

SANGUINETI AL FESTIVAL DEI POPOLI MEDITERRANEI

«I Santi Anarchici contro i Berlusconi»: si chiama così l'incontro che si terrà domenica 22 agosto nell'ambito del Festival dei Popoli mediterranei di Bisceglie (17-25 agosto) tra il grande innovatore della lirica contemporanea, Edoardo Sanguineti e - tra gli altri - Carmine Lubrano e Giovanni Pascoli. Musica, dibattiti, danza e spettacoli teatrali si susseguiranno sul palcoscenico di un festival che vuole essere un laboratorio di idee, orientamenti culturali e contaminazioni artistiche per dire sì alla pace nel Mediterraneo e nel Mondo.

italiani

MANNUZZU, LA SOLITUDINE HA IL RITMO DEI RIMBALZI DI UNA PALLA

Roberto Carnero

La verità della scrittura è il suo ritmo. Ma il ritmo non è una questione di tecnica, bensì una qualità interiore. Nel suo ultimo romanzo Salvatore Mannuzzu riesce a trattare con straordinaria leggerezza di scrittura - una scrittura attenta, precisa, mobile, vivace - temi importanti e impegnativi come quelli della vecchiaia, della morte, della malattia, del cristianesimo, con quella tensione etica che già caratterizzava molti dei suoi precedenti lavori, da *Un morso di formica* (1989) a *Il terzo suono* (1995). Argomenti, quelli citati, ormai rimossi dalla nostra narrativa, che invece Mannuzzu in questo suo bellissimo romanzo affronta senza censure né appiannamenti, all'interno di una dimensione religiosa e spirituale, che è anch'essa elemento estraneo alla produzione *main stream*. Insomma i motivi per leggere questo libro sono

molto, e possiamo affermare senza timore di essere smentiti che esso appartiene al novero ristretto di quelle opere contemporanee che valga davvero la pena leggere.

Franz Quai è un giudice in pensione, tormentato, nella grande casa in cui vive, da un rumore ossessivo, come di una palla fatta continuamente rimbalzare da un ragazzino. Eppure lì bambini non ce ne sono. Ci sono solo la vecchia domestica Toia, con cui litiga e recita il rosario, e un fratello scapestrato, compagno di interminabili partite a dama per ammare la solitudine, al quale lo lega un complesso rapporto di amore e odio, oltre ad alcuni personaggi di contorno, in presenza fisica o memoriale, ciascuno con una sua precisa funzione sul piano narrativo. Sul suo passato pesano alcuni lutti - la moglie è morta suicida e suo figlio è scomparso prematuramente

te - e il senso di colpa per una relazione «irregolare» con Bia, la nuora, vedova del figlio. Un senso di colpa parziale, perché in realtà quel rapporto lo ha reso felice, almeno per un po': al sacerdote a cui si confessa afferma di pentirsi solo «per dovere». A ciò si aggiunge, sul finire del libro, una malattia, la lebbra, che Franz non sa spiegarsi come ha potuto contrarre. Una malattia che nella Sardegna di oggi, dove è ambientata la storia, risulta «inverosimile, mitica, simbolica, addirittura, e dei tempi antichi o del terzo mondo». Una malattia che però, paradossalmente, segnala un'attenzione da parte di Dio.

Allora, in questa luce, sarà simbolico anche il rumore della palla che visita quotidianamente l'anziano giudice, metafora di una coscienza problematica e irrisolta rispetto ai momenti salienti della propria vita, di un

passato che torna, attraverso una memoria intermittente, a chiedere di essere ricapitolato. Quasi un meccanismo che non funziona, che rimanda una percezione distorta della realtà. Perché con Pascal il personaggio di Mannuzzu sa che «non è in nostro potere regolare le disposizioni del cuore». I temi della colpa, della Grazia, di una possibile salvezza sono centrali in questo originale romanzo, che si segnala per l'originale vena di approfondimento spirituale sui temi dell'esistenza. La pluralità di voci attive nel testo dà luogo a una polifonia romanzesca, capace di farsi leggere con passione intellettuale e buone dosi di suspense.

Le fate dell'inverno di Salvatore Mannuzzu Einaudi, pagine 250, euro 17,00

Czeslaw Milosz, poeta dell'inattualità

È morto a 95 anni lo scrittore e saggista polacco, Nobel per la letteratura nel 1980, autore de «La mente prigioniera»

Giuseppe Montesano

in sintesi

Czeslaw Milosz è morto ieri a Cracovia, all'età di 93 anni. Il poeta e scrittore polacco era nato a Szetejni, in Lituania, nel 1911. Si è spento poco dopo le 11 del mattino nella sua abitazione, la casa alla quale era tornato dopo aver vissuto a lungo all'estero, alla presenza del figlio Antonio e della nuora Joanna. Czeslaw Milosz era uno dei più conosciuti poeti polacchi. Nel 1980 era stato insignito del premio Nobel per la letteratura. Nel dopoguerra ha insegnato per molti anni letteratura slava negli Stati Uniti ed è stato addetto culturale all'ambasciata polacca a Washington e a Parigi. Era tornato in Polonia alcuni anni fa e viveva a Cracovia. Sostenitore del governo post-bellico instaurato dai sovietici a Varsavia, fece parte del corpo diplomatico tra il 1945 e il 1950. Nel 1951, deluso dal comunismo, fuggì all'Ovest, a Berkeley, dove insegnò letteratura, scrisse poesie e tradusse in polacco opere di lingua inglese. Tra le sue opere, tutte pubblicate in Italia da Adelphi, «Il cagnolino sul bordo della strada», «La terra di Ulro», «La mia Europa», «La mente prigioniera» e la raccolta «Poesie».



Il poeta e saggista polacco Czeslaw Milosz. Sotto un disegno di Hugo Pratt

Superando nel Caso rivelatore e illuminante in cui credevano gli Antichi, apro di colpo le pagine della mia copia ormai semiconsunta delle *Poesie* di Czeslaw Milosz, e il libro si schiude su *Caduta*, una poesia del 1975, che nella versione di Pietro Marchesani recita: «La morte di un uomo è come la caduta d'uno stato potente, / che possedeva eserciti prodi, capi e profeti, / e ricchi porti, e bastimenti su tutti i mari, / e ora a nessuno correrà in aiuto, con nessuno stringerà alleanza, / perché le sue città sono vuote, la popolazione dispersa, / il cardo ha ricoperto la sua terra un tempo doviziosa di messi, / la sua missione dimenticata, perduta la lingua, / dialetto di un paesello lontano su inaccessibili monti». Ed è subito la sua voce, il tono inconfondibile del Milosz poeta, quel salmodiare asciutto sul filo del canto ma come incidendo con uno stilo acuminato su una tavoletta o su una pietra. Il «dialetto di un paesello lontano» fu il polacco, la lingua in cui al contrario di Nabokov o di Brodskij che in esilio abbandonarono il russo, continuò a scrivere i suoi libri pur vivendo esiliato a Parigi per dieci anni e poi negli Stati Uniti dal 1961 e fino alla morte.

Cos'era esattamente Czeslaw Milosz: un saggista, un acuto politologo, un poeta? Nel 1953 uscì *La mente prigioniera*, un saggio capitale sulla capacità del totalitarismo sovietico di occupare la mente devastandola con l'uso di una perpetua falsificazione dei concetti; nel 1959 Milosz pubblicò *La mia Europa*, un racconto-saggio bellissimo dove biografia e saggistica politica, memoria *du temps perdu* e arte del ritratto si univano in una sorta di libro totale in cui il ricordare diventava una sorta di filo di Arianna intellettuale per scoprire la storia nascosta sotto la Storia; nel 1980, l'anno del premio Nobel, usciva *La terra di Ulro*, una enigmatica discesa nelle correnti sotterranee della cultura europea da Swedenborg a Blake a Dostoevskij alla Weil e fino al misterioso Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz, poeta lituano-polacco ma in lingua francese tradotto anche da Montale, esoterico esegeta dell'*Apocalisse* e per di più zio di Czeslaw. Dove si trovava il vero Milosz, in quale forma di scrittura e di avventura intellettuale? Con una sorprendente capacità di restare fedele a se stesso nel cambiamento, Milosz era perfettamente consapevole di questo suo spirito salamandrinamente difficilmente catalogabile, e trent'anni dopo aver pubblicato *La mente prigioniera* scrisse in una prefazione: «Il mio libro spiacque praticamente a tutti. Gli amira-

tori del comunismo sovietico lo giudicavano insultante, mentre gli anticomunisti sostenevano che mancava di una posizione politica chiaramente definita e sospettavano l'autore di essere ancora, in fondo al cuore, un marxista». In realtà Milosz aveva tracciato con *La mente prigioniera* un disegno del totalitarismo straordinariamente anti-ideologico, provando a scavare dentro la «mente prigioniera» con una sensibilità sottilissima per i detta-

gli concreti, e era riuscito a creare uno strumento conoscitivo che non smette di essere attuale: non è forse ancora oggi il «desiderio di sicurezza» a spingere verso un nuovo totalitarismo mediatizzato la mente occidentale?

Milosz era riuscito a scavare dentro la rete intricata della menzogna che si compiacie di sé senza mai cedere alla tentazione dell'astrazione o a quella della risposta risolutiva: si era mosso nella foresta totalitaria disincantata e

arsa dall'inquinamento ideologico con le armi di un poeta, e il suo sismografo corporeo non si era ingannato sulle trappole mentali della propria epoca.

Negli anni seguenti Milosz continuò a aggirarsi in quella *waste land* che con una espressione presa a William Blake aveva chiamato *La terra di Ulro*, il luogo dove «l'uomo mutilato» della modernità si limita a sopravvivere, e arrivò a una sorta di pessimismo sul

presente quasi senza vie di uscita. Contro l'idea scientifica di un mondo disumanizzato perché misurabile e razionalizzabile fin dentro i campi di concentramento, nella *Terra di Ulro* Milosz cercò di costruire una mappa per evadere dalla modernità, una apologia dell'inattualità, una genealogia per dissidenti assoluti: movendosi tra Dostoevskij demonologo della società di massa e Blake profeta dell'immaginazione contro la schiavitù dell'industria. Milosz provò disperatamente a contrapporre alle lacerazioni e all'anomia provocate dalla cieca tracotanza della tecnica, una dimensione totalmente altra dell'esistenza: la capacità immaginativa, l'arte di vedere il mondo secondo una prospettiva creaturale, uno sguardo capace di ridare significato a una vita spezzata dall'alienazione. Ma questa operazione quasi alchemica di ritrovamento dell'essenza vitale diventata filosofia era destinata al fallimento: solo attraverso la poesia, solo in quel territorio sospeso dove vigono le leggi dell'immaginazione era possibile il suo sogno di risalire la corrente, di arrivare in un luogo dove le cose potessero essere nominate con il loro nome proprio. Ma per quali vie? Nei versi di *Ars poetica*, Milosz parlò dell'ispirazione con una sorta di splendido ossimoro che affermava negando: «Nell'essenza stessa della poesia c'è qualcosa di indecente: / sorge da noi qualcosa che non sapevamo ci fosse, / sbattiamo quindi gli occhi come se fosse balzata fuori una tigre, ferma nella luce, sferzando la coda sui fianchi. Perciò giustamente si dice che la poesia è dettata da un dai nomi, / benché sia esagerato sostenere che debba trattarsi di un angelo...», e mescolando ironia a metafisica concludeva quasi con rassegnazione: «è lecito scrivere versi di rado e controvolta, / spinti da una costrizione insopportabile e solo con la speranza / che spiriti buoni, non maligni, facciano di noi il loro strumento». Ma proprio attraverso questo tono «basso» e «colloquiale», appare improvvisa in Milosz la visitazione demonica, la rivelazione di un'altra possibilità: «Quando c'è la luna e le donne in abiti a fiori passeggiano / provo stupore per i loro occhi, le loro ciglia e tutta l'organizzazione del mondo. / Mi sembra che da una propensione reciproca così grande / potrebbe finalmente risultere la verità ultima». Ma la verità ultima è sfuggente, e soprattutto è mascherata dalla metamorfosi della realtà, ed è per questo che nessuna poesia che cerchi di afferrare anche solo un brandello può essere definitiva: «Ricomincio continuamente da capo, perché ciò che dispongo in racconto / si rivela una finzione, comprensibile per gli altri, non per me, / e il desiderio di verità mi rende disonesto».

Il pericolo che si nasconde nella poesia è la finzione, l'abbellimento estetizzante delle cose, la perdita del contorno reale del mondo in cambio della sua ombra menzognera: «Cos'è la poesia che non salva / i popoli né le persone? / Una complicità di menzogne ufficiali, una cantilena di ubriachi a cui fra un attimo verrà tagliata la gola, / una lettura per signorinette». La poesia forza con Milosz la cittadella della ragione pura e la mette a soqquadro con la sorpresa, ma nello stesso tempo non rinuncia nemmeno a una briciola del suo potere conoscitivo: ma come potrebbe farlo rinunciando all'elemento visionario? È questo il gesto da classico della modernità che Milosz ha attuato, e contro la modernità. Attraverso tutte le forme e gli stili della poesia contemporanea, Milosz ha contrabbandato qualcosa che doveva essere irriducibilmente diverso da esse, ma che in realtà si esprime proprio nelle ferite e nelle lacerazioni del contemporaneo. In una poesia del 1945 sulle macerie di Varsavia, aveva scritto di non voler cantare per i morti, di non voler sottostare al ricatto nichilistico della distruzione: «Sono forse venuto al mondo / per diventare una prefica? / Io voglio cantare i festini, / i boschetti gioiosi dove mi conduceva Shakespeare. Lasciate / ai poeti un istante di gioia / o perirà il vostro mondo».

Nel cuore stesso della mitologia di morte del secolo breve la grandezza di Milosz è stata nel suo non cedere al ricatto del lamento, nel suo scavare senza illusioni sorgenti nel mezzo stesso delle macerie, in quella ostinazione a conservare e a dire il bene anche quando tutto sembra sommerso dall'orrore e dal brutto, semplicemente «perché nell'infelicità occorre una qualche armonia e bellezza». Ma la sua non fu la bellezza degli estetismi a un tanto al chilo, e fino all'ultimo lo accompagnò il dubbio che scrivere fosse ancora un esercitare potere, una forma dell'avidità e della sopraffazione. Fu per questo che la poesia, come aveva chiesto, lo visitò a volte sotto le sembianze di un demone benigno, come quel Dono che dà il titolo a una sua poesia: «Un giorno così felice. / La nebbia si alzò presto, lavoravo in giardino. / Non c'erano cosa sulla terra che desiderassi avere. / Non conoscevo nessuno che valesse la pena d'invidiare. / Il male accadutomi, l'avevo dimenticato / Non mi vergognavo al pensiero di essere stato chi sono. / Nessun dolore nel mio corpo. / Raddrizzando mi, vedevo il mare azzurro e vele». Non c'era niente più di questi attimi di salvezza che la poesia potesse concedere a lui che la scriveva e a noi che la leggiamo: appena un filo di voce, sull'orlo del precipizio, per chiamare finalmente le cose con il loro vero nome.

Dopo Carpi approda a Trento la mostra antologica dedicata ai più celebri narratori per immagini. Si parte all'inizio del secolo con Antonio Rubino e si arriva a oggi con Andrea Pazienza

Dai giornalini al museo: i protagonisti del fumetto europeo al Mart

Renato Barilli

Il fumetto è ormai entrato stabilmente nel numero delle forme artistiche di cui è lecito, e anzi doveroso occuparsi a livello di mostre, collezioni permanenti, archivi, musei: come succede anche per la foto, il film, il video e tanti altri prodotti nati sul filo dello sviluppo tecnologico. Anche se, a dire il vero, il termine adottato da noi per designare quest'ambito, il fumetto, non appare dei più felici in quanto si rivolge a un aspetto un po' marginale, come appunto il «fumetto» entro cui si iscrive il complemento verbale delle immagini. Ben più azzeccati i termini usati da altre lingue, la *strip* dall'inglese, la *bande dessinée* dal francese, con cui si coglie nel cuore l'essenza di questa modalità, che sta nel proporre non già una visione unitaria e concentrata, bensì piuttosto una successione di figure. Quasi un modo di scompigliare le carte di quella vecchia distinzione settecentesca, risalente al Lessing, secondo cui la pittura e la scultura sono arti dello spazio, mentre la letteratura e il teatro si collocano nel tempo.

Maestri del fumetto europeo

Trento
Mart
Fino al 5 settembre
cat. Little Nemo

L'intera età contemporanea ha voluto respingere una distinzione del genere, facendo della cinematografia l'arma principale per giungere a dotare anche il visivo della possibilità di uno scorrimento temporale. E pure il fumetto cerca di procedere in questa direzione, offrendo se non altro una sequenza di immagini collegate tra loro, anche se, data la lentezza con cui i singoli riquadri si presentano, la nostra retina non arriva certo a fonderli tra loro. Si tratta, per così dire, di un flusso filmico segmentato, spezzato, ma capace di iscriversi nella stessa famiglia, mosso quindi da una fame di racconto, il che lo fa anche entrare a vele spiegate nel capitolo della narratologia. Del resto, già in fasi arcaiche della cultura si era giunti a soluzioni simili, si pensi per esempio alle colonne romane, di Traiano, di Antonino, in cui i singoli episodi si susseguono, con minime variazioni da una scena all'altra, inerpandosi in fila, in strip continua lungo i fianchi del cilindro portante. Ma, avvicinandoci all'ambito del visivo, dobbiamo subito riconoscere al fumetto un'altra virtù: esso infatti è concepito per la riproduzione a stampa, il che obbliga gli esecutori ad adot-



tare tecniche magre ed essenziali, che siano facilmente riproducibili al tratto o col retino fotografico. Un'esigenza, questa, che il fumetto ha in comune con l'affiche pubblicitaria, e che così lo porta a sostenere la causa comune della sintesi, di un racconto scattan-

te, condotto per sommi capi. Ben ha fatto dunque il Museo d'arte di Rovereto e Trento, l'ormai mitico MART, a prendere di passaggio una rassegna di *Maestri del fumetto europeo*, nata a Carpi per la cura di Roberto Festi e Odoardo Semellini.

Data l'abbondanza di protagonisti, ci sia concesso passare in rapida rassegna soprattutto gli italiani, la cui sfilata si apre con Antonio Rubino, e nel modo migliore, tanto il tracciato grafico di questo autore si mostra netto, scandito, con una forte propensione ad arricciarsi, a ramificarsi in anse e occhielli alternativamente riempiti di nero, come a disegnare una scacchiera ma in uno spazio curvo, sferoidale. Correggeri il riferimento al liberty che viene spesso per Rubino, dato che invece conviene parlare di Art Déco, da porre in vicinanza a quanto stavano facendo in campo ceramico le Ditte Lenci e Richard Ginori. E subito a fianco di Rubino, ecco Sergio Tofano, il celebre STO, con un segno che si affina, diviene un fievole traliccio, magnifico nell'inquadrare quell'arguto spaventapasseri che è il Signor Bonaventura. A ospitare le invenzioni di questi nostri straordinari padri fondatori erano le pagine del *Corriere dei piccoli*. Da loro verrà poi l'eredità più autorizzata e legittima, Benito Jacovitti, con cui lo stile circolare di Rubino si ripete serialmente, fa un passo verso il grottesco, ma mantenendo un'invidiabile leggerezza.

Vero è che il fumetto, in altri casi, concede di più al versante narrativo, con storie del Far West o del crimine, e in questo caso il

tracciato grafico si appesantisce, tenta di rivaleggiare con l'immagine cine-fotografica nella cura del dettaglio. Si pensi ai casi eccellenti in tal senso di un Franco Caprioli, che illustra le pagine di *Topolino* e del *Vittorioso*, nate tra le due guerre, o di Aurelio Galeppi (Galep). Ma poi, negli anni del secondo dopoguerra, arriva lo stato maggiore costituito, in successione, da Hugo Pratt, Guido Crepax, Roberto Raviola (Magnus), che certo si tengono lontani dalle squisite invenzioni «per piccoli» di un Rubino o di un Jacovitti, concedendo all'epica fraccassona dei vari Corto Maltese, Kriminal, Satanik, o addirittura si spingono (Crepax) verso l'eroticismo provocante di Valentina; e in tali casi un mondo «per adulti» chiede forme ben ferme, ad alta valenza rappresentativa. Ma questi tre moschettieri, ciascuno a suo modo, non si discostano dal dono della sintesi, e dunque i corpi, le divise, le fisionomie, dure e metalliche, o suadenti nell'offerta erotica, sono come delle esatte tarsie, dei tasselli di un puzzle che narra per blocchi felici. Poi ancora, verrà la stagione anni '80 del «nuovo fumetto», dominata da Andrea Pazienza e da Lorenzo Mattotti, che offrono quasi un compendio di tutte le migliori virtù manifestate a turno dai predecessori, nel nome di un travolgente e umoroso eclettismo.