

IDENTITÀ?

STEFANO VELOTTI

La doppia natura dell'ordinario

«Suppongo che gli scrittori possano dividersi in due classi: gli affermativi o asseverativi e i dubitativi (...), scriveva Landolfi in Des mois, supponendo ancora di cadere nella seconda classe, quella dei «dubitativi». Si potrebbe dire che i Racconti morali di Garroni sono la ricognizione narrativa, la più radicale e tragicomico possibile, di quella dubitatività. Ma chi si aspettasse delle massime scettiche, delle paranoie incerte, una sfilza di interrogativi occasionali, o, peggio, un'assolutizzazione del dubbio, dovrebbe ricredersi. Tutta la forza e la straordinaria di questi Racconti morali sta nella rigorosa, ossessiva osservanza di un paradosso ineludibile, in cui - che lo si sappia o no - ciascuno di noi si dibatte, tragicamente o comicamente. Innanzitutto, questi racconti sono straordinari, perché sono una di quelle rare opere che sanno cogliere la natura dell'ovvio, dell'ordinario. E infatti mi rendo conto che la difficoltà di enunciare quel paradosso senza tradirlo è una controprova della sua metafisica ed elusiva onnipresenza. Invece di dire «che cosa offre», è meglio allora cominciare a prenderlo contropelo, dire tutto quello che non vuole e non può offrire. La cosa più difficile da tollerare è che non offre alcuna certezza, almeno in forma di massima sentenziosa o sapienza spicciola o «sublime». Ma attenzione: non offre neppure quell'estrema certezza, quella mitologia nichilistica che «assevera» che certezza non c'è! Non invita a essere né ottimisti né pessimisti. E fin qui passi. Ma neppure indifferenti! Dopo tutto, si tratta di racconti morali. Diciamo allora che sono racconti che offrono più domande che risposte. Ma non domande qualsiasi, quelle a cui si può trovare una risposta e che, quindi, «dileguano». Una domanda che dilegua nella risposta «potrebbe non esserci mai stata e non se ne accorgerebbe nessuno. Invece una domanda che non può ottenere una risposta è sempre qualcosa o almeno un niente dentro cui c'è qualcosa in generale. Ma non sono domande che trattano oggetti «difficili» e misteriosi; troviamo un uomo che ama il suo gatto, il «ricordo di una amico felice», persino una «lettera a un giornale», il «rammento di un diario», il «ritratto di un grande viaggiatore» o quello di un «maestro sciatolo». Il discorso per un premio letterario o la storia di due gemelli. Ma il paradosso impone che tutto sia doppio o «gemellare», che ogni cosa sia «colta da un'estrema vicinanza, quella della vita palpitante delle cose e delle passioni; e da un'infinita lontananza, quella che ci permette anche di dire che siamo vicini al palpito della vita...». Se fossimo solo vicini alle cose della vita, non sapremmo neppure di esserlo, saremmo infinitamente distanti dalla nostra vita. Forse si potrebbe dire così: di solito noi ci concentriamo sugli oggetti che mettiamo a fuoco, e trascuriamo quell'area sfocata che li circonda e da cui emergono; questi racconti morali, invece, trascurano l'oggetto che devono comunque mettere a fuoco, e si concentrano sull'area sfocata che lo circonda. E così poco fa, per dare un resoconto fedele del contenuto del libro, ho mentito anch'io: si racconta sì, con amorevole dovizia di particolari, la storia del «maestro sciatolo», ma si parla al tempo stesso

«Perché un architetto, un architetto buono o un architetto cattivo, deturpa il lago?». Bisogna scoprire ciò di cui gli uomini hanno bisogno. Solo così si potranno trovare le forme giuste. Parola di Adolf Loos

Cercate la vita

GIANCARLO CONSONNI

Nelle pratiche dell'architettura che dal Quattrocento ad oggi si sono richiamate alla classicità sono presenti due ben distinti modi di procedere: da un lato una acquietante trasposizione e manipolazione di elementi, misure e rapporti; dall'altro un percorso a rischio, alla ricerca di un principio (o) generativo della forma. In questo secondo modo due maestri del Novecento si sono spinti più avanti di altri: Adolf Loos e Mies van der Rohe. L'uso che entrambi hanno fatto delle venature fiammeggianti del marmo levigato (il cipollino il primo, l'onice dorato il secondo) ha la portata di una dichiarazione di poetica: è un invito a scorgere la forma dentro il cristallo, l'incassante agitazione interna (J. Calvino, 1988) che nelle loro opere sorregge le forme essenziali. Come nella poesia di un Jorge Guillén, nelle architetture più intense di questi architetti l'urlo e il silenzio giungono a toccarsi nella sospensione del tempo. Più di frequente, «la volontà scamita delle forme classiche» (R.Musil) sembra approdare nelle loro opere a un ambito mutismo della forma; un tacere che è anzi il sostare su una soglia: quella in cui il ritirarsi della vita dalla forma (N. Emery, 1991) lascia questa a un solitario colloquio con la morte.

Adolf Loos, di cui ora Adelphi ripubblica in edizione economica il fondamentale testo «Parole nel vuoto» (pagg.280, lire 14.000), è uno dei maggiori esponenti dell'architettura contemporanea. Nato a Brno, in Moravia, nel 1870, morì a Vienna nel 1933. Nella capitale austriaca ha realizzato le sue opere più interessanti: il palazzo per uffici di Michaelplatz e Casa Steiner. Fu animatore di una rivista, «Das Andere», di cui Elceta sta preparando un'antologia. Uno dei suoi più famosi scritti fu «Ornamento e delitto», apparso nel 1908.



La costante e puntuale osservazione dei modi del vestire lo porta a concepire la figura architettonica come habitus e come maschera; egli infatti forma la convivenza che gli esterni delle case debbano «tacere» dalla



In alto, Adolf Loos in un ritratto di Oscar Kokoschka

Ma su questa soglia è due silenzi divergono: Mies è attratto da una ricerca solipsistica dell'assoluto; l'ordine dell'oggetto architettonico in sé - Loos presta attenzione alla città come luogo della convivenza; il mutismo delle stabilite relazioni: un rispetto per l'altro. Prima che su una regola estetica, la polemica di Loos contro il liberty e contro l'abus dell'ornamento poggia infatti su un principio etico: la difesa della vita individuale e collettiva da ogni prevaricazione. Il compito di chi progetta oggetti e luoghi è di consentire che la vita si svolga e si esprima liberamente. All'opposto, la ricerca individualistica di uno stile, l'ingenuità di una bellezza aggiunta e posticcia, la pretesa di condizionare gli eventi, e così ogni forma di invadenza espressiva, sono bollati dall'architetto viennese come crimini.

Con ciò egli punta il dito sui consumatori di una rottura epocale: l'interrompersi per la prima volta del legame fra attività costruttiva e civilizzazione. Ecco la risposta: «L'architetto, come quasi ogni abitante della città, non ha civiltà; la sua cultura separata non si sottrae ma anzi favorisce lo «sradicamento generale». Solo chi è radicato in un quadro di vita e sa ascoltare il senso è in grado di trovare le forme giuste. L'architetto deve andare a scuola da chi - sia esso contadino, artigiano o capomaestro - ha dimostratezza con il «patrimonio tramandato dalla saggezza dei padri e, per questo, pratica naturalmente la regola del corretto operare: introdurre solo quelle modifiche che «rappresentano un miglioramento».

Loos intraprende una polemica aperta con il mito del progettista creatore di forme. Una simile volontà di potenza - sostiene - annulla la sensibilità dell'architetto e gli impedisce di rendersi conto che «La forma migliore è sempre già pronta (...). L'attacco è rinnovato dieci anni dopo: «il singolo individuo non ha la facoltà di creare una forma, quindi nemmeno l'architetto. (...) La forma e l'ornamento sono il risultato dell'inconscia opera comune degli uomini che appartengono a un certo cerchio di civiltà».

Nello scadimento dell'architettura ad arte grafica Loos individua uno dei modi

constatazione che l'individualità dell'uomo moderno ha una forza talmente enorme che non può più essere espressa dagli abiti che indossa». Ma con l'invito a ricercare la somiglianza (sia pure nella maschera), Loos mostra di avere pienamente compreso uno dei punti centrali del dramma della modernità; un dramma ben espresso in queste parole di Musil: «in cento anni abbiamo imparato a conoscere meglio noi stessi e la natura e tutte le cose, ma il risultato, per dir così, è che l'ordine che si guadagna nel particolare, si torna a perdere nell'insieme, cosicché abbiamo sempre più ordini e sempre meno ordine». Dal colloquio con la morte Loos trae la forza della sua utopia: portare la pietas nella concezione borghese del mondo.

L'ultima Maraini: ritorno ai paesaggi dell'infanzia

Bagheria della memoria

FOLCO PORTINARI

Da un punto di vista di definizione del «genere», Bagheria di Dacia Maraini è quel che si è soliti chiamare un viaggio nella memoria (che non è un memoriale). Qualcosa come una regressione felicemente dolorosa a recuperare l'infanzia, con la deformazione storica di quegli oggetti suoi, e con le inevitabili intonazioni elegiache della voce. E invece forse non lo è, tanto è lo scarto possibile tra la verità e i suoi simulacri, le parvenze. Certo questo è un libro aperto sulla memoria, non mistificato in apparenza, per quanto possibile, scritto in prima persona, con nomi e cognomi non cifrati, incominciando dal toponimo in titolo. È davvero Bagheria, quella cittadina a pochi chilometri da Palermo, dove i nobili Allata, antenati materni della Maraini, possedevano una gran villa barocca sette-

centesca e dove essa trascorse alcuni anni della sua vita, reduce dalla durissima prigionia in Giappone, durante la guerra, in campo di internamento con tutta la famiglia. Questo è un punto di vista, legittimo perché reale, anche se non esauriente. Un altro potrebbe/dovrebbe essere, più a fondo, quello del sistema di relazioni che si instaura via via tra la memoria dell'autore e i suoi personaggi, un rapporto sadomasochistico spesso, di detestati amori. Ma con uno soprattutto, un personaggio, il principale, l'eroe, l'antagonista, il dedicatario implicito, l'interlocutore muto, il padre («l'ho amato molto questo mio padre, più di quanto sia lecito amare un padre»). E sarebbe una lettura legittima perché le cose paiono star proprio così. Ce n'è poi un terzo, di punto di vista, funzionale, connesso col mestiere di scrittore, specifico perciò e legittimissimo, ed è

che la Maraini si sia qui precostituito come un bacino, un serbatoio favolistico in cui pescare in avvenire sentimenti e trame. Queste sono alcune delle considerazioni probabili del lettore neutrale, per quanto si possa rimanere neutrali di fronte a un testo come quello in questione, se ha una sua qualità d'alto grado di coinvolgimento. Sul patetico, visto che si parlava di elegia? Per ora dico che uno degli effetti più spontanei prodotti dalla lettura di un testo narrativo (o drammatico) è quello dell'identificazione: il lettore si identifica nell'eroe, lo assorbe, vi si trasferisce. Altrimenti addio Catarsi e Aristotele con essa. Consolatoria trasposizione spesso o affidamento dei propri sogni o pulsioni... Non mi era però mai accaduto, come in questo caso, che mi identificassi nell'autore, in quanto tale e in quella sua pagina in

particolare: mentre leggo ho la sensazione di leggere qualcosa che ho scritto io. Non credo che sarò il solo. Cosa vuol dire? Intanto che è un poco un libro a sorpresa, per esempio, perché si scardina una certa immagine della Maraini creata dalla sovrapposizione delle cronache mondano-letterarie e dei primi libri. C'è un processo di disintellettualizzazione. Che so, mangia, le piace mangiare le cose di tutti, le evoca, ne parla (le pagine sul cibo per questo sono importanti, un medium: «Ti ricordi la pasta alle melanzane che si mangiava a Palermo?») anche a lei è piaciuto il kitsch, lo racconta e non lo rinnega né lo sublima («portalampe in forma di veneri lascive, portacenere che imitavano una manina a conca, piccoli arazzi...») fa le cose che fanno tutti, domesticamente (oh, il tenero pudore con cui svela, senza troppi enfusismi,



Dacia Maraini

OGGETTI SMARRITI

PIERGIORGIO BELLOCCHIO

Spitzer: la guerra dalle sue trincee

Dal 1915 al '18 il grande filologo Leo Spitzer diresse a Vienna un ufficio della censura militare dove passava la corrispondenza dei prigionieri di guerra italiani (trentini, istriani ecc.) prigionieri in Italia. E ancora, le lettere dei familiari ai prigionieri. Da questo materiale Spitzer ricavò uno studio, che in gran parte è un'antologia di testi. Il libro, uscito in Germania nel 1921, è stato tradotto in italiano nel '76. Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-18 (Boringhieri, pagg. XXXVI - 316). Per quali ragioni il più formidabile corpus di testimonianze di appartenenti alle classi popolari sulla loro vita negli anni della prima guerra mondiale, come dice Lorenzo Renzi nella prefazione, ha dovuto attendere mezzo secolo prima d'esser conosciuto in Italia? Ma proprio perché in questo libro parlano le classi popolari, i contadini soprattutto, coloro cioè che fino al secondo dopoguerra hanno rappresentato di fatto un altro mondo, una nazione straniera dentro la nazione, di cui pure costituivano la maggioranza numerica ma dalla cui vita politica erano esclusi. Solo in anni recenti la nostra storiografia ha cominciato a occuparsi seriamente (L. Sengen, Revelli, Melograni, Monticone ecc.). In ogni caso, a negare la parola a questi esclusi sarebbe intervenuta la censura ideologica. Il quadro della guerra che esce dalle Lettere è quanto di più opposto si possa concepire rispetto all'immagine ufficiale. Non che questo fosse un mistero. L'estraneità del mondo contadino ai miti nazionalistici era cosa risaputa. Perfino il caporale Mussolini, assai più lucido del futuro Duce, nelle corrispondenze dal fronte per il «Popolo d'Italia» (successivamente raccolte ne Il mio diario di guerra), ammette che i soldati non amano la guerra: «L'accettare come un dovere che non si discute. Il gruppo degli abruzzesi canta spesso una canzone che dice: E la guerra s'ha da fa' perché il Re accussi vuol... Io non ho mai sentito parlare di neutralità e di interventismo. Credo che moltissimi bersaglieri, venuti dai remoti villaggi, ignorino l'esistenza di queste parole. I moti di maggio non sono giunti fin là. A un dato momento un ordine è venuto, un manifesto è stato affisso sui muri: la guerra! E il contadino delle pianure venete e quello delle montagne abruzzesi hanno obbedito, senza discutere». Il regime fascista, impegnato a fondo nella propaganda delle virtù «guerriere», non avrebbe potuto tollerare una documentazione così schiacciante dell'antierosmo e antipatriottismo del popolo italiano qual'è offerta dal libro di Spitzer. Ma la censura non fu solo di segno fascista. Si veda Momenti della vita di guerra (Laterza 1934, ristampa Einaudi 1968) di uno storico illustre e non fascista come Adolfo Omodeo. I diari e lettere di caduti, che formano l'ossatura del libro, sono tutte o quasi di ufficiali di condizione borghese. Il popolo non vi ha voce, se non in un'appendice 8 (Gli umili) di dieci paginette su quattrocento complessive, e i pochissimi testi citati sono tutti ripresi dal libro di Spitzer (l'unica fonte disponibile sull'argomento). Gli interessi di Spitzer sono linguistici e psicologici. Ma il valore del libro va molto al di là delle sue intenzioni. È un capitolo di storia italiana di eccezionale importanza. Si tenga conto che la cultura degli scrittori era eminentemente orale e dialettale. Per la maggior parte di questi contadini la lingua italiana e la scrittura erano strumenti di tortura. Ciò nonostante, i sentimenti e i valori fondamentali emergono chiaramente, talora «prepotente». Temi quasi fissi delle Lettere sono i legami familiari, le preoccupazioni economiche, la fame (Spitzer è autore di un saggio su Le circonlocuzioni per esprimere «fame» in italiano basato sullo stesso materiale). Anche il sesso vi occupa una buona parte. La guerra è vista quasi unicamente in senso negativo, non pochi accettano volentieri la prigionia come condizione meno pericolosa (un purgatorio dopo l'inferno della guerra combattuta), c'è anche chi confessa francamente di aver disertato. La vitalità, il buon senso (che talora assume a saggezza), l'umorismo che circolano nelle Lettere sono dopotutto valori più autentici e sani dei deliri patriottici delle élites e di tanti eroi cari a Omodeo. L'atteggiamento di base di fronte alla guerra è la rassegnazione. Ma la tragica esperienza bellica ha spesso l'effetto di rompere la passività, producendo un diffuso pacifismo, sentimenti di fraternità col nemico, e anche aperta ribellione contro i responsabili dell'immense massacro. Si parla di «scapiti» di re e imperatori per i quali la guerra è «uno sport di assassinio», di «pazzi di «ampiri disumani». C'è chi si paragona a una belva in gabbia desiderosa di azzannare il domatore. Speriamo pure la pace, ma non sarebbe meglio bramare la giustizia? La guerra lascia il suo segno anche sulla religiosità, valore radicatosissimo nella civiltà contadina. Ed ecco che nella corrispondenza spontanea, con le bestemmie (che di per sé non contraddirebbero «la fede», espressioni e prove di esplicito ateismo. «Dov'era Dio? e che cosa ha fatto? Non Cristo ma il denaro e il piombo erano gli dei omnipotenti». «Piantala con la madonna e i santi che non mi tolgono la fame...» «Ora mi pare di avermi avvertito parecchie volte di non continuare con quelle parole dio la madonna che per me è un fico secco...» Prigioniero ingiunge che siano tolti da sopra il suo letto tutti i santi che pendono come Arlecchini minacciando, se non sarà obbedito, di dar fuoco alla casa. Un altro: «Non credo più a nulla... Se avrà la fortuna di tornare a casa, diventerò un brigante e ucciderò tutti i signori e tutti i preti...» Le premesse del grande scontro sociale del dopoguerra ci sono tutte.

THEORIA: NOVITA' TASCABILI

Theoria, la casa editrice romana attivissima in questi ultimi tempi, ripresenta la sua collana di tascabili «Reflessi», accompagnando a titoli di catalogo novità per il mercato italiano. Intanto è cambiata la grafica. Copertine scritte a bosco, titolo e nome dell'autore che si inseguono e si incastrano uno dentro l'altro, colori particolarmente accattivanti, solito formato «scartabile» (che li rende consigliabilissimi per viaggi, gite, eccetera eccetera). Un plauso andrebbe una volta anche all'autore del progetto grafico, anzi all'autrice: Susanna Gulinucci. Prezzo, almeno per queste prime uscite, tra le sette e le diecimila (non era proprio possibile scendere a cinquemila fisse, come se si trattasse di una riv-

la sua iniziazione sessuale di bambina...). Ciò significa che il passo di sentimentalità è elevato, in quei recuperi. Ma spiega, assieme, come il racconto sia per lo più struggente (l'infanzia dolorosa, la prigionia, la fame - che è una variante del cibo - la perdita del padre in fuga), anche in virtù di personaggi struggenti, come Innocenza, reali e da me pure ben conosciuti (per questo l'ho scritto io, il libro). È struggente è l'uso mnemonico dei sensi, il «paradiso dei sensi e degli odori» che dilaga sulla pagina, ma lontano dagli estetismi di des essent («annusavo incuosità gli inusuali odori di gelosino e di escrementi di cavallo», così abbruttito, dal sapore giocoso della notte», «santovano con pignoleria gli odori che si era portato dietro» il padre, «dell'odore della mentucina addormentata», «mettevo addosso un abito per sentire un sapore»). Anzi, così concreto, medium di concretezza sensibile. Ed è lì che viene a galla la sua scilianità, persino stilistica, com'è nella scena dei fuochi artificiali, della festa, dei sobretti. Ebbene, mi sembra daver parlato d'altro che di Bagheria fin qui, benché quelli evidenziali siano ingredienti reali. Struggimento, sentimentalità, elegia... Un bel po' di equivoci. Meglio, di ambiguità. C'è sì

Dacia Maraini «Bagheria», Rizzoli, pagg. 168, lire 20.000