

NEI GIARDINI SEGRETI

Mille e una notte a Napoli

Lo scorso maggio l'editore Colonnese mandava in libreria la «Guida letteraria del centro antico di Napoli», un prezioso volume in formato tascabile curato da Carlo Raso (p. 234, lire 20.000), che consentiva al visitatore anche non forestiero di guardare con occhi

nuovi luoghi a torto ritenuti familiari: a torto, perché magari si apprendeva di aver passeggiato, senza saperlo, nella strada cara a un Vico o a un Goethe, o di essere entrati, senza averne coscienza, nello stesso palazzo in cui

Francesco de Sanctis, ventenne, fondò la sua prima scuola. Il volume di Patrizia Spinelli napoletana, «I giardini segreti di Napoli», nasce con un finalità opposta ma complementare: dimostrare che in questa città sventurata e incantata ancora esistono tesori noti a pochi o a nessuno. Napoli ha giardini nascosti, talvolta occultati dietro la facciata di un anonimo convento

ottocentesco, ora nel fondo di case private, non necessariamente patrizie (è il caso, per esempio, di un quartiere popolare come Materdei, celebre più per il suo contributo di sangue versato nella lotta antifascista delle quattro giornate, che nel suo grembo cela un agrumeto, reso ancora più gentile da cespugli di lavanda e rosmarino), ora in zone terrazzate ove splendono le mimose, e che

stradine inaccessibili alle automobili hanno protetto dalla ferocia dei moderni. Con l'aiuto di un agile testo in italiano ed inglese, e soprattutto delle fotografie di Alberto Novelli, ci muoviamo fra lecci e araucarie, ammiriamo il rarissimo ginkgo biloba (a Napoli!), e poi l'albero della canfora, o i sempreverdi cantati dai poeti latini, come il bosso e il ligustro. Palazzo Torre

elargisce rosetti infiammati, Palazzo Masola mena vanto di un sottobosco gonfio di cuscini di biancospino e fiori d'angelo, Villa de Falco dilaga in un mare d'erba, tutto di convaleria densa, fittissima. Alla mente di chi legge sale agevolmente il ricordo di quelle novelle delle «Mille e una notte», in cui un giovane avventurato entra in un minuscolo porta che s'apre in un vicolo nudo

e, attraversato stanze e corridoi interminati, giunge infine in un giardino (e la parola paradiso questo significa, «giardino»), ricco di profumi, dove la gioia è possibile. Stefania Mantovani

PATRIZIA SPINELLI  
NAPOLETANO  
I GIARDINI  
SEGRETI DI NAPOLI  
LIGUORI  
P. 281, LIRE 95.000

Intervista a Jean Echenoz

«Noi tre» è un romanzo sulla informazione televisiva che livella ogni cosa e ci lascia freddi e distaccati

Un ingegnere vagabondo tra terremoti e viaggi spaziali

In Italia - nonostante due romanzi pubblicati da Mondadori, «Cherokee» e «La spedizione malese» - Jean Echenoz è ancora poco conosciuto. Eppure in Francia, questo romanziere schivo e appartato è considerato uno dei migliori scrittori della generazione dei quarantenni. I suoi cinque romanzi, che sono stati tradotti in tutto il mondo, vengono regolarmente segnalati tra i migliori prodotti della letteratura francese degli ultimi dieci anni, per via della loro capacità inventiva che sa mischiare citazioni colte e atmosfere cinematografiche, prospettive ironiche e cliché della letteratura di genere, che però vengono regolarmente sovvertiti e riscattati da una scrittura ricca ed elaborata. Di Echenoz è da poco giunto nelle nostre librerie l'ultimo romanzo, «Noi tre» (Anabasi, p. 160, lire 22.000), storia del vagabondaggio reale ed esistenziale di Meyer, un ingegnere che si trova a Marsiglia proprio quando la città è scossa da un violento terremoto (le pagine che descrivono questa catastrofe sono un pezzo di bravura), e più tardi partecipa ad una missione spaziale attorno alla terra per riparare un satellite difettoso. Insomma, viaggi ed eranze a tutto campo, in cui naturalmente c'è anche di mezzo una donna un po' misteriosa che appare e scompare. Cultore del cinema di Wim Wenders, Echenoz è anche un grande appassionato di musica e in particolare di jazz. Ama Thelonus Monk. Tra le sue letture predilette Flaubert, Faulkner e Queneau. «Sono sempre stato affascinato», spiega Echenoz, «dalle false macchine scientifiche come quelle che ad esempio si trovano in «Locus Solus» di Raymond Roussel».



Parigi, scorcio della rue Mouffetard

L'uomo senza emozioni

FABIO GAMBARO

Jean Echenoz, il suo ultimo romanzo, «Noi Tre», nonostante le peripezie del protagonista, è dominato da un tono freddo e distaccato. Come mai? È una scelta intenzionale, mi piace mantenere una certa distanza dalla storia. Questo atteggiamento nasce dalla vecchia idea brechtiana dello straniamento o forse anche dal rifiuto della psicologia. La psicologia non mi interessa, preferisco un approccio comportamentista, cerco cioè di fare in modo che siano le azioni, i gesti, gli ambienti a definire i personaggi. E l'emozione? L'emozione non passa necessariamente per la designazione del

l'emozione. Penso che possa esprimersi attraverso altri canali meno diretti, di sponda. Soprattutto attraverso la scrittura. Passando per la forma, è possibile arrivare all'affettività. Nel suo romanzo c'è molta precisione, ma la distanza dalla materia narrata produce una sorta di riduzione della carica realistica. Come funziona il rapporto con il reale? In «Noi Tre» ho cercato di dar vita ad un rapporto di equilibrio tra un elemento naturale terreno e un elemento spaziale tecnologico, tra il terremoto e il viaggio spaziale. Mi sono documentato molto per entrambe le situazioni, cercando di fare descrizioni molto aderenti alla realtà. Contempo-

aneamente però volevo fare un libro sull'informazione televisiva che livella tutto, che presenta in sequenza e allo stesso modo notizie grandi e piccole, catastrofiche e banalità. Tutto è raffreddato dallo schermo che prosciuga le emozioni. Il libro, quindi, nasce dalla sovrapposizione della catastrofe e della banalità. Il terremoto e il viaggio spaziale sono infatti due esperienze eccezionali che però nell'informazione sono ormai quotidiane e banali. Io ho cercato di rendere l'atteggiamento freddo e la distanza dell'informazione tramite il distacco dei personaggi, i quali attraversano questi avvenimenti eccezionali con un minimo di sentimenti, quasi con noncuranza. La simmetria tra il terremoto e il viaggio spaziale cosa nascon-

de? Innanzitutto rappresenta una specie di opposizione poetica tra terra e cielo. Inoltre, da un lato, abbiamo un evento naturale come il terremoto nei confronti del quale siamo completamente impotenti. Dall'altro, invece, un evento tecnologico come un viaggio spaziale che è studiato e premeditato nei minimi dettagli. Infine si tratta molto schematicamente della vecchia opposizione tra natura e cultura. Insomma, l'impotenza umana e la megalomania tecnologica. I suoi personaggi sono spesso infelici e incerti. Esprimono il malessere della nostra società? Essi traducono le condizioni affettive che mi sembrano essere dominanti a livello sociale. Nella quotidianità vedo spesso persone

invase dal dubbio, dall'incertezza, dal sospetto. Sono persone che conoscono il disincanto, ma che conservano una certa ironia. Non sono personaggi disperati, la loro è una disperazione solo potenziale. A tratti, il suo libro sembra evocare gli universi rarefatti e sospesi del primo Wenders... Soprattutto i primi Wenders mi hanno molto segnato. Soprattutto, ad esempio «Nel corso del tempo» o «Alice nelle città». In quei film c'era un'estetica a cui mi sentivo molto vicino. Faceva emergere un aspetto deambulatore apparentemente distante, ma dominato da un'emozione al negativo. Pur non essendo isterica né dimostrativa, era pur un'emozione presente e percepibile. Personalmente, sono allergico a tutte le

forme di isteria, forse è anche per questo che mi piaceva Wenders.

Alla base del suo stile c'è un misto di ritmo, precisazione delle descrizioni e una certa tecnica del montaggio. Da che tipo di letture nasce la sua scrittura?

Sono tanti i libri che mi hanno dato qualcosa. Ma sono tre gli autori la cui lettura è stata veramente fondamentale: Flaubert, Faulkner, Queneau. Ascolto molta musica, da Stravinsky a Thelonus Monk. Il jazz soprattutto mi ha molto influenzato, e da un certo punto di vista ho pure cercato di trasferire il fraseggio, il ritmo, la sincope presenti nel jazz nel mio lavoro sulle frasi e sulla sintassi. Il cinema invece mi ha insegnato a tener conto della profondità di campo, del montaggio, dei movimenti di camera.

Come mai questa fascinazione per il discorso scientifico?

Non lo so bene. Forse dipende dall'incapacità cronica di capire e manipolare ciò che dipende dalla scienza e dalla tecnica: usare letterariamente la scienza è allora un modo per vendicarmi di tale incapacità. Inoltre mi sembra che nel linguaggio scientifico esista una qualche valenza poetica involontaria. E sono sempre stato affascinato dalle false macchine scientifiche, come quelle che ad esempio si trovano in «Locus Solus» di Raymond Roussel, un altro autore che per me è stato fondamentale.

Lei è uno scrittore molto poco pubblico. È una scelta precisa?

Sì, giacché sono sospettoso nei confronti della funzione pubblica dell'intellettuale. Non sono sicuro che sia necessario e sufficiente essere un romanziere per prendere posizione pubblicamente sui problemi del mondo. Non perché si è specialisti del linguaggio che si diventa specialisti della politica o dell'economia. Mi sembra che certo protagonismo di alcuni intellettuali sia spesso un modo per approfittare della situazione e del proprio statuto per mettersi in mostra davanti ai media. Sulla situazione socio-politica che mi circonda ho evidentemente un punto di vista e delle convinzioni personali (in questo momento ad esempio sono molto preoccupato dalla svolta politica italiana), ma esprimendomi pubblicamente mi sembrerebbe di oltrepassare lo statuto che mi è attribuito dal mio lavoro.

dare questa sua critica razionalmente e ragionevolmente, in maniera tale da persuadere. Preso atto che «i valori non si stabiliscono elencando problemi» e che «la soluzione di questo o quel problema è deliziosamente orgasmica, e presto scivola via», non si capisce perché «il fondamento costante di cui abbiamo bisogno per recuperare i valori è il risultato di una partecipazione metodica». Al contrario, sarebbero utili un po' di spontaneismo, un po' di innovazione, un po' di fantasia. Quell'individuo, nostro contemporaneo, appassionato se non anche passionale, in favore del quale questo libro sembrerebbe scritto, non credo che accetterebbe che i valori vengano definiti soltanto dalla «partecipazione metodica».

JOHN RALSTON SAUL  
I BASTARDI DI VOLTAIRE

BOMPIANI  
P. 498, LIRE 42.000

CESARE VIVIANI  
CORI NON IO

CROCETTI  
P. 57, S.P.

Politica di cuore o di testa

GIANFRANCO PASQUINO

La supremazia dei fatti, il dominio della logica deduttiva, lo strapotere dei computers: non c'è dubbio che Voltaire rifiuterebbe qualsiasi responsabilità gli venisse attribuita per eventuali collegamenti fra questi fenomeni e l'uso della ragione. L'applicazione voltairiana della ragione all'analisi sociale, politica, culturale fu, infatti, ben più attenta alle motivazioni, alle realtà che gli individui costruiscono per sé e per le proprie vite. Dunque, sia i tecnocrati, quelli che, come Robert McNamara, credono nella potenza degli schemi elaborati a tavolino, sia i cortigiani, quelli che, come Richelieu o Kissinger, esercitano il potere per interposta persona, e lo giustificano, sono bastardi di

Voltaire. Più difficile pensare che, in queste due ristrette categorie si possa collocare facilmente, come fa John Ralston Saul, anche Niccolò Machiavelli. Contrariamente alle puntuali e acute critiche rivolte ai suoi bersagli soprattutto statunitensi, la collocazione di Machiavelli sembra rispondere piuttosto ad una cattiva lettura della sua opera e della sua vita. Ma, di cose difficili e controverse, da leggere e da mandare giù, ce ne sono molte in questo saggio alquanto disorganico e non so quanto migliorato dalla traduzione italiana che, come viene opportunamente annunciato, ha cambiato esempi e riferimenti per consentirne una miglior comprensione da parte del lettore italiano. Si direbbe che, e a un certo

punto, se ho capito bene, lo afferma persino l'autore, il volume sia motivato dalla ricerca di una non meglio precisata definita autenticità, dal bisogno di non meglio precisati valori. Se indovino, questa autenticità e questi valori sono i soli che la bene intenzionata e variegata sinistra statunitense vorrebbe estrarre dai cittadini e inculcare nei leader: rendere il mondo migliore, la vita vivibile. Questa ricerca non può essere né fatta né aiutata, secondo l'autore, da una definizione e da un esercizio della ragione che risulta essere, nel migliore dei casi, pura razionalità tecnica e, nel peggiore, viene piegata a servire le ambizioni personali dei tecnocrati, dei cortigiani, dei capi. L'autore individua questa «piegatura», in modo per l'appunto non sistematico, un po' dappertutto: nel traffico delle armi come nel ricorso al

segreto, nella politica dell'immagine come nella magniloquenza (nella politica delle parole). Naturalmente, molto conta nel convincere il lettore il modo, spesso brillante e iconoclastico, con il quale Saul affronta quelli che definisce essere i tradimenti del lascio voltairiano. Il messaggio è relativamente semplice. Insomma, la politica non è affare di sola razionalità tecnica. Al contrario, come direbbe Max Weber, citato soltanto e criticamente sulla burocrazia e sul capitalismo, non si fa soltanto con la testa. Questo è, per l'appunto, un libro non fatto soltanto con la testa. È riccolmo di umori e di passioni che, forse, non sarebbero del tutto piacevoli neppure a Voltaire. Le argomentazioni utilizzate oscillano nei pressi di un anarchismo all'americana, di quel radicalismo libertario e intellettuale, così privo di

un solido aggancio, ebbene si, dirò la parola, «ideologico», che facilita fluttuazioni enormi, incontrollabili. Presi a sé i singoli capitoli sono spesso istruttivi, talvolta divertenti. Nel complesso, però, il messaggio variamente ripetuto di una politica che non deve affidarsi né ai tecnocrati né ai cortigiani e neppure agli Eroi (con la E maiuscola) non risulta convincente. Lo si può accettare come un atto di fiducia, e per il bisogno emozionale di una leadership nella quale ci si voglia identificare, ma non è formulato in limpida maniera voltairiana. Cospicché, mi vien da pensare che anche John Ralston Saul è un bastardo di Voltaire, non dello stesso tipo dei cortigiani, dei tecnocrati, dei divi che giustamente e, per lo più, brillantemente critica. Ma è un bastardo poiché non riesce a fon-

Cesare Viviani

Alla radice delle mie parole

ROBERTO CARIFI

La pubblicazione di «Cori non io», serie di testi composti tra il '75 e il '77, alle soglie della comparsa de «L'amore delle parti» ('81), offre lo spunto per una rilettura dell'opera complessiva di Cesare Viviani. Che la fase apertasi con «L'ostrabismo cara» ('73) e proseguita con «Piumana» ('77), compresi i testi ora recuperati, rappresenti un primo tempo sperimentale interamente esauribile nell'ambito di una sperimentazione linguistica, è il pregiudizio di fondo da cui occorre liberarsi. Quella lingua ulteriore che potremmo considerare una costante della poesia di Viviani, dagli esordi fino al notevole «L'opera lasciata sola», è comunque molto di più di un effetto decostruttivo, di un processo di semiosi illimitata, insomma di un investimento totale del «segno e della scrittura» con il conseguente primato della «graphie» che caratterizza in genere le avanguardie. Si tratta piuttosto dell'appello di un'altra voce, dell'inconscio, del corpo, del desiderio, nascita di una lingua che è altra nella misura in cui è parlata dall'Altro o in vista dell'Altro, per esempio del divino che dalla cifra animistica del «mana» primitivo fino agli esiti mistici degli ultimi testi è certo un'altra costante di questa poesia.

Del resto lo stesso Viviani, facendo riferimento alla composizione de «L'ostrabismo cara», parla di «furore linguistico», quindi di un evento che afferma, di una nascita che in qualche modo si impone con una forza che ha poco a che fare con le operazioni da laboratorio e da officina linguistica. Senza nulla togliere alle nozioni avanguardiche, e nemmeno a quanto di sperimentale può trovarsi all'origine di un'opera linguistica-mente così complessa, appare chiaro che la frattura tra una fase giovanile caratterizzata dall'«eversione» linguistico-sintattica ed una matura caratterizzata invece dalla ricostruzione di modelli semantici e comunicativi è più immaginaria che reale. La lettura di «Cori non io», che storicamente rappresenterebbe il punto di arrivo dell'ipotetica «pars destruens» e la vigilia di una nuova fase, convince ancora di più a isolare gli elementi di continuità rispetto alle mutazioni, a sottolineare il fatto che fino dai suoi esordi Viviani ha vissuto il linguaggio poetico come accadimento e miracolo, obbedienza al dettato di una voce anonima, acefala, senza soggetto come quella che forse è sintetizzata nel titolo della presente raccolta.

«Cori non io», con il riferimento alle voci che parlano da un altro luogo rispetto a quello del tradizionale lirico ma anche del comune soggetto psicologico, è un nodo che lega i momenti della poesia di Viviani nel progetto costante di un'altra lingua, di un'oltranza linguistica che dal micro-metalinguistico di versi come «Il peggio della bocca, insacca, fottò!», dove l'effetto straniante è ottenuto tramite il lavoro sulla lettera e sulle cellule del linguaggio, si è poi evoluta nella «soluzioni» metaforiche delle opere più recenti. L'interesse di questo recupero risiede soprattutto nell'occasione offerta al lettore di ritrovare nei primi testi di Viviani i movimenti che l'hanno infine spinto agli estremi di un linguaggio della nominazione e della piegatura.