

GIULIANA BERLINGUER AL BIVIO Una bambina tra i mafiosi

Un dramma borghese. Così si potrebbe definire «Agata e i suoi», quarta opera narrativa di Giuliana Berlinguer, che si conferma scrittrice capace di trasportare nella letteratura quel vigoroso senso della realtà contemporanea manifestato come regista

cinematografica e televisiva. Protagonista della vicenda è una ragazzina di tredici anni dalla sensibilità inquieta, Agata Minuzzo, cresciuta per volere dei genitori sotto una vera e propria campana di vetro. Di origini calabresi, ma da tempo

trapiantata a Roma, i suoi incamano un modello di borghesia, orgogliosa di sé e dei propri privilegi. Casa Minuzzo è del resto frequentata da gente che conta: uomini d'affari, ministri, capitani d'industria, professionisti. Gli stessi genitori di Agata sono persone importanti, preoccupati che la loro unica figlia abbia un'educazione consona al loro rango sociale. Per quanto nutra un sincero amore nei loro confronti, lei sente però crescere un forte

fastidio per il tipo di vita che le è riservato. La prima parte del libro è appunto volta a indagare i rovesci interiori della ragazza secondo moduli che rimandano a quelli tradizionali del romanzo di formazione. Poi però avviene una svolta. Associando alcuni ricordi e alcuni indizi recenti, Agata incomincia a sospettare che i genitori abbiano rapporti con qualche organizzazione criminosa. Dibattuta tra l'amor filiale e il disgusto crescente, la ragazza

appare ora protesa a difendere l'onestà dei suoi contro l'evidenza ora invece velatamente impegnata a far luce sui loro traffici. È certamente questa la parte migliore del libro. Quella in cui la Berlinguer dà prova delle sue doti di fine psicologa. Meno convincono invece i capitoli finali, più ricchi d'azione ma anche narrativamente più fragili. Il dramma vero si è del resto concluso quando nella coscienza

di Agata è prevalso sull'attaccamento affettivo il convincimento della colpevolezza dei familiari. Il valore complessivo del romanzo rimane nondimeno evidente. L'adozione di un punto di vista decentrato permette in effetti alla scrittrice di affrontare in modo originale un tema insidioso quale è la delinquenza organizzata. Ne emerge un condivisibile invito a considerare camorra e mafia non come fenomeni separati dalla vita

civile, quasi stratosferici, ma come organizzazioni composte di uomini e donne che si confondono tra di noi, conducendo una vita normale, apparentemente onrabilissima.

Giuseppe Gallo
GIULIANA BERLINGUER
AGATA E I SUOI

RIZZOLI
P.221, LIRE 26.000

NARRATIVA. I diversi mondi femminili di Joyce Carol Oates, Kaye Gibson e Angela Carter



Virginia, la panchina offerta dal Rotary

Gianni Berengo-Gardini

Il racconto di Lizzie che acquetò la tigre

STEFANO MANFERLOTTI

Il volume di racconti di Angela Carter (prematamente scomparsa nel febbraio del 1992) ora proposto da Anabasi ha il merito di palesare ad un tempo pregi e difetti di una scrittrice subito santificata dalla critica femminista per il suo impegno privo di flessioni a favore delle donne e delle loro battaglie, ed amata per virtù che facevano corpo attorno ad una personalità generosa e sempre incline alla speranza: così, del resto, la ricordano quanti ebbero la fortuna di conoscerla durante il viaggio che compì in Italia nel 1990.

Il carattere «femminile» della sua opera emergeva soprattutto dalla sua riscrittura delle più celebri favole della tradizione occidentale, rivisitate coi modi di uno stile che rimescolava ulteriormente il reale ed il fantastico, e che sostituiva il punto di vista della donna a quello, interamente maschile, egemone dalla notte dei tempi. Sul piano dell'espressione: ciò avveniva tanto nei romanzi (da *Shadow Dance*, con cui esordì nel 1966, in poi) che nei racconti (ormai famosa è la serie contenuta in *La camera di sangue*, apparsa in Gran Bretagna nel 1979 e tradotta da Feltrinelli nel 1984); ma sempre e comunque il dettato della Carter nasce dalla contestazione dell'etica, imposta alle donne, della pazienza e della ricettività, della purezza redentrice e di altre pseudovirtù che lei non esita a definire «sciocchezze consolatorie» e di cui le fiabe, in quanto luogo retorico in cui l'immaginario collettivo concentra con più forza i suoi miti, rappresentano il ricettacolo. Di qui le riscritture parodiche di racconti come *La bella e la bestia* o *Cappuccetto Rosso*, dove a suo vedere le mitografie antifemminili trionfano, o di figure esemplari come la Juliette e la Justine di *Sade*, opposte ma in realtà complementari fra loro. C'è però da sottolineare che le opere della Carter traggono la loro energia non tanto dalle tesi di fondo, che di volta in volta possono risultare più o meno convincenti, ma dall'uso di uno stile scaltrito quanto meramente brillante in superficie e, soprattutto, da un'ironia che la attraversa da cima a fondo e che l'autrice applica indistintamente ai suoi personaggi, al corpo stesso della lingua ed al proprio io.

Nella raccolta *Fantasma americani* la «gioia del raccontare», che

è a ben vedere la definizione verso cui convergono le osservazioni articolate sopra, emerge principalmente nel racconto di apertura, *Lizzie e la Tigre* e nella «novella natalizia» *Le navi fantasma*. Nel primo, che a quanto è dato di sapere la Carter intendeva come punto di partenza per un romanzo, si narra di Lizzie Borden, la ragazza americana che si ebbe i titoli dei giornali per aver massacrato i genitori a colpi d'ascia. Che dalla cronaca nera l'autrice tragga solo lo spunto è dimostrato dal fatto che Lizzie è riportata all'età di quattro anni, resa orfana di madre e seguita nel suo vagabondare per la città, attratta come da un magnete dalle sognate meraviglie di un circo appena giunto. Solo a notte, quando cioè persone e cose si fanno naturalmente indistinte, passando fra nani, ubriachi sguaiati, donne dal corpo immane ed animali di ogni specie, la bambina giunge alla gabbia della tigre. L'animale la fissa e s'acqueta davanti al suo sguardo, come se entrambe le creature si riconoscessero affini nel comune patimento di una libertà coartata, nelle energie primordiali compresse dentro di sé ma pronte ad esplodere. La Carter fa qui balenare la forza del bene e del male, la cupa energia di certe anime infantili malate nel fondo, in cui le pulsioni di morte si lasciano recepire come un destino, in virtù di una prosa che sa assecondare in ogni momento i soprassalti di una coscienza quasi primitiva, i suoi modi di percepire il mondo.

Con questo quadro così poco rassicurante fa contrasto il breve ma intenso *Le navi fantasma*, che racconta di un editto emanato nel 1659, col quale si vietava ogni festeggiamento natalizio. E tuttavia il desiderio inconscio, da parte di adulti e bambini, che una qualche celebrazione vi sia, fa sì che nella baia di Boston si materializzino tre navi, «le navi fantasma del Natale passato», cariche di dolci e di leggende. Tutte, in un modo o nell'altro, spariscono nel nulla, perché gli abitanti ne hanno anche paura, non si fidano della gioia. Il mattino seguente, però, i bambini invengono fra le lenzuola un chicco di uvetta, residuo di un gigantesco pudding, ad indicare che i desideri sono necessari e che i piccoli ne sono i più legittimi custodi. Una storia gentile. Negli altri racconti (e veniamo qui ai difetti) la Carter lascia che il fantastico le prenda la mano: la scrittura diventa così prosa d'arte, perdendosi in una dimensione onirica, oracolare, che non di rado le sottrae vigore e senso.

ANGELA CARTER
FANTASMI AMERICANI

ANABASI
P.165, LIRE 22.000

Tre donne in America

ALBERTO ROLLO

Due presenze. Due scelte di fedeltà editoriale. Due donne americane. La casa editrice e/o continua la pubblicazione delle opere della «dark lady» della narrativa americana (così è stata chiamata), Joyce Carol Oates; Theoria pubblica un terzo romanzo di Kaye Gibson, dopo i positivi riscontri di *Ellen Foster* e *Un rimedio per i sogni*. Della Oates esce una raccolta di racconti pubblicati per la prima volta nel 1974, *Figli randagi*. Della Gibson viene offerta la traduzione italiana del suo romanzo d'esordio (1989), *Una donna virtuosa*. Due mondi femminili (e due stili di scrittura) profondamente diversi che tuttavia sembrano trovare un punto d'intesa nel severo esercizio del ritratto, nella sbalzata certezza delle figure (di donne soprattutto) che lasciano emergere. La Oates è scrittrice «north-east», squisitamente urbana, spesso acuta utilizzatrice di quel particolare osservatorio sociale che è il campus universitario (in quello di Princeton è docente di letteratura); la Gibson è voce del Sud, erede e interprete di quell'universo rurale chiuso e soffocante che ha acquisito i tratti d'un topos socio-culturale se non

addirittura di un «genere». Entrambe spiano comportamenti, ossessioni. Entrambe sembrano sedotte dalla realtà, anzi dalla convinzione che una «trascrizione» fedele, rispettosa del reale sia garanzia di una «risposta» morale. Per entrambe la realtà è innanzitutto quella del sentire, dell'aderenza a un soggetto interiore costretto a fare i conti col mondo esterno, con il reticolo sociale in cui è compreso. In questo rapporto fra interno ed esterno Carol Oates ramifica il suo metallico, talora cupo pessimismo, Kaye Gibson si insinua con la grazia d'un ottimismo gentile, a volte sin troppo leggero. In *Figli randagi* vi sono almeno due personaggi memorabili, la protagonista del racconto che dà il titolo alla raccolta e i due personaggi femminili di *Desideri appagati*. Nel primo una adolescente si presenta davanti a un noto urbanista, rivelandogli di essere sua figlia. Ha il tono sbrigativo di una marginale, l'impudica sentenziosità di chi non ha nulla da perdere, ma dietro la sfilacciata rabbia del ricatto lascia baluginare un luccichio di fragilità, di terremoto emotività. La posizione professionale di prestigio, che all'uomo

pareva solido baluardo, si sgretola lentamente lasciando riemergere i fantasmi delle insicurezze della propria giovinezza e della ragazza che s'era disfatta di lui dopo un'effimera relazione. «Smith», sua figlia, vuole solo del danaro, o così pare. Forse si droga, forse è solo una squilibrata, ma quel suo essere «nient'altro che carne rabbiosa e convulsa» penetra nell'anima del padre, mostrandogli il deserto del proprio cuore, il deserto di futuro in cui si dibatte la figlia, il deserto della città che egli si appresta a «ricostruire». Il confronto fra padre e figlia disegna la terra di nessuno del silenzio, della rabbia senza riscatto, nonché il destino di una generazione, quella di «Smith», strozzata e fallita. I ruoli si ribaltano in *Desideri appagati*, dove la moglie poetessa di un docente universitario deve fare i conti con la giovanissima amante del marito, chiamata a condividere la vita familiare. Divisa fra la certezza del proprio corpo grasso e l'inconsistenza del linguaggio, la donna si suicida lasciando che la fanciulla prenda il suo posto, il posto infelice di una muta passività. Tutti i personaggi della Oates sembrano oppressi dalla fatica della lingua emotiva, sembrano consumare

l'accesa vitalità di un sogno e spezzarsi sull'orlo della parola che finalmente li ancorerebbe al mondo. L'universo di Kaye Gibson è altrettanto crudo ma più sfumato. I temi di *Una donna virtuosa* sono l'amore e la terra. Ruby è una piccola Scarlett O'Hara cresciuta a cinema hollywoodiano: si immagina d'essere amata come nei film, perduta come nei film e perdonata come nei film. Dalla famiglia benestante e protettiva passa invece alle braccia rozze e volgari di un lavoratore stagionale e quindi a quelle rassicuranti di un Jack «Batter d'occhio», anziano coltivatore rimasto senza terra, in un progressivo spegnersi di attese e illusioni. La vita di Ruby si è già conclusa e il suo «io» narrante s'altena, con un effetto di straniata contemporaneità di vita e morte, a quello di Jack, piagato dalla perdita della consorte amatissima e, malgrado tutto, teso al futuro. Come la bambina di *Ellen Foster* e come la sequenza di donne di *Un rimedio per i sogni*, anche Ruby è una creatura che combatte senza la smorfia dell'aggressività e perde senza aver l'aria di soccombere. C'è nella scrittura della Gibson una invisibile tensione che sottolinea la forza, gli

strappi, la passione sottesi ai fenomeni di «assessamento». Proprio come terre squassate da terremoti i suoi personaggi acquistano una sorta di sovrana vitalità nelle scosse d'assessamento. Immerse in un «dove» geografico senza nomi, nel grande teatro rurale di Caldwell, di Faulkner, della McCuller, le voci di questi due coniugi sciorinano con discrezione i verbi del dolore e della rassegnazione senza nulla sottintendere, senza nulla alludere. Meno incisivo di *Ellen Foster* ma più risolto di *Un rimedio per i sogni*, questo *Una donna virtuosa* spiega il rispetto e la stima che Kaye Gibson si è guadagnata al suo esordio nella narrativa.

JOYCE CAROL OATES
FIGLI RANDAGI

EDIZIONI E/O
P.140, LIRE 24.000

KAYE GIBSON
UNA DONNA VIRTUOSA

THEORIA
P.140, LIRE 24.000

I filosofi che risero sul serio

GIAMPIERO COMOLLI

Una femminea ridarella risuona alle origini del Pensiero occidentale. Si narra infatti che una notte Talete di Mileto — per tradizione il più antico dei filosofi — il fondatore della filosofia stessa — mentre vagava con lo sguardo al cielo per interrogare le stelle, capitombolò in un pozzo, sotto gli occhi di una servetta tracia; la quale allora scoppiò a ridere, sbefeggiandolo perché si dava gran pena nel conoscere le cose del cielo, ma non era capace di vedere la terra su cui poggiava i piedi. Resa famosa da Platone, questa storia ci racconta che la filosofia, per quanto «affare serio», nasce nell'eco di una risata. Col ruzzolone di Talete, «con tale scena inaugurale di

ordinaria disavventura, il ridere entra nel teatro filosofico dalla porta di servizio, rappresentando un ospite poco gradito e un intruso sconveniente, da tenere a bada o ricacciare nelle basse cucine del palazzo. Quasi che il riso di una giovane serva sia un abisso più profondo di quello di un pozzo. E poche saranno, infatti, le risate nella filosofia. Almeno fino alla modernità, quando Nietzsche saprà far risalire, dal pozzo del riso, la verità tutta nuda e inzaccherata dagli scoppi di ilarità che vi si nascondono. Con questa considerazione sottile e sorridente, comincia l'«arguto» libro di Rosella Prezzo. Il comico — sostiene la Prezzo — insidia in segreto la serietà della

filosofia con una vicinanza che quest'ultima ha sempre tentato di rimuovere: perché la prossimità, addirittura l'interconnessione fra scoppio (convulso) di risa e discorso (ponderato) sulla verità è invece ineliminabile. Ognuno di noi potrà accorgersi di questo fatale, abissale intreccio, prendendone in considerazione la presunzione di voler tenere un discorso serio sulla totalità di ciò che è vero. Ebbene, basterà spostare di poco il nostro sguardo, per vederne come una simile pretesa di verità faccia solo ridere, si riveli una scena comica, che mette in mostra la ridicola supponenza di un filosofo troppo serio e quindi illusorio, caduto nel falso proprio perché credeva di aver raggiunto il vero. E noi allora scoppiamo a ridere, allo stesso modo della gra-

ziosa e simpatica servetta tracia di fronte al povero Talete, che per aver voluto vedere troppo non aveva più visto niente. Col che si «dimostra» che il riso inarticolato del buffone può essere più vicino al vero di quanto non lo sia il discorso articolato del filosofo: «capriola» ma anche enigmatica «capriola» del pensiero, la quale ci disvela che il ridere arriva sempre insieme alla verità, per insediarsi nel cuore stesso del discorso filosofico, anche se questo non ne vorrebbe proprio sapere. Rosella Prezzo riesce a mantenere alternativamente e contemporaneamente lo sguardo diritto del filosofo che mira al vero e lo sguardo strabico del giullare che vede il rovescio del vero. Ma proprio così facendo la Prezzo ci mostra che un'occulta scena comica

sorregge di nascosto e al tempo stesso incrina il fare filosofico; e tutta la storia della filosofia può quindi essere riletta dal punto di vista di un ridere che permane nella serietà del pensiero. Il libro della Prezzo non è quindi una storia delle teorie filosofiche sugli «atriti, slittamenti e sovvertimenti» che il nesso fra ridere e pensare ha comportato per lo sviluppo della riflessione filosofica. Se l'ironia socratica allude ancora a un sottofondo comico che permette il dispiegarsi del pensiero, già con Platone prevarrà nella filosofia un'emarginazione del riso, considerato incompatibile con la costruzione di un discorso serio e vero. Ma con Kant e la modernità il tema del riso comincia a spostarsi dalla periferia verso il

centro della riflessione filosofica, per poi irrompere sulla scena. Ecco dunque Nietzsche, che parla di un'«ilarità del serio» e di un filosofo che «ride la verità»; ecco Bataille, il quale vede nel riso l'esperienza di un non-sapere, che inesorabilmente interrompe la catena discorsiva del sapere... Si prepara così l'avvento di una filosofia che impara a ridere di se stessa; emerge un nuovo soggetto filosofico in grado di giocare con la propria incompiutezza, con quell'inevitabile emergenza del non-senso all'interno del senso, di cui possiamo fare esperienza solo ridendo. Accompagna questo acuto e inusuale ripensamento della storia della filosofia una scelta di testi belli e poco noti (Hobbes, Vico, Kant, Kierkegaard, Baudelaire, Nietzsche, Palazzeschi, Dau-

mal, Bataille, Jankélévitch) che sottolineano gli spostamenti del ridere nel pensiero filosofico e artistico. Ma il libro della Prezzo non può certo essere considerato un'antologia. È piuttosto la focalizzazione di un'esperienza oscura che tutti noi possiamo fare quando avvertiamo che in una barzelletta che ci fa morire dal ridere brilla per un attimo qualcosa di vero e di sensato anche se sappiamo benissimo che tutto è finto e senza senso. Irruzione di un senso del non-senso, che non può essere: sussunto dal discorso filosofico, perché se ne può solo ridere. Ma allora quel riso — ci spiega la Prezzo — assume un vero valore filosofico: e noi ridendo facciamo della filosofia.

ROSELLA PREZZO
(a cura di)
RIDERE LA VERITÀ

CORTINA
P.183, LIRE 21.000