

PSICHIATRI: È MORTO OSMOND INVENTÒ LA PAROLA «PSICHEDELICO»
Lo psichiatra statunitense Humphry Osmond, a cui si deve l'invenzione nel 1953 della parola «psichedelico», è morto all'età di 86 anni. Osmond coniò questo termine per le droghe che consegnò personalmente allo scrittore inglese Aldous Huxley (1894-1963), da lui richieste per sperimentare nuove strade per arrivare a conoscere «la verità assoluta». Una di queste droghe, la mescalina, ad esempio, ispirò il romanzo di Huxley «Le porte della percezione» (1954). Anche lo scrittore e psicologo Timothy Leary ha ammesso più volte di essere stato enormemente influenzato dallo «psichedelico» teorizzato da Osmond.

lutto

qui Parigi

MARIE DE RÉIGNER, FEMMINA NELLA VITA, MASCHIO PER POTER SCRIVERE

Valeria Viganò

Marie de Réigner era una gran donna. Da molti punti di vista, come si usava allora, in quegli anni tra la fine dell'800 e il primo quarto del secolo successivo. Periodo inestimabile per l'arte e la letteratura che vede le donne emergere e diventare protagoniste. Nascono le nuove muse, figura antica che perde il ruolo passivo e ispiratore ma silenzioso per assumere un altro attivo, libero, quasi spregiudicato. Certamente spregiudicata era Marie de Réigner, certamente musa, e certamente artista lei stessa.

Nata in una famiglia intellettuale, il padre José-Maria de Heredia era un poeta simbolista di origine cubana che ebbe un successo enorme in Francia con il volume *Les Trophées*, e stimolata dall'ambiente letterario in cui si trova a vivere, la piccola Maria ha come precettore, per

cominciare, Leconte de Lisle. Ma gli uomini che seguiranno per fugaci apparizioni o per relazioni di lunga data hanno nomi considerevoli. Henry de Réigner, amico di André Gide, Paul Valéry e Pierre Louys, la sposa per un matrimonio in bianco. E lo stesso Pierre Louys diventerà il suo amante per molto tempo. Quando Maria mette al mondo un figlio, de Réigner se ne assume la paternità. Il vero padre è proprio Louys. Scrittore amante delle fanciulle in fiore e dell'eroticismo femminile si diventerà a scattare fotografie oscene di Maria nuda. E Maria, che ama scandalizzare, si presta a essere apparentemente oggetto. In realtà le sue aspirazioni la portano a scrivere e, come Colette ben sa, la strada dell'emancipazione da quel ruolo di ispiratrice, passa anche da certi *camouflage* in un'ambiguità sessuale che mescola le cose. Si firma

con uno pseudonimo maschile, Gerard D'Houville, sapendo benissimo che così la strada è oltremodo facilitata. Scrive così bene romanzi, poesie, teatro che il suo nome viene fatto, negli anni cinquanta, per la prestigiosa Académie française. Ma a quel punto si sa che Gerard è lei e i babbioni accademici non sono ancora pronti nemmeno per la classica Marguerite Yourcenar.

Le Monde parla di lei come dell'incarnazione di un'epoca e di un paradosso. Ma il paradosso di essere una femmina erotica (tra i suoi amanti anche Henry Bernstein e D'Annunzio) e una scrittrice che sceglie un'identità maschile è il primo segno di una rivoluzione che si compirà ben più avanti. Resta di queste donne l'eredità lasciata e bene ha fatto la Biblioteca dell'Arsenale a Parigi nel dedicare a Marie de Réigner una mostra

che il giornale francese definisce splendida, ricca di fotografie e documenti, e che si concluderà a fine maggio.

Libertina, nel suo carnet ci sono anche relazioni al femminile, Maria sa che deve contare sull'appoggio economico al maschio, ma sceglie uomini che la inducono o la assecondano nella sua ricerca di un luogo del mondo che possa esserle assegnato. La sua cultura la rende irrequieta, la sua consapevolezza arida. Finirà per morire nel 1963 in un modo atroce, bruciata viva a causa di un guasto a una stufetta elettrica; e la mente non può non correre a un'altra morte similmente simbolica, appena una ventina d'anni dopo, quella di Ingeborg Bachmann. I suoi versi la avvicinano a Maria de Réigner: «Amo. Fino all'incandescenza io amo, e ne ringrazio pubblicamente il cielo./L'ho imparato in volo».

Fortini e Pasolini? Impossibili nell'era della fiction

La denuncia di Luperini nel dibattito sugli intellettuali non coglie questo dato di fondo

Mario Domenichelli

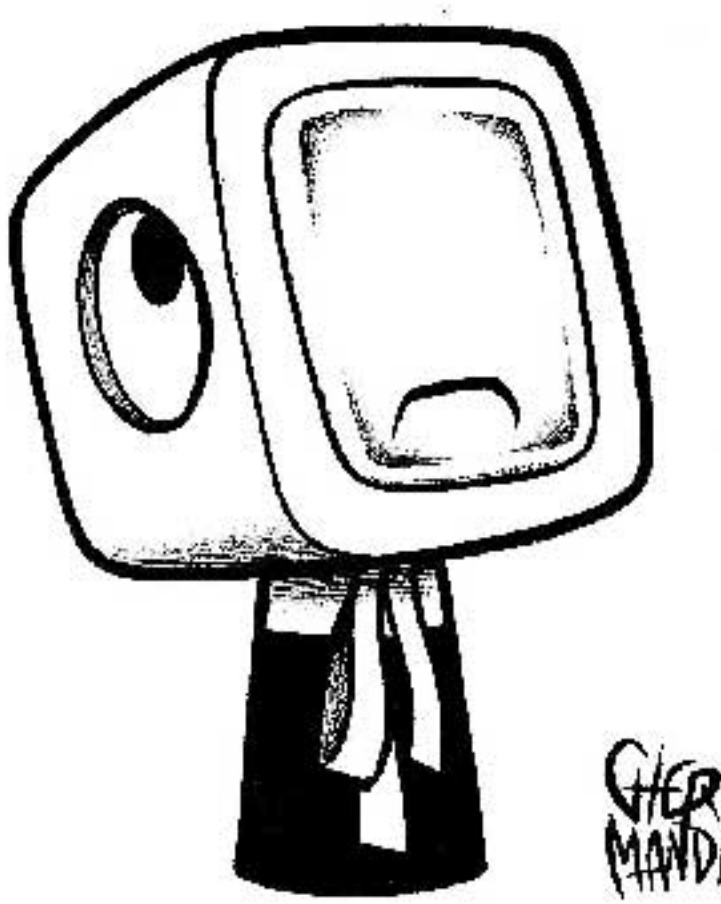
L'intervento di Luperini ha sollevato un vespaio. Ed è già un bel risultato, che indica come il colpo sia andato a segno. E abbia rigirato il coltello in una ferita già aperta. È sbagliato quell'intervento? Le colpe degli intellettuali non ci sono? Si deve vergognare Luperini di quell'intervento? Vergognare magari di non avere citato questo o quello? È vero che c'è un colpevole silenzio degli intellettuali? O non sarà piuttosto che gli intellettuali continuano a parlare a scrivere, e molto, ma quello che scrivono non trova spazio di comunicazione? Che non c'è spazio per le voci fuori dal coro? Che comunque non c'è una vera e propria tradizione del dissenso nella cultura italiana (eccezione fatta per Pasolini e Volponi)? Luperini ricorda il cinema e constata, cosa verissima, che negli anni settanta il cinema italiano era altra cosa. Ma bisogna anche dire che un film va prodotto, e occorrono denari, occorre capitale, già, e un film va anche distribuito, e qui si giunge al punto dolente, perché in Italia c'è praticamente un monopolio della distribuzione, e film belli, magari bellissimi, possono essere messi a tacere semplicemente da una mancata distribuzione, per non parlare ovviamente, di questi tempi, dei film prodotti dalla Rai. Ha avuto distribuzione *Buongiorno notte di Bellocchio*. Perché non ha avuto praticamente distribuzione, né promozione *Piazza delle cinque lune* di Renzo Martinelli? Forse perché meno cauto, e «politicamente» meno avveduto?

In margine all'intervento di Luperini, biso-

gnerebbe chiedersi che cosa si intenda per intellettuale. E che cosa sia cambiato rispetto a trent'anni fa, e se oggi siano pensabili figure come quelle di Fortini, Pasolini, Volponi, e soprattutto se sia pensabile uno spazio come quello da loro occupato. La risposta che verrebbe di primo acchito è che, no quello spazio non c'è più, o che oggi quello spazio, dilatato a iperspazio mediatico, è occupato da altri. L'intellettuale, il filosofo, ai tempi di Aristotele (Politica) era fuori dalla tassonomia sociale. L'intellettuale era *apolites*, proprio perché creatura, per così dire della verità, con il compito di mediare agli uomini la verità del divino su cui si fonda la legge (ricordo certe belle pagine di Mario Vegetti ne *Il coltello e lo stilo*, alla fine degli anni Settanta). Ai tempi nostri, in clima di postmodernità, questo intellettuale, questo filosofo, *apolites* non è nemmeno pensabile, o pensabile solo come creatura del silenzio. Potrebbe anche parlare, se mai ci fosse, se mai ne fosse percepibile la presenza, ma non troverebbe ascolto perché non troverebbe lo spazio mediatico attraverso cui farsi ascoltare. Così si ha come l'impressione che i nuovi *maitres à penser* con Fortini abbiano poco a che fare. Chi ha veramente la signoria sul pensiero oggi è prima di tutto chi ha la signoria sui media; e poi chi esercita per conto d'altri questa signoria, e cioè *anchor men*, o *anchor women* televisivi, che rimangono tali finché sono in accordo con il potere che devono rappresentare (e dunque in qualche modo celebrare), poiché chi ha padronanza del mezzo, lo diceva McLuhan, ha anche padronanza sul messaggio.

Così scopriamo che i nuovi signori del pen-

Un disegno di Francesca Ghermandi



siero non hanno nulla a che fare con Fortini, tanto meno con il Pasolini degli scritti corsari, o con Volponi. La verità oggi trova altre costruzioni, viene raccontata da un'altra *master fiction*, da un altro *récit* del dominio in cui non c'è gran spazio per alcuna chiave critica. Coloro che governano il pensiero, garantendone l'assoluta ripetibilità, cioè la ripetizione che lo rende pensiero unico, sono gli *anchor men* (*women*) televisivi, come Bruno Vespa, come Giuliano Ferrara, e le esclusioni eccellenti pure riguardano la stessa categoria, la stessa casta, diciamo: Enzo Biagi, Santoro, anche loro maestri di pensiero, messi per il momento a tacere. Il fatto è che il tipo di intellettuale che Luperini richiama è stato sostituito. Quell'intellettuale continua certo a esistere, ma la sua voce, per quanto egli si sgoli, per farsi sentire, ha perso intensità. E quando riesce a farsi sentire, per qualche minuto, per qualche riga, poca cosa in genere, ci riesce solo a patto di uniformare il proprio pensiero a quello della *master fiction* dominante, del «racconto del potere», attraverso cui il potere si celebra e rappresenta nei suoi effetti, rendendo semplice il complesso. Così chi si vuol fare ascoltare, deve smentire di fatto il proprio pensiero per renderlo accettabile, comunicabile, telegenico, insomma, o telecompatibile. Il pensiero critico, il pensare vero, non quello falso e falsificante della ripetizione del già pensato, ha troppe complessità per il nuovo sistema mediatico che richiede invece semplicità e non le complicazioni di una visione complessa delle cose, la visione cioè delle cose così come sono.

Certo è possibile scrivere per i giornali, e

sui giornali è persino possibile scrivere anche parole fuori dal coro, ma, come dice il Presidente del Consiglio che sa bene di che parla, non è sui giornali che si gioca questa partita, la partita, cioè, di che cosa sia la verità in termini mediatici, e di come la si costruisca, la si inventi, di come si costruisca la rappresentazione di massa della realtà come falsificazione. È in televisione invece che tutto questo si compie. Il controllo del Web e di Internet è l'ovvio prossimo obiettivo delle istanze di potere e di dominio.

Luperini pare a noi lucidamente consapevole di fare riferimento a un mondo scomparso. Non è nostalgia la sua; è la presa d'atto di un decesso, più che di un declino. Ci troviamo in un mondo nuovo che si costruisce come totalità di ciò che è percepibile (la cui percepibilità viene ammessa), e coincide pertanto con tutta la realtà mediaticamente rappresentata e più o meno falsificata, comunque manipolata a seconda delle esigenze di chi ha signoria su immagini, parole, voci, facce, mezzi busti, quiz e le gambe delle ballerine. Tutto ciò che è al di fuori di questa *master fiction* semplicemente non esiste. Come dicevano Foucault e Lyotard, letteralmente non esiste ciò che resta fuori da questo *grand récit*, dal gran racconto del potere, su cui il potere si fonda e di cui si costituisce. Se si vuole esistere, dunque, se si vuole parlare, e dire parola udita, e vista, percepita, con tutto questo bisogna confrontarsi, o rassegnarsi al silenzio, magari credendo davvero di parlare. Anche se si possono, si devono, sempre tenere accesi piccoli fuochi per illuminarsi e riscaldarsi nel freddo della notte.

La Recensione

Cara Vinci, resta cattiva

Angelo Guglielmi

Da qualche tempo alla fine di ogni romanzo vi sono i ringraziamenti dell'autore, il quale dà nome e cognome a coloro che l'hanno aiutato nell'impresa. In genere si tratta di persone con le quali l'autore ha una lunga consuetudine di amicizia o di scrittori amici sentiti come letterariamente vicini. L'autore oggi ha bisogno di complicità che lo rassicurino nell'impresa tanto perché scrivere è più difficile che ieri e poi per fare fin da subito la prova del lettore (così latitante e imprevedibile). In realtà nonostante gli accorgimenti l'autore rimane solo e solo risponde di quel che fa. L'azzardo dello scrivere, come è oggi la letteratura (priva di riscontro immediato nella realtà dell'esperienza), non può profittare di alcuna complicità (aiuto) e i ringraziamenti agli amici valgono ancor meno che, in tempi antichi, l'invocazione agli Dei. Così non è a Aldo Nove (e allo scandalo della sua finta acquiescenza), ringraziato in fondo a *Brother and Sister*, che il lettore si appoggerà per intendere (e a fare i conti con) questo breve racconto della Vinci.

Simona Vinci ricava (come lei stessa ci avverte) questo *Brother and Sister* da un radiodramma scritto (da lei stessa), su commissione, per Rai Tre. Non voglio dire che è un prodotto riciclato ma certo che è il risultato di una riscrittura (ma in tempi di postmodernità vi è opera qualunque che non è una riscrittura?). Dunque che è un esempio di manierismo postmoderno (dove il mestiere non ha bisogno di essere sostenuto una volta si diceva dall'ispirazione ora più propriamente dalla necessità).

In questo breve racconto la Vinci mette a con-

fronto (una dirimpetto all'altra), così che la prima si rifletta nella seconda, due situazioni narrative una di stampo realistico e l'altra del genere favola. In pratica racconta di una casa nel bosco

Brother and sister
di Simona Vinci
Einaudi
pagine 111
euro 8,50

dalla bellezza della sorellina la sposa e fa regina. La matrigna cattiva invelenita dalla sconfitta interviene e cerca di rompere l'incantesimo: sembra riuscire ma alla fine rimane con le pive nel sacco mentre felicità e buona sorte tornano a allietare le giornate del fratellino e della sorellina. I due blocchi narrativi, pur intrecciati l'uno all'altro, sono ovviamente di grana diversa. Il blocco realistico è tipicamente vinciiano: ambienti crudelmente disegnati, luci pungenti, silenzio rotto da rumori di acciaio, stile paratattico, linguaggio secco e ruvido («La voce è aspra si impiglia da qualche parte, tra la lingua e le tonsille, come un amo nella gola di un pesce»), una continua minaccia di catastrofe. A fronte la favola con il suo linguaggio «ipocrita», dove l'inverosimile è la regola, l'eccesso la norma, il tono tanto più incurante e soave quanto più

annuncia sventure, lo scioglimento finale catartico e consolante. Riescono a fondersi i due blocchi, facendo delle loro diversità un unicum significativo o semplicemente espressivo o comunque si impegnano a dialettizzare il contrasto in vista di una sintesi convincente? O rimangono estranei riducendosi a una trovata ingegnosa? Temo che faticano (che non riescano) a agganciarsi e limitano il loro stare insieme a uno scambio di aspetti (e caratteristiche) che nel nuovo contesto producono solo danni: dalla favola infatti passano al racconto realistico spruzzi di inverosimiglianza che lo costringono a parole e ritmi di convenienza e stonati (vedi tutta la «passeggiata» notturna nel bosco con le finte difficoltà che i tre ragazzi incontrano per farsi strada improvvisi dislivelli prima di allora sconosciuti, fossi improbabili, inciampi di comodo, soste incongrue fino alla precipitosa fuga verso casa inseguiti dal mongoloide e dai cani); dal racconto realistico passano alla favo-

la modalità che non le sono proprie e ne rompono l'incanto (le favole non sopportano il racconto frammentato con lunghe pause tra una frase e l'altra e l'intrusione di eventi realistici dall'esterno, pretendono la narrazione continua per non compromettere l'effetto *suspense* e anche approfittando dell'unica occasione in cui l'ascoltatore non tollera di essere distratto). Il mancato aggancio tra i due blocchi peraltro prevedibile (la Vinci deve ancora dire come è possibile - se non è inverosimile - che un ragazzino di quindici anni che fuma Marlboro e manovra fucili chieda alla sorella di raccontargli una favola) ci suggerisce di domandarci il perché l'autrice ha deciso di ricorrere ai due registri di scrittura. Lei dice per provare a scrivere una favola moderna, una sorta di aggiornamento dei fratelli Grimm. La risposta che noi azzardiamo è che questa volta la Vinci aveva deciso di scrivere un racconto *buono*, in cui i protagonisti bambini fossero solo vittime (senza dividerne e vantarne con se stessi la colpa), e abbia fatto ricorso alla favola perché svolgesse quella funzione illusionistica e di consolazione (sì, i tre fratelli finiranno in un istituto ma alla fine come nella favola se la caveranno al meglio) alla quale (funzione) la sua scrittura per vocazione «criminale» (anche qui si tenta di attribuire la morte della madre all'acqua avvelenata che i due figli più grandicelli le avrebbero fatto bere ma qui si fa una rapida e non convincente marcia indietro) non è in grado di provvedere. Che la Vinci abbia deciso, anche per l'avvenire, di por fine al partito preso della *cattiveria*? Non abbiamo ragioni per augurarcelo.

Pensare l'Italia
Antonio Gramsci

La fragile unità dello Stato nazionale è un problema ricorrente della storia d'Italia. Ad esso Gramsci dedicò pagine memorabili fra le quali spiccano quelle raccolte in questo volume.

Il 15% del prezzo di ogni copia venduta verrà devoluta alla Federazione Nazionale Stampa Italiana per il Fondo Disoccupazione Giornalisti

in edicola con **l'Unità** a 3,50 euro in più

