Emmanuel Bove, a partire dalla fine degli anni '70, costituisce un'operazione editoriale di particolare interesse non soltanto per la singolare ecletticità ultraterritoriale subita da questo autore, ma per la sistematicità con cui gli editori francesi (Flammarion, un primo luogo, e attualmente anche altri piccoli e grandi nomi) stanno letteralmente riportando alla luce gran parte della sua abbondantissima produzione. Già noto a poco più di vent'anni grazie al suo primo romanzo, *Mes amis* (1924), apprezzato da

scrittori del calibro di Gide, Colette, Rilke, Beckett, Bove conobbe, ancor prima della morte, avvenuta nel 1945, una sorta di totale annientamento. Come osserva Carlo Alberto Bonadies nella bella e ampia postfazione alla sua traduzione italiana di *Armand*: «Per più di trent'anni Emmanuel Bove... scomparire completamente da un universo letterario tradizionalmente così generoso nei confronti dei propri autori come è quello francese, senza lasciare la minima traccia nella storia della letteratura; i suoi libri, esauriti e introvabili, sono quelli di uno scon-

osciuto, non esistono più. *Armand*, un romanzo breve pubblicato nel 1926 e riproposto in Francia da Flammarion nel 1977, è la prima opera di Bove tradotta in italiano: dodici capitoli per una vicenda che si compie nello spazio di sei giornate, da un imprecisato mezzogiorno a un imprecisato pomeriggio, da un anonimo caffè a un anonima trattoria. Frontiere spazio-temporali entro cui si consuma, rigorosamente scandita, la «cacciata» di Ar-

mand dal misero paradiso terrestre in cui ha trovato rifugio: la relazione piccola borghese, confortevole e vuota con la donna che lo mantiene. Intorno ad *Armand*, solo altri tre romanzi: *Jeanne*, l'amante; *l'amico Lucien*, vero e proprio deuteragonista di questa sorta di tragedia senza tragico, la cui condizione di decente e meschina povertà illustra la preistoria stessa di *Armand* e annuncia l'epilogo della sua vicenda; la sorella di Lucien, *Marguerite*. Un mondo che, nonostante l'ambientazione parigina (ma di una Parigi anch'essa rigorosamente

anonima), pare uscito dalle pieghe dei romanzi di Dostoevskij, non a caso una delle letture predilette di Bove. Il Dostoevskij di quelle figure patetiche e marginali, piccoli scroccati, abietti senza storia, che nei suoi romanzi costituiscono la bruciante folla delle comparse.

Di Bove, che oggi Bonadies definisce un *cult-writer*, stupisce soprattutto che sia passato inosservato tra gli anni '50 e '60, all'epoca del trionfo del *nouveau roman*, di cui anticipa con straordinaria lucidità molti procedimenti narrativi. Alla fine degli anni '80, dopo tanti clamori intorno al «minimalismo», Bove propone una lezione di scrittura modernissima, una sorta di minimalismo senza i patemi o i complicamenti che spesso affliggono i narratori della giovane generazione.

## La politica ricomincia da Tom Clancy

Tom Clancy «Il cardinale del Cremlino» Rizzoli Pagg. 548, lire 28.000

AURELIO MINONNE

Soltanto, sotto i cingoli di quell'autentico caterpillar del thrilling che è Tom Clancy finiscono quei sistemi di difesa anti-satellite fondati sui laser e sugli specchi notti col nome un po' cinematografico di «scudo spaziale». Le delegazioni americana e sovietica s'incontrano per concordare lo smantellamento di qualche centinaio di testate nucleari, ma i servizi segreti lavorano nell'ombra per scoprire lo stato veridico delle cose, indirizzare di conseguenza nella direzione strategica più opportuna il negoziato in corso, calcolare i rischi delle proprie concessioni e apprezzare la strumentalità di quelle altrui. In particolare, Cia e Kgb s'interessano ai programmi di difesa spaziale che ciascuna nazione prepara in gran segreto, ufficialmente all'insaputa ciascuna dell'altra.

Sono giochi di spie, come se ne vedono ripetutamente nei thriller che affollano le nostre librerie: cambia solo la posta, che qui è appunto l'indagine sull'avanzamento della tecnologia laser volta a scopi militari, ma anche, da un certo punto in poi, il salvataggio di un agente di primissimo piano, il colonnello Fillov, in codice il Cardinale, caduto dopo trent'anni di attività al servizio Usa, nelle mani spietate del Kgb sovietico.

Sono giochi di spie, si diceva, a cui Clancy offre il supporto di una pratica narrativa abile e collaudata, di una batteria di personaggi ripresi integralmente dal suo primo romanzo (*La guerra foga dell'Ottobre Rosso*), di particolari tecnici accurati e avvincenti, di un uso discreto e avvertito del commento soggettivo interiore che contrappunta, precisa o smentisce la posizione socialmente assurda da chi ne fa uso, ma soprattutto crea un'ombra, cioè un sintomo di spessore e complessità psicologica in personaggi che, a dire il vero, di profondità interiore ne hanno davvero pochina. Il teatro di cui Clancy cura la regia è, infatti, un teatro di figura, le cui marionette hanno le smorfie immutabili del piacere o del dolore, della bontà o della perfidia e i gesti ineccepibili dell'ira, dell'autorità, della demenza o della subalternità. Non ci sono sfumature nel contrastatissimo bianco/nero di Clancy, anzi non c'è nemmeno il nero: al bianco che colora di candore gli Usa e l'Occidente s'oppongono solo il rosso che unge d'odio e perversità l'Oriente sovietico, eterno e iniducibile nemico della civiltà.

In questo schematico ideologico semplicistico e un po' infantile, Clancy è fermo agli anni '50, ma non sta evidentemente qui il fascino della sua lettura né il motivo del suo inestinguibile successo di pubblico e, in certa misura, di critica.

Clancy, invece, va letto come il più credibile e tempestivo cronista politico-militare della narrativa popolare; tanto tempestivo da sembrare a volte singolarmente profetico. Nel *Cardinale del Cremlino* non si parla solo di guerre stellari e di scudo spaziale né si vede solo (e non è poco) la fotografia da satellite di un impianto militare sovietico top-secret: c'è soprattutto l'anticipazione della strenua lotta per il potere tra conservatori e riformatori all'interno del Cremlino.

In *Clear and Present Danger*, appena uscito in America, l'argomento è la lotta militare ai narcotrafficanti colombiani, solo da qualche mese obiettivo privilegiato della politica estera dell'amministrazione Bush. Clancy, allora, è il terminale d'uscita della Cia, che gli mette a disposizione argomenti e materiali? È lo strumento consapevole della politica militare dei repubblicani, che gli anticipano i temi su cui si parlerà nei mesi a venire? S'è detto questo e altro, a suo carico. Egli stesso racconta che, nel corso di una seduta del Congresso americano, il senatore e attuale vicepresidente Quayle sbandierò una copia di *Ungarano rosso* (il suo secondo romanzo) e ottenne l'interrogazione dei fondi a sostegno dell'armamento antisatellite di cui era in discussione la soppressione, ma si difende dai sospetti con le parole di un agente di mezza tacca del *Cardinale del Cremlino*: «Ho un'altra consegna per loro. La nuova relazione sulla difesa aerea sul campo di battaglia. Non ho mai capito perché se ne preoccupano. Possono leggerla su *Aviation Week* prima di fine mese» (p. 346). È tutto scritto nei giornali. Basta saperli leggere, e suggerisce Clancy, ma neppure il suo Jack Ryan sarebbe del tutto convinto.