

NOMADI O SEDENTARI?

Turista, anima divisa in due

Per il ceto medio dei paesi ricchi, viaggiare è un dovere sociale. Chi rimane a casa, e non chi parte, è costretto a giustificarsi. Viaggiare oggi significa essere turisti. E l'industria turistica, pur proponendosi in aspetti diversi, alla fine, ha prodotto un unico

risultato inevitabile e contraddittorio: ha distrutto la natura che esorta a godere e ha trasformato le forme di vita tradizionali in rappresentazioni folkloristiche. Le distinzioni tra viaggiatori, buoni e rispettosi, e turisti, cattivi e arroganti, sono del

tutto arbitrarie. Chi più chi meno, chi meglio chi peggio, siamo tutti turisti. È un bene, perciò, evitare le falsità di chi pensa di essere un viaggiatore e che i turisti siano sempre gli altri. In questa situazione certamente non felice, abbiamo però una possibilità che è anche un dovere: l'istruzione. Conoscere e informarsi sono fondamenti essenziali dell'esperienza di viaggio e sono esperienze essi stessi. Una volta chiare le premesse è possibile tentare di

mettere ordine nella confusa congerie di elementi culturali, letterari, antropologici e politici che intorno al viaggio e alla sua dimensione letteraria si sono accumulati, in tempi anche recenti. Un libro e un film ci possono aiutare in questo percorso. Il film è «Un'anima divisa in due» di Soldini, il libro è «La mente del viaggiatore» (il Mulino) di Leed. Una volta scelto l'equivoco della falsa alternativa tra turisti e viaggiatori, ci si trova di

fronte a una differenza antropologica e culturale che risale al passato e coinvolge il presente: la differenza tra nomadi e sedentari. Due condizioni di vita distinte da un diverso modo di viaggiare e da un diverso rapporto con la conoscenza. Per il nomade, il viaggio è una sorta di moto perpetuo in cui non esistono veri e propri punti di partenza. Per il sedentario il punto di partenza (la sua terra, la sua casa) sarà, prima o dopo, punto di ritorno. Proprio

questa seconda modalità definisce la figura del viaggiatore e l'attività del viaggiatore, attività tipica delle società sedentarie, definitivamente vittoriose su quelle nomadi. La relazione tra una nomade e un «gaglio», per Soldini, è spunto di riflessione intorno al necessario, ma impossibile, incontro con l'altro. Leed, da canto suo, ci mostra le antiche radici di questo conflitto. Dal mondo antico fino ad oggi, i popoli nomadi sono stati invisibili perché «disorganizzati,

individualisti, autosufficienti, bellucosi, instabili e poveri». Essi «mescolavano ciò che le norme civili tenevano distinto con cura». Sconfiggendo questo modello di vita, la società sedentaria ha, per così dire, inventato il viaggio, «agente e modello di trasformazione». Il turismo di massa, poi, ha fatto in modo che questo elemento fosse regolamento.

Giacchino De Chirico

PAUL AUSTER. Esce il primo romanzo della trilogia dedicata alla «Grande Mela»

Uno splendido quarantenne

Paul Auster è un austero giovane quarantenne dai capelli corvini e dai fisici atletici: a tutta prima la negazione dell'immagine «americana» dello scrittore. È di fatto nella sua «americanità» c'è molta Europa, quell'Europa, in verità tutta francese, che è stata sede di una giovinezza assetata di poesia, di marginalità, di ricerca. Dal '70 al '74 Paul Auster è infatti vissuto a Parigi, facendo i mestieri più diversi - l'avventura parigina ricorre nel bellissimo «L'invenzione della solitudine» - ma maturando, insieme, una solida conoscenza della letteratura francese. Fra gli altri, i suoi autori sono stati Montaigne, Mallarmé e Proust. Al ritorno negli Usa scrive poesie e una pièce teatrale di schietto sapore beckettiano. Gli anni Ottanta lo rivelano al pubblico come intelligente narratore: dopo l'esordio di classe coi due racconti che danzano all'«invenzione della solitudine» dell'82, Auster progetta una «Trilogia di New York» che comincia con «La città di vetro» del 1985 (appena uscito da Anabasi, p. 164, lire 25.000) e prosegue con «Fantasmi» (1986) e «La stanza chiusa» (1987). Nell'89 pubblica il palazzetto della luna e l'anno successivo «La musica del caso». «In the Country of Last Things» non è stato ancora tradotto in Italia.



The Plains of Hell, Syracuse, New York, 1985

John Gossage

Zoo di vetro a New York

Alberto Rollo

**C**ittà di vetro è il primo segmento di quella *Trilogia di New York* che, a metà anni Ottanta, ha fatto di Paul Auster uno dei giovani autori americani guardati con più stima e rispetto. Tutta la *Trilogia* è già stata pubblicata in Italia nell'87 dalla Rizzoli, tradotta per intero da Giuseppe Settemanni. Ci sono narratori che taluni colossi editoriali - la Rizzoli è fra questi - non riescono a valorizzare, per una sorta di vizio implicito nella stessa fisionomia dell'azienda, per una incapacità-impossibilità a fare della differenza un elemento di identità: o l'opera viene risospinta, per qualche motivo indotto o casuale, nel flusso maggiore - vale a dire nell'area dei grandi numeri - o si perde, affonda nelle

sabbie della produzione, notoriamente mobili. È accaduto a scrittori come John Barth, come Julian Barnes, come Thomas Pynchon, e come Auster, guarda caso autori tutti implicati chi più chi meno in quella che è stata chiamata post-modern fiction. Segno che una volontà c'è stata, che c'è stata buona volontà ma non un disegno editoriale.

**Musica del caso**

Ora la casa editrice Anabasi, già responsabile della prima traduzione italiana de *L'invenzione della solitudine*, propone con più autorità e consapevolezza, una nuova versione - di Delfina Vezzoli - di *Città di vetro* e si propone di esaurire la *Trilogia* entro il '95.

Il mondo di Auster si dispiega sin dalle prime righe dell'incipit, con quel «niente è reale tranne il caso» che fa da araldica cifra agli eventi: la «musica del caso» suona qui per Daniel Quinn, uno scrittore newyorchese passato al romanzo giallo con *nom de plume* di William Wilson e creatore di un personaggio di investigatore privato, Mark Work, progressivamente assunto come suo singolare alter ego.

Tanta irrequieta ricchezza di nomi e di identità si fa ancora più fitta quando Quinn riceve una telefonata in cui viene interpellato come Paul Auster (proprio così) dell'agenzia investigativa Auster. Dall'altra parte del filo c'è un uomo che chiede aiuto e Quinn accetta, per così dire, la parte.

Peter Stillman - tale è il nome del «cliente» - ha saputo che di lì a

poco il padre uscirà di prigione e non mancherà di palesarsi per una mortale resa dei conti: non ha infatti perdonato al figlio d'essere sfuggito all'esperienza (o all'esperienza) di un'infanzia reclusa (nove anni di isolamento al buio) dalla quale il bambino avrebbe dovuto uscire modulando quella lingua «naturale» e innocente - nonché edenica - che, secondo Stillman padre («e un oscuro «profeta» vissuto a Boston alla fine del Seicento»), avrebbe aperto la strada alla resurrezione dello spirito umano, alla nuova santa Babele rappresentata dagli Stati Uniti d'America.

Daniel Quinn attende Stillman padre alla Grand Central Station, lo pedina, ne studia gli spostamenti quotidiani, ne decifra i percorsi, e infine lo avvicina, presentandosi ogni volta con uno dei suoi molti

nomi, ed infine con quello di Peter Stillman: il vecchio non pare avere alcuna intenzione di nuocere a nessuno, ma Quinn sa di non poter gettare la spugna sia pur di fronte a quello che appare soltanto un vecchio colto e balengo, né può sottrarsi alla promessa di protezione per cui ha anche ricevuto un assegno - intestato, però, a Auster.

**Sparizione**

Quando il vecchio sparisce è proprio a Auster che Quinn si rivolge, scoprendo che non c'è nessuna Agenzia Investigativa Auster ma solo un gentile scrittore disposto ad ascoltare le recenti traversie di Quinn e a girargli l'assegno. E allora che Quinn, temendo una rappresentazione improvvisa del vecchio Stillman, si piazza in un vicolo davanti alla casa del giovane Stillman

e il resta, per settimane e settimane, invisibile agli occhi di tutti, ad attendere. Debitato nel fisico ed esaurite le poche finanze rimaste, Quinn torna allo scoperto per scoprire che il giovane Stillman e la sua bella moglie sono spariti dall'appartamento affittato a un nuovo inquilino, che il conto-Stillman era scoperto. E a questo punto veniamo a sapere che il «testimone» è passato ad un «io» non meglio identificato, se non come amico dello scrittore Auster, il quale ha ricostruito tutta la storia a partire da un quadernetto rosso sul quale, sinché c'era stato spazio, Quinn aveva annotato la sua «avventura».

Malgrado l'indubbia cerebralità della struttura della vicenda (come si vede le simmetrie si sprecano, i giochi di specchi si moltiplicano all'infinito, i destini s'incrociano nel gomitolo dei nomi), malgrado la compiaciuta esibizione di rimandi e la stordita contemplazione letteraria di un sé smarrito, *Città di vetro* è un affascinante invito alla metropoli, è sostanzialmente un racconto - «d'architetto-urbanista» che cerca di leggere la metropoli come una mappa e che infine se dichiara sopraffatto e vinto. Le «passeggiate» di Quinn per New York non sono più quelle del *flâneur*, di cui parlava Benjamin né tanto meno quelle «esistenziali» della *Noite* di Antonioni: a passeggiare si muore o, meglio ancora, ci si perde per sempre, si scivola nel buco nero del silenzio, di una nuova «infanzia» senza redenzione. La scelta, sin troppo significativa, della *detection* come esemplare strumento di lettura di sé e della città (di sé nella città), si rivela anch'essa fallimentare: l'investigatore fittizio Mark Work si replica nell'altretanto fittizio investigatore Paul Auster e non arriva a nulla, non scopre nulla, se non una tanto vaga quanto dolorosa nostalgia del mondo.

Ed è qui che più si avverte l'aculeo angoscioso, ma felice, del romanzo (tratto per altro riconoscibile in tutta l'opera di Auster, quello vero...): marginalizzato da un'avventura che ha la forza di un'esperienza mistica, nudo, consumato, giunto all'ultima pagina del suo quadernetto rosso, Quinn sente incomberre il suo prossimo «mancare» al mondo e alla parola e si riconosce in un sussulto di memoria che sa di intima, prosciugata preghiera: «Ricordo l'infinita gentilezza del mondo e - di tutte le persone che aveva amato in vita sua».

Spagna Lutero il demonio e Carlo V

DANILO MANERA

Juan Benet (Madrid, 1927-1993), l'ingegnere dalla prosa enigmatica e seducente, soleva giurare d'aver buttato giù questo romanzo storico per scommessa e come ripiego da un più vasto progetto abbandonato. E certo questa sontuosa glossa può sembrare una strana scelta per chi concepiva la letteratura come ebbrezza demurgica, più volte sperimentata nella saga poderosa di *Región*, la landa sorta per suo volere e pullulante di storie (in italiano si leggano soprattutto *Numa. Una tomba*, da Garzanti, e *Un viaggio d'inverno*, da Guida). Ma nel ciclo di *Región* spintosi fino alle volute del manierismo con *Nella penombra* (Adelphi), era ben presente la storia recente di Spagna. E *Il cavaliere di Sassonia* (1991), che arriva ora nelle nostre librerie, dipinge la personalità di Martin Lutero. Contrariamente a quanto afferma il risvolto di copertina, non narra però episodi reali, bensì le quattro tappe di un immaginario viaggio in incognito del grande riformatore - dopo la dieta di Worms, ma prima del suo matrimonio e della definitiva fissazione della sua dottrina - diretto a un appuntamento, anch'esso inventato, con l'imperatore. Il tragitto assume toni iniziatici e gli incontri che il monaco fa lungo il percorso materializzano le ansie, le aspettative, i timori e i dubbi dell'animo rinascimentale, dalla carne alla giustizia al potere alla fede.

Sotto le mentite spoglie del cavaliere Giorgio, Lutero lascia la Sassonia, dov'è ospite forzato del suo protettore. Viene dapprima violentato in una taverna durante un furto e precipita nella lussuria. Poi discute col demonio. Quindi visita un condannato a morte divenuto oggetto di contesa giurisdizionale tra municipalità e signoria, e dall'indifferenza di quel prigioniero viene aspramente strigliato: «I benefici che prodigate voi preti ricadono sempre su voi stessi. Lei mi dà l'assoluzione, ma sono io che l'assolvo». Infine, dialoga con Carlo V e il suo consigliere Gattinara, che vogliono una tregua per fermare la guerra civile e condurre in porto i progetti di unificazione della Germania in chiave antifrancese. Si avverte l'eco di conflitti attuali nella contrapposizione insanabile tra l'imperatore che propone un'alleanza costantiniana e Lutero non favorevole alla dominazione universale, bensì allo smembramento in principati confessionali indipendenti da Roma e dal Cesare. E affiora la stima di Benet per due straordinari erasmisti spagnoli, i fratelli Alonso e Juan de Valdés, che propugnarono un modello antimacchiavelliano di monarchia illuminata e pacifico, culmine dell'umanesimo liberale.

Questo stralzo apocrifo severo e assorto, orgogliosamente letterario, è soprattutto un contro-santo di Martin il testardo, ripetutamente battuto e avvelenato dall'inquietudine, colosso e sarcastico ricettacolo di contraddizioni, palesi nelle lettere di confessione che non arriva mai a terminare e tantomeno a spedire, eppure instancabilmente pronto a impugnare la penna d'oca come una spada.

JUAN BENET  
IL CAVALIERE  
DI SASSONIA

GUIDA  
P.127, LIRE 22.000

MARIA RITA MASCI

L'arte taoista di Acheng del dire senza dire, dell'affermare alludendo, del considerare il vuoto significativo come il pieno, quando si è messa all'opera per compilare *Strade celesti*, la sua antologia di racconti cinesi contemporanei - che Theoria presenta in prima edizione mondiale - ha prodotto un risultato che potrà sembrare sorprendente per i non addetti ai lavori: la totale scomparsa di una generazione di scrittori.

È infatti, nel guardare agli sviluppi della narrativa cinese a partire dagli anni 80 Acheng ignora completamente gli autori di mezza età, preferendo gli anziani, i suoi coetanei e i giovanissimi. La scelta comporta dunque una sorta di «parricidio», a favore di «non-

Acheng, ecco i miei gioielli

do di narrare.

La rivoluzione del linguaggio è stata sicuramente il più importante fattore di rinnovamento della letteratura cinese contemporanea. La ricerca di un nuovo linguaggio che si opponesse alla così detta «lingua di legno» dell'era maista passava per il recupero dei contenuti della poesia cinese classica, per l'uso di espressioni colloquiali, dialettali, o appartenenti ad una cultura «marginale» opposta a quella del «centro». I giovani scrittori avevano bisogno di maestri, ecco perché l'antologia si apre con il bellissimo racconto di Wang Zengqi *L'ordinazione di un monaco*. Wang Zengqi è una perla rara, un sopravvissuto. Allievo del celebre scrittore Shen Congwen, ha pubblicato i suoi primi libri negli anni 40 e poi, dopo anni di silenzio, ha ripreso con l'inizio del nuovo cor-

so. I suoi racconti sembrano voler salvare un mondo ormai scomparso, attraverso la descrizione delle atmosfere, della vita di strada, dei piccoli commerci, dei mestieri, una narrativa della memoria il cui punto vibrante è una scrittura legata alla tradizione pittorica. Sulla scia di Wang Zengqi, molti giovani autori hanno cercato di realizzare un lirismo che sappesse di classico, nutrito di immagini poetiche, di particolari, di allusioni. Un ottimo esempio dei risultati a cui sono pervenuti è il racconto di He Liwei *Uccelli bianchi*, dove dietro all'atmosfera idilliaca di un pomeriggio di giochi in campagna, si nasconde il dramma della nonna dell'ignaro protagonista che subisce «una seduta di critica e lotta».

L'altro maestro convocato da Acheng è Mu Xin, esempio di in-

telletuale a cavallo tra due culture, quella occidentale e quella cinese, profondamente immerso in entrambe e ponte ideale tra diverse «forme mentali». Il suo racconto sulle trasformazioni subite da una donna, Fang Fang, nel corso dei molti movimenti politici lanciati in Cina si conclude con l'amara constatazione che le traversie subite dai cinesi sono ignote agli occidentali e hanno tagliato fuori un popolo dal consorzio umano per troppo tempo.

La rottura con il tradizionale modo di narrare è rappresentata dai racconti dei giovanissimi autori d'avanguardia. *L'errore* di Ma Yuan è un esempio di narrativa metalinguistica, di scomposizione del procedimento narrativo e di definitivo distacco dal dogma della corrispondenza tra letteratura e realtà. *Racconto di morte* di

Yu Hua distrugge le abitudini del lettore che chiede di veder soddisfatte le sue aspettative morali e la rappresentazione di nobili sentimenti, ponendolo al contrario di fronte ad una crudeltà e ad una violenza cieche e immotivate. *Credevo non ti importasse* di Wei Zhiyuan è tutto costruito su un dialogo tra marito e moglie con colpo di scena finale, come in un romanzo di Yvy Compton Burnett.

Tra gli autori già conosciuti in Italia è presente solo Su Tong, l'autore di *Moglie e concubine* e di *Cipria* (Theoria). «La scena finale del suo racconto *Folle corsa* scrive Acheng nell'introduzione «mi ha fatto venire in mente il verso di una poesia di Gu Cheng dove dice che: «Il fiume giallo sembra un sudario».

ACHENG  
STRADE CELESTI

THEORIA  
P.169, LIRE 26.000