

Italiani ♦ Stefano Benni

Usitalia, il paese dove si ride solo del presente



Spiriti
di Stefano Benni
Feltrinelli
pagine 307
lire 28.000

Il nuovo romanzo di Stefano Benni appare perfettamente in linea con i suoi precedenti. Quindi chi ha apprezzato «La compagnia dei celestini», «Baol», «Elianto» non resterà certamente deluso di fronte a «Spiriti». Quanto a me, debbo confessare che, pur riconoscendo all'autore bolognese un certo estro linguistico di pasta espressionista, un'indubbia vena satirica e anche un robusto piglio visionario, non riesco proprio ad appassionarmi ai suoi romanzi, forse a causa di una mia personale idiosincrasia verso una satira decisamente connotata sul versante dell'attualità (politica, sociale, economica, di costume etc.) e verso una spiccata componente moralistico-pedagogica. Mi spiego meglio. I grandi scrittori satirici di ogni epoca (da Go-

gol a Swift a Dickens), partono dall'analisi - anche spietata - del loro tempo e del loro mondo per poi approdare a una visione di respiro universale e immortale. In loro il risentimento morale, l'indignazione che rappresentano la linea principale di ogni rappresentazione satirica, pur appuntandosi in prima istanza su istituzioni e personaggi della contemporaneità, per una alchimia poetica ed espressiva, s'innalzano oltre il contingente, caricandosi di contenuti astorici, atemporalmente legati alla natura dell'uomo.

Ora, ho l'impressione che ciò non avvenga in Benni. La sua satira è sempre tenacemente ancorata al presente, e perderebbe di significato qualora si ignorassero i numerosi riferimenti (di solito, peraltro, assai poco allusivi) al-

l'attualità. Ad esempio egli parla del leader Massimo (alludendo con ogni evidenza a Massimo D'Alema), del tenore Petoloni (a Pavarotti), del Berlanga, leader moderato «proprietario di Trivù» (a Berlusconi) etc. Inoltre, la rappresentazione benniana è intasata di battute, paradossi verbali, calembour, che se da un lato dimostrano una pregevole inclinazione epigrammatica dell'autore, dall'altro rischiano spesso di costringere la rappresentazione dentro gli orizzonti giocoforza angusti e schematici dello slogan vignettistico, del fumetto, dello sketch da cabaret. Insomma, mi sembra che la satira di Benni abbia il respiro corto, che sia cioè destinata a invecchiare rapidamente. Sarebbe tuttavia ingeneroso affermare che in «Spiriti» non ci sia altro

che talento comico applicato alla satira sociale, politica e di costume. C'è anche - lo si accennava all'inizio - un estro espressionistico: nel linguaggio (ricco di neologismi), nella caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni, nell'inclinazione postmoderna a battere diversi generi narrativi (epico-favolistico, fantasy, avventura etc.), rielaborando (e spesso stravolgendo) dall'interno, in un mix stilistico ed espressivo di «alto» e di «basso». Quanto alla vena surreale, apocalittica, in questo romanzo ce n'è a iosa: l'autore mette in campo un'intera legione di «Spiriti diabolici, malvagi, virtuosi, paranoici e sexy», come si legge nella quarta di copertina, tutti impegnati a lottare per le sorti dell'umanità, chi per distruggerla, chi per di-

fenderla. Un'umanità tenuta sotto il giogo di un Potere che, come tutti i poteri, lusinga e castra. Coloro che muoiono i fili dell'impero planetario (gli Stati Uniti), infatti, da un lato guerreggiano, dall'altro si premurano di mettere in moto efficientissime macchine organizzatrici di consenso, come il Megaconcerto di Beneficenza a favore della «Dolce Guerra». Vada sé che in un paese colonizzato come l'Italia - rinominato da Benni, un po' ingenuamente, Usitalia - non può che regnare un'assoluta, capillare omologazione: «Il paese esprime sempre una sua volontà di cambiamento, e questa è la miglior garanzia dell'immutabilità politica. Basta non cambiare mai, di modo che il popolo possa continuare a esprimere la sua volontà di cambiamento. Perciò in Usitalia si era deciso che tutti dovevano assomigliarsi, virtuosi e gangster, modernisti e passatisti, moderati e moderisti».

carraroandrea@tin.it

NARRATIVA

Al mercato delle Pulci

Finora noti, di Luca Ragagnin, erano i versi a tema cinematografico di «Fabbriche Lumière» (pubblicati nel '98 da Bompiani, con uno scritto di Ghezzi); lì, la tradizione simbolista del Moderno si proiettava, ironizzata ma sublimata a un tempo, sullo schermo vuoto, campo dell'immagine in movimento, campo dell'immagine in movimento, campo dell'immagine in movimento, vischiosa: il narrato si frantuma in unità minime, seriali e numerabili, il romanzo possibile si dispone come fosse un tortuoso mercatino delle «pulci», dove colui che legge sia libero di peregrinare, random, seguendo solo il proprio estro meglio se svagato. Oppure (ma più improbabilmente) di provare a ricomporre, dalla scarna, lacerata segnaletica che accoglie, un suo qualsiasi intrico o puzzle narrativo; parassitando il climax emotivo che viene a lui precotto, quasi sventuto, per ciascuna di queste schegge.

La messa in relazione di letteratura e consumo (di uno scrivere mescolato e «sporco», e di merci deteriorate o su cui ben esposto sia codice a barre, cartellino del prezzo) è tutt'altro che inedita nelle prove di linea «espressionistica» (continua); ed è stata spesso, e per eccellenza, figura di quella pluralità/disomogeneità di materiali e di voci, in cui si è soliti identificare lo «specifico» del romanzo. Qui, Ragagnin compie una scelta culturale e stilistica sottilmente deviante da questo canone (trans-storico), già relativo ad ogni modernità in crisi, o in declino. Lo sguardo sulle merci divenute antiquario, si esercita (anche narrativamente) con l'inerzia; un bric-à-brac inutilizzabile, irricomponibile, di cose e lingue che, ossificate, ancora vocano e pulsano dai banchi su cui giacciono esposte (cartellinate ma tanto più sottratte ogni valore di scambio, oltre che di uso). Il libro stesso è un catalogo di inservibili, pulsanti o algide, spesso acide icone, autonomi ricami linguistici che definiscono, nel loro insieme, una calligrafia preziosa, quasi di codice miniatore ove una nettezza tardo-gotica del tratto faccia contatto con un'inerzia tutta espressionistico-barocca del riciclo. Accalarsi di minimi domopak, pronti a scongolarsi sul banco; liberando, alla fine di tutto, il residuo denso del narrabile: che sia gesto, scheletro, segnale. L'atto del narrare (quello proprio delle ere, diciamo ancora, «postmoderne») si conferma una volta di più come trovarobato, rinvenimento di realtà esplose, ormai indecifrabili e presenti nella mera natura di fossili, inclassificabili reperti: tessere senza più figura da cui ricomporre.

E infine, quel minimo, cognitivamente incerto, di avvicinamento a quel narrare segmentale, già manifestatosi come l'unico concesso alla flânerie istantanea, senza estasi, su cui, campionandosi differenzialmente, sembrano avvolgersi i fili dell'esperienza.

Tommaso Ottonieri

Pulci
di Luca Ragagnin
peQuod

Il romanzo e le sue psicologie

FILIPPO LA PORTA

Ho l'impressione che un certo radicalismo nella descrizione delle peggiori tendenze sociali rafforzate involontariamente queste stesse tendenze. Quando ad esempio Baudrillard vuole convincerci che ormai si fanno solo guerre simulate, irreali, alla fine genera assuefazione alle molte guerre reali che ancora si combattono sul nostro pianeta. Così in letteratura: quanti vogliono dimostrare che è scomparsa l'interiorità ci abituano troppo presto ad un mondo popolato da uomini vuoti, privi di qualsiasi conflitto. In un articolo sul «Corriere della Sera» Mauro Covacich ha dichiarato perentoriamente che i personaggi del romanzo contemporaneo non hanno interiorità né psicologia, non dispongono nemmeno di inconscio. Ci appaiono così totalmente trasparenti, impegnati solo a sopravvivere, a consumare e a far soldi, al contrario dei loro illustri e ben più corposi predecessori. Dunque, resuscitare tecniche narrative tipicamente novecentesche come il monologo interiore sarebbe del tutto inadeguato. E come esempio, ha allegato i personaggi delle ultime opere di Easton Ellis, Amis, Welsh. Per descrivere i quali, infatti, non occorre rappresentare i loro sentimenti, le emozioni che provano, ma solo gli abiti che indossano, i locali che frequentano, gli oggetti che acquistano, etc.

Una tematica in verità non nuova. È almeno dai tempi del Nouveau Roman che si lamenta l'estinzione del soggetto e della sua vita interiore e si raccomandano frigidità poetiche della visività assoluta. Calvino, presentando il romanzo d'esordio di Andrea De Carlo «Treno di panna», aveva osservato che oggi il modo migliore per parlarci dell'interno è quello di descrivere l'esterno. E d'altra parte, quella di Covacich rappresenta comunque una inquietante verità sociologica, per quanto estremizzata, che sarebbe assurdo negare. Eppure, al di là della tardiva scoperta di Robbe-Grillet, credo proprio che posizioni del genere siano fuorviante e, come ho detto, tendano a favorire la tendenza stessa che si intende stigmatizzare. Affermare che i personaggi letterari attuali, specchio veridico della società circostante, non possono avere alcuno spessore psicologico, mi sembra una dichiarazione che semplifica la realtà in modo un po' comodo. A quel punto infatti il nostro compito rappresentativo sarebbe definitivamente e malinconicamente concluso. Per dire com'è il mondo - se si ritiene che il mondo si è ridotto in modo drastico a una dimensione sola - non occorrono molte parole. Il fatto è che i nostri contemporanei (e noi con loro) sono sì «mutanti», ma strani, indecifrabili mutanti. Forse la natura umana non è analizzabile (come pensano Covacich e Scarpa) eppure sembra proprio che abbia la tendenza a funzionare per lo più a coppie di opposti (come sapeva Simone Weil): bisogno di sicurezza e bisogno di rischio, bisogno di libertà e di obbedienza.

E così l'umanità attuale aspira sì ad una esistenza di superficie, autoriflessa e meravigliosamente vuota, ma poi cerca ostinatamente un senso della vita che sia più forte della morte; vuole con ogni mezzo il disimpegno affettivo ma poi ricerca emozioni forti; ha un inequivocabile istinto autodistruttivo e però esprime un confuso desiderio di creatività. Insomma, un romanziere «lavora» proprio su e queste coppie di opposti, su questi scarti e su queste vitalissime contraddizioni. Ad esempio, qualcosa dentro di noi resiste al mero appiattimento della «persona» sul proprio segno zodiacale, come vuole un narratore contemporaneo (o comunque dobbiamo fare come se resistesse). Già Debenedetti osservava che le poetiche (appunto molto «cole di regard») formulate intorno al personaggio-particella non avevano prodotto né grandi romanzi né significative elaborazioni teoriche. Ricordando tra l'altro come la migliore risposta all'antiformanza fosse stata data da Moravia, che non si limitava al catalogo noioso degli oggetti che ci annoiano ma si impegnava a descrivere la condizione di vita di chi è annoiato da tutto. Ad uno scrittore di oggi chiederei dunque di raccontarci la condizione di vita di chi è stato, in parte, deprivato dell'interiorità: come vive, come si annala, come si inamora, come sta in pena per qualcuno, cosa sogna, cosa immagina, etc. Ne verrà una narrazione un po' più avvicinata di inerti, benché rigorosi, repertori di oggetti e atlanti del «fuori».

Un interrogativo malizioso (che naturalmente non riguarda Covacich, uno dei nostri autori più interessanti): non sarà che tutta questa mobilitazione retorica sulla fine della psicologia rappresenti un formidabile alibi per i nostri narratori, attratti dai giochi combinatori ma così incapaci a costruire psicologie credibili, personaggi in qualche misura coerenti?

Adelphi pubblica «L'Artefice», opera mista del più occidentale degli scrittori latino-americani
Realtà e fantasia in un labirinto letterario alla riscoperta del mito

Come un menestrello che srotola il telo diviso in tanti riquadri per raccontarci la sua storia, così Borges nell'«Artefice» (El hacedor traduzione di Tommaso Scarano) ci mostra tutti i volti della sua storia poetica, e per farlo usa tanto il poema in prosa quanto la poesia più tradizionale, quella che ha addirittura bisogno di rimescolare la rima. Il tema che tiene unito l'intero libro è quello dell'assoluta comunicabilità tra realtà e letteratura («Mi lascio alle spalle i rumori della piazza ed entro nella Biblioteca») e dell'unico modo che ha il poeta di farlo coabitare, quello di non indagare mai se l'una o l'altra siano vere o false.

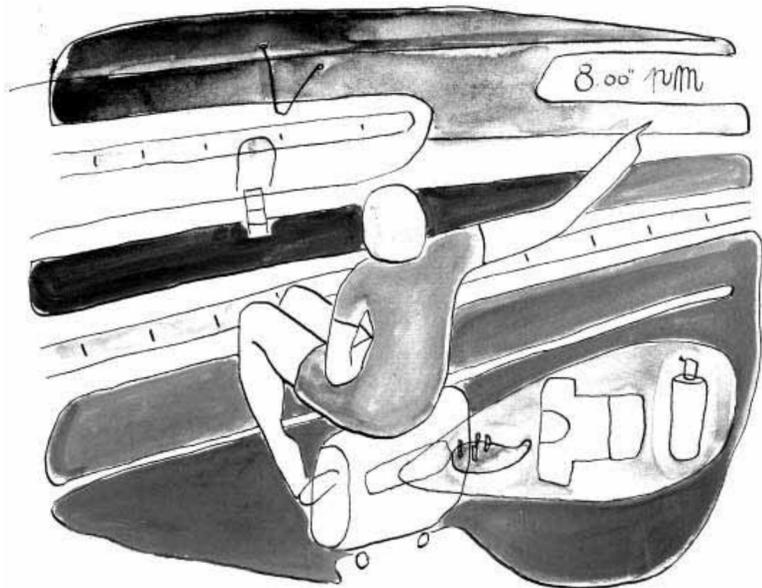
Ma è da questo bisogno di non indagare che nasce tutto il travaglio poetico di Borges, nella continua visione doppia della cosa (o sostantivo) in sé (quella che in fondo vorrebbe possedere) e la sua evocazione mitopoetica.

Borges vorrebbe essere una tigre, quella vera, quella che non conosce il passato e il futuro e vive compiendo «il suo rito d'amore, ozio e morte», ma nel momento in cui ricerca quella tigre subito gli appare l'altra, quella dei sogni che «non sono mai capaci di generare l'agognata fiera».

Per il poeta la letteratura nasce e finisce con il mito, anche con quello che a suo tempo non fu considerato tale perché comunque mito divenne; e allora è inutile andare alla ricerca del realismo perché per Borges la letteratura non sarà mai specchio della realtà, ma qualcosa che, quasi preromanticamente, alla realtà si aggiunge per darle corpo. Dunque, se la vita è sogno, per Borges anche la letteratura lo è, e lo sperdimento dell'uomo (del poeta) a differenza delle cose che vogliono continuare ad essere se stesse (la pietra una pietra, il fume un fume), è quello di sentirsi comunque doppio, labirinto di se stesso, anime gemelle e diverse che si

Gli artefici di Borges
Versi e prose di un abile menestrello

ROMANA PETRI



L'Artefice
di Jorge Luis
Borges
traduzione di
Tommaso
Scarano
Adelphi
pagine 218
lire 25.000

cercano. Qualche volta è negli specchi che queste anime si cercano, e lì si genera l'orrore «del volto che guarda il volto che lo sta guardando», perché l'unica consapevolezza dell'uomo, guardandosi, è che Dio ha creato per lui gli specchi solo per ricordargli la sua pochezza, il suo non essere altro che un «riflesso».

Di questa vita, che altro non è se non «tempo e sangue e

agonia», Borges sente che su di lui pesa il maleficio di doverla rendere in parole, ma la consapevolezza angosciosa è che tutto è stato già detto, che l'unica risorsa del poeta è quella di riutilizzare il già scritto, e da questa constatazione giungere alla povertà considerandola la sola conquista, l'unica forma di nuovo concesso.

La povertà e poi la memoria, ciò che almeno di tanto in tanto ci restituisce il passato sotto

forma di riconoscimento, come nella poesia *La pioggia* dove «La sera torida / mi porta la diletta, attesa voce / di mio padre che torna e non è morta».

Il tempo del passato allora si confonde e fonde per un momento con il presente in malinconico rimpianto, e la morte può essere illusoria come la vita, come questa vita che è segno e che tutti noi sogniamo troppo in fretta.

Intersezioni ♦ G. Didier-Huberman

Il corpo di Venere «rivestito» dalla filosofia



FRANCO RELLA

L'avvento del cristianesimo, con il suo tentativo di coniugare insieme il messaggio religioso con il linguaggio platonico, porta a un acceso conflitto intorno al corpo. Accanto a Tertulliano, che insiste, enfatizzando il corpo, sulla carne di Cristo, o a Gerolamo che si trova di fronte l'opacità intransigente del corpo, si sviluppa un pensiero teso alla sua rimozione. L'esplosione della letteratura penitenziale e della letteratura carnevalesca nel Medioevo sembra spostare l'accento sulla carne. Il corpo si apre e si sporge verso il mondo nella misura in cui il mondo lo apre e lo penetra. Eppure, ad un certo punto, come afferma G. Didier-Huberman («Ouvrir Venus», Gallimard, Paris 2000), questa cultura affonda e il corpo cessa di essere corpo: la sua nudità non è più nuda.

Il corpo della Venere di Botticelli appare cesellato, scultoreo, e il suo «centro» resterà impenetrabile anche

se offerto nella sua totale nudità». Questo corpo viene disincarnato, in esso «non ci sono peli o fenditure». Il nudo viene separato dalla nudità, come se il corpo, svestito di quella carne che Gregorio di Nissa chiamava «puzza di morte», apparisse in una tunica adamantina, che mette d'accordo il Savonarola e gli storici dell'arte come Kenneth Clark nell'esaltazione di un corpo idealizzato.

Questo corpo svestito della sua carne e isolato dal mondo viene rivestito dalla letteratura e dalla filosofia che dovrebbero trasportarlo nel mondo delle idee platoniche. L'operazione non è perfetta. Come dice Didier-Huberman la nudità sembra sempre sospesa alla dialettica di armonia e bellezza da un lato e di effrazione e crudeltà dall'altro. Lo squartamento della donna nella Storia di Nastagio degli Onesti di Botticelli è, malgrado la copertura della fonte letteraria, un episodio che si situa su questa linea di confine. E Pico della Mirandola, dopo aver affermato che la bellezza è imperfetta e che

«contiene la contrarietà, senza la quale non può esservi cosa creata», parla di una bellezza fatta di commistione il cui simbolo è proprio Venere nata di quell'acqua che è appunto «matura inform» di cui «abbiamo detto essere composta ogni creatura». Sembra che Pico, come d'altronde l'Alberti, si ritragga da una bellezza disincarnata avvertendo in essa un'aura di rimozione della morte che si muove paradossalmente attraverso la messa a morte della creatività dell'individuo e del corpo.

Il tardo Tiziano e il tardo Rembrandt andranno oltre il cesello marmoreo dei corpi, e nello sfaldamento della pittura ritroveranno la fragilità e la verità del corpo. Ma è solo nel moderno che il corpo nudo tornerà ad essere veramente nudo, in una sorta di «ontologia della nudità», teorizzata da Bataille, che metterà l'opera d'arte al riparo da ogni velatura estetica per riconsegnarla alla verità del suo essere nel mondo. La nudità, scrive Bataille, apre «una fessura liquida che apre essa stessa sul-

la morte come una finestra sul cortile».

Gregorio di Nissa, pur parlando dei corpi come «tuniche di morte» e della vera nudità come spogliazione del corpo, doveva riconoscere una «phronesis tes sarkos», una «sapienza della carne». Questa «sapienza» parla della nudità, che è sempre quella vulnerabilità che ci mette di fronte all'altro, che ci può scoprire nella nostra verità, o che si può colpire con la ferita mortale, anche con la ferita mortale della vergogna, come ha scritto Kierkegaard. È questa nudità che ci mette di fronte, aperti, alle lacerazioni del mondo.

Di fronte a questo riaffiorare del corpo da una millenaria rimozione, la cultura ha attivato una serie di sistemi di difesa, a partire dalla pornografia che cesella frammenti del corpo in una sorta di furiosa e funearia difesa contro la sua mortalità, fino alla filosofia che viene pudicamente chiamata «bioetica» per la quale il corpo è riconsegnato ad uno statuto di mera cosalità manipolabile.

media
weqj9

Supplemento settimanale diffuso sul territorio nazionale unitamente al giornale l'Unità
Direttore responsabile
Giuseppe Caldarella
Iscrizione al n. 451 del 28/09/1998
registro stampa del Tribunale di Roma
Direzione, Redazione, Amministrazione:
00187 Roma, via Due Macelli 23/13
Tel. 06/699961, fax 06/6783555
20123 Milano, via Torino 48
Per prendere contatto con
Media
telefonare al numero 06/699961
o inviare fax al 06/6783503 presso
la redazione romana dell'Unità
e-mail: media@unita.it
per la pubblicità su queste pagine:
Publikompass - 02/2424611
Stampa in fac simile
Se-Be - Roma, via Carlo Pesenti 130
Satim S.p.A.
Paderno Dugnano (MI)
S. Statale dei Giovi 137
STS S.p.A. 95030
Catania - Strada 5, 35
Distribuzione: SODIP
20092 CiniselloB. (MI), via Bettola 18

