

TRE RACCONTI DI GIAN PIERO DELL'ACQUA

De Senectute in redazione

Una riflessione sulla condizione senile. È questo ciò che propongono i tre lunghi racconti riuniti in «Controversi amori», seconda opera narrativa di Gian Piero Dell'Acqua, giornalista di rango (nonché saggiato acuto), redattore per lungo tempo di prestigiosi quotidiani e riviste, quali

«la Repubblica», «l'Unità», «Panorama». Giornalisti sono anche i tre protagonisti attraverso gli occhi dei quali il tema è affrontato: tre personaggi distinti anagraficamente, ma con molti elementi in comune che li imparentano fra loro in modo stretto. Al punto da dare

l'impressione di trovarsi in realtà di fronte a un unico, vero personaggio, fotografato sotto angolazioni diverse affinché ne affiorino le sfaccettature del profilo (si capisce, psicologico). Al di là dei dati biografici (la passione per la letteratura e il cinema, la militanza politica tra le schiere della sinistra, un matrimonio compiuto in età avanzata, giunto a un punto di crisi), quello che unisce i personaggi è anzitutto la disponibilità a impegnarsi in un esame spregiudicato di se stessi e del

mondo che li attorna. Un esame condotto in modi dimessi, e perciò più credibili, come si addice a individui che appartengono a quella intellettualità di massa che si è andata infoltendo nel corso del secolo: non eroi dell'intelletto, ma uomini comuni, alle prese con le tribolazioni di un lavoro che ha perso il carattere avventuroso che in passato gli ha attribuito una vasta letteratura (anche cinematografica). Tale disponibilità all'esame di se stessi si fa più esplicita nell'ultimo

racconto, «Lo sbarco in Normandia», dove l'azione cede il passo a una narrazione serrata di pensieri, che il protagonista svolge in prima persona. Ma il testo più significativo è forse quello centrale, «La prostata e la prostituta», nel quale l'attenzione è concentrata su un episodio emblematico della vita di Alberto Casti (il cognome ha un significato simbolico), cinquantenne, precocemente affetto da infezione alla prostata, sposato da quindici anni con una donna più giovane di lui

che in crisi d'amore decide ad un certo punto di dichiarare sciolto il rapporto sessuale con il marito. Lui però ha ancora una vitalità erotica intensa, e lo intende dimostrare a se stesso e agli altri. Perciò dà inizio a una insolita relazione con una prostituta che da professionista del sesso si trasforma in breve tempo in confidente, addirittura amica, con una sua storia, una sua vicenda, dei progetti. Con la conseguenza, per il protagonista maschile, che sull'interesse sessuale finisce con il

valutare quello più genericamente umano, determinato dal bisogno di cercare ancora, alla sua età, di tenere aperto il contatto con destini diversi dal suo.

□ Giuseppe Gallo

G. PIERO DELL'ACQUA
CONTROVERSI AMORITRANCHIDA
P. 139, LIRE 23.000

Le novelle di Arthur Schnitzler

Una scelta di racconti «giovanili» che svelano uno sguardo lucido rivolto a un mondo dominato da ipocrisia e falsa coscienza

Qualche tempo fa ho avuto modo di esprimere su questo giornale la mia ammirazione per il grande narratore e drammaturgo austriaco Arthur Schnitzler. Ora mi dà l'occasione di tornare sull'argomento la pubblicazione di una scelta di racconti per la maggior parte inediti da noi, presso Adelphi. Sono racconti pubblicati o scritti tra il 1885 e il 1907 (lo scrittore era nato nel 1862), ma in grande maggioranza entro il 1900. Non è solo per ragioni anagrafiche, tuttavia, che non dobbiamo prendere «giovanili» alla lettera, ma anche per il fatto che appartengono agli anni Novanta alcuni dei «grandi» racconti dello scrittore, a noi già ben noti, come *Morire* o *La moglie del saggio* e addirittura *I morti tacciono*. Tuttavia i racconti di questo libro, non di rado bellissimi, consentono di precisare una fisionomia di autore che credevamo di conoscere bene, e che invece ci resiste, nella sua assoluta mancanza di soggettivismo.

Dicevamo: alcuni di questi racconti sono bellissimi: cioè di una forza e incisività di poco inferiori a capolavori narrativi come *I morti tacciono* o *Doppio sogno* o *La signorina Elsa*, per non dire dei «romanzi» brevi come *Beate e suo figlio* e soprattutto lo straordinario *Ritorno di Casanova*, culmine della narrativa austriaca di quei decenni. E talora vi riconosciamo idee che fermenteranno, con varianti, più tardi: è il caso di quella che domina una delle novelle più belle, *Il vedovo*, modulazione del tema dell'adulterio scoperto *post factum*, caro allo scrittore, che in altri termini tornerà nel mirabile «atto unico» della *Commedia delle parole*, *L'ora della verità*. E potranno essere fertili anche in altri, come mostra un importante racconto di tema analogo, *L'eredità*, che risuona, credo, in un episodio particolarmente notevole de *La marcia di Radetzky* di Roth (e allora si misuri il pathos un po' smarrito di questi con la freddezza tutta cose di Schnitzler).

Ecco dunque il grande poeta della disillusione, dell'inganno, dei disguidi tragici rappresentarci la società viennese con tanta più forza quanto più ne sta volutamente alla superficie increspata delle cose, quanto meno cioè si spinge ad esaminarne le «cause» (in questo il suo distacco dal naturalismo è assoluto) e d'altra parte ad approfondirne i riflessi psicologici (il netto rapporto tra

Laureato in medicina amico di Freud Rilke, Mann

Adelphi pubblica ora le novelle di Arthur Schnitzler raccolte in «La piccola commedia» (p. 287, lire 29.000; traduzione di Rosella Carpinella Guarnieri), novelle che furono scritte tra il 1885 e il 1907 e sono in gran parte inedite in Italia. Di Arthur Schnitzler (1862-1931) Adelphi ha pubblicato «Il ritorno di Casanova» (1975), «Doppio sogno» (1977), «Fuga nelle tenebre» (1981), «Gioco all'alba» (1983), «Beate e suo figlio» (1986) e «La signorina Elsa» (1988). Schnitzler era nato a Vienna nel 1862, figlio di una agiata famiglia israelita e a Vienna morì nel 1931. Laureato in medicina entrò nella clinica odontoiatrica del padre, esordendo presto come autore di prosa e di poesia. Ebbe intensi rapporti con Freud, Rainer Maria Rilke, Heinrich Mann, von Hofmannsthal.



Birreria O.K. Vienna

Franco Pinna

La «Comédie» viennese

PIER VINCENZO MENGALDO

ragione economica e collasso psichico della *Signorina Elsa* è di là da venire e resta un'eccezione); solo forse in *Aspetta il dio vacante* noi possiamo avvertire un moto di satira esplicita di quel mondo. Lo sguardo è lucido, impavido, munito di quell'oggettività proba e di quel determinismo senza scampo, in un mondo dominato dall'ipocrisia e dalla falsa coscienza, che certo piacquero a Freud ancor prima delle coincidenze diagnostiche.

Oggettività e determinismo comportano relativismo. Nessuno lo ha detto meglio dell'autore stesso in una pagina del suo Diario: «È possibile che io sia un relativista, anzi lo sono; sono uno che ha cognizione di molti, troppi valori e li pone forse troppo volutamente, troppo dialetticamente a confronto. Senza dubbio sono uno scrittore per chi non soffre di vertigini». Credo bene: ne *La fidanzata*, sottotitolo *Studio*, del 1891 (mai pubblicata e s'intuisce il perché), Schnitzler narra, con estrema essen-

zialità e con l'impassibilità di una diagnosi, di una ragazza di ottima famiglia che non riuscendo ad assopire la violenta eruzione dei desideri sessuali neppure con un ottimo fidanzamento, si dà alla prostituzione e come prostituta - attenzione - vive felice (ad accrescere il carattere di «diagnosi» il racconto si conclude sul carattere «impersonale» del piacere femminile). Questa è bene la mano di chi scriverà *La signorina Elsa*: e in entrambi i casi la distruzione clinica del mito della purezza giovanile della donna assestava, come da parte sua Freud sapeva bene, un duro colpo alla società aristocratica e borghese dell'Impero, tanto più che nell'altro caso e nell'altro il dottor Schnitzler si guarda bene dal teorizzare o peggio moralizzare, ma constata rapporti di causa ed effetto: se A, allora B.

Ma la ricca prostituta de *La fidanzata* o *Elsa* sono, proprio per la capacità di guardare in se stesse, personaggi autentici: al-

l'opposto dunque di quel «tipo» che è caratteristico dello scrittore e anche in questi racconti abbondano: il cinico o scettico, generalmente maschile (la più importante eccezione femminile, la Contessina Mizzi, è tale per dolore, ingiustizia subita, autodifesa). Ma poiché, certo volutamente, Schnitzler si accontenta di accennare, senza approfondimenti, alla base economico-sociale di quel cinismo, questo sta perfettamente per quella.

Anche questi racconti confermano, se ce n'era bisogno, con quanta frequenza e incisività nella narrativa di Schnitzler penetrano elementi teatrali. Non si tratta solo di un fatto tecnico, né dei condizionamenti dell'espertissimo drammaturgo; ma prima di tutto del fatto che egli vede la società viennese come teatro, e più precisamente come commedia dove anche una tendenza a tipizzare che si scioglierebbe solo nella maturità. Ed ecco qui, infatti, un ditico dal titolo *Commedianti*, (tali sono le due protagoniste, e nei due sensi del termine). Ma più che il titolo conta il

Il grande poeta della disillusione e dell'inganno ci rappresenta quella società con tanta più forza quanto più ne sta volutamente alla superficie increspata delle cose

fatto che nella prima anta del ditico, *Helene* (forse il capolavoro della raccolta), dopo un'ouverture narrativa tutto si svolge in forma di dialogo, tra verità e finzione, degnissimo dell'autore, diciamo *La Contessina Mizzi*. Un pianista è stato lasciato la sera prima da una giovane attrice con un lungo bacio che l'ha turbato e acceso; ora lei torna e gli rivela con graziosa franchezza che lei è perfettamente indifferente e che quel bacio appassionato è stato un modo di provare a se stessa che è capace di recitare l'amore: dunque la recitazione ha sovrappreso la realtà (ma nella chiavica ancora narrativa un ambiguo accenno sembra correggere nel senso

della patetica verità questo che in fondo rientra nel grande tema schnitzleriano del travestimento, che avrà la sua punta estrema e sublime nel *Casanova*).

Ma in queste novelle c'è, anche in grazia della loro generale concisione, qualcosa che non ritroviamo ripensando ai «grandi» racconti, più articolati e col passo più lento. Intanto la loro forma tipica, se così posso dire, è quella dell'aneddoto (v. per esempio *Il sensibile*, e, con un taglio quasi kalfiano e comunemente ebraico, *La cravatta verde*) - e qualcosa di questo gusto per il racconto-aneddoto resterà sempre, se non sbaglio, nello scrittore austriaco, non fosse altro che per la tendenza radicata a far oggetto del racconto un «caso»

(v. qui in particolare *Il figlio*, di taglio un po' «russo»). Anche in virtù di questa concisione e rapidità Schnitzler è, dopo Cechov e Maupassant, uno degli scrittori di racconti che leggiamo con più soddisfazione, senza mai perdere il passo.

Tuttavia questi racconti recano l'impronta di uno scrittore che, non dico cerca se stesso o esperimenta a freddo, ma profita delle mille possibilità che gli offre il genere racconto e le sfaccettate. Le «grandi» novelle degli anni Novanta e successivi, per quanto mirabili non solo nella conduzione ma nell'invenzione-base, possono ricondursi credo a pochi «tipi»: e si capisce, il diagnostico è sempre più acuto e incontentabile, e scava in pochi punti, gli stessi. I racconti de *La piccola commedia* esibiscono invece una grande varietà di tipi e sottotipi (ma non per le ragioni per cui l'avrebbe fatto un naturalista, gettare una rete a maglie strette che coprisse il tutto, no, per esplorare da vari punti di vista l'essenziale). Si è già accennato all'aneddoto, al «caso», allo «studio», al racconto «teatrale». Ma altro si può aggiungere fra i parenti prossimi della novella, che l'intelligentissimo narratore ingloba: la favola (per esempio *Un successo*), il racconto fantastico (*Ypsilon*), quello di stampo settecentesco e un po' «filosofico» (*I tre elisir*), il frammento (*Leggenda*). E l'ultimo racconto, vera e propria «forma mista», *La piccola commedia*, è un racconto epistolare, e mi sembra anche una delle cose più sottili e riuscite del libro. Val la pena che lo riassuma in due parole. Una viennese e un viennese, lei vissuta lui *dandy*, scettico, entrambi benestanti, scrivono a un'amica e a un amico che stanno all'estero. La prima anomalia è che non abbiamo la risposta dei destinatari, la seconda e più notevole, quasi anche a compenso di quella (s'incrociano i due destinatari, non come di solito destinatario e destinatario), è che le lettere dell'uomo e della donna ci informano in contemporanea che i due si sono incontrati amorosamente in seguito a un travestimento effettuato per noia. ecc. lui da poeta squattrinato, lei da povera lavorante (dunque nei panni di un personaggio tipico di Schnitzler); giornate di gioia un po' forzosa nella nuova pelle e nella verità della menzogna; finalmente i due «senza qualità», si stancano e del travestimento e dell'umile vita che ne deriva, rientrano nella loro pelle, così si incontrano di nuovo, ridono e continuano ad amarsi (ma probabilmente per poco).

Il tema schnitzleriano del travestimento, con le sue risonanze anche archetipiche (il ricco che si finge povero...) è svolto qui con particolare ricchezza e intelligenza: prima di tutto perché accompagnato a quel motivo del parallelismo che pure è importante nello scrittore austriaco (penso soprattutto a *Doppio sogno*); e forse anche perché suggerisce abilmente che, in quella società vita povera e vita benestante non sono opposti ma complementari. E altro certo vi scoprirà il lettore.

Questa novella agile ed elegante s'intitola come si è detto, a proposito, *La piccola commedia*. Forse non per una sola ragione. Sentite come termina, ultima lettera dell'uomo e ultima in assoluto, in un'atmosfera di fine prossima della relazione ancor più voluta, senza drammi, che presentita: «La piccola commedia, come vedi, è finita, e sarò lieto a fuggir via se dovesse diventare un dramma. Finito il primo atto (scena: Dieppe), sparirà con un sorriso dietro le quinte». Linguaggio apertamente teatrale, che però esprime, forse, non solo la disponibilità cinica del protagonista, ma anche la libera creatività del burattinaio, l'autore: per l'uno e per l'altro la vita è commedia.

FRANCESCO REMOTTI
CONTRO L'IDENTITÀLATERZA
P. 104, LIRE 20.000

l'ombra di due classici della filosofia, Hegel e Hume, il secondo protagonista del discorso sulle religioni, il primo presente come forma di pensiero che favorisce una certa modellizzazione dialettica dei concetti, Francesco Remotti, antropologo di primo piano affronta il problema quanto mai vivo della identità.

L'uomo è un essere carente: da Herder a Nietzsche a Gehlen la tesi ha uno sfondo potente. Naturalmente l'uomo non è, e in condizioni naturali, la sua vita è impossibile. L'incompletezza umana richiede che l'essere umano si costituisca in un ambiente simbolico.

Il quadro sociale e i significati pubblici del linguaggio gli conferiscono un ambiente nel quale riesce a vivere, ma riuscire a vivere non vuol dire solo riprodursi, ma riprodursi proprio perché dispone di una identificazione di sé, del suo gruppo, delle sue finalità.

Queste considerazioni ci consentono di affermare che una

FILOSOFIA

Il saggio «Contro l'identità» dell'antropologo Francesco Remotti

Noi, gli altri e il popolo dei cannibali

FULVIO PAPI

identità è assolutamente necessaria, e tuttavia essa è una costruzione culturale che quindi è sempre particolare e non cresce mai con la stessa unilaterale di un seme, ma si sviluppa attraverso combinazioni che la memoria può smarrire, ma che implicano sempre orizzonti di alterità.

Identificare, ci dice Remotti, è separare, mantenere l'identico sia in relazione al flusso del mutamento, sia in relazione alla presenza degli altri.

Una identità in quanto costituita, luogo di certezze e di prassi consolidate, trova ostacoli molto rilevanti a concepirsi come particolarità. Gli si richiede-

rebbe un difficile raddoppio della propria rappresentazione. La strada più elementare è quella che conduce verso due atteggiamenti.

L'uno fa diventare ente universale ciò che è mutevole e contingente, l'altro, strettamente connesso, apre un problema di pulizia, o, con parola più elaborata, di purificazione di ciò che è altro da sé. Avviene così che l'identità elabori all'interno di se stessa la propria patologia che si manifesta in intolleranza, aggressività, disprezzo nei confronti dell'alterità.

Remotti riprende le celebri pagine di Hume e mostra come nello scenario delle religioni, il

monoteismo, solidificato dalla tradizione della scrittura, induca un'identità argomentativa, narrativa compatta, si da presentarsi al mondo come l'assoluta verità. La storia dei conquistadores spagnoli nel Nuovo Mondo e l'esempio più iniquo di questa vicenda. La drammaticità dei contrasti tra monoteismi è un'altra conseguenza. Al contrario dei politeismi, di tradizione spesso orale, incerti, aperti, capaci di integrazioni.

Vi sono poi le identità inventate come ha mostrato Ugo Fabietti nel suo libro sulla «etnia»: in questo caso diventa natura, contrapposizione ciò che era solo un modo di dire, una differenza, come è avvenuto nel caso dei Tutsi e degli Hutu a causa di

una stravolgente strategia della colonizzazione. Come esempio del tutto contrario, e quindi come processo continuo di integrazione tra identità e alterità, Remotti rievoca il cannibalismo dei Tupiramba. Ma una integrazione «non saputa». Il che, a mio avviso, complica il problema.

Al termine del suo percorso Remotti ci dice che il rapporto tra identità e alterità è «in bilico», quindi è una questione sempre aperta: avere questa prospettiva significa sapere che sotto la maschera della nostra identità non c'è niente. Ne deriva una saggezza: riuscire a vivere senza la cappa dell'identità per essere più liberi e più capaci di condividere il mondo con gli altri.

Cosa non facile, perché l'i-