

PSICOANALISI INFANTILE

I bambini sul lettino

Era il 1924 l'anno in cui Freud si accingeva a redigere una prima storia del movimento psicoanalitico, avvertendo, sino dall'inizio del saggio, che nessuno avrebbe dovuto stupirsi del carattere soggettivo dell'opera, essendo la psicoanalisi prima di tutto «una sua creazione».

Anche ai giorni nostri storicizzare la psicoanalisi costituisce un'impresa complessa, vuoi proprio per l'assenza di una tradizione storiografica consolidata in modi concettuali e stili cognitivi, vuoi perché questa

forma di sapere presenta una sorta di resistenza interna alla stessa dimensione storica. Il suo «oggetto», l'«incedente», è infatti caratterizzato dalla «temporalità», e il suo «saper» si costituisce attraverso una pratica, l'«interpretazione», che si vuole personale, provvisoria, sottoposta alla generalizzazione; inoltre per il movimento psicoanalitico, forte della sua legittimità istituzionale, si è sempre ritenuto il depositario del patrimonio teorico e metodologico acquisito.

Con tutto questo, non possiamo tuttavia concedere alla psicoanalisi il privilegio di considerarsi una teoria storica o una prassi privata. Alla relativa staticità del suo «oggetto» ricorrono infatti le storicità delle sue domande, il mutare dei suoi obiettivi in base alle situazioni sociali e culturali nelle quali lo stesso psicoanalizzare accade. Tenendo dunque presenti queste non poche difficoltà e contraddizioni, iniziative quali

quella di Claudine e Pierre Gelesmann di cimentarsi nella narrazione di una storia della psicoanalisi infantile dovrebbero avere, nel panorama librario, un'eco e un seguito maggiori. Prefato da Serge Lebovici, il testo delinea con estremo rigore il divenire di questo specifico campo della psicoanalisi, il suo intrecciarsi con le questioni relative alle analisi condotte dai non medici, lo stabilirsi dei suoi

difficili confini con gli apporti pedagogici e con le relative pratiche «ortopediche» a queste correlate, nonché lo svolgersi dell'incessante e controverso dibattito sulle modalità specifiche richieste dalla terapia dei bambini. Suddiviso il testo in tre parti, i coniugi Gelesmann utilizzano un criterio temporale, una sorta di ieri oggi e domani, che non esita in una semplice cronologia di fatti grazie anche all'importanza accordata

all'humus culturale, alla «geografia fantasmatica», ai luoghi cioè nei quali idee e teorie, talora conflittuali fra loro, si sono originate e poi diffuse e ramificate.

C. E. P. GEESMANN PSICOANALISI INFANTILE

BORLA P. 432, LIRE 60.000

MEMORIE DEL SECOLO. «L'occhio del barracuda», non solo un'autobiografia

MARCELLO FLORES

Il sottotitolo che Saverio Tutino ha posto alle memorie della sua vita è «Autobiografia di un comunista». Sembra che il titolo, quello di *hombre de uetla*, uomo di ritorno, come lo ha chiamato Gloria, la sua ultima compagna, per indicare con un termine argentino chi sa credere e dubitare al tempo stesso, chi non si accontenta di sapere e non vuole insegnare.

Di comunista, Tutino, ha molto e molto poco: il molto occupa i quattro quinti della narrazione, che è prevalentemente una cronaca dell'attività professionale e pubblica che come giornalista svolse per circa quarant'anni soprattutto a Cuba e in America Latina; il poco è affidato, con un pudore forse eccessivo, a sobrie messe a punto della sua vita privata e ad efficaci considerazioni di carattere storico e politico.

Può sembrare, soprattutto nella prima parte, che quel pudore sconfini in reticenza, in timore di affrontare a viso aperto e con la piena consapevolezza dell'oggi i nodi problematici e interpretativi di quest'ultimo mezzo secolo e della «questione comunista» che l'ha attraversato e caratterizzato. Ci si accorge presto, invece, che la reticenza è solo personale ritrosia a giudicare col senno di poi, a far pesare le proprie scelte successive sul resoconto (perché a volte il giornalista ha ancora il sopravvento e la «cronaca» prevale sulla «narrazione») degli episodi vissuti in un contesto storico e psicologico diverso.

Certo, la presenza troppo trattenuta, all'interno dell'io narrante, di considerazioni dell'oggi, della maturità, sembra a volte un omaggio eccessivo e scrupoloso alla dea della memoria, cui Tutino ha costruito con l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano il monumento più utile e duraturo. Ma è anche un tributo necessario e inevitabile alla propria generazione, che nell'identità comunista solo raramente è riuscita a muoversi con coraggio e rispetto della verità e di essa non sempre ha dato conto in modo esauriente e convincente. Tutino, insomma, non solo si sente, com'è ovvio, parte di quella generazione che è entrata nella «politica» a vent'anni con la resistenza, ma ne è in qualche modo solidale e partecipe anche in atteggiamenti da lui prima e meglio criticati e rifiutati. C'è molta sincerità, in questo atteggiamento, e quasi desiderio di sottolineare al lettore



Burri: il suo Che

Marcello Flores discute l'ultimo libro di Saverio Tutino, «L'occhio del barracuda».

Autobiografia di un comunista, che Feltrinelli pubblica ora (p. 285, lire 35.000). Il ritratto di Che Guevara che pubblichiamo è di René Burri ed è tratto dal volume «Cuba e Cuba», edito da Motta (p. 58, lire 34.000), con una introduzione di Marco Miola e alcune poesie di Miguel Barnet. René Burri, nato a Zurigo nel 1933, ha esordito professionalmente come fotografo nel 1953 e ha fotografato gli eventi e i personaggi più importanti negli anni sessanta e settanta. Ha seguito per oltre trent'anni l'esperienza cubana (come parzialmente documenta il libro edito da Motta).

Cuba dei miei dolori

I propri limiti. Un modo per far da contrappeso all'unicità, rivendicata con orgoglio e attribuita un po' al caso e un po' all'intuizione, delle proprie esperienze.

A differenza della maggior parte dei suoi coetanei, Tutino non ha vissuto soltanto «politicamente» o «ideologicamente» o «giornalisticamente» le vicende che solcano le pagine di questo libro, *L'occhio del barracuda*. Autobiografia di un comunista, che pubblica Feltrinelli, ma con una presenza e un'intensità che ne hanno fatto un testimone privilegiato di alcune delle esperienze più «calde» e significative del dopoguerra. Ed è questo, senza dubbio, che gli permette un giudizio, sia pure succinto, che è insieme di verità e d'interpretazione; e quindi capace di mettere in crisi quell'identità di comunista che non vuole negare perché ha costituito, comunque, la propria cornice e il contesto delle relazioni personali che in essa si sono succedute.

È su Cuba naturalmente, che ha saputo conoscere e raccontare come nessun altro italiano, che le pagine di Tutino sono più fitte, più esaurienti, più interessanti. Dal primo impatto, all'epoca della crisi dei missili, che segnò la scelta sovietica di Castro, fino all'ultimo tragico episodio dell'estate 1989, la fucilazione del generale Ochoa, che sancì l'ostinazione a far sopravvivere un anacronistico «socialismo reale», Tutino ha documentato le contraddizioni e le ambiguità di una rivoluzione che apparve differente e che di questa diversità fece la sua forza, capace di oscurare o annebbiare il carattere distopico di una dittatura sempre più personale.

Cuba, per molti versi, ha costituito in occidente, e soprattutto per i giovani e i giovanissimi degli anni sessanta, l'equivalente di quello che prima della guerra era stata l'Unione Sovietica: una rivoluzione impossibile ma vittoriosa, una speranza ficcata nel cuore

stesso della società opulenta, l'illusione di conciliare giustizia e allegria, la progressiva e deludente giustificazione dei passi indietro e delle concessioni, l'incredulità di un fallimento cui la storia non sembra aver insegnato nulla.

Nelle reazioni occidentali a ciò che stava succedendo a Cuba sono stampate in filigrana molti dei

coscienza né una difesa del proprio passato: sono il racconto di una vita avventurosa in un mondo in piena trasformazione, di una riflessione contraddittoria e amara sui destini della «rivoluzione» mentre in suo nome si compiono eroismi e ignominie, di un'adesione che ricerca i limiti di tollerabilità di una realtà che

Saverio Tutino racconta se stesso e soprattutto il proprio lavoro: quarant'anni di giornalismo tra Cuba e l'America Latina, le speranze, i sogni, l'incredulità di fronte al fallimento...

dubbi e delle speranze delle generazioni successive a quelle di Tutino; e che lui ha in parte magistralmente educato e in parte consapevolmente ingannato, pur non volendo, probabilmente, fare né una cosa né l'altra. Queste memorie non sono un esame di

sempre più si discosta dai suoi stessi enunciati e dalle proprie radici e ragioni.

Non c'è Cuba soltanto nell'autobiografia di Tutino: c'è il resto dell'America Latina, di questo continente filtrato nella nostra coscienza dal succedersi di rivol-

te e di dittature brutali e da una letteratura epica e sognante; c'è la Francia degli anni cinquanta e l'Algeria della lotta per l'indipendenza; ci sono gli anni contorti e bui del terrorismo in Italia e quelli lontani della lotta armata contro il nazismo.

In ognuna di queste tappe Tutino svela una piccola parte di sé, consapevole di aver seguito con troppa curiosità la politica e di aver prestato poca attenzione agli affetti... Ma la coscienza raggiunta nel 1994, e i propositi di contribuire a combattere quella «nuova guerra civile» che incombe sul nostro mondo, non sono troppo diversi dalla curiosità, intensità e coerenza con cui Tutino cercò di far comprendere il «mito» di Cuba agli indifferenti burocrati che lo avevano mandato; e che contribuì tra i primi a sfatare trovando ancora, questa volta tra i pochi compagni di un tempo a quel mito tenacemente aggrappati, incomprensione e diffidenza.

Moresco

Una cipolla fragile come la vita

ANTONIO MORESCO

Antonio Moresco ci pare capace di far rivivere con un salto all'indietro lo spirito originario di certa letteratura e di certi generi letterari. Nella sua *Cipolla* l'arte del racconto vive una sorta di candido inizio. Qui siamo oltre la iperletterarietà dell'antinarativa degli anni Sessanta: siamo piuttosto a un azzeramento. Moresco ricomincia da capo, e ricomincia dal momento più elementare della letteratura, cioè dalla metafora. Il suo libro è lo svolgimento di un'unica, semplice, coerente metafora: quella della cipolla, di questo fragile e inconsistente bulbo che nelle diverse apparenze lungo il racconto - decalcomania su una mattonella, cipolla vera e propria che compare chissà come nel frigorifero, ovvero embrione del concepimento coatto cui l'io narrante sottopone la sua «lei» in conclusione di un parossistico crescendo - sta a significare la fragilità e l'inconsistenza della vita, tutta pervasa da creature dol-

Se però si risolvesse solo nel significato di questa sua disadoma eppure essenziale metafora, il racconto di Moresco sarebbe certo animato dalla sua grazia dolorosa, ma resterebbe prigioniero di una perfezione fine a se stessa, del suo buon apprendistato - si direbbe - di scuola leopardiana. Moresco è invece uno che ha attentamente frequentato l'arte del Novecento: l'azzeramento da cui il suo racconto prende le mosse (si noti per esempio l'incipit dimesso con la suspense che subito produce: «Siamo arrivati di mattina presto, in questa grande città di cui non dirò il nome...»), viene compiuto col senso di poi: non è frutto d'ingenuità ma di un'operazione riflessiva. Con i racconti di *Clandestinità* (pubblicati solo due anni fa da Bollati Boringhieri ma scritti alla fine degli anni Settanta) Moresco ci aveva dato tre ossessioni chiuse in se stesse, dentro un tempo immobile, in grado di riproporre in modo non banale la *modernità* con la sua insospettabile tensione allegorica - quella tipica di un'opera che rinvia fuori di sé, verso un senso reperibile al di là di essa, e che resta tuttavia dall'inizio alla fine identica a se stessa. La Moresco era ancora legato alla ormai tradizionale maniera moderna.

Nella *Cipolla*, invece (solo di pochi anni successiva ai racconti di *Clandestinità*), la pura e semplice metafora si riappropria in pieno dei suoi diritti narrativi. Il senso del libro non cade al di fuori del libro, rimane tutto al suo interno. Alla fine della lettura, cioè, ne sappiamo di più di quanto ne sapessimo all'inizio: perché il tempo si è mosso, e noi con esso, trasportati dal ritmo di una narrazione leggibilissima, quasi incalzante, intessuta d'immagini inquietanti, fino all'ironico «urrà» che corona l'opera e risolve la tensione. Ciò è reso possibile dal fatto che la grazia di Moresco s'impegna a fondo nel terribile. Egli colpisce il lettore con l'alternanza tra la scabrosità dei suoi «temi» (l'ossessiva smania erotica) e la crudezza dei suoi «esterni» (gli squarci di desolata vita metropolitana). Ed è soprattutto dalla visionarietà di questi ultimi che viene l'impressione di una letteratura capace di riaprire la sua partita con la realtà.

ANTONIO MORESCO LA CIPOLLA

BOLLATI BORINGHIERI P. 119, LIRE 16.000

Amore, morte e l'ironia di Swift

PAOLO BERTINETTI

Bill Unwin, convalescente dopo un quasi riuscito tentativo di suicidio, sta scrivendo le pagine che leggeremo seduto nel giardino di una gloriosa università inglese. Per sempre di Graham Swift (traduzione di Rossella e Andrea Carosso) non è però un romanzo sul mondo universitario, un genere che, dopo gli «epocali» modelli di Larkin e Kingsley Amis nel dopoguerra, ha avuto una ricca fioritura negli anni Settanta e Ottanta (comunque non mancano alcune micidiali e meritate stoccate sulle miserie dell'accademia). La ricerca storica e letteraria in cui è impegnato il cattedratico Bill Unwin non è tanto il lavoro di uno studioso, quanto un viaggio nel passato alla ricerca di sé. «Forse è l'antieriorità (se esiste una cosa simile) che io cerco. Sapere chi

ero». Oggetto della sua indagine sono i Quaderni di Matthew Pearce, nonno della nonna materna, tipografo e uomo di scienza vissuto verso la metà dell'Ottocento. Il suo «incontro» con un lituoso fossile e la morte del suo bimbo di due anni mettono in moto una macchina di dubbio razionale e emotivo che *L'origine della specie* di Darwin porterà all'abbandono della fede. Pearce, che ha sposato Elizabeth, la figlia di un pastore anglicano, si vedrà costretto, per la sua condizione di miscredente, a lasciare la famiglia; e partirà per l'America, dopo aver spedito alla moglie una lettera accorata e i Quaderni in cui aveva registrato le sue riflessioni. La vicenda di Pearce incarna dunque la «crisi spirituale di metà Ottocento», con gli entusiasmi per il progresso

scientifico e tecnologico che trova la sua apoteosi nell'Esposizione del 1851 (debitamente visitata da Pearce e consorte) e con lo smarrimento della fede religiosa che la scienza indirettamente determina.

Nel suo precedente bellissimo romanzo, *Il paese dell'acqua*, Swift aveva mescolato in modo sapiente la Storia come ricostruzione razionale del passato e la storia come favola e racconto. In *Per sempre* c'è un meccanismo simile; ma l'invenzione fabulistica che presiede alla ricostruzione dei fatti storici reali è come frenata dalla componente ideologica, dalla necessità di dare conto del percorso intellettuale del suo protagonista. L'invenzione si dispiega invece con soavissima grazia e delicatezza nella ricostruzione della storia d'amore tra Pearce e la giovane Elizabeth. È la stessa grazia la si ritrova nelle

due storie d'amore che riguardano il passato prossimo di Bill Unwin, quella vitalisticamente passionale tra la madre e il giovane americano Sam (che la sposerà dopo il suicidio del padre) e quella romanticamente e giovanilmente passionale tra lui e Ruth, che diventerà sua moglie.

La prima storia d'amore ha un contrappeso psicologico importante (che Bill gira ironicamente in termini letterari, tirando in ballo *Amleto*): è Sam, il nuovo marito della madre, ad avere causato indirettamente la morte del padre, suicidatosi dunque per la scoperta del tradimento? La risposta sarà no, con una sorpresa aggiuntiva un po' romanzesca e deliziosamente beffarda per il suo risvolto sociologico. Ma soprattutto è una storia d'amore raccontata con un brillante miscuglio di disincantato realismo e di gioia di vivere, che sboccia nella Parigi del 1945, quando Bill

aveva nove anni.

Nel romanzo di Swift i luoghi risaltano in tutto il loro «ascino» perché la loro bellezza corrisponde alla bellezza dell'amore di cui sono testimoni. E questo non (solo) perché si tratta di Parigi. Lo stesso discorso vale per la Londra inaspettatamente intima che fa da sfondo all'amore tra Bill e Ruth. Swift sa di rischiare la banalità letteraria. E fa intervenire l'ironia, amara del suo narratore, denunciando d'amore romantico come un artificio, come «un'invenzione dei poeti» da non prendere sul serio. Ma intanto riesce a spacciarci tre belle storie d'amore romantico: gli sguardi ottocenteschi, i gemiti amorosi parigini, le voluttuose tenerezze londinesi.

Ci sono anche tre storie di morte - della madre, di Sam, di Ruth - che di poco precedono il presente della narrazione. Su amore e morte etc. etc. Swift non si di-

fende con l'ironia. Per la verità uno scatto, una specie di ironica consolazione, c'è nella morte di Sam, che spirò beatamente (si suppone) tra le braccia di una prostituta. Ma questo è un episodio appena enunciato, nei cui confronti il distacco è tutto sommato possibile. Non per quanto riguarda la morte della madre e di Ruth, che è invece narrata con un senso di desolata impotenza di fronte all'inevitabilità della loro fine, già consumata nel momento della rievocazione della loro lontana vitalità. L'ironia non è praticabile. Forse perché la morte non è un'invenzione dei poeti.

GRAHAM SWIFT PER SEMPRE

EINAUDI P. 282, LIRE 28.000