

BIGONGIALI E IL MITO DEL CHE

Le farfalle di Guevara

Nell'ottobre del 1967, tre giorni dopo la sua fine, il comandante Ernesto Guevara appare, vestito in verde olivo, anfibi e basco, a Ventura, un orfano cinquantenne semplice di vita e di cuore. In mutande e canottiera. Il Che chiarisce che quella non è una

resurrezione ed è venuto a discutere l'idea sorta senza un perché nella testa di Ventura: andare alla ricerca del sepolcro dell'eroe, fotografato come un Cristo depresso. La finestra da cui è entrato Che Guevara s'affaccia sul vento di Marina di Pisa, dove

Ventura è ospite dei Pfeiffer: lo stravagante padre, ufficiale della marina svizzera che affoga l'asma nella birra con limetta, e la figlia Emma, adolescente intenta a crescere tra quei due sognatori e i disegni con cui interpreta ciò che sente. Dopo la morte di Ventura, avvenuta quattro anni dopo nel 1971, Emma narra, in una lingua schietta e aggraziata, la ricerca del graal di quest'uomo docile e forte con il vizio di avere due vite, che durante

le ferie della fabbrica dov'è magazzino parte per la Bolivia e forza un posto di blocco travestito da arcobaleno, in groppa a un asino, protetto da un nugolo di mosche e accompagnato da due «angeli custodi», un lungagnone biondo discendente di olanesi trapiantati e un pigmeo incrocio tra indigeni e africani. Emma parla con un po' di gelosia di Maria Rivas, la maestra della scuola di La Higuera che vide per ultima il Che, perché il profilo di questi si sovrappone come

impossibile controcanto alle gesta dei suoi ordinari corteggiatori. E riferisce due leggende: quella delle nere e pacifiche farfalle notturne che, da quando s'annuncia lo spargimento delle ceneri del guerrigliero, escono a frotte impazzite in pieno giorno, scagliandosi contro i convogli militari e invadendo i latifondi, fino ad abbattere l'elicottero del presidente, e quella del paese di Aguararenta, dove si va tutti da morti a far festa, trasformati

ognuno a piacer suo in un altro essere del creato. Li Ventura è certo diventato una triglia di scoglio, pesce mai visto in Bolivia, terra che ha perso il suo mare e ne conserva solo deserti salati e una nostalgia in più. Questo splendido romanzo di Athos Bigongiali (classe 1944), il terzo dopo «Una città proletaria» (1989) e «La veglia irlandese» (1993), viaggia sui versi di Machado: «Da ogni parte ti cerco senza trovarti mai, e in ogni luogo ti trovo solo per andarti a

ricercare», perché è già un barlume di rivoluzione sentire una mancanza e mettersi in cammino, e l'isola del tesoro può essere anche un grano di sale.

□ Danilo Manera

ATHOS BIGONGIALI
LE CENERI DEL CHE

GIUNTI
P. 191, LIRE 22.000

Professor Schnapp, il fascismo ha adottato interventi culturali e artistici presi a prestito dall'esperienza sovietica, soprattutto per quanto riguarda appunto la «teatralizzazione delle masse». Che tipi di rapporti intercorrevano fra questi due mondi di totalizzazione ideologica?

Penso che gli storici abbiano la tendenza a sottolineare un po' troppo il ruolo determinante delle politiche ideologiche in un periodo così confuso come gli anni trenta. Non è che la produzione culturale e le tecnologie dei media che la veicolano potessero essere districate dalle questioni politiche e ideologiche. Al contrario, questo è un nodo complesso che non prevede elementi di casualità rigida, è precisamente questa complessità che permette i prestiti che ci furono fra l'Unione Sovietica, l'America del New Deal, l'Italia fascista, la Germania di Weimar e post-Weimar. In questo processo di prestito, ci sono stati mutamenti e adattamenti anche profondi. La sfida che tento di affrontare nel mio lavoro è di dare un resoconto differente di questi scambi: che si fondi su rigorose ricostruzioni microstoriche che rifiutino le semplici e casualmente fon-

Fascismo e comunicazione di massa
Jeffrey Schnapp ricostruisce «18BL», una delle più grandi e fallimentari rappresentazioni scenico-teatrali del Ventennio

Tremila attori dilettanti e otto aratri meccanici

rappresentazioni scenico-teatrali dell'epoca fascista, messa in piedi da Alessandro Blasetti e da una manciata di giovani dell'intelligenza culturale sul Lungarno fiorentino il 22 aprile del '34 davanti a ventimila spettatori, evento sradicato dalla memoria storica anche per lo sforzo dello stesso regime di cancellare il ricordo del fallimento di questo tentativo di «teatro per le masse». Doveva essere un apologo al montante senso corale che la retorica fascista stava costruendo attorno al nuovo modello di umano collettivo e meccanizzato, e invece si infranse contro la propria stessa monumentalità e contro l'incapacità di rappresentare una società ancora pre-technica come quella italiana. La ricostruzione storica di questo tentativo viene ora riproposta in «18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa» (Garzanti, p. 296, lire 38.000) dell'americano Jeffrey T. Schnapp che abbiamo intervistato durante un suo recente soggiorno in Italia.

Tremila attori dilettanti, uno squadrone aereo, una brigata di fanteria, cinquanta camion Fiat modello 18BL, otto aratri meccanici, quattro batterie di cannoni, dieci stazioni-radio da campo, sei brigate fotoelettriche. Questo, in breve, il cast di «18BL», ovvero uno delle più grandi

Fiasco littorio sul Lungarno

date (e spesso politicamente motivate) vecchie forme di storiografia e il facile revisionismo di certi tipi di post-histoire che vedono tutti i totalitarismi come equivalenti o tutti i modernismi culturali come totalitari.

Ritornando alla sua domanda: dopo il crollo di Wall Street del '29 gli occhi di molti in tutto il mondo di fissarono sull'Unione Sovietica. La «razionalizzazione» - del luogo di lavoro, dei processi sociali, dello stato, degli edifici ecc. - era una questione alla moda e il primo piano quinquennale sovietico sembrava la risposta adeguata a una serie di problemi montanti. Abbracciava tutti i settori di produzione (inclusi quelli artistici e letterari); prometteva di sottoporre i mercati senza regola a una legge più generale; prometteva uno sviluppo accelerato e la

PIERPAOLO ANTONELLO

fine dei cicli di crisi del capitalismo. L'epoca abbonda di best-seller e racconti di viaggio sull'Urss (quelli di Fulop-miller, Knickerbocker, Bardi, Cioccia ecc.); la maggior parte esprimono giudizi negativi, ma contribuiscono lo stesso alla allora diffusissima mitologia della razionalizzazione e della pianificazione centralizzata. La ricezione in Italia era problematica dal fatto che lo Stato (e i suoi intellettuali, come Interlinghi, Bottai ecc.) vedeva se stesso come un rivale radicale a quel modello, come un nemico gemello.

Se si dava questa sorta di «gemellarità» perché il successo di certi esperimenti in Urss e il fallimento in Italia?

«Successo» è un termine relativo

nella storia interminabile (riferendosi al saggio di Jacques Rancière) del teatro del popolo. Dal 1789 a oggi, il sogno di un teatro di massa che mettesse in scena il lavoro di integrazione un tempo assolto dalla religione, non ha esattamente prodotto una sequenza ininterrotta di successi. Anche gli audaci esperimenti del '20 di Piscator nella Repubblica di Weimar o degli Ebrei-urss, Arbatov e Anekov in Urss furono successi parziali. Il problema è come definire «successo». «18BL» doveva coagulare la rivoluzione fascista e teatro. Fu giudicato un fallimento da molti critici sotto una prospettiva puramente teatrale. Tuttavia se lo svalutava in termini della sua capacità di forgiare una coreografia di massa che sul palcoscenico permise ai giovani attori di rivivere

realisticamente gli eventi chiave della vita dei loro padri (la prima guerra mondiale, la marcia su Roma, le bonifiche) e diede al pubblico una sensazione nitida di essere protagonisti di una nuova civilizzazione di massa, si potrebbe definirlo come un «successo».

Vorrei aggiungere che, lungi dal fallire, forme meno sperimentali di «teatro» di massa sono diventate parte integrante della vita contemporanea, particolarmente quelle progettate per la televisione. Dagli eventi atletici di massa, alle coreografie olimpiche, alla parate di Disneyland, ci siamo abituati a forme di spettacolo che cambiano proprio con il tipo di teatro di massa prospettato negli anni '30. La natura ideologica del teatro di massa è stata provata essere molto più variabile di quanto i suoi proponenti, tra la fine del diciottesimo e inizio

del ventesimo secolo, potessero immaginare.

La scelta di un camion come protagonista di «18BL», e più in generale, l'intera retorica del «macchinismo», che significato potevano avere in una società fondamentalmente pre-industriale come quella italiana dell'epoca?

La storia dei sistemi di trasporto è profondamente legata alla storia culturale e alla storia dei media. Il camion emerge come simbolo della collettività per i suoi legami con l'industria e il proletariato urbano da una parte (assieme ai trattori) con la modernizzazione dell'agricoltura e i contadini dall'altra. A differenza del treno, la collettività in questione non può prontamente essere identificata con lo Stato. Il camion garantiva un grado eccezionale di autonomia e libertà di movimento e veniva pertanto asso-

ciato più che con la società, con il mondo off-road dei proletari. La figura del camion quindi, soprattutto quella storicamente legata alla fase squadristica del fascismo, poteva figurare come l'origine della «rivoluzione». Ma non i suoi risultati. Qui interviene il nuovo mito dell'uomo «metallico» come prospettato da Mussolini. Comunque va da sé che le mitologie del trasporto siano diventate parte integrante della vita dei nostri giorni dove la retorica del mercato parla di una identificazione fra il corpo, l'io e le nuove tecnologie dei beni di consumo (automobili, computer ecc.). Sebbene in maniera primitiva e inadeguata, i modelli di spettacolo proposti in quegli anni, cercavano proprio di codificare l'insieme di risposte sociali date a questa nuova esperienza moderna.

IDENTITÀ

Uno scrittore sudafricano, J. M. Coetze, riscatta la televisione

Sullo schermo non scorre sangue

STEFANO VELOTTI

zione e ciò che viene rappresentato. In sostanza - e senza nulla concedere alla produzione di violenza e pornografia, alla commercializzazione in video di prodotti volgari e noiosi - penso però che questo allarme generale sia l'effetto di una confusione: un po' come chiamare i pompieri quando bisognerebbe chiamare un idraulico. Nei confronti dell'America gli italiani hanno sempre avuto, simultaneamente, un complesso di superiorità e di inferiorità: gli americani sono gli eterni bambini, ingenui e un po' fessi, ma anche i supremi corruttori, invincibili e diabolici; non producono niente di buono ma noi importiamo qualsiasi cosa essi producano; e così via. Dato tale complesso, ci tocca sempre comprare un intero package: nel caso specifico, i mali di Hollywood e il gadget annesso del dibattito sulla violenza e l'oltraggio. Molto tempestivo, dunque, l'editore Donzelli a proporre ora un libretto dello scrittore

sudafricano J.M. Coetze, *Pornografia e censura*. È composto di tre brevi saggi: una meditazione sull'offesa (e la censura che dovrebbe prevenire l'indignazione pubblica); una fine interpretazione interpretazione del romanzo di Lawrence, *L'amante di Lady Chatterley*, dello scandalo e del processo seguito alla pubblicazione integrale del testo nel 1960; e una discussione seria e ben documentata dei saggi della già menzionata teorica femminista Catharine MacKinnon contro la pornografia. Cominciando proprio da quest'ultima, senza volermi addentrare nella densa discussione teorica di Coetze, riporto alcuni dati che dovrebbero far riflettere tutti coloro che di questi tempi sentono crescere in loro una foia censoria: l'idea che la pornografia violenta sia legata alla violenza sessuale da un rapporto di causa e effetto non è confortata da molte ricerche empiriche: il

Giappone, per esempio, che è pieno di pornografia violenta, ha un basso tasso di reati sessuali. Viceversa, in Irlanda e in Sudafrica, dove esistono severe leggi contro la pornografia, la violenza contro le donne è molto diffusa. E l'oppressione delle donne nei paesi islamici è perfettamente compatibile con l'oppressione di ogni offesa alla morale pubblica, *Versi satanici* inclusi.

Una studiosa meno ciecamente americanocentrica della MacKinnon, P. Reeves Sanday, arriva alla conclusione che lo stupro è presente solo dove la violenza caratterizza i rapporti interpersonali, mentre dove la violenza interpersonale è rara anche lo stupro è raro. È indubbio, per esempio, che il film *Psycho*, visto da bambini, torni in mente spesso sotto la doccia: ma pochi hanno mai pensato seriamente di impagliare la propria madre e di squartare qualsiasi donna faccia una doccia in un motel. Se un bambino (o un adul-

to, se è per questo) scende per strada e volano pallottole, e gli esseri umani muoiono come mosche, e nessuno ci bada; se accende la televisione e vede le stesse cose, e nessuno dice niente: beh, non c'è da stupirsi che faccia lo stesso. Le immagini di violenza e pornografia, insomma, si confondono con la realtà solo se la realtà ne è già saturata; e in questo caso eliminare le immagini è solo una scelta di *make up*. La violenza gratuita sullo schermo non è più offesa o dannosa dei nostri spettacoli di varietà, tutti sbrillucchini, cosce, poppe e pumucchini. Spettacoli indegni seguiti da milioni di telespettatori. Ma la dignità umana, dice giustamente Coetze, non è una proprietà intrinseca; dimentichiamo troppo facilmente «quanti sforzi di indottrinamento ci siano voluti per farci innocenti». La dignità è una costruzione. Ciò non significa che le violazioni alla nostra dignità non siano reali. «Ma quello che è violato non è la no-

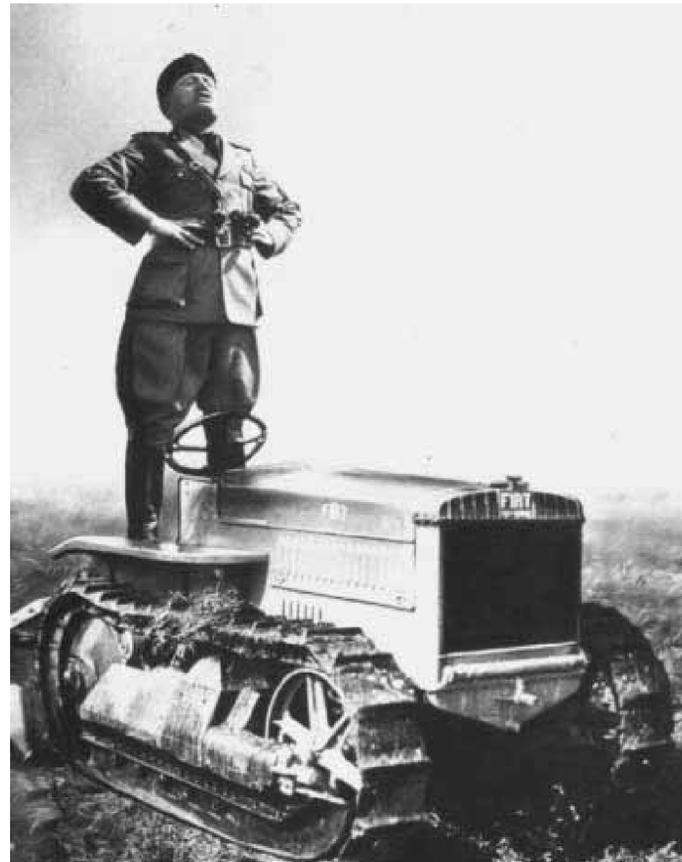
stra essenza, ma un'ipotesi fondamentale che noi sottoscriviamo». O, per dirla in altre parole, «i paesi più rispettosi della legge non sono quelli con le carceri più piene (con la censura più occhiuta), ma quelli con il minor tasso di criminalità». Non sarà più saggio permettere alla fantasia di interrogare il desiderio (cosa che avviene in ogni caso), ai registi e agli scrittori di farci capire cos'è la perversione e la violenza, lasciare pure qualche spazio ai nostri umanissimi bisogni di volgarità, e intanto continuare a sottoscrivere quell'ipotesi-unica possibile costruzione contro il dilagare dell'indegnità -, invece che improvvisarsi ridicoli tutori dell'innocenza altrui?

J. M. COETZE
PORNOGRAFIA
E CENSURA

DONZELLI
P. 112, LIRE 16.000

CARLO FORMENTI
NOVE ANGELI NERI

IL SAGGIATORE
P. 148, LIRE 14.000



Mussolini su un trattore Fiat (da «Mussolini. Album di una vita», Rizzoli)

Fantascienza

L'apocalisse e i suoi nove angeli

GIAMPIERO COMOLLI

«E» sia pure con difficoltà, distinte l'ombra grigia che emergeva dalla laguna. Venezia si mostrava finalmente, una sinistra striscia di rovine, che affioravano dall'acqua come i denti di un mostro marino». Questa immagine perturbante di una Venezia del futuro, ridotta a città fantasma e semi-sommersa, è solo una delle tante visioni che ci si fanno incontro mentre leggiamo *Nove angeli neri*: i nuovi racconti di fantascienza di Carlo Formenti. Ecco dunque la storia di una albero indistruttibile e immenso, che devastava una pianeta lontano, portando a compimento un'antica profezia scandinava. O la descrizione di un tempio magnifico, deserto e misterioso, abbandonato ai confini della galassia. Qual è il tema di fondo che attraversa questi nove racconti divertenti e intelligenti, scritti con un'ironia e un piacere del narrare che subito si comunicano al lettore? Formenti aveva pubblicato, nel '91, *Piccole apocalissi* (ed. Cortina): un'acuta riflessione sulle «tracce della divinità nell'ateismo contemporaneo». Ora, con questo primo libro di narrativa, quei problemi ritornano, proiettati però nella narrazione di un futuro fantascientifico ed escatologico. Dunque il tema è l'apocalisse: una fine del nostro mondo, che però non comporta la scomparsa del sacro, del divino. I nove racconti si dispongono lungo una linea temporale, che comincia nell'immediato futuro, per portarci progressivamente avanti, verso un avvenire vertiginoso. Si comincia dal primo racconto in cui un uomo, non riuscendo più a sentirsi in rapporto con la propria infanzia, con la madre e con la terra, vive rinchiuso in una cascina alle porte di Milano - e si finisce ventimila anni dopo, con un ultimo uomo, un mutante immortale, che per ritrovare il proprio passato e il ricordo dei genitori, riesce a tornare su una terra ormai ridotta a una landa mostruosa, in procinto di disintegrarsi.

Come apocalittici angeli neri, i nove racconti ci annunciano, ci mostrano ciò che succede man mano che ci allontaniamo dal legame, dal rapporto con la terra. L'abilità narrativa del libro consiste nel sottacere quanto viene perduto in seguito a tale allontanamento, per raccontare invece ciò che si acquisisce e ciò che permane identico. Si acquista innanzitutto una dilatazione delle percezioni e una illimitazione del volere. Di qui una serie di racconti su mutamenti sensoriali e su un accrescimento onnipotente del desiderio, grazie a una serie di inaudite interconnessioni fra individui e macchine. Rimangono identiche le strutture, le dinamiche devastanti del potere e della violenza. E, nonostante l'incumbere di un Nulla sconfinato, permangono indistruttibili gli archetipi che presiedono alla creazione del sacro, del divino. Un divino segnato però da un'ineliminabile ambivalenza, rivelandosi a volte complice terribile del potere, altre volte consolazione capace di restituirci il senso dell'esistere in un mondo minacciato da una totale assenza di senso. Ma il libro ci fa presenire che la salvezza ultima non si nasconde nel sacro: consiste piuttosto nel non dimenticare il nostro legame umano col passato, con la terra, con chi ci ha genera-