

Lunedì 1 luglio 1996

Libri

l'Unità 2 pagina 7

MEDIALIBRO

Scrittori senza patente

La collocazione sociale dello scrittore, il lettore e non-lettore, il successo e la gloria: su questi e altri temi contigui Luigi Malerba ha raccolto quattro scritti convergenti, costruendo così un libro brillante e felicemente tendenzioso, nel quale la sottile analisi critica, la provocazione

sarcastica e un retroterra di letture non scontate, si intrecciano all'esperienza personalmente vissuta. Tra i possibili percorsi di lettura, appaiono consonanti con questa rubrica soprattutto le riflessioni sul ruolo dello scrittore. «La storia della società degli scrittori è la storia di una

lunga servitù che attraverso i secoli scrive Malerba; e ricorda «le dediche spropositate» e i servizi con cui il letterato di un tempo otteneva protezione e ospitalità dai potenti. Una condizione «dipendente» che entra in crisi alla fine del Settecento, cedendo lentamente il passo a una condizione «indipendente». Non senza difficoltà: prima fra tutte la necessità economica di «un secondo mestiere» e/o di una produzione letteraria che deve fare i conti con l'editore e con il mercato. Una condizione insomma

che, tra eccezioni e correzioni anche sensibili, è arrivata praticamente fino a oggi. Quello che tuttavia, secondo Malerba, lo scrittore non ha trovato dopo l'epoca del mecenatismo, è un nuovo status, «uno statuto sociale, una patente di esistenza, una cittadinanza nella repubblica reale». Ma forse si può obiettare che è avvenuto semmai il contrario: che cioè lo scrittore, almeno negli ultimi decenni, si è trovato ad avere fin troppi statuti e ruoli socialmente riconosciuti: il grande persuasore, il

personaggio di successo, il pubblico ammaestrato, la presenza prestigiosa in questo o quel movimento politico, eccetera. Tanti ruoli sì, ma riconducibili a uno stesso equivoco di fondo, potrebbe replicare Malerba, riconfermando così il problema. Malerba muove anche alcune critiche assai pertinenti a un'industria editoriale che si preoccupa troppo poco di «mettere in vendita un prodotto di qualità, o quanto meno non scadente». Egli si riferisce ai casi più grossolani di

cattiva «confezione», mentre molto spesso anche una confezione elegante e «firmata» come quella della collana Passapartout in cui il suo libro compare, può nascondere vizi segreti: per esempio, l'assoluta mancanza di notizie bibliografiche sulla precedente «storia» dei quattro scritti raccolti. Una «storia» utile al lettore e alla stessa immagine dell'autore: che anziché limitarsi a riprodurre testi già editi in altre sedi, li ha riscritti o ne ha scritti ex novo, accentuando così l'attualità del libro. Ma qui verosimilmente anche

Malerba ha dovuto fare i conti con un editore, e con quella ossessione editoriale che fa della «novità» (reale o apparente) un criterio di valore assoluto.

□ Gian Carlo Ferretti

LUIGI MALERBA
CHE VERGOGNA
SCRIVERE

MONDADORI
P. 126, LIRE 18.000

FRANCO PINNA. Quando la fotografia sa restituire la vicenda italiana

«Gesù sale al cielo, la pastiera scende a tavola»: così recitava una insegna pubblicitaria, disegnata con la tecnica degli ex-voto, che troneggiava nella vetrina di una pasticceria romana nel 1952. È una delle immagini emblematiche ricavate dalle fotografie di Franco Pinna ora finalmente raccolte in un volume antologico (F. Pinna, *Fotografie 1944 - 1977*, a cura di Giuseppe Pinna, Maria Stefania Bruno, Claudio Domini e Giorgio Olmo, Federico Motta editore, pp. 1-319) che ce lo restituisce in un contesto filologico ineccepibile sia per la datazione che per le didascalie.

Pinna, sardo di origine, fu coinvolto giovanissimo (era nato nel 1925) nella Resistenza romana, per poi partecipare attivamente alla lotta politica, nelle file del Pci, negli anni turbolenti dell'immediato dopoguerra. Fu un fotografo militante vivendo, da protagonista, una stagione irripetibile; veramente allora antifascista fu un paradigma culturale assolutamente innovativo, teso



donne in carne ossa «il soggetto» scrive Mazzacane - esce dal gruppo, la comunità, gli amici di lavoro, i parenti e viene individuato come persona, con una sua storia, una sua biografia», anche grazie all'archivio di Pinna e ai brevi «racconti di vita» dedicati ai suoi vari soggetti - che vi sono raccolti.

Ma non è solo questo. Proviamo a isolare nel libro una sequenza di immagini che potrebbe iniziare proprio con quella «pubblicitaria» richiamata all'inizio: l'interno di una casa rurale a Gramsciole (1954), dove nella povertà degli arredi domestici spicca sulla parete il ritratto di Umberto; un bar con la televisione nel 1956, con un ascolto collettivo, gli spettatori seduti in lunghe file come al cinema; piazze di Roma del 1953, con lo sbezzacatene e il mangiatore di fuoco; un aquilone che si libra in alto, sui volti estasiati dei bimbi delle borgate romane; un altro interno domestico, a Roccanova, con un apparecchio radio che troneggia addossato a una parete sulla quale spiccano le immagini di S. Antonio, della Immacolata e di Alida Valli; l'inchiesta sulle borgate del 1956, con le prostitute del Mandrione, una ostentazione di corpi nudi, di sberleffi angosciosi, di risate disperate.

Sviluppo industriale

Sono tutte immagini che ci restituiscono la realtà antropologica della modernizzazione italiana, sono la documentazione (totalmente storiografica) di un lungo periodo totalmente rurale e contadino che sopravvive anche «dentro» il cuore dello sviluppo industriale. È come se i comportamenti, le scelte, i quadri mentali indotti dall'industrializzazione fossero poco più che un velo sottile steso a coprire una realtà secolare intrisa di miseria e di emarginazione. Ma il catalogo comprende anche la produzione successiva di Pinna, quella legata alla sua straordinaria convivenza artistica con Fellini. Il rapporto tra i due si sviluppa a partire da *Giulietta degli spiriti* (1964): da allora Pinna fu il fotografo di scena del grande regista, fino a film come *Amarcord* (1973) e *Casanova* (1975 - 1976) e solo la sua morte, giunta prematura nel 1978, pose fine al sodalizio. Oggi non si è più tanto sicuri della possibilità di separare le due fasi del lavoro di Pinna: è quasi impossibile, infatti, sottrarsi alla suggestione esercitata da questo suo archivio in cui Anna Magnani, Claudia Cardinale, tutte le attrici felliniane a cominciare da Giulietta Masina, convivono con i vecchi siciliani intabarrati nel loro mantello nero o con i mietitori lucani. Il mondo dorato di Cinecittà fu l'«altrove» in cui gli italiani collocarono i loro sogni negli anni di sudore e fatica del boom economico.

Clic sul campo per la storia

GIOVANNI DE LUNA

alla rottura della fissità dei generi, alla sperimentazione di vie nuove largamente innovative, in rotta di collisione con la cultura ossificata ereditata dal fascismo.

Per una fase quasi magica sembrò sparire l'alto e il basso dei riferimenti culturali, si delineò la frattura della verticalità e della separazione per avviare una ricerca tutta in orizzontale, che rompeva i compartimenti stagni delle accademie e delle scuole, rivisitava i confini tra le discipline, si nutiva di eclettismo e di contaminazione.

Dopo il fascismo

Al principio gerarchico/autoritario del «ciascuno al suo posto» sul quale il fascismo aveva fondato il proprio progetto culturale, si sostituiva la fluidità della sperimentazione, la circolarità delle idee e dei progetti intellettuali. La fotografia visse allora una stagione analoga a quella intensa del neorealismo cinematografico, il suo linguaggio si

staccò dai modelli dell'ultima stagione verista del fascismo inseguendo la realtà non solo per documentarla «così come era» ma anche e soprattutto per trasformarla.

In quegli anni si colloca la splendida avventura conoscitiva di Pinna, che lo condusse a «lavorare sul campo» prima a fianco dell'antropologo Franco Cagnetta, poi di Ernesto De Martino che accompagnò in due spedizioni in Lucania, la prima nel 1952 (con il musicologo Diego Carpitella, l'antropologa Vittoria De Palma, il critico d'arte Marcello Venturoli), la seconda nel 1956. Allora le «separazioni» delle regole accademiche imponevano di distinguere i due momenti della «ricerca sul campo» e dell'«elaborazione intellettuale»; Pinna avrebbe dovuto essere confinato nella prima. Non fu così, per fortuna degli storici.

Credo che i riferimenti metodologici siano cambiati anche per gli antropologi e pochi sono i nostalgici delle certezze del positivismo. Di



Dal volume «Franco Pinna. Fotografie 1944-1977» (Motta editore). In alto a sinistra «Alberto Moravia, Roma, Acquedotto Felice, 1956»; sopra «Savelli (Cosenza), estate 1959»; a fianco «Federico Fellini, Roma, 1969»

sicuro sono cambiati gli attrezzi che lo storico usa nel suo laboratorio. Soprattutto per la storia contemporanea, l'occhio e l'orecchio sono diventati indispensabili, così che il saper guardare e il saper sentire hanno la stessa importanza che il saper leggere e il saper scrivere.

La «nuova storia» ha drasticamente ridisegnato i postulati della vecchia critica delle fonti e oggi, veramente, tutto è «fonte» - anche i documenti più parossistici e marginali - per uno storico contemporaneo il cui progetto intellettuale sia quello di «frugare nella testa e nel cuore della gente».

In questo senso, le fotografie di Pinna, una volta sradicate dal contesto disciplinare e artistico al cui interno furono elaborate e realizzate per essere annesse allo statuto scientifico della storia, si rivelano le tappe di un percorso di ricerca sto-

riografica ricco di suggestioni e di grande efficacia conoscitiva. È una direzione suggerita già dai curatori del catalogo, e in particolare da Giuseppe Pinna e Lello Mazzacane: le immagini che nel «lavoro» di De Martino assumevano la dimensione disincarnata e astratta del simbolo, allora nell'obiettivo di Pinna e oggi nell'occhio dello storico diventano tracce di storie complesse, affascinanti, drammaticamente reali: quella che, ad esempio, per De Martino era «l'anomima fattucchiera di Colobro» diventa per Pinna «La Rocca Maddalena fu Vincenzo, 4 figli e un marito defunto, non ha mai visto il treno e il mare, non ricorda quando è nata; si sente vecchia e le gira sempre la testa, vorrebbe vedere il Papa». Lo scenario collettivo disegnato da De Martino perde la sua dimensione fantastica e si popola così di uomini e

AURELIO PICCA Dopo «L'esame di maturità», i racconti de «I mulatti»

La giovinezza e il corpo di una sconfitta

ALBERTO ROLLO

Dopo le sgembe prospettive dell'istituto scolastico di *L'esame di maturità* (Giunti, 1995), Aurelio Picca imbocca con determinazione la strada sostanzialmente anti-narrativa, slabbrata, violenta del racconto per illuminazioni, cortocircuiti, deliri. Maestra di cerimonie, la memoria. Ma una memoria ubriaca, canaglia che, già innamorata per definizione delle vie oblique, si diverte a smarrirsi, a tagliare la strada, a suscitare vertigini sull'orlo di inevitabili abissi. Quantunque Picca si preoccupi di ritagliare sin dalle prime pagine i profili dei suoi personaggi (un io narrante, i suoi amici Gianni e Alfredo, la ragazza Mara) e di prefigurare la dinamica di un viaggio in gruppo, la scrittura si divincola subito dall'univocità di una storia per mordere molte storie, e soprattutto per inseguire pericolosamente brandelli di esperienza, sagome di esemplarità. Mara è ossessionata dal cotone idrofilo (non può starne senza) e cova una sgangherata follia forse radicata in un aborto non desiderato; Gianni è fragile,

spaventato dal suo essere uomo o forse dall'ombra ingombrante del nonno generale e comandante partigiano, stupratore di donne e fanciulle, insieme ai marocchini - i mulatti, appunto -, durante lo sfondamento americano a Cassino. Alfredo, pilota ufficiale del gruppo, conforta la sua virilità esercitando la muscolatura e tenendo un pugnale infilato nella cintura, impreca contro la «normalità» degli «innocui maiali» e tiene *Mein Kampf* sul comodino. L'io narrante, orfano di padre, ne rincorre la figura «dolcissima» per fotografie e proiezioni interiori, cedendo volentieri alle suggestioni di una memoria erratica e crudele che, spesso vicaria di memorie altrui, restituisce sagome di personaggi fortemente caratterizzati: un Ruggero Braghini

dal membro enorme e sua moglie «la vedova nera»; Diabolik, il padre adottivo; la zia Assuntina e suo marito guardia forestale steso nella sala dell'obitorio con le fattezze di Galeazzo Ciano; il vecchio Leopoldo Carocci, con la faccia da asilo, collezionatore di bambole per ottemperare alla promessa fatta su un letto di morte; lo «zio-mostro» di Alfredo, virginalmente innamorato dell'Italia; l'ex carabinieri Massimo Trabacchi, dalla pistola e dall'ingruria facili; una sorellina morta bambina e il «confeito luminoso» della sua bara bianca. In questo apparente circo felliniano di fantasmi evocati con ruvida grazia non circola nostalgia: ciascuna figura sembra trascinata in scena con un uncino, a un appello crudele da cui dipende la perce-

zione violenta, addirittura sadica, direi, del presente. Il rapporto fra narrazione e storia è puntualmente sbilanciato a favore di una smorfia retorica che depista l'attenzione di chi legge dal contorno dell'evento a un suo nodo interno di sangue, di violenza repressa, di urlo intasato. L'epigrafe che apre il romanzo la dice sin troppo lunga: «Gli uomini usano la crudeltà per cercare l'amore?». Aurelio Picca percorre questo sentiero impervio trascinandosi appresso il suo manipolo di giovani senza giovinezza e senza maturità, sbandati per l'appunto come «mulatti» violentatori, cercando il nesso - o più spesso il dettaglio perduto - che inchiodi la loro incoerente brutalità o la loro sofferenza - altrettanto incoerente. Il fondale è per lo più un mare cattivo, livido, una sorta di muro caseresco da fucilazione,

sfondato da un promontorio incombente, saldo e insieme fallace come un miraggio di maturità: «L'angoscia era prendere a calci le bottiglie vuote. Non aveva nome ma ci teneva in pugno. E accucciati nel promontorio guardavamo la gente vivere in eterno. Allora perché noi non eravamo felici? Perché per noi non c'era eternità?». L'autore sta alle calcagna dei suoi personaggi con l'ostinazione di un aguzzino, precipitando il loro montare in scena dentro un percorso disseminato di trappole che sono di volta in volta similitudini o analogie tutte ispirate al registro del lugubre e climi, figure di opprimente auto-colpevolizzazione. In tal senso il protagonista di questo inno sonato all'impotenza della giovinezza diventa il corpo: un corpo vilipeso, oltraggiato col suo inevitabile corteggio di sangue

e di quaresimali scenari di passione, un corpo che continua spiarsi come cadavere, dopo la fine o dentro una durevole e contraddittoria immagine della fine. Da qui la sequenza - davvero degna di un catalogo barocco di «vanità» - delle bambole morte che fa da cerniera fra la tensione orfana dell'io narrante e gli episodi della morte della sorellina e l'aborto di Mara. È la sua più ansia di narrare che narrazione, più aggressione che timidezza d'immagini. Il tutto a favore di un nucleo profondo di severissima lealtà nei confronti del proprio mondo interiore. Picca si guarda bene dalla psicologia, non gli interessa il «colore» della commedia, gli antagonismi del dramma: lavora su un blocco compatto alla ricerca dell'ombra, movimentando la materia linguistica con una passione travalicante, scomposta.

Senza esibire alcunché di fastidiosamente «sperimentale», Picca «prova» un'orchestrazione del linguaggio che, obiettivamente cerca spazio rispetto al «narrativamente corretto» che piaga i giovani «trasgressivi» e non trasgressivi degli anni novanta. Quel che resta di questi *Mulatti*, nell'inevitabile confronto, è, infatti, il senso davvero ulcerante di un'orfanezza non soltanto biografica che assedia - anche dal punto della ricerca formale - i contorni smarginati di una identità faticosa «portata» senza il conforto del narcisismo.

AURELIO PICCA
I MULATTI

GIUNTI
P. 112, LIRE 18.000