

LA DOLCE VITA DI COSSERY

Riso amaro d'Egitto

Albert Cossery è uno scrittore egiziano approdato cinquant'anni fa a Parigi, nel cuore del quartiere latino, per vivere i fasti di Saint Germain des Prés e di Montparnasse negli anni folli del jazz e dell'esistenzialismo. Amico di Camus, Miller, Giacometti,

Durrell, Vian e tanti altri, questo stilico rappresentante dell'emigrazione intellettuale araba vive ancora oggi in quell'Hotel Louisiana, dove nel dopoguerra soggiornarono anche Sartre, De Beauvoir e Juliette Greco. Qui, tra una passeggiata e

una notte di bagordi, Cossery ha composto una decina di raffinati romanzi. Tra questi uno dei più significativi è certamente «Un complotto di saltimbanchi», che giunge ora nelle nostre librerie assai ben tradotto da Giulia Colace. In queste pagine, il romanziere egiziano, che però scrive da sempre in lingua francese, racconta le giornate oziose di una strana comunità di bizzarri personaggi che si muovono sullo sfondo di un'apatia cittadina

egiziana sulla foce del Nilo. L'unica preoccupazione di questa stravagante compagnia sembra essere la ricerca del divertimento e del piacere; tutti i loro sforzi sono infatti tesi ad organizzarsi una precaria dolce vita che in fin dei conti risulta essere quasi un'azione di resistenza al conformismo e alla corruzione della vita quotidiana. In fondo, questi giovani e meno giovani bohemien orientati rifiutano le leggi del lavoro e della

società, adottano un atteggiamento disincantato che li spinge a rifiutare «un mondo in cui tutto è falso». Questi comportamenti smaccatamente al di fuori della norma e delle convenzioni finiscono per attirare l'attenzione di un paranoico capo della polizia, che sospetta il gruppo di preparare un complotto contro la società e il governo. Si tratta naturalmente di fantasia, tanto che Cossery nota con un

certo sarcasmo «che nessuno in quella città si occupava del governo e che alcuni ne ignoravano persino l'esistenza». In ogni caso, l'ozio esibito di questi giovani goliardi è considerato dal potere come una minaccia, giacché offre agli uomini l'occasione di riflettere su «questo mondo abietto e rivotante». In questo modo, quello che si presenta come un romanzo tutto interno ad una certa logica del bel vivere riacquista una

precisa valenza critica che sa mettere a fuoco con intelligenza e con un leggero umorismo la realtà e le contraddizioni della società egiziana.

□ Fabio Gambaro

ALBERT COSSERY
UN COMLOTTO
DI SALTIMBANCHI

ZANZIBAR
P.236, LIRE 22.000

Publicato «Il principio speranza»

Un viaggio nella cultura alla ricerca di quelle ragioni che liberano la vita dall'ossessione della morte

ROBERTO PERTONANI

La biografia di Ernst Bloch (1885-1977) riflette, nel suo iter obbligato, la vicenda dell'intellettuale ebreo-tedesco destinato a subire tutti i traumi della sua generazione. Nel 1908 si laurea in filosofia, a Würzburg, e nei due anni successivi, durante un seminario presso Georg Simmel, conosce Lukács, con il quale condividerà un'adesione critica al marxismo che non s'identifica mai con i tramiti seguiti dall'autore de *La distruzione della ragione*. Anzi, mentre Lukács segna confini netti fra progresso e reazione nel delineare l'evolversi della cultura tedesca, Bloch tende al recupero di tutti i valori positivi, dispersi anche nelle tendenze conservatrici e perfino regressive della Germania. Con Walter Benjamin, che conosce nel 1921, vi saranno accanto a convergenze ideologiche di fondo, sottili divergenze di metodo, come si legge nella monografia di Laura Boella, *Ernst Bloch. Trame della speranza*, uscito presso le Edizioni Universitarie Jaca nel 1987.

Fin dalla prima edizione di *Spirito dell'utopia*, del 1918, Bloch annuncia il suo tema privilegiato: lo studio di quei modelli che, nella storia della civiltà, attraversano la tensione dell'uomo verso una sfera più alta, che potesse redimerlo dalla costrizione di un presente deludente e oppressivo. Nel suo secondo lavoro *Thomas Münzer, teologo della rivoluzione* (1921), s'individua, in un episodio chiave della storia tedesca del Cinquecento, il momento della rivolta contro un potere, politico e religioso, basato sulla violenza e sull'arbitrio. L'ascesa del nazismo costringe Bloch all'esilio, in Svizzera, a Praga, e poi negli Stati Uniti, dove si fermerà fino al 1949. Lo stesso anno viene nominato professore di filosofia all'Università di Lipsia; ma nella Ddr ha vita difficile, specie dopo i fatti d'Ungheria del 1956. Eterno emigrante, viaggia in Israele e in Francia, fino a che, nel 1961, accetta un posto di professore ospite all'Università di Tubinga, dove insegnerà per cinque anni.

In Italia s'inizia a studiare Bloch sin dagli anni Sessanta, e si pubblicano, sia pure in forma sporadica, alcune delle sue opere più rappresentative. Ora si sono colmate due lacune vistose: la prima, *Tracce* che, nel nucleo originario, risale al 1930, rivela un Bloch anomalo, perché raccoglie testi narrativi, apologetici, fiabe, dialoghi e perfino inserti a sfondo

Da Thomas Münzer a Rosa Luxemburg

Lo si può senza dubbio considerare un grande avvenimento culturale e editoriale: Garzanti pubblica «Il principio speranza», l'opera fondamentale di Ernst Bloch (nel Saggi Blu, in tre volumi, pagine 1622, introduzione di Remo Bodei, traduzione di Enrico De Angelis e di Tommaso Cavallo). Di poco prima era stata la pubblicazione di un altro lavoro di Bloch, «Tracce» (nella collana economica Elefanti Saggi, pagine 250, lire 25.000), a cura di Laura Boella. Nato a Ludwigshafen nel 1885, Bloch nel corso della sua vita soggiornò a Berlino, Heidelberg, Berna, Zurigo, Vienna, Parigi, Praga, New York e Cambridge. Nel 1949 iniziò l'insegnamento di filosofia all'Università di Lipsia, che abbandonò nel 1961 per gravi contrasti con il regime di Ulbricht. Si trasferì quindi a Tubinga, dove insegnò. La prima importante opera di Bloch fu «Lo spirito dell'Utopia» (1918), cui seguì tre anni dopo «Thomas Münzer teologo della rivoluzione». Tra la vasta produzione di Bloch citiamo ancora «Eredità di questo tempo» (1935), «Soggetto-Oggetto. Interpretazioni di Hegel» (1949), «Problemi fondamentali di filosofia» (1961), «Experimentum Mundi» (1975), ultima opera, dedicata a Rosa Luxemburg.

poliziesco. In comune questi racconti hanno la funzione di essere «tracce», appunto, documenti di una visione della vita ispirata al mondo popolare, con una predilezione per il frammento che ricorda Benjamin, come osserva nella prefazione Laura Boella. La seconda: «Il principio speranza», fu pubblicato prima in tre volumi a Berlino (Est), fra il 1954 e il 1959, e poi, in una edizione rivista, in due volumi a Francoforte sul Meno nel 1959, dove costituiva il volume quinto di una «Gesamtausgabe», che consacra il suo autore fra i massimi filosofi del nostro secolo, e non solo in terra germanica. In Italia quest'opera doveva uscire per il Saggiatore oltre vent'anni fa; dopo una travagliata storia editoriale, con passaggi fra varie mani, appare ora in tre volumi presso Garzanti e testimonia la serie di difficoltà anche pratiche della traduzione di questo *opus maximum* di oltre mille e seicento pagine, dovuta con esiti più che positivi, data la difficoltà del testo, a Enrico De Angelis e a Tommaso Cavallo. Splendida è la pre-



Manichini

Vincenzo Cottinelli

Da Marx a Dio la lenta speranza di Ernst Bloch

fazione di Remo Bodei, che rinuncia in questa sede a un linguaggio iperspecialistico, rivolto agli addetti, per delineare i concetti basilari di questa summa del pensiero blochiano, che ha l'ambizione di toccare problemi inerti al disagio di una generazione passata per i disastri e le stragi di due guerre mondiali.

L'idea centrale di Bloch consiste nel ripercorrere i fenomeni culturali più vistosi dell'Occidente - con qualche discreta intrusione anche nel mondo orientale - alla ricerca di quegli elementi positivi che negano la riduzione della vita più autentica alla meditazione ossessiva dello spettro della morte, che pure si colloca come la meta estrema e inevitabile di qualsiasi processo biologico. Qui l'antagonista di Bloch è lo Heidegger di *Essere e tempo*, a cui si rimproverano «ignoranza sociologica» e «diletantismo metafisico» per la sua insistenza sulla Cura e sull'angoscia come componenti prioritarie dell'esserci. Una vera e propria insoddisfazione manifesta nei confronti di Jung,

accusato di aver confinato l'inconscio nella sfera più oscura di una umanità primitiva, contigua alla irrazionalità dei miti nazisti. Oltre a queste idiosincrasie di matrice ideologica, la *pars consuetudinaria* dell'articolato discorso di Bloch è certamente la più invitante e suggestiva. Perché in questo contesto di idee e di ideali, la lezione di Marx, di cui Bloch si professa seguace, è per lui soltanto la premessa di una ricerca che esalta, di fronte alla miserie dell'esistente, la funzione dell'«utopia». Utopia non nel senso dell'isola inventata da Tommaso Moro, di una società dove i contrasti sono risolti in una dimensione fantastica, alternativa alla realtà effettuale, ma perché considera il futuro come un laboratorio aperto a esperienze messianiche «inesistenti» solo in quanto non si sono ancora attuate o si sono realizzate soltanto nella zona privilegiata della creatività letteraria e artistica, il che dimostra la possibilità del loro divenire in concreto. In tale proiezione, che rifiuta l'assioma dell'uomo che cost è

stato, così è e così sempre sarà, punto di forza di un fatalistico e sconosciuto senso di rassegnazione di fronte a tutte le iniquità di questa terra. Bloch «recupera istanze che Marx aveva ignorato, o addirittura disprezzato, come la religione, con la sua prospettiva del «non ancora» che affascina da orizzonti lontani.

Non si dimentichi a questo proposito che in un saggio del 1968, uscito in Italia da Feltrinelli nel 1971, *Ateismo nel cristianesimo* (il titolo non collima perfettamente con la tematica) qualsiasi volontà individuale o collettiva di autoliberazione colloca non credenti e credenti sullo stesso livello, quando si pongono le stesse mete di redenzione. Il *principio speranza*, quindi, non ha nessun intento consolatorio di fronte a una condizione esistenziale di per se stessa deprimente, ma valorizza le forze insite nella natura e nella creatività dell'uomo. Quindi, non deve sembrare un paradosso se, dopo le premesse teoriche del sogno a occhi aperti, queste pagine analizzano le atti-

vità dell'uomo più consuete e comuni, le vetrine illuminate e i rotocalchi, il luna park e i romanzi d'appendice, il viaggio e il cinema. E poi tracciano i «lineamenti fondamentali di un mondo migliore», coinvolgendo in questo discorso onnicomprensivo la lotta per la salute fisica, i progetti di «stati-modello»: la tecnologia, l'architettura, la pittura, l'opera lirica, la poesia e il tempo libero. E, infine, musica e religione, l'aspirazione alla felicità e l'attesa mistica del regno, per concludersi con un capitolo su Marx, di cui rievoca quella componente ideale, che sarà frustrata nella cieca adesione, alla prassi del socialismo reale.

A Bloch sarà rimproverata la sua fiducia nell'alternativa proposta all'Europa, sconvolta dal fascismo, dall'Unione Sovietica. Un rimprovero che vale soltanto in sede teorica, perché Bloch, abbandonando la Ddr rifiutò qualsiasi compromesso con la sua coscienza. Del resto i suoi eroi, Faust, Don Giovanni, Don Chisciotte sono saldamente ancorati in quella cultura occidentale che si esprime in archetipi del tutto estranei a ogni concezione autoritaria della società e dei rapporti intersoggettivi. E così l'utopia, per essere tale, deve lasciare sempre un margine riservato all'inespresso e all'inesprimibile, anche in quegli esiti della trascendenza e dell'arte, che sembrano in sé mondi compiuti nella loro perfezione. Quando si parla di Bloch, si insiste, forse troppo spesso, sulla sua «inattualità», perché eternamente «à la page» sono spesso soltanto i conformisti e i servi di regime: sono come il sole di Carlo V, non tramontano mai.

Billy Wilder
Il viennese che sapeva ridere di Hollywood

ENRICO LIVRAGHI

Billy Wilder ha quasi 88 anni. Non è più stato dietro una macchina da presa dal 1981, quando ha girato *Buddy Buddy* con Jack Lemmon e Walter Matthau. Di film ne ha scritti e sceneggiati 57, di cui 25 personalmente diretti, alcuni di livello sublime. Perciò si può rimanere sconcertati di fronte a questa sua dichiarazione: «Se penso ai miei film con spirito autocritico devo amaramente constatare di non aver combinato niente di veramente buono dopo *L'appartamento*. Sono molto deluso di me stesso». Si direbbe una delle sue proverbiali battute. Invece il vecchio Wilder parlava sul serio quando, non più di tre-quattro anni fa, buttava lì tali parole per il critico tedesco Hellmuth Karasek, nel corso degli incontri preparatori di *Un viennese a Hollywood - Billy Wilder*, un libro affascinante e gustoso, pubblicato in Germania nel 1992. A pensarci bene non si tratta di un eccesso di autocritica, ma di una sorta di lucida consapevolezza degli inesorabili mutamenti di scenario storico, in cui il suo modo di fare cinema si è trovato alla fine come spaesato, «come assordato dal clamore di fin secolo». Del resto, per molti, e per il regista sicuramente, *L'appartamento* (1960) è forse il luogo più alto oltre il quale, almeno nel complesso della sua opera, sarebbe impossibile raggiungere un altro vertice. Eppure, subito dopo *L'appartamento*, Wilder aveva girato *Uno, due, tre* (1961), bruciato dalla contemporanea costruzione del muro di Berlino, che oggi, a muro caduto, appare un film quasi simbolico. Il giovane Horst Buchholz, rigido comunista ortodosso, si converte al capitalismo non solo per amore della bella Pamela Tiffin, ma soprattutto a causa di una repentina passione per la padre di lei (James Cagney, un parodistico businessman), o meglio, per tutto quanto di emblematico questi incarnano dei valori «occidentali»: il dollaro e la Coca Cola. Della celebre bibita Wilder dirà: «La Coca Cola mi fa ridere. E quando la bevo mi fa ridere ancora di più». Una battuta che spiega in modo iacastico e penetrante il senso del suo volontario esilio hollywoodiano, iniziato dopo la fuga da Berlino nel 1933. Un viaggio vissuto con tagliente autocoscienza, con partecipazione ironica, con occhio beffardo, quasi a mascherare il suo anticonformismo irriducibile.

Dalla «caccia alle streghe» il grande regista, «liberal con tendenze di sinistra», come lui stesso si è definito, uscirà miracolosamente indenne, forse perché a quel tempo era professionalmente legato al suo co-sceneggiatore Charles Brackett, uno scrittore newyorkese conosciuto come un rigido conservatore, e quindi considerato «al di sopra di ogni dubbio e di ogni sospetto». Peraltro Wilder era stato fra i primi a schierarsi contro l'ondata liberticida che aveva particolarmente coinvolto Hollywood. E il libro riporta le illuminanti parole di John Huston a proposito di una riunione di duecento registi hollywoodiani, convocata per il famigerato giuramento di fedeltà al maccartismo: «Alla richiesta di voti contrari alzai la mano, e dopo un attimo Billy Wilder fece lo stesso... Sono certo che è stato uno degli atti più coraggiosi che Billy, per di più un tedesco naturalizzato, abbia mai compiuto».

HELLMUTH KARASEK
UN VIENNESE
A HOLLYWOOD

MONDADORI
P.447, LIRE 36.000

Il futuro, il desiderio e la morte

FRANCO NELLA

Tagliapietra nell'introduzione alla sua bellissima edizione del *Fedro* (Feltrinelli) scrive che questo dialogo «è la storia di una morte, quella di Socrate, e, allo stesso tempo, è il racconto di una nascita, quella della metafisica occidentale». È un luogo decisivo in cui si tiene «un altro discorso sulla morte, un discorso diverso da quelli della religione o dell'arte o della scienza, che non si limita a inaugurare un modo nuovo di parlarne, ma si spinge fino a intracciare la morte e la filosofia in un abbraccio indissolubile (...). Dopo il *Fedro*, la morte si porrà, sin dall'inizio, insieme al pensiero». La filosofia riscatta la morte, o meglio l'angoscia della morte, con l'antidoto, il farmaco della

metafisica. Eppure, come scrive Bloch, «niente è così estraneo e cupo come il colpo che abbatte ognuno». La tomba, la putredine, i vermi hanno «una loro forza retroattiva svalutante», ovvero, come sapevano i tragici greci e biblici (il Qohélet per esempio) la vita si giudica dalla sua fine. Questo eleva il lamento della *vanitas vanitatum*, del «tutto è vento e niente altro che vento».

Bloch preme di petto la morte. Ma chi è Bloch di cui ora Garzanti presenta l'opera maggiore: (*Il Principio speranza*)? Bloch è il filosofo che, assimilando le tradizioni messianiche ebraiche, quelle dei movimenti eretici cristiani, delle rivoluzioni moderne e del marxismo, ha costruito una fi-

losofia della speranza: un pensiero che si fonda sull'attesa orientata del futuro. Questo futuro è un «non ancora divenuto», che si riempie di desiderio, e insieme, come scrive Bodei, di progetti «intrinsecamente tesi alla loro effettiva realizzazione». Questo «non ancora» mette in tensione, o in moto, altri tempi: sia il passato, sia «la dissipazione di un presente puntuale e del tutto opaco».

E la morte? Bloch attraversa l'immenso paesaggio delle contromosse religiose e filosofiche per esorcizzare la morte: la morte arcaica, quella greca, l'orfismo, la gnosi, l'islam, la Bibbia e l'apocalisse, l'islam e il Nirvana orientale, fino all'«eutanasia romantica», fino al nichilismo contemporaneo che afferma, con Heidegger, che la morte è «la costituzione fonda-

mentale dell'esistenza umana», fino alla superficialità della morte industrializzata delle civiltà contemporanee. Ma Bloch non cerca una contromossa, cerca una extraterritorialità dell'umano rispetto alla morte.

La prima immagine è quella della «comparsa del nulla nella coscienza socialista». La morte dell'«eroe socialista» non è paragonabile alle «bramosie romantiche del sentimento individualista borghese». Il nulla che scompare della coscienza socialista si riempie di nuovi contenuti umani, della certezza che «noi siamo il croco autunnale che dà semi solo dopo l'inverno». Per quanta fede ci metta Bloch, questa sua proposta non resiste all'obiezione di Dostoevskij sul senso della sofferenza attuale rispetto alla palin-

genesì futura. È ancora una teodicea, anche se è una teodicea senza Dio.

La seconda mossa impegna il senso di tutta la sua filosofia. Il nocciolo della nostra esistenza, quello che Bloch chiama «il nudo fatto-che», è oscuro, e si apre solo nell'agire per il futuro della decisione. Questo nocciolo «si partorisce da sé», e si rende accessibile all'«utopia di un futuro da realizzare». Questo nostro nocciolo è dunque uno «spazio di futuro». Nel suo non essere ancora nel presente, nel suo aprirsi improvviso al futuro, è un attimo sottratto al divenire, e dunque alla caducità e alla morte. Questo «futuro» su cui si apre l'attimo oscuro del presente irrealizzato contaminava anche la morte. La morte così «con il suo possibile contenuto di futuro va ora nello stato finale, in

quello nucleare che viene illuminato dalla gioia non soddisfatta e dalle luci di latenza dell'autentico». È un *novum* che paradossalmente contiene la morte, ma «senza commutabilità e senza caducità».

Sono pagine bellissime, ma sono ancora «farmaco»: antidoto contro la morte. Socrate affermava che la morte è niente, perché apre alla vera vita dell'anima. Bloch afferma che la morte è niente, perché è un pezzo di futuro, che continua a mantenersi futuro. L'insuperabilità della morte porta invece Rilke a scoprire in essa il proprio dell'uomo, la capacità di vivere il doppio regno, quello della vita e quello della morte. L'inesorabilità della caducità porta Simone Weil a riconoscere nella fragilità il valore autentico della creatura e dell'esistenza. L'immisurabile del sapere e dell'essere umano, dicevano i tragici, sta nell'immisurabile del suo pathos: della sua passione del mondo, della vita e della morte che il mondo contiene.