

Adelphi ripubblica il romanzo postumo di uno scrittore osteggiato in vita perché ritenuto colpevole di travisamento nei confronti della dottrina marxista

Ma, in realtà, si trattava di un intellettuale che sentiva in profondità molti problemi del suo tempo: gli stessi che viviamo oggi e che hanno prodotto la fine delle ideologie

Morselli tradito dal comunismo

Con curioso tempismo, la casa editrice Adelphi ripubblica *Il comunista* di Guido Morselli, un romanzo uscito postumo e che suscitò parecchie polemiche per le sue «accuse» al marxismo. Ma si trattava, in realtà, di un'opera che riusciva a leggere con estrema chiarezza alcuni problemi tipici dei propri tempi: gli stessi problemi che oggi si sono tradotti nella caduta verticale delle ideologie.

ARNINIO SAVIOLI

Sarà per via del tempo, che tutto smussa, otunde, offusca; o forse dei tanti muri crollati addosso; sta di fatto che oggi, in questo ormai vecchio romanzo di Guido Morselli, scritto nel 1964-'65, predatao al 1958-'59, pubblicato postumo quindici anni fa e ristampato ora da Adelphi («Il comunista», pagine 359, lire 30.000) è difficile fiutare tracce di quell'odore di «gas venefici anticomunisti» che in qualche misura - secondo la recensione di Lucio Lombardo Radice su *Rinascita* - avrebbero intossicato anche la «mente onesta» dell'autore.

Compagno di partito, medico colto, vitale e cordiale (Amoruso, si chiama), soffre sul fuoco del dubbio con la sua scienza, sentenziando: «Il lavoro è, per definizione, penoso. Il lavoro comincia dove un'azione diventa penosa, in quanto è costretta a prolungarsi... È falso che il lavoro sia salubre, gioviale alla salute...». E Ferranini s'inquieta e si chiede, perplesso, se siano soltanto i borghesi a esaltare (per ipocrisia, mistificazione, basso interesse) il lavoro, naturalmente degli altri.

Per curiosità professionale, Amoruso indaga, accerta che si, il giovane tipografo è stato vittima «di un'ansimata da fatica». È un altro deputato comunista, un meridionale, spiega bonario a Ferranini (emiliano): «Noi, in Bassa Italia, non diciamo lavorare, diciamo "faticare". Perché lavorare è subire una violenza, un "travaglio", nella misura in cui (ah, come suona patetica, oggi, quella frase fatta del gergo comunista) consiste nell'aprirsi una strada nella materia bruta, cavandola, trasportandola, trasformandola. E dove non c'è sforzo, non c'è lavoro».



Una rara fotografia giovanile di Guido Morselli, l'autore de *«Il comunista»*

Storia di un uomo, ma soprattutto di una epifania, di una rivelazione abbagliante e sconvolgente. È questo il filo conduttore («Il filo rosso» come si diceva allora) che attraversa il romanzo: un filo dapprima così sottile da essere quasi invisibile, ma poi sempre più grosso, duro, ingombrante, inevitabile e fatale come il destino. «Un uomo calvo, curvo in una spolverina grigia» dice un giorno a Ferranini: «Tu che sei socialista (all'epoca la gente socialista faceva poca differenza fra comunisti e socialisti): dite che gli sfruttatori finiranno. Ma quando saremo liberati dal lavoro?». Il primo dubbio è così penetrato nella mente del protagonista. Non se ne sbazzerà più.

Al protagonista del romanzo quella visita a Formia sarà fatale, gli cambierà la vita. Ed ecco come. Arriva improvvisamente Alberto Moravia (si, proprio lui scrittore), avido di torce *Milano*, con la panna. Amoruso gli presenta Ferranini: «È un comunista di prim'ordine, te lo garantisco. Mio e il tuo, sono studio, invenzione, decisione. Non c'è la maledizione dell'elemento iterativo, non è lavoro».

Un proletario di razza», dice scherzando. E Moravia, interessato, chiede all'ex ferroviere di scrivere un pezzo agile, vivo, non più di tre o quattro cartelle» per la sua rivista *Nuovi Argomenti*. Ferranini, incauto, accetta. E quasi di getto, senza alcuno sforzo, lui che abitualmente fatica a scrivere anche una semplice relazione, compone un breve ma denso saggio intitolato: «Il lavoro,

che il lavoro, liberato dallo sfruttamento capitalista, potesse diventare o ridiventare piacevole, e che l'uomo «socialista», non più «sposato», non più «alienato», potesse tornare ad essere «sovrano» delle «cose», della «natura».

Non è così, pensa Ferranini. E scrive: «Siamo coatti. Lavorare, produrre, non è mai qualcosa di spontaneo, non è l'affermarsi di una nostra personalità, è soltanto una necessità che non dà tregua. Difatti è la necessità di sopravvivere, di aprirsi un varco e di trovare respiro, fra forze estranee che ci premono tutt'intorno, che tendono a rinchiusersi su di noi».

Non diversa dalla mortificante fatica dell'operaio «è la lotta a cui ci costringe la minaccia che le forze degli elementi, il gelo o la tempesta, il fuoco, il mare o i fiumi, l'atomo scatenato fanno pesare su di noi... Non diversa (in fondo) è la pena del nostro dover resistere ogni giorno alla malattia e all'invecchiamento, al dislaccamento organico e cioè sempre alla volontà ostile della natura, la quale ammette la vita soltanto per riannettersela: per distruggerla, insomma... Il lavoro con la sua penosità è dunque una condizione universale e insopprimibile. Senza riscatto».

Senza riscatto? È il «sol dell'avvenire»? È il «paradiso dei lavoratori»? Pubblicato l'articolo, scoppia inevitabile lo scandalo. La stampa «borghese» si butta sull'eresia dell'oscuro deputato, la dilata e diffonde. Sulla testa di Ferranini, che nel frattempo, grazie ai colloqui con alcuni operai socialisti incontrati durante un breve viaggio a Leningrado, si è definitivamente convinto di avere ragione, piomba l'inchiesta malevola, la punizione, l'ingiunzione a ritirare. Dal farlo, lo salva un telegramma di una zia della sua ex moglie americana, Nancy. È molto malata. Ferranini parte in fretta, si smarrisce in un'America paralizzata dalla neve, dal ghiaccio, dagli scioperi, viene colto da infarto, ritrova la moglie convalescente in ospedale. Con stupore, malinconia, stanchezza scopre (ed è un racconto nel racconto) che la donna è stata colpita dal «morbo» da cui lui, improvvisamente, dolorosamente, è guarito: da destorsora bigotta quale era è diventata una militante della sinistra.

Pochi giorni, poche ore bastano comunque al protagonista per capire che gli è impossibile ricucire lo «strappo» con Nancy, con l'America. Questo paese non fa per lui, come del resto l'Urss. Come l'Italia. Forse potrà vivere solo a Vimondino, un paese piccolo piccolo, un rifugio, una tana. Forse, ma è solo una tenue speranza. Riprende l'aereo. Ma il suo non è un ritorno a casa. È una fuga verso l'ignoto.



Un classico ritratto di Charles Dickens

Lo scrittore spirò fra le braccia dell'amante? È subito polemica

Quella morte «misteriosa» di Mr. Dickens

Dove morì, esattamente, Charles Dickens? E, soprattutto, come? Fino a ora, la versione «ufficiale» parlava di un malore nella sua tranquilla residenza: ma nuove ricerche sulla sua biografia portano all'ipotesi che egli sia morto, in realtà, fra le braccia della sua amante: una realtà troppo compromettente, per essere divulgata all'epoca. E adesso la studiosa Claire Tomalin rilancia quell'alternativa.

CRISTIANA PULCINELLI

Mercoledì 8 giugno 1870. Gad's Hill, 55 chilometri a sudovest di Londra. Casa Dickens. Charles non si sente bene, tuttavia passa mattina e pomeriggio a lavorare al suo libro, *Il mistero di Edwin Drood*, nello chalet. Torna definitivamente a casa intorno alle cinque del pomeriggio. Alle sei, la cena. Lo scrittore siede a tavola, ma sua cognata Georgina è preoccupata: sarà il caso di chiamare un medico? Charles non vuole poi, quando Georgina cerca di sollevarlo per portarlo a letto, sussurra: «si ferma» e cade sul pavimento della sala da pranzo. Non riprende più coscienza e il giorno successivo, 9 giugno, alle 6 e 10 del pomeriggio, muore.

La nobile fine di un grande romanziere, la cui vita non era stata certo limpida, venne raccontata così dalla cognata Georgina. Così venne pubblicata da *The Times* - ripresa successivamente da John Forster e da tutti gli altri biografi di Dickens. Ora viene messa in dubbio. Da chi? Sul *Independent* è stata pubblicata una parte della postilla apparsa nella riedizione del libro di Claire Tomalin *The invisible woman, the story of Nelly Ternan and Charles Dickens*. La Tomalin propone una nuova versione delle ultime ore del grande scrittore. Una versione comoda e perciò accettabile per tanti anni da una biografia. Dickens non sarebbe stato colto da malore a casa sua, bensì a casa della sua amante, la giovane attrice Nelly Ternan. Di lì sarebbe stato poi trasportato nella casa di Gad's Hill per evitare scandali.



«Piccola Betty», un'opera di Marisa Busanel

Racconta Claire Tomalin che, tre mesi dopo la prima pubblicazione del suo libro, ricevette una lettera dal signor J.C. Leeson. Leeson si narra una vecchia storia nella quale era coinvolto il suo bisnonno, reverendo J. Chetwode Postans. Il reverendo, divenuto nel 1872 pastore della chiesa congregazionalista di Linden Grove, aveva raccolto una confidenza del custode della chiesa secondo cui Dickens non morì a Gad's Hill, ma in un'altra casa, in circostanze compromettenti. «Mio padre», scrive il padre di Leeson in una lettera - mi disse che l'anziano guardiano aveva ripetuto anche a lui questa versione molti anni dopo, ma che si era sempre rifiutato di precisare quali fossero quelle circostanze. Egli ammise, tuttavia, di essere stato coinvolto personalmente nel trasferimento del corpo a Gad's Hill, avvenuta in segreto per evitare lo scandalo». Prendendo spunto da questa storia, Claire Tomalin prova a ricostruire le ultime ore del romanziere. Ecco la sua ipotesi.

Quel mercoledì Dickens fu colazione alle 7 e 30 del mattino, come ogni giorno. Dopo aver scritto alcune lettere ed aver lavorato per un'ora circa al suo romanzo, dice a Georgina di volersi recare a Londra per restarvi fino al venerdì. Prende poi effettivamente il treno per Londra, ma alla stazione di New Cross scende per salire su un taxi che lo porta a Windsor Lodge, Linden Grove, dove abita la sua amante, Nelly Ternan. Tra l'una e le due del pomeriggio, il dramma: Charles viene colto da malore. Nelly fa preparare una carrozza e manda un telegramma a Georgina nel quale racconta ciò che è avvenuto e avverte: arriveremo tra quattro ore. La carrozza ormai è pronta, ma la donna da sola non riesce a trasportare il corpo di Dickens. In quel momento arriva il custode della Chiesa che si trova proprio di fronte all'abitazione della Ternan. Insieme caricano Charles sulla carrozza. La donna gli fa girare attorno il collo e lo porta in salita. Arrivati a Gad's Hill, Georgina prende in mano la situazione. Il corpo di Charles viene adagiato sul pavimento della camera da pranzo e il resto è storia nota.

Quali leggi di consenso e di mercato «cancellano» i pittori scomodi e d'avanguardia? Vediamo i singolari casi di Jolanda Cesaratto e Marisa Busanel, tra passione e fantasmi

Breve storia dell'arte dimenticata

ENRICO GALLIAN

Ragioni apparentemente inspiegabili occultano alla storia dell'arte artisti d'avanguardia. Vengono rimossi oppure cancellati e condannati all'oblio. Fenomeno consistente e usuale nella sua devastante realtà. La pittura, la scrittura, l'arte in genere come *istituzione totale* contiene casi clamorosi, alcuni dei quali vale la pena raccontarli, cominciando per esempio da Jolanda Cesaratto e Marisa Busanel. Il fenomeno colpisce tutti e tutte indiscriminatamente. L'occultamento avviene per leggi interne alla stessa catena di montaggio dell'arte: mercato che favorisce la quantità pagando un'opera un terzo del costo «reale», rivendendola poi a prezzi esorbitanti, espellendo così il prodotto unico e irripetibile ritenuto privo di elementi di novità e di avanguardia.

Fin dall'inizio, tentare di farle cambiare tono di colore e disegno di pittura risultò vano: Jolanda Cesaratto ancora oggi dipinge come si sente, come vuole. Pittura soda, corporea che da sempre l'accompagna. Quanti tentarono di farle addomesticare il pennello si chiamavano Firenze Tomez, Carlo Carrà, Aligi Sassu, Birolli e anche di Chirico. Classe 1904 (o forse 1902) Jolanda Cesaratto dopo la fine della prima guerra mondiale partecipò ai corsi di pittura dell'Accademia di belle arti di Genova e negli Anni Trenta e primi Quaranta quelli di Milano: dalle parti di Berra e al bar Giamaica, anni gloriosi, di battaglie artistiche e mostre personali, collettive. Jolanda è nata «bene» a Trieste di famiglia numerosa: una sorella dirigeva un atelier di moda che andava dalla galleria *Il Milione* con i suoi artisti e critici organizzatori. Atmosfere «altre» venivano ricreate a debita distanza. Un compagno della sua vita, il pittore fiorentino Tomez nato nel Cadore, nel '26 si iscrive all'Accademia Cignaroli di Verona frequentandola sino al '28, quando si trasferisce a Milano, dove si mantiene venendo «a cavalcioni» dei suoi nomi, aristocrite e tenute in caldo in un recipiente di rame che si portava a tracolla («Bruno Grosselli»). Le biografie del pittore monta-

paesaggio celebrativo di un *Orto* rivisitato ma non capito, Jolanda si diresse verso una pittura più corporea, alla *Scuola romana*, e nordica, alla Rouault che altri. Forse furono queste le ragioni artistiche che decisero l'accantonamento di Jolanda. Ora, con ottantasette anni sulle spalle abita in via S. Spirito, all'ultimo piano di un palazzo della Milano turistica, un tempo *Scapigliata*, a due passi dal Duomo e da San Babila. Vive con i suoi disegni e quadri che tappezzano le pareti, dall'ingresso stretto tortuoso e lunghissimo sino allo studio e alla camera da letto. Tra carte, ricordi, avanzati di cataloghi, foto e libri la tela bianca sul cavalletto regna sovrana. L'essenza di trentennale bagna la tavolozza e i colori vanno sulla tela della penna: lo diventando già opera prima di lambire la tela.

Bella, giovanissima, Marisa Busanel approdò a Roma innanzi in quella straordinaria fucina di artisti di Villa Massimo che nel secondo dopoguerra ospitava alcuni tra gli artisti più importanti: Guttuso, Leomporri, Leoncillo, Marino Mazzacurati, Emilio Greco, Enzo e Vittoria Rossi, Enzo Brunori, Francesco del Drago, Italo Ciampolini. Marisa, veneziana di nascita, aveva contratto il morbo dell'arte dietro le quinte del palcoscenico; i genitori, artisti girovaghi, l'addestrava-

no allo spettacolo facendole fare di tutto. Dietro le quinte i panni, le stoffe, i fazzoletti di Desdemona, gli abiti «tra vestiti che ballano», le teste e i nudi visti di spalle sulle assi del palcoscenico di *Marionette che passione!* le divennero una seconda pelle. Considerata troppo giovane e troppo «indipendente» veniva quasi derisa; veniva deriso il modo come trattava la figura, la tela che fece diventare assi di legno tenute assieme da una o più cantinelle di legno, inchiodate alle tavole, e lo straordinario uso dei chiodi e della *scritta fragile*, e il titolo, la parola, dipinta assieme alle rose della *Scuola romana* come sudario. Incollava «sui vestiti che ballano» sulle assi della tavola molto prima di tanti suoi coevi *New-Dadaisti*. Il «ritrovato» per Marisa era clamore e rimbombo poetico di versi montaliani che conosceva a memoria tanto aveva frequentato fisicamente e intellettualmente quelle parole che fece diventare carne appesa ad un velario, in una spettacolarizzazione dello spettacolo della pittura.

Leoncillo la presentò in catalogo in una prima esposizione pubblica nel 1959. Giulio Carlo Argan la considerò pittrice a pieno titolo; il mondo artistico romano - con invidia l'accoglieva prudentemente (arma di offesa per reargati ai margini), quando la morale

cordare che pochi venivano digeriti. Pablo Picasso a tutt'oggi è considerato estroso, sì, ma «incomprensibile»; che Alberto Burri all'epoca dei *Sacchi* e dei *cellulophane bruciati* veniva considerato «degenerato». Le posizioni artistiche e le opere di Marisa Busanel (originali ed uniche: in tutto avrà prodotto non più di cento pezzi e molta grafica dipinta) furono quasi del tutto «in scoperte» solo qualche anno fa in occasione di un acclamato «rientro» artistico alla galleria *ex-libris* dopo anni di silenzio forzato cui l'avevano costretti ambienti avversari alla sua pittura: Marisa è morta nel 1990. Come un verso di seppia. Come un abito dipinto di calcina appeso nel magazzino di un teatro, teatro della parola, del colore.