

Tre studi nel libro di Franco Moretti

Il romanzo europeo? Provate a leggerlo con le carte geografiche Diventerà più bello

Che esista un rapporto diciamo così «geografico» tra romanzo e, appunto, geografia è naturale quanto meno al grado zero, perché il romanzo, genere realistico per suo stesso senso (anche nelle forme più metafisiche, surreali, fiabesche, utopiche), racconta sempre una storia che si svolge dentro un ambiente, cioè dentro uno spazio, la «chambre» di De Maistre o gli oceani di Conrad. D'accordo, ci sono ambienti per così dire «storici» e altri fantastici, ma anche «L'isola del tesoro» ha, disegnata, una sua precissima mappa. Anzi, l'aneddotica vuole che sia nata prima la mappa e poi il racconto. C'è poi un concetto più ristretto di geografia, e corrisponde alla cultura di un territorio, unificante e connotante, che passa nel romanzo così come nella poesia. Manzoni è «lombardo», allo stesso modo che ci sono «linee» lombarde, liguri, napoletane... Su queste «linee», proprio, si fonda addirittura l'inaudita storia della letteratura curata da Asor Rosa (e, rimanendo nella stessa casa editrice, vengono spontanei i nomi di Blanchot e di Dionisotti, per altre nozioni di geografia e di spazio). D'altra parte, su questa accezione, spuntano i plurilinguisti e i pluriterrioriali. Per citarne due moderni, D'Annunzio e Verga, tra noi. Ma esiste un'omogeneità italiana? Con tante capitali e «linee», cioè che tiene assieme le diversità è allora la lingua, che stabilisce un territorio meno operativo. Osservazione banalmente ovvia ma vera, se nella letteratura i conti li si devono fare, in definitiva, con la lingua e con lo stile. Esiste però un punto di vista stretto possibile di più stretta attinenza geografica e che ne ribalta la funzione, attribuendole una facoltà condizionante. È quel che fa Franco Moretti nei tre

compongono il volume «Romanzo e stato-nazione» (eccolo un indizio non da poco, se il romanzo nasce e cresce là dove nasce e cresce il nuovo stato-nazione, Inghilterra e Francia, e pochissimo in Italia: «lo stato-nazione ha trovato il romanzo», perciò «la nazione (è) come una sorta di grande sistema narrativo, come l'insieme di tutte le storie che vi possono accadere»), dove la nozione di atlante si muove negli spazi ampi, prima di approdare alla mappa urbana, oggetto del secondo saggio, di Londra e Parigi.

Un metodo, quindi, che si esercita su Jane Austen come campione esemplare, all'inizio, e coinvolge poi tutti i «grandi», da Scott a Manzoni, da Puskin a Balzac. E il lettore si sente progressivamente avvolto in una ipnotica tela di ragnò, quasi quello geografico fosse l'unico punto di vista accettabile. D'altronde è ciò che Moretti si propone a mo' di programma, usando le carte «come strumenti analitici»: che smontano l'opera in modo diverso dal solito, e impongono al ragionamento critico dei compiti nuovi. In una nota incalza: «Le carte geografiche non mi interessano come oggetti da «leggere» tale e quale un romanzo: ma come «strumenti di analisi che cambiano il mio modo di leggere», cioè che all'avventura dell'intreccio s'accompagna l'avventurosa critica del lettore, un viaggio di esplorazione e di scoperta. Per concludere: «In questo libro, è evidente, il metodo è tutto» (penso alla strada percorsa da «il verso è tutto»: o no?), quasi un testo sovrapposto al testo. Scrive Moretti che «ogni spazio determina un tipo di storia», una formulazione abbastanza radicale, in virtù della quale si modificano, se non ribaltano, i rapporti

causali. Le funzioni diventano geografiche, per esempio, li riconducibili. Basti pensare alle colonie e l'allontanamento ne è una bella testimonianza. Ciò vale anche per il romanzo storico. Si pensi al confine e alla susseguente «fenomenologia della frontiera». Infatti «nel caso del romanzo storico (la carta) si dice: lontano dal centro. (...) Lungi dall'essere frutto del caso, questa costante geografica del romanzo storico è a mio parere un aspetto essenziale del suo impressionante successo, perché si offre all'Europa ottocentesca una vera e propria «fenomenologia della frontiera». Che si distinguono in frontiere esterne (l'avventura) e frontiere interne (il tradimento).

Avevo parlato di significati che diventano necessari, quasi determinati, e perciò della forza condizionante della «geografia». La conclusione di Moretti potrebbe essere drastica: «Le scelte stilistiche sono correlate alla posizione geografica».

Man mano che si procede nella lettura dell'«Atlante» aumenta la sua seduzione intellettuale, nel succedersi paziente della posa di tessere di un puzzle sorprendente (a sorpresa, alla fine) e persuasiva nella logica del disegno. Non è che siano mancati nel mondo gli studiosi del rapporto tra geografia e racconto, ma nessuno credo l'abbia così istituzionalizzato in un sistema di significati necessari. Specie nel primo dei tre saggi che



■ **Atlante del romanzo europeo 1800-1900**
di Franco Moretti
Einaudi
pp. 202, lire 36000

Folco Portinari

In mostra a Berlino quadri e sculture di artisti dell'Est e dell'Ovest che ripercorrono il passato tedesco

Germania dai mille volti: la storia di una nazione raccontata dall'arte

Da Auschwitz al muro, dal '68 agli anni di piombo, le diverse facce dello stesso paese nello sguardo critico di una lunga serie di opere realizzate tra il 1933 e oggi. Una cronologia per immagini che non scende a patti con l'orrore.



Bensch/Reuters

Per Berlino capitale un grattacielo di Piano

Una veduta d'interni della nuova sede della Debis, la filiale della Daimler-Benz, che si occupa per il gruppo di servizi, comunicazione e attività immobiliare: l'inaugurazione dell'edificio, situato nella Potsdamerplatz e firmato da Renzo Piano, ha dato il via alla ricostruzione del centro storico di Berlino, in vista del suo ritorno al ruolo di capitale della Germania. È un palazzo che sventa oltre i cento metri, ricoperto di ceramica dai riflessi autunnali, rossi e arancioni secondo la luce. Altri cantieri, entro il Duemila, modificheranno l'aspetto delle limitrofe piazza Leipsig e piazza Parigi: la prima verrà ricostruita secondo l'antico tracciato ottagonale, la seconda, riedificata quadrata sul sito originale, ospiterà l'Accademia delle Arti, l'ambasciata di Gran Bretagna e quella di Francia. Sotto la Potsdamerplatz verrà edificata una stazione ferroviaria. Norman Foster, il maestro dell'high tech, è intanto al lavoro sul Reichstag, il parlamento incendiato dai nazisti, nel quale avranno di nuovo sede le istituzioni tedesche. Berlino corre verso il futuro puntando sulla ricostruzione del passato: è stata annunciata anche la riedificazione del castello degli Hohenzollern, fin qui sostituito da un palazzo della Repubblica.

86). Qui Bevilacqua accenna una possibile chiave di lettura. Ecco, come avrebbe detto Molière, Margot e Giulio *qu'allient-ils faire dans cette galère?*, cosa avrebbero combinato in questa galera? In realtà, con i loro schermi scendevano sul terreno degli avversari. E poi, costata lo scrittore, non stanno al gioco che hanno provocato. Dunque, si trovano tutti volenti o nolenti sulla stessa barca. E forse proprio questo è l'aspetto più tragico e trasgressivo del libro: che, di fatto, i trasgressori, gli indignati denunciatori dell'immoralità sociale ecc., finiscono col battersi con gli stessi mezzi, quasi con le medesime armi, di quei volgari profittatori e usurari che danno loro il volta-



■ **Gialloparma**
di Alberto Bevilacqua
Mondadori
pp. 249
lire 19.900

Questo stesso giudice insinua che l'assassino oggi «incarna» qualcosa d'inscritto nel gene: «la legge della caverna, della foresta». Il delitto come risposta ancestrale dell'essere umano all'ostacolo frontale del decadimento etico del Duemila?

BERLINO. A sette anni dall'unificazione, nel pieno del dibattito sull'Europa e sul monumento per l'Olocausto, è inevitabile che nella futura capitale ci si chieda quale sia la specificità dell'eredità tedesca e come ad essa si siano rapportati gli artisti delle due Germanie. Un paese per cui il concetto di nazione è un peso ingombrante si interroga ora sulla propria identità attraverso la mostra «Immagini della Germania», fino all'11 gennaio al Martin-Gropius-Bau. Ne emerge uno sguardo critico sui molti volti della Germania e la necessità di un sempre rinnovato confronto con il passato, unici antidoti contro pericolosi nazionalismi, poiché «tutto ciò che si vuole storico, puro inizio, diventa immancabilmente preda della storia, privo di coscienza e perciò fatale» (Adorno).

L'esposizione non celebra, sostiene il curatore Eckart Gillen, un'immagine unitaria, ma articola un mosaico delle diverse immagini della Germania documentando dal punto di vista figurativo le brusche svolte che attraverso Auschwitz, la divisione nel dopoguerra, la costruzione del muro, la rivolta del '68 e gli anni di piombo hanno marcato la storia tedesca. Sotto l'egida del motto, sempre adomiano, secondo cui il compito dell'opera d'arte consiste nel rifiuto della conciliazione, nella negazione senza compromessi delle condizioni che hanno reso possibile Auschwitz, Eckart Gillen presenta i mo-

menti di frattura e di denuncia, gli inizi e non le conciliazioni dei diversi percorsi artistici individuali. L'immagine della lacerazione e della ferita diventa così metafora costitutiva del rapporto tra storia e arte tedesca e della riflessione del ruolo dell'artista tra riconoscimento sociale e isolamento. L'impossibilità di una ripresa incondizionata della tradizione culturale in Germania risale, questa è la tesi della mostra, non al 1945, con la divisione delle due Germanie, ma al 1933, l'anno della salita al potere dei nazisti, quando i tedeschi dovettero scegliere tra la via dell'esilio e quella dell'immigrazione interna.

Significativamente, dunque, *L'uomo nel buio* (1934), la scultura di Max Beckmann che esprime tutta l'incertezza dei dodici anni di regime nero che sarebbero seguiti, inaugura il percorso della mostra, insieme a *Proscritto* di Paul Klee (1933). Il delicatissimo affresco di Oskar Schlemmer *Wandmalerei* (1940), esposto per la prima volta, delinea con aerei toni bronzo e sabbia e con la dinamicità astratta delle figure l'abbattersi della storia

eroi di ieri. La società del benessere si difese deviando il confronto politico attraverso condanne per pornografia nei confronti dell'artista.

Nella storia delle due Germanie non vi furono contatti diretti tra gli artisti dell'Est e dell'Ovest con una sola eccezione, l'incontro di Jörg Immendorf di Düsseldorf e di A.R. Penck di Lipsia negli anni '70. Questi precari *Passaggi di confine* (A.R. Penck, 1963) sono ricordati in *Café Deutschland* (1978) che rappresenta l'amicizia oltrecortina santificata, in alto, da un ironico Brecht. Un commento ironico sul muro sono anche i pacchetti regalo «confezionati» da Penck in riferimento a quelli che i parenti dell'Ovest inviavano ai parenti poveri della Est, segno di solidarietà ma anche di affettata superiorità economica.

Agli anni del terrorismo sullo sfondo del conflitto generazionale dei figli, vittime del fascismo ri-



«Passage by Night» di A. R. Penck

mosso dei padri, è dedicato infine il ciclo di Gerhard Richter sull'«autunno tedesco» (1988) 18 ottobre 1977, un requiem per i militanti del gruppo Baader-Meinhof nel carcere di Stammheim. La tecnica della pittura grigio su grigio nega ogni approccio mimetico alla realtà, impedisce lo sguardo da vicino e ribadisce nella monocromia l'ostinato silenzio della parola là dove solo la storia conta. E che dalla storia non sia possibile uscire è ciò che anche ad Hans Haacke, rappre-

sentante della Germania alla Biennale di Venezia '93, preme ricordare. La sua installazione, tenuta nascosta fino all'ultimo, è la conclusione del percorso: un brutale blocco di cemento nel cavedio del surrealismo e dell'arte informale, che elabora immagini mentali senza però confrontarsi con l'eredità della guerra. Con la consapevolezza che la «pace perversa» (Th. Bernhard) causa più danni delle guerre, nei '60, sulla scia del processo Eichmann, esplose la protesta dei figli nei confronti del silenzio dei padri.

I quadri irti di chiodi di Guenther Uecker e la corporeità filiforme di Gerhard Altenburg danno voce all'esperienza di dolore personale che nessun socialismo dal volto umano può mascherare. Trasferitosi all'Ovest, Georg Baselitz sferra attacchi feroci contro la Germania del miracolo economico costringendo a fare i conti con tutto il rimosso su cui essa prospera. Gli embrioni, i corpi mutilati, l'onanismo sprezzante di figure abbandonate alla notte sono i figli degli

Consuelo Galvani

È una denuncia contro la dittatura dell'inganno nella società «Gialloparma», nuovo romanzo dello scrittore

Il gioco, la sfida, la beffa. Bevilacqua si fa ambiguo

Criminali e innocenti in un ambivalente scambio di parti. È il delitto la risposta dell'essere umano al decadimento etico del Duemila?

Non è facile inoltrarsi nei meandri narrativi - nel labirinto? - dell'ultimo romanzo di Alberto Bevilacqua, *Gialloparma*. È infatti il romanzo più ambiguo che Bevilacqua abbia mai scritto. Un libro che denuncia la simulazione e dissimulazione della società contemporanea, il cui eroe però, guarda caso, cioè l'eroe più positivo della storia narrata, è uno che dissimula alla perfezione.

L'inatteso, sotterraneo protagonista è uno che figura come osservatore dolorosamente pulito della criminalità contemporanea, nel momento stesso in cui rivela d'essere un assassino. Nessuno gli crede. Il suo andare insospettato in mezzo ai corrotti intrallazzatori è forse, nell'intento dell'autore, la prova definitiva che noi viviamo nella società dell'inganno senza scampo.

Ma procediamo per gradi. Le parole più usate nel romanzo sono gioco, sfida e beffa (c'è ad-

dirittura un abuso beffardo di queste parole). Per sfida la trasgressiva Margot intende sposarsi con Giulio Pagani, affarista in balia degli strozzini, che è un amatore sensibilissimo con le donne. Margot e Giulio mandano i cartoncini d'invito, cioè le partecipazioni alle loro nozze adornate di schizzi di «gnomi, folletti, creature del mito. Donne impudiche e insolenti verso i grassi arricchiti; satiri in bilico, come giocolieri, sui loro falli dalle incredibili forme, usati anche come spade punitive» (p.84). Ricevono in risposta «cartoncini augurali senza firma», con schizzi di «demoni ghignanti, sinistre sibille, raffigurazioni oscene di porci, maiali col muso di una ferocia sordida» ecc. (p. 85). Sdegnati, bruciano i «cartoncini della derisione». E l'autore annota: «Non potevano ammettere che neppure loro sapevano stare al gioco, avendo accesso per primi la miccia» (p.

86). Qui Bevilacqua accenna una possibile chiave di lettura. Ecco, come avrebbe detto Molière, Margot e Giulio *qu'allient-ils faire dans cette galère?*, cosa avrebbero combinato in questa galera? In realtà, con i loro schermi scendevano sul terreno degli avversari. E poi, costata lo scrittore, non stanno al gioco che hanno provocato. Dunque, si trovano tutti volenti o nolenti sulla stessa barca. E forse proprio questo è l'aspetto più tragico e trasgressivo del libro: che, di fatto, i trasgressori, gli indignati denunciatori dell'immoralità sociale ecc., finiscono col battersi con gli stessi mezzi, quasi con le medesime armi, di quei volgari profittatori e usurari che danno loro il volta-

stomaco. Cioè *si somigliano*. Il che non è vero nel fondo, ma fa ugualmente accapponare la pelle. Fino a che punto Bevilacqua era consapevole della propria ambivalenza - le due facce della luna - nello scrivere questa stravolta storia, intenzionalmente simbolica della perversione della civiltà moderna? «La civiltà occidentale è al tramonto» afferma il giudice Bocchi, «un tramonto irreversibile. Da qui, un senso di resa, di fallimento nella società» (p. 131).

Questo stesso giudice insinua che l'assassino oggi «incarna» qualcosa d'inscritto nel gene: «la legge della caverna, della foresta». Il delitto come risposta ancestrale dell'essere umano all'ostacolo frontale del decadimento etico del Duemila?

A parer mio, Bevilacqua vuole che il lettore sprofondi in quest'ambiguità. La trama è lineare: un uomo, dopo un centinaio di pagine in cui lo vediamo subire ricatti e minacce a sua volta rivelazioni compromettenti, cioè Giulio Pagani, don Giovanni per innocenza di natura, viene ucciso.

Il seguito del romanzo è un'indagine per identificare l'assassino, in cui vengono scoperte situazioni familiari e professionali compromettenti, in cui un'intera società dominante si sente sotto accusa, senza aver sufficienti prove a difesa.

Ovviamente non ha senso tradire il finale.

Ho letto le recensioni, apparse sui massimi ineccepibili quotidiani italiani, a questo «fastidioso» *Gialloparma* di Bevilacqua: per lo più lo aggirano, con commenti impastati di confidenze dell'autore sull'angoscioso tema della simulazione e dissimula-

zione della nostra era.

Ma Bevilacqua è più pazzo, narrativamente parlando, di quello che i suoi calibrati recensori gli riconoscono. La follia del libro comincia sul serio a metà volume (sulle pp. 130 circa), finché sostiene che «la follia non è mai simulazione» (p. 155), ma chi l'ha detto?

In breve, questo è il romanzo di Bevilacqua che più provoca il lettore, con un'immagine apocalittica del mondo moderno (che io non condivido), con un rimestare linguistico in cui le situazioni e le immagini s'accavallano in modo che la rappresentazione sia esclusivamente narrativa e non trasponibile cinematograficamente (il che è molto interessante, anzi audace da parte d'un regista internazionale qual è stato Bevilacqua), con un rimescolio di situazioni e vicende spasmodico.

Luca d'Eramo

Dopo 47 anni le prime ferie di Schulz

Il mitico inventore dei Peanuts va in ferie per cinque settimane. La notizia ha del clamoroso se pensate che Charles M. Schulz disegna ininterrottamente le strisce dei vari Charlie Brown, Linus, Lucy & Co. da quarantasette anni senza un solo giorno di «assenza». Ora, in occasione del suo 75esimo compleanno, la United Media ha fatto al suo più prezioso autore un regalo speciale: Schulz riprenderà il lavoro il primo gennaio del '98. Nelle cinque settimane di inedita assenza dell'autore, la casa editrice offrirà alle migliaia di testate che pubblicano i Peanuts alcuni tra i più famosi episodi della serie.