

CULTURA

Nuova edizione per la «storia linguistica» di De Mauro

Tullio De Mauro, docente di filosofia del linguaggio nell'Università di Roma, ha curato per Laterza una nuova edizione, rivista e ampliata, della sua Storia linguistica dell'Italia uni-

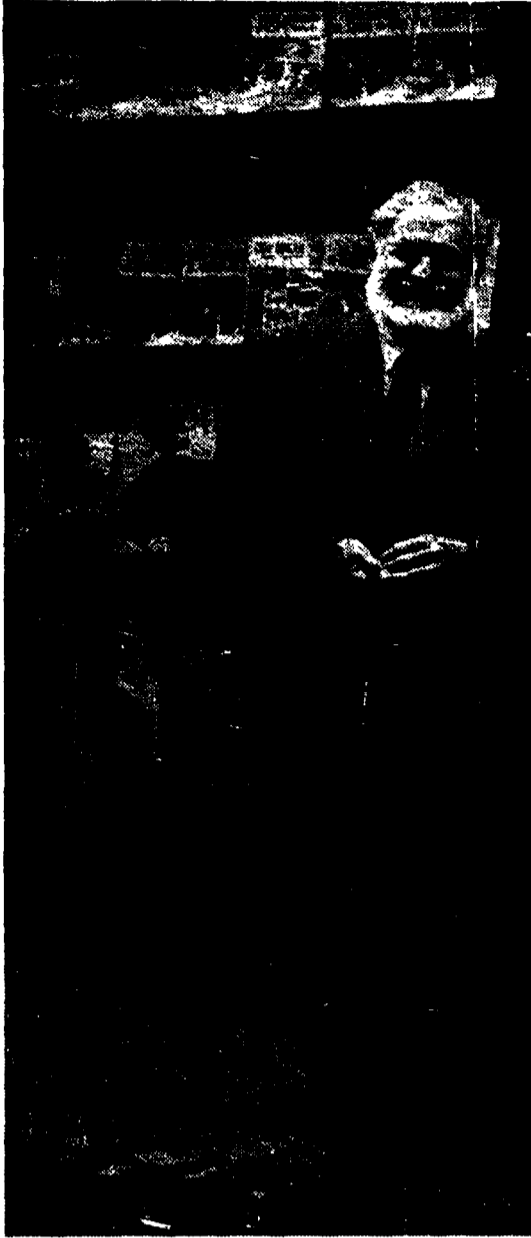
ta, pubblicata per la prima volta nel 1963.

De Mauro parte dal presupposto che il carattere originario specifico dell'evoluzione linguistica del paese rimane il «polcentrismo linguistico, pur in mutate condizioni». Intreccia quindi la storia della lingua - intesa come unità di lingua e dialetti italiani - con la storia politica, intellettuale e letteraria della nazione, rifacendosi alle vicende dell'istruzione, della cultura di massa, dell'economia.

Ernest Hemingway a passeggio per le vie di Madrid; in basso: Gary Cooper nel film di Sam Wood «Per chi suona la campana» (1943)

A trent'anni dal suicidio del grande scrittore non si scorge nessun erede La «rottura» con il passato

Il nuovo linguaggio da lui inventato e le diversità con i coevi europei: da Joyce a Conrad, a Beckett



Legami difficili: Hollywood non piace a Mister Papa

«Sapete come è la mattina presto a l'Avana, coi vagabondi ancora addormentati lungo i muri, prima che i furloni del ghiaccio comincino il loro giro del bar?». Certo, sappiamo. Anzi, «vediamo». Come dinanzi ad un ideale schermo. Il folgorante avvio di *Avere e non avere* sembra suffragare la diffusa convinzione di una rispondenza immediata tra la scrittura hemingwayana e quella cinematografica. Niente di più improbabile. Fatichi commerci, transazioni laboriose tra i libri di Ernest Hemingway e il mondo del cinema non sono (quasi) mai approdati ad esiti apprezzabili. Cinesati anche di buona mano, produttori pur volenterosi si sono incaricati assiduamente, ostinatamente di saturare con puntiglioso zelo ciò che Hemingway aveva concepito, con nitore e rigore, soltanto per la pagina.

Dunque, Hemingway e il cinema. O, meglio, il contrario, poiché - salvo che per le copiose somme in cambio della cessione dei diritti d'autore - l'orgoglioso Mister Papa non ebbe mai esagerato interesse per la trascrizione filmica dei suoi testi letterari. Un significato a sé stante riveste, comunque, il documentario *Spanish earth* cui Hemingway nel '37 collaborò appassionatamente, insieme a John Ivers, John Ferno, John Dos Passos, Archibald Mac Leish, col preciso intento di sollecitare l'appoggio finanziario e la solidarietà politica dell'America alla Repubblica spagnola ormai allo stremo sotto i colpi degli invasori franchisti e del concomitante intervento fascista e nazista. All'origine della disaffezione di Hemingway per il cinema c'era già stata, peraltro, nel '33 una prima trasposizione per lo schermo ad opera di Frank Borzage del romanzo di successo *A farewell to Arms* (Addio alle armi), film mai giunto in Italia e comunque, a dire dei critici del tempo, estenuata, infida variazione sul tema dello stesso romanzo col solo motivo interessante di un trio eccellenziale di interpreti quali Gary Cooper, Helen Hayes e Adolphe Menjou.

Nel '43, in piena guerra, Sam Wood gira, sulla base di una disinvolta sceneggiatura di Dudley Nichols, la versione cinematografica di *Per chi suona la campana*, altro romanzo hemingwayano di grande successo incentrato sull'eroica epopea del popolo spagnolo in lotta contro la sopraffazione fascista; ma il film confermò puntualmente la fondatezza dei timori dello scrittore.

Di lì a poco, nel '44, è la volta di *Avere e non avere* portato sullo schermo da Howard Hawks col titolo *Acque del Sud*. L'originale e pur eterodosso cinema ha dalla sua parecchi elementi di van ag, quali una sceneggiatura firmata da Jules Furthman e William Faulkner e, nei ruoli maggiori, attori come Humphrey Bogart (Morgan), Lauren Bacall (Ma-

Hemingway il solitario

VITO AMORUSO

A trent'anni esatti dalla sua morte - l'ultimo gesto di sfida a quel «nulla» a lungo escorcizzato nella vita e attraverso le opere - Hemingway può essere ben letto oltre il suo mito, oltre la leggenda del personaggio da lui stesso allmentata e, in maniera più deleteria, strizzata dalla pubblicazione postuma, inutilmente frenetica, di inediti frammenti, prove minori e incomplete.

Tutta la narrativa americana del novecento prende infatti la sua forma specifica, inconfondibile, dalla straordinaria lezione di stile e linguaggio dei suoi romanzi e ancor più dei suoi racconti.

È una lezione presente, ineludibile, quanto più si può ben dire che Hemingway non ha veri eredi. Come ogni autentico classico, egli è un solitario e la sua scrittura ha costituito strutture e codici della «modernità» americana, ha disegnato il volto di una tradizione, ma non altrettanto i termini di una sua continuità.

Hemingway stabilisce il punto di rottura, la diversità sostanziale della narrativa ameri-

cana del novecento rispetto al coevo romanzo europeo, ma è difficile rinvenire, soprattutto negli anni Sessanta-Settanta, e cioè nelle stagioni maggiori della narrativa sperimentale e post-modernista, qualcuno che tenga presente la esemplarità della sua lezione. Al contrario, proprio allora e fino a tutti i «minimalisti», quel che appare è una rottura, una discontinuità nella tradizione narrativa e direi proprio un rifiuto di quella lezione.

Qualche eccezione c'è naturalmente: come ho già detto in altra occasione, l'unico vero erede di Hemingway a me sembra il bravissimo Richard Ford dei racconti di *Rock Springs*, più che di un romanzo pur notevole come *Incendi*. E questo perché, esattamente come in Hemingway, è il racconto, più che il romanzo, la misura vera, la forma che compiutamente esprime la diversità della condizione americana moderna, o più esattamente la sua versione più archetipica, simbolicamente più estrema.

Quando, infatti, parliamo di «Moderno» e, al suo interno,

ne e la sperimentazione linguistica danno luogo in America a una forma inedita di romanzo, di formazione o di «educazione sentimentale» alla realtà ed esattamente nei modi ellittici, scorticati, attraverso la forma quintessenziale del racconto.

In più, la dimensione narrativa diventa a questo modo - nel disteso *Her* del romanzo o nel «rammento» del racconto - una quest, come usa dire, e cioè un viaggio di conoscenza e di ricerca archetipico e mitopoietico.

Il personaggio emblematico della narrativa americana novecentesca - adolescente o anteriore che egli sia - si muove in questa dimensione non come chi aspira a una epifania, a una verità che riveli e concluda la ricerca, ma piuttosto come chi desidera innanzi tutto recingere i confini insulari, la propria identità di madrepora dentro l'universo americano, e cioè dentro il suo mito ma contro la società che lo smentisce.

Un tale personaggio è certamente Nick Adams, eroe epónimo di tanti racconti di Hemingway e presenza simbolica o diversamente incarnata anche là dove è assente narrativamente.

Sin dal suo primo apparire, nelle «miniature» della raccolta *Nel nostro tempo* (1924), e nel lungo cammino narrativo che porta ai *Quarantatré racconti* del 1938 e dopo l'esperienza fondamentale di *Addio alle armi* (1925), Nick è certamente per Hemingway la voce narrativa che meglio coagula il senso del suo rapporto con la realtà del mondo moderno, l'anonimato della civiltà di massa, la guerra devastante e mostruosa, prova suprema, crudele e vitale, dell'eroe hemingwayano.

Il rituale iniziatico descritto in racconti famosi come *La fine di qualcosa o Grande fiume dai due cuori* dissolve e conferma al tempo stesso il mito edonico di un'America agricola-ancestrale come ultima isola e trincea salvata dalle rovine del mondo moderno: la caccia o la pesca - o anche il paesaggio africano di *Breve la vita felice di Francis Macomber*, *Le nevi del Killiangiaro* o la corrida e la Spagna della guerra civile di *Il sole sorge ancora* (1926) e *Per chi suona la campana* (1940) - sono il rito che esorcizza il confronto, la paura, la morte, l'aspra felicità d'essere vivi.

Ma si tratta di una illusione consapevole: quella felicità e quella sfida, storicamente reiterate fino ad una forma di strugente e amaro oblio di sé, sono il presente precario che è più una forma di nostalgia o di contraddittoria verità e di pace separata, mentre il vero presente, il drammatico orizzonte in cui è iscritta, ad esempio, la ricerca di Nick, è il panorama di ceneri e violenza del mondo moderno richiamato dai corsivi che in premessa incomincia e chiudono i quarantatré racconti a che a questo modo richiamano il senso riposto e la conclusione «adulta» della ricerca.

Il linguaggio di Hemingway e il suo mitico dialogo sono lo strumento felicissimo di questo silenzio dell'eroe di fronte alla realtà, di questa voce sobria, scitica, lucidamente antisentimentale e antipolitologica. La parola è in Hemingway un gesto, un'ombra d'azione: accumula e sottrae, tace ma sovente il non-detto, la tensione sotto la parola sono narrativamente ed espressivamente più eloquenti del poco, pochissimo che è detto e soprattutto fatto.

Per questo il viaggio cono-

scivo dell'eroe hemingwayano non ha un vero approdo o meglio ritrova se stesso solo in questa verità aporetica che contrappone il gesto muto e monco del personaggio alla dominante durezza oggettiva del reale.

Personaggio e mondo sono isole che si guardano ad una distinta lontananza, attraverso la comunicazione della propria incomunicabilità.

Lo sguardo narrativo è ancora, in fondo, la forma di un giudizio, la presa d'atto di un volto del Moderno che riflette una ineluttabile solitudine.

È quello che Hemingway raggiunto nelle sue prove migliori, un difficilissimo equilibrio fra totalità dello stile che punta a definirsi come tragica cifra della realtà e la tentazione in lui altrettanto forte di chiudere in questa parola una verità, quasi un'enfasi etica.

È un dissidio, naturale, ma non è, come voleva Moravia, la spia di una inclinazione estetizzante, quasi d'annunziana. Come tale è, al contrario, il segno di una contraddizione feconda, dominante dall'esercizio strenuo, rigoroso della forma.

Dal '46 a tutti gli anni Cinquanta si registra, poi, una folta serie di film incentrati sui libri hemingwayani. Si va dai ricambi più o meno sbiaditi dei milioni tra i *Quarantatré racconti*, alle riscritture in genere senza o, paradossalmente, con troppa fantasia delle più felici prove letterarie di Mister Papa - *Il sole sorge ancora* di Henry King ('57), il remake di *Addio alle armi* di Charles Vidor ('57), *Il vecchio e il mare* di John Sturges.

Il disordine tragico del suicidio di Ernest Hemingway, il 2 luglio 1961 a Ketchikan nell'Alaska, ricalca soltanto per un po' l'ingenerosa dissipazione di Hollywood tra le carte dello scomparso scrittore. Col solo risultato, per giunta, di continuare ad allestire opere di significato irrilevante come il pacifista *Contratto per uccidere* di Martin Ritt ('62); l'inesistente *Contratto per uccidere* di Don Siegel ('64), remake senza particolari pregi del vecchio film di Siegel ('57); *I gangsters*; e infine, suggello consolante, il levigato, superficiale *Isole nella corrente* di Franklin J. Shafner ('77), tratto dall'omonima opera postuma di Hemingway.

Una mostra a Spoleto riscopre il pittore del secondo Ottocento

Mancini, l'artista cancellato

L'esposizione resterà aperta sino al primo settembre Un naturalista che portò il «vero» dentro al Novecento. L'iniziativa all'interno del festival

DAL NOSTRO INVIATO DARIO NICACCHI

Fino all'1 settembre sono esposti in Palazzo Rancani Aroni, sulla piazza del Duomo, 48 ben selezionati dipinti del Mancini accompagnati da un ottimo catalogo critico, assai utile per la rimessa a fuoco della pittura e del pittore fatta da Mantura, per le preziose schede dei dipinti curate da Elena di Majo, e per alcuni contributi critici particolari: quello di Hanna Pennock sulle opere finite in Olanda; quella di Patrizia Rosazza-Ferraris sulla fortuna delle opere in raccolte pubbliche e private; quello di Alberto Olivero sulla pittura di Mancini. Bisogna dire che la sorpresa è grossa e che i cancellatori di professione avevano fatto un buon lavoro. Chi si ricordava di Antonio Mancini? Ci fu il vero la mostra del 1962 a Milano; ma proprio negli anni Sessanta, con le neoavanguardie, le cancellazioni divennero abituali. E pensare che nella Quadrimestrale del 1931, a un anno dalla morte, per l'attenzione critica

serena di Cipriano Efisio Oppo gli erano state dedicate tre sale con 50 dipinti in mezzo alle novità italiane di ogni maniera. Mancini, come Gemito, è un uomo e un artista del secondo Ottocento e che giganteggia tra i fedeli delle poetiche del vero. Ma il suo vero tanto amato egli lo visse, da pittore, come crisi del vero. Portò il vero e la grande tradizione del naturalismo fin dentro il Novecento nonostante il Futurismo e la Metafisica, i Valori Plastici e il Realismo Magico, il Classicismo e il Novecento. Fu per poco tempo sotto l'ombra di Domenico Morelli a Napoli; fece viaggi a Parigi e a Londra; ebbe committenti in diversi paesi d'Europa. Ma restò un selvaggio, illetterato, incapace di curare la sua carriera, sempre alle prese con difficoltà economiche e anche succube dei suoi committenti. Ebbe, soprattutto come ritrattista, dei periodi di fortuna ma, pure producendo molto, non riuscì

mai a consolidarli. Soffrì di gravi disturbi nervosi e in certi periodi si parlò di lui come del pittore pazzo, in particolare dopo il suo rientro da Parigi nel 1878 e il ricovero in manicomio a Napoli.

Dire che fu un grande occhio dellirante per il vero e con una fortissima sensibilità per i fanciulli popolari e poveri, per i vecchi, per le giovani donne un po' misteriose e per tanti segreti che il volto umano di ogni età porta nella sua struttura selvatica o assai curata, significa restare ai caratteri di superficie di Mancini il quale vedeva ben oltre il soggetto, il motivo, la situazione esistenziale. Veniva dalla grande tradizione, la situazione esistenziale. Veniva dalla grande tradizione naturalista e amava il vero fino al delirio, s'è accennato. Aveva un modo strano di dipingere; non quadrava la tela ma metteva davanti al modello in carne e ossa un reticolo attraverso il quale vedeva tela e modello. Non citava altri pittori, antichi



Antonio Mancini: un particolare di «Il ciociaro», 1883 (Musei Vaticani)

o moderni che fossero. Era simpatica, però, la dichiara; per i ragazzi di Caravaggio melanconici e dalle labbra turlate e per le figure pallide e pure melancoliche di Battistello Caracciolo che della pena esistenziale del Caravaggio aveva capito quasi tutto. Inseguiva il vero Mancini; ma il suo vero problema poetico ed esistenziale era la crisi del vero.

Se si vuole intendere la modernità di Mancini non bisogna fermarsi alla potenza del suo occhio ma seguirne la straordinaria sua maniera pittorica che, quasi in eruzione lavica, finisce per rompere la forma e mangiarsi il soggetto, a volte quasi seppellirlo sotto a volte quasi spessoro. Si guardi, ad esempio, la bellezza straordinaria del nero che porta sui colori del mondo melanconico e una pesante ala tenebra. Il nero torna sempre; ma anche il bianco, il rosso, il blu, l'arancio, il rosa, la cicutrice è addirittura sommersa da rosa e dal bianco in un sogno materico