

**Alla Feltrinelli il venti per cento di Theoria**

■ Piccola novità nel mondo dell'editoria. Si tratta di un accordo tra Feltrinelli e Theoria. La casa editrice milanese acquirerà il venti per cento del capitale dell'editore romano.

giovane ma con un catalogo ormai prestigioso e con nuove iniziative in cantiere (tra i titoli recenti di maggior interesse pubblicati da Theoria ricordiamo la trilogia dei Re di Acheng e Mogli e concubine di Su Tong). L'accordo consentirà a Theoria una maggiore presenza sul mercato, in particolare grazie alla catena di librerie Feltrinelli, alla Feltrinelli di incrementare ulteriormente il suo impegno in campo editoriale.

**Coniugi e rivali: lo furono, viene alla luce ora, la giornalista Martha Gellhorn ed Ernest Hemingway. Ma anche Zelda e Francis Scott Fitzgerald, Anna Banti e Roberto Longhi. Quell'oscuro groviglio fra cannibalismo e masochismo in «coppie di talento»**



I coniugi Scott Fitzgerald con Scottie la figlia. A destra in alto, un'altra «coppia di talento»: Sartre e De Beauvoir



Ernest Hemingway

# Gare da un matrimonio

MARIA ROSA CUTRUFELLI

■ «Sei un corrispondente di guerra o una moglie nel mio letto?». Questo lapidario telegramma, datato 1943, reca una firma illustre: Ernest Hemingway. Destinataria, Martha Gellhorn, terza moglie dello scrittore, giornalista celebre e spericolata, che in quel momento si trovava sul fronte italiano come inviata della prestigiosa rivista *Collier's*.

Un'altra lettera di questo tenore, che presenta un inedito Hemingway invidioso del successo professionale della moglie, è stata resa pubblica a Key West, in Florida, e ha vinto il primo premio del concorso «Cimeli Hemingwayani» durante il festival dedicato allo scrittore.

Hemingway aveva conosciuto Martha Gellhorn in Spagna. E proprio in Spagna, su vari fronti di battaglia, era cresciuto il loro amore. Ma se il coraggio e le capacità professionali di Martha in un primo momento attirano Hemingway, ben presto il rifiuto dell'ambiziosa giornalista di trasformarsi in una moglie convenzionalmente docile lo getta in una crisi profonda. Martha vuol vivere la sua vita, non può rinunciare al suo lavoro: e lui si sente abbandonato.

Una situazione classica, da manuale, che molte coppie «normali» hanno vissuto e ancor oggi continuano a vivere (nonostante tutto, l'emancipazione è pur sempre una fragile cosa), anche se in forme e in circostanze certamente meno avventurose. Ma c'è in questa vicenda, proprio per l'eccezionalità dei protagonisti, qualcosa di più del «semplice» scontro fra marito e moglie per la conquista dell'autonomia. Si gioca fra i due una gara sottile su un terreno pericoloso: il ter-

reno dell'espressione creativa, della capacità di dar forma alle proprie esperienze e alle proprie fantasie e di liberarle in un'opera d'arte (non importa se reportage, racconto, saggio o romanzo). Per questo il successo della moglie irrita tanto Hemingway. Martha e Ernest «erano sposati da meno di un anno - sostiene il professore Jim Nagel, studioso di Hemingway - e già lui provava nei suoi confronti una profonda gelosia professionale».

Non c'è in questa gelosia soltanto l'imitazione dell'uomo che non si vede più al centro del palcoscenico, che ha paura che gli fa ombra invece di aiutarlo nella scalata al successo. C'è un timore più nascosto e inesplicito che agisce in Hemingway come in altri artisti e scrittori. La creatività della donna amata sembra mettere in pericolo l'identità stessa del partner, renderlo intimamente insicuro e fragile. Come se la donna, affermando se stessa, compisse un gesto d'«inimicizia totale», un simbolico atto di castrazione emotiva.

L'amore, in una coppia di questo genere, si trasforma rapidamente in una rivalità sorda, aspra e per lei, talvolta, mortale.

Martha Gellhorn respinge i ricatti di Hemingway e se ne va per la sua strada, lasciandolo a mani più arendevoli. Ma, più o meno negli stessi anni, una sorte ben diversa è riservata a Zelda, moglie di Francis Scott Fitzgerald.

Finché Zelda si limita a svolgere il ruolo di ispiratrice bella e anticonformista del marito, tutto procede più o meno bene. Ma quando tenta di esprimersi indipendentemente da



lui, il rapporto crolla tragicamente, insieme al suo equilibrio mentale. La danza fu il primo tentativo di Zelda di esprimersi autonomamente e fallì non tanto per i ritmi di lavoro massacranti a cui Zelda si sottopose, quanto per l'aperta ostilità di Scott. Egli considerava questo impegno della moglie come una colpa da tenere nascosta, giungendo fino al

punto di definire la danza un'attività «meschina», non qualificabile come «Arte». Anche gli amici di Scott disapprovavano questi tentativi in cui vedevano un ostacolo alla creatività di lui. Ma lui poteva saccheggiare impunemente e senza il minimo scrupolo i diari della moglie e censurarle i romanzi perché quelle idee, quegli spunti servivano a lui e lui aveva il diritto e la capacità di usarli.

Questa è la trascrizione di un loro colloquio, quando Zelda era già ricoverata in casa di cura. «Vorrei che tu pensassi ai

miei interessi. Questo è il tuo primo dovere, perché quello che sta al timone, il pilota, sono io». «Ti dico che la mia vita è stata così infelice che preferisco stare in manicomio. Significa qualcosa per te?». «Non significa un accidente». Allora,

Zelda gli domandò che cosa voleva che facesse lei. «Voglio che tu smetta di scrivere romanzi».

Un colloquio che capovolge il senso di un'affermazione di Hemingway. Proprio lui, che conosceva bene la coppia, una volta ebbe a dire che Francis era geloso di Zelda, mentre Zelda era gelosa del lavoro di Francis. Un'osservazione in fondo giusta ma incompleta. Zelda non era «gelosa» perché lui la trascurava (ben noto ed etemo lamento di moglie), ma perché il lavoro di lui pesava come un macigno sulle possibilità creative di lei. Non di gelosia si trattava dunque, in realtà, ma di un sentimento d'impotenza espressiva che schiacciava Zelda e non le lasciava via di scampo.

Ma non sempre, in queste coppie particolarissime, la rivalità è consapevole e non sempre le ostilità sono così aperte e dichiarate.

Per quanto ci riguarda più da vicino, in Italia, coppie tanto spettacolari o così romanticamente «dannate» scarseggiano. Tutto avviene in maniera più coperta e lontana da qualsiasi tentazione scandalistica. C'è un understatement, un distacco algido e implacabile - nei drammi intimi di alcune nostre celebri coppie che potrebbe trarre in inganno un os-

servatore superficiale. Per fare un esempio, Roberto Longhi e Anna Banti, grande critico d'arte lui e grande scrittrice lei. Ma il primo amore di Anna Banti è proprio la critica d'arte. Allieva di Longhi, quando diventa sua moglie smette di occuparsi d'arte professionalmente, «perché non può certo competere con un marito tanto geniale», come scrive Grazia Livi ricordando i suoi incontri con la scrittrice. Ma più tardi, molto più tardi, Anna Banti trova una forma espressiva non concorrenziale - quindi non «pericolosa» per lui - e comincia a scrivere (per nostra fortuna) narrativa. Così, nella forma mediata e in un certo senso impersonale del racconto, possiamo leggere tutto il dolore che la tormenta per l'impossibilità di una «concorrenza leale» fra uomo e donna sul terreno creativo. In «Lavinia è fuggita» questo è il tema di fondo: di fronte a un «maestro» (a un uomo che si pone come maestro) la donna non riesce a trovare la strada della creatività. E ancora: «Ogni giorno - scrive da un'altra parte - la fulminea genialità del compagno l'arricchiva e insieme la cancellava».

Oggi, forse, anche all'interno di coppie così eccezionali le cose possono cambiare. E non solo perché sono cambiate le aspettative di ruolo. Esse-

re «individuo» significa anche questo: saper reggere la competizione senza tirarsi indietro distruggendo se stessi o, viceversa, insaggiando lotte sotterranee e mortali che distruggono il rapporto. Le donne hanno imparato a proteggersi meglio. Egli uomini?

C'è un bel racconto di Gianni Riotta (in «Cambio di stagione», Feltrinelli) che trovo molto istruttivo a questo proposito. Siamo a Manhattan. Un giovane scrittore sta tentando di bisare il successo ottenuto con il primo libro. Ma... La moglie è anche lei scrittrice e sta ultimando il suo romanzo. Una donna prepotente che riesce subito odiosa per come si comporta con il povero marito. Intanto, gli impedisce di lavorare con tranquillità e poi, quando le salta il teccico, lo apostrofa in questo modo: «Scopami, dai. Quello lo sai fare bene». Ma il nostro eroe per fortuna incontra una donna deliziosa che lo ammira e questo sentimento lo spinge a fare giustizia. Così non solo uccide la moglie ma si impossessa dell'ultimo romanzo di lei, che pubblicherà come fosse suo, ottenendo soldi e successo. Un atto di cannibalismo creativo emblematico e perfetto. Il più emblematico e perfetto che immaginario maschile potesse escogitare.

## Banfi, il marxista che aveva amato Nietzsche

■ Il 22 luglio del 1957 moriva, nel primo pomeriggio, alla clinica Columbus di Milano, il filosofo Antonio Banfi. Questa morte aveva, almeno per me e per i giovani di allora che popolavano il mio paesaggio, il senso di una cesura dell'esistenza. Ma anche Paci nel suo *Diario fenomenologico* disse che la morte di Banfi poneva in modo nuovo alcune questioni filosofiche di rilievo.

Banfi aveva insegnato per ventinque anni all'Università di Milano, a lui faceva riferimento una generazione di allievi che si erano formati negli anni Trenta, nomi importanti come Paci, Preti, Cantoni, Formaggio, Anceschi, Bertin, e poi, un'altra generazione, più giovane, nel decennio successivo alla guerra. Dal 1943 era iscritto al Partito comunista, aveva vissuto nel settimo Gap, prossimo a Curiel, il periodo della resistenza, dal 1948 era senatore. Presente, anzi promotore di ogni attività, a Milano e altrove, che allargasse l'area sociale della cultura, e quindi attività editoriale, saggistica, fu fondatore della Casa della cultura e organizzatore, spesso dimenticato, della cultura popolare, nella sua nascita nel dopoguerra.

**Trentacinque anni fa scompariva il filosofo italiano, maestro di una generazione di studiosi. Fu realista e marxista inquieto, ma partì dalla «cultura della crisi»**

FULVIO PAPI

Nell'immaginario di una larga parte di giovani di allora aveva assunto la figura e la proporzione di un esempio di vita filosofica e di impegno politico, di intelligenza critica e di dedizione sociale. Era un'immagine che egli scambiava volentieri con i suoi interlocutori, perché non gli pareva un sorte personale, di cui diffidava, ma una icona storica, spesso interiorizzata dai giovani come segno di un destino augurabile. La figura magistrale diventa così molto ampia.

Le cose nella realtà non erano proprio in un equilibrio così felice perché il gruppo dirigente del Pci, e la sua politica culturale, spesso diffidavano della intelligenza critica, anche se Togliatti aveva in grande con-

siderazione gli universitari di rilievo. I suoi primi e geniali allievi, del resto, gli rimproveravano, a cominciare dal 1946, di appiattare il discorso della filosofia su quello della ideologia politica. A mio parere Banfi aveva un profondo interesse per l'emancipazione popolare e una vera dedizione a questo obiettivo, sentimenti e passioni che si possono documentare anche in un intellettuale del tutto appartato, quale egli era all'inizio degli anni Venti. Di nuovo, e anche di diverso, vi era nel secondo dopoguerra la considerazione del partito politico, anche con i suoi dogmatismi e con i suoi errori, come campo privilegiato di una dialettica storica che apre il senso del tempo. Desidero tuttavia ri-



Antonio Banfi

cordare che la classe operaia per Banfi era una realtà di vita e, filosoficamente, una direzione teleologica dell'azione, e mai una mitologia per piccoli borghesi dogmatici e intolleranti.

Durante la sua militanza politica, una vera ragione di vita, continuò a insegnare l'antidogmatismo, l'attitudine a

guardare oltre, il costume dell'analisi pertinente in tutte le direzioni, la storia, come l'arte e il pensiero scientifico. All'ultimo, dopo il disastro del XX Congresso del Pcus e la tragedia di Ungheria, eventi che lo colpirono duramente senza tuttavia che assumessero l'aspetto di una crisi personale, scena che egli, da vecchio he-

geliano, detestava, puntò tutto, probabilmente tardi, sulla cnicità come strumento per portare il partito fuori dalle secche in cui si era venuto a trovare.

Se fu contraddittorio tra filosofia e politica, la contraddizione non apparteneva alla banalità quotidiana, ma proprio alla tragicità che è implicita nell'ottimismo storico.

Questa del marxista fu l'immagine che la mia generazione portò in fondo al cuore, e rivendicò per alcuni anni, anche di fronte ai suoi grandi allievi che, nel suo marxismo, vedevano essenzialmente una deviazione dal criterio medesimo della criticità: la ragione non si identifica con nulla, né di scientifico, né di stonco, essa trascende sempre il determinato, lo configura solo come problema. Ogni conoscenza è determinata e ogni politica si giudica per gli elementi empirici che manifesta. Giulio Preti mi disse che questa svolta di Banfi aveva le caratteristiche di un nuovo romanticismo. Cantoni inventava la categoria dell'umanesimo enfatico, ma, pur alludendovi, non faceva mai il nome del maestro. Con Enzo Paci, proprio all'inizio degli anni Cinquanta, a questo pro-

posito ebbi qualche scontro, avendo torto.

Il fatto era che a più d'uno era capitato di pensare che alla sua giovinezza fosse capitato il dono o la ventura di un «kairos», di un tempo fondante. Senza, al contrario, riuscire a pensare che il «kairos» non è il possesso della coscienza, è solo un destino che accade, un'apertura che si dà. E, tuttavia, pur con questo entusiasmo (adopero la parola nel senso della «dietaetica della mente» di Kant) credo che imparammo anche noi a pensare filosoficamente senza troppi limiti o reticenze, poiché pensare criticamente voleva dire pensare sempre e con altri pensieri.

Con il tempo l'immagine dell'ultimo Banfi, fu cara alla memoria, ma meno attuale per la riflessione filosofica. Prevalse, nel conservare, la dimensione del realismo critico e della fenomenologia della cultura. L'immagine di Banfi, dominante negli anni Trenta, secondo cui nessun metodo teorico può configurare la mobilità della intelligenza conoscitiva, nessuna filosofia può tradurre nel suo lessico la specificità conoscitiva ed emozio-

nale dell'arte, nessuna morale ci può esonerare dalla difficoltà del dover decidere, e infine, nessuna filosofia ci deve togliere dalla fedeltà a una finitudine capace di forme e di segni coerenti, ma priva di grandi disegni o di racconti metafisici.

Questo Banfi, rivendicato dai suoi grandi allievi, prendeva a poco a poco una dimensione prevalente, anche se nella mia memoria la selva di bandiere rosse e la folla immensa al suo funerale, sotto un cielo che di luglio sembrava di primavera, rimaneva una verità. Una verità con il suo limite. Un limite con la sua verità.

Il tempo non solo fugge, ma fuggendo, insegna a portare con sé. Ed è così che, a poco a poco, con nuovi studi e nuovi interessi e soprattutto, un modo emancipato di porre le domande, è venuta alla luce una terza immagine di Banfi, quella di un filosofo radicalmente immerso, tra le due guerre, nei temi fondamentali della crisi del moderno. Molto meno visibile, questo filosofo, perché, per una parte del tempo almeno solitario e privato, e, in ogni caso, consegnato in riviste, se non minori, difficilmente repe-