



Un regista di classe: Alessandro Manzoni

Una nuova edizione dei *Promessi Sposi* esalta l'impianto iconografico dell'opera

Lorenza Lualdi

Dal 1821 al '23 Manzoni si dedicò alla prima stesura del romanzo. Venne fuori un abbozzo noto con il titolo *Fermo e Lucia*, presto abbandonato sia per una supposta sproporzione nello sviluppo della vicenda che, soprattutto, per la questione linguistica (su un fondo toscano letterario aveva innestato lombardismi, francesismi, voci popolari, ottenendo come risultato ciò che lui stesso chiamava un indigesto "pasticcio") alla cui soluzione lo scrittore lavorò per quasi tutto il successivo ventennio. Il motivo: l'uso del dialetto avrebbe isolato il romanzo entro confini regionali laddove l'ambizione del Manzoni era quella di catturare l'attenzione del più vasto numero possibile di lettori del ceto borghese. Né lo scrittore poteva fare ricorso alla lingua italiana che conosceva, perché era quella della tradizione letteraria le cui fondamenta erano da rintracciare nel modello fiorentino trecentesco, che ora risultava artificiale, libresco, eccessivamente aulico. Come avrebbe potuto funzionare in bocca agli umili protagonisti della vicenda narrata? Una possibilità gli poteva essere suggerita dal modo di operare di Goldoni in molte sue commedie: quelli di rango elevato parlavano in italiano, servitori e popolani in dialetto. Ma il teatro non richiede, come la prosa, unitarietà di lingua e di stile.

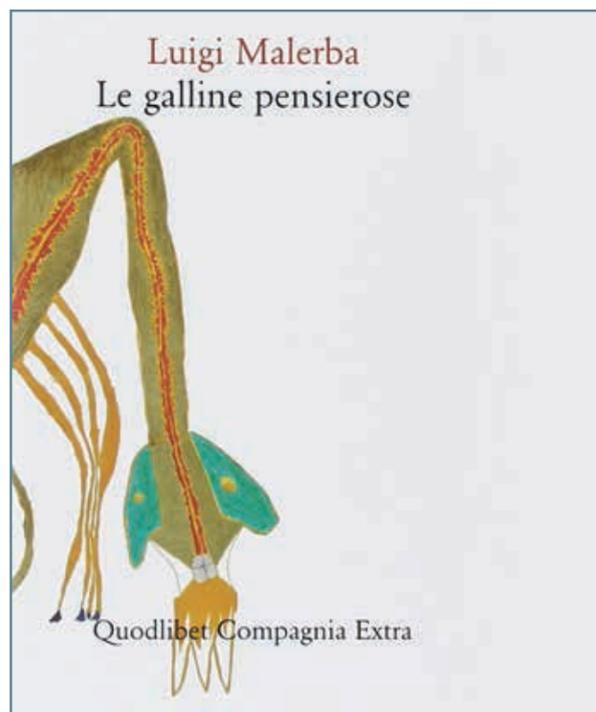
Abbandonata, dunque, la stesura del *Fermo*, Manzoni si dedicò alla riscrittura del romanzo con modifiche alla trama e parziale revisione della lingua, depurata degli elementi di più chiara matrice dialettale. A questa prima edizione dell'opera, stampata dall'editore milanese Ferrario nel 1827 – nota, appunto, come "ventisettana" – fu dato il titolo *I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*¹.

Ancora insoddisfatto del risultato e incurante del successo popolare, presto Manzoni si convinse che la migliore soluzione

¹ A lungo si è erroneamente attribuito il titolo di *Sposi promessi* alla prima stesura mai pubblicata. In realtà si trattava di un titolo provvisoriamente apposto su alcune bozze prima della stampa.

in questo numero:

- *La (falsa) stupidità dei pennuti ed altre divagazioni di Luigi Malerba*
- *Un regista di classe: Alessandro Manzoni*
- *Implicazioni politiche del Sublime*
- *Metamorfosi del presente*
- *Toni Negri o dell'arte di mordere la realtà*
- *Latella versus Eduardo: ci piace ancora il presepe?*
- *Caffè a Toledo, toccate e fuga*



La (falsa) stupidità dei pennuti ed altre divagazioni di Luigi Malerba

In libreria due opere *morali* di un maestro del Novecento

a cura di fgf

«Una gallina teneva nel becco un pezzo di formaggio. Le si avvicinò un gatto e le disse: "Hai belle penne e belle gambe. Se tu sapessi cantare saresti il migliore tra tutti gli uccelli. Perché non mi fai sentire la tua voce?". La gallina, che conosceva la favola del corvo e della volpe, rispose: "Col cavolo!" e così il formaggio le cadde in terra. Il gatto lo prese e scappò via di corsa».

«Malerba si muoveva nell'ambito della neoavanguardia: gli piaceva l'idea che qualcuno rovesciasse i tavoli delle vecchie discussioni e azzardasse prove nuove, sperimentali. Così con i romanzi *Il serpente* e *Salto mortale* cominciò a giocare sul filo del paradosso, con indagini che non portano a nulla, eroi partoriti dalla mente dello scrittore e fatti vivere sulla pagina salvo poi svelare il trucco e un linguaggio nuovo, assolutamente originale. Avrebbe poi continuato, di romanzo in romanzo, rinnovandosi continuamente nei temi e nei modi». Questa breve annotazione di Paulo Mauri sembra spiegare, meglio di tanti altri lusinghieri giudizi sulla scrittura di Malerba (1927-2008), il senso vero della molteplicità di interessi che ha caratterizzato la carriera dello scrittore emiliano-romano (nato presso Parma, ha vissuto gran parte della sua vita nella capitale) – narratore, sceneggiatore, autore televisivo, inventore di storie per l'infanzia e simili –. Tra gli animatori del gruppo '63, romanziere di successo e pluripremiato – *Salto mortale* (Prix Médicis 1972), *Dopo il pescecane* (Brancati 1979), *Testa d'Argento* (Grinzane Cavour 1989), *Le pietre volanti* (Viareggio e Feronia 1992), *Le maschere* (Palmi 1995), Premio Chiari alla carriera nel 2005, ed altro – nel 1980 scrisse e pubblicò da Einaudi, con il viatico di Calvino, un divertissement, *Le galline pensierose*, sospeso tra gioco per ragazzi e copione per spettacolo di varietà. Ora il libro viene ripubblicato da Quodlibet: 146 storie brevi (le stesse pubblicate da Mondadori nel 1994, che ne aveva 15 in più delle 131 einaudiane) più 9 inedite, composte da Malerba nell'anno

della scomparsa. Storielle zen di qualche riga ciascuna (d'altronde, sarebbe comunemente accettato – ma non accertato – che le galline non ricordano le cose troppo a lungo), con riflessioni su pennuti ed umani: tanto più sembrano stupide le galline quanto più somigliano a noi.

Giochi di parole, stravaganze, capricci e slittamenti logici, per i quali sono stati fatti i nomi di Campanile e Palazzeschi, riempiono queste "illuminazioni", questo fuoco continuo di artificio e imprevedibilità: «Le galline di Malerba sono pensierose, perché è proprio il pensare che le fa essere strane, bizzarre, impossibili, e soprattutto stupide. La stessa pensosità che ci abita così di frequente – per fortuna non sempre –, e ci fa essere una specie ingegnosa, ma anche un poco folle. Le galline sono le nostre controfigure. Si dice: Stupido come una gallina. Malerba ci dimostra che sì, sono stupide, ma come noi piene d'immaginazione e di fantasia. Pensano cose impensabili, incoerenti e perfettamente logiche» (Belpoliti).

Come sostiene il Calvino dell'*Oulipo*, Malerba dà forma ai pensieri gallinacci presenti nelle teste degli umani. Come l'uomo, ad esempio, anche la gallina mette talora in campo la virtù del dubbio: «due galline andarono al giardino zoologico e osservarono con curiosità tutti quegli strani animali dentro le gabbie. Alla fine si guardarono pensierose negli occhi e si domandarono perché mai non ci fosse anche una gabbia con dentro le galline. "Vuoi vedere", si dissero le due amiche, "che

le galline non sono animali?". E, ancora: «tutte le galline del pollaio si riunirono per discutere del significato del proverbio "Meglio un uovo oggi che una gallina domani". Nonostante le lunghe discussioni non arrivarono a capo di nulla. Alla fine una gallina disse che c'era un errore di stampa e che il vero proverbio era "Meglio un uomo oggi che una gallina domani"».

Non sospettabile per noi, prima di questa lettura, il rapporto delle galline con la storia. Antica: «Le oche si vantavano con le galline perché le loro antenate avevano salvato Roma dando l'allarme dal Campidoglio quando i galli avevano tentato di entrare dalle mura. Una gallina disse che se al posto delle oche ci fossero state le galline forse li avrebbero fatti entrare e così Roma, conquistata dai galli, sarebbe diventata il più grande pollaio del mondo». Moderna: «Una gallina vagabonda si trovò per caso in mezzo a un grande trambusto di uomini e cavalli, rischiò di venire calpestate, ma alla fine riuscì a scappare e andò a nascondersi sotto una siepe. Quando raccontò il fatto, le dissero che si era trovata in mezzo alla battaglia di Waterloo, dove era stato sconfitto Napoleone. La gallina vagabonda fu molto orgogliosa di essere stata testimone di un grande avvenimento storico».

Ma la direzione può essere anche antistorica. In Asia Minore, una gallina babilonese zompetta sui mattoni di creta prima della cottura e tremila anni dopo gli archeologi «finalmente riuscirono a leggere quei segni e li tradussero nelle lingue moderne»; nella città caput mundi: «una gallina romana passò sotto l'arco di Costantino, ma non provò nessuna emozione particolare. Ci passò una seconda volta e rimase ancora delusa. Si domandò perché mai Costantino avesse fatto costruire quell'arco per poi passarci sotto».

Già nei 22 racconti della *Scoperta dell'alfabeto* che narrano le vicende di una comunità appenninica, Malerba aveva scritto delle galline (quelle di Pietramagolana), ma è solo in quest'opera che assurgono a *maitres à penser* in ogni ramo della conoscenza. Le galline riflettono molto, osservando il creato, l'uomo

«Caro Massimo non c'è bisogno di essere credenti per affermare questa verità: il mondo è pieno di potenze misteriose, e nel mistero noi viviamo. Il bello è il mistero».

(dalla lettera a Massimo Cacciari)

Metamorfosi del presente

Giovanna Zapperi

In un passaggio di *The Cell*, il film che l'artista Angela Melitopoulos ha dedicato ad Antonio Negri nel 2008, il filosofo italiano rievoca i suoi studi su Leopardi durante gli anni dell'esilio parigino, soffermandosi sul nesso tra immaginazione poetica e costruzione del comune. È qui la grande lezione del pessimismo di Leopardi, afferma Negri: la possibilità di costruire mondi diversi attraverso il comune.

L'arte come ciò che permette di inventare e di sperimentare nuove configurazioni dell'essere insieme e della vita: potrebbe essere questa la traccia attraverso la quale leggere le dieci lettere che compongono il libro *Arte e multitud* [...]. Non è forse un caso, infatti, che nella nuova prefazione al libro Negri torni proprio a Leopardi, suggerendo un parallelo tra la condizione descritta dal poeta di Recanati, alle prese con una modernità che «annulla le passioni, ossia le sole forze che rendono la vita degna di essere vissuta», e le condizioni storiche e materiali all'interno delle quali si inserisce la riflessione sviluppata nelle pagine di questo libro.

[...] Questa nuova edizione permette soprattutto di evidenziare gli aspetti più attuali e produttivi della riflessione di Negri sull'arte, che rimandano in particolare alle questioni del comune e delle trasformazioni che stanno ridefinendo il rapporto tra lavoro e creatività. Sono infatti questi i temi che appaiono come i più stringenti sia dal punto di vista della loro centralità nell'immaginare nuove forme di lotta, sia per la straordinaria risonanza che trovano nelle pratiche artistiche che negli ultimi anni si sono poste come dei veri e propri laboratori di pensiero critico.

Per Negri, infatti, l'arte può tradursi in dispositivo costituente proprio in quanto assume su di sé le condizioni di produzione e di sfruttamento, sperimentando forme di resistenza e di trasformazione. «L'arte – scrive – non ha mai costituito uno spazio di costruzione estetica autonomo rispetto alla storicità dell'essere insieme e alla materialità delle tecnologie della produzione e della vita. È sempre stata dentro questi mondi, vi ha lavorato, costruendoli – e spesso anticipandoli». Da questo punto di vista è possibile osservare i procedimenti e le pratiche artistiche come altrettante risposte, reinvenzioni o dislocamenti delle forme assunte dalla produzione e dall'organizzazione capitalistica in determinate epoche e contesti.

Al di fuori di ogni visione di tipo teleologico-storica, Negri si concentra sul coinvolgimento dell'arte all'interno delle condizioni del proprio tempo, sottolineando come questo coinvolgimento si sia potuto tradurre in una serie di pratiche trasformative che chiamano in causa le soggettività e i corpi all'interno di un orizzonte collettivo. Nella lettera «sul corpo», indirizzata a Raúl Sanchez, viene affrontato in particolare il nesso che unisce corpo, arte e produzione, ovvero quel corpo-macchina sul quale convergono tanto l'arte quanto le

Implicazioni politiche del Sublime

Con modalità e scrittura inedite, Toni Negri si interroga sull'arte dopo la modernità

a cura della red.

A *arte e multitud* (DeriveApprodi 2014) è l'ultima pubblicazione firmata da Toni Negri, già docente di Dottrina dello Stato a Padova e altrove in Europa, la cui riflessione filosofica e politica ha avuto nell'ultimo quindicennio un eccezionale riconoscimento internazionale. Dall'inizio degli anni Ottanta ha vissuto tra Italia e Francia e nella capitale transalpina ha visto la luce l'opera, nel 1988, la cui struttura è, per la massima parte, epistolare, essendo costituita da lettere scritte da Negri ad amici e compagni dell'epoca – tra i quali, Cacciari, Agamben, Sanchez, Formenti, Balestrini –. La prima edizione italiana (1990) conteneva sette lettere, una otta-

va fu aggiunta nell'edizione spagnola (2000) ed una nona in quella francese (2005). Una successiva edizione comprendeva anche il testo di un intervento fatto alla Tate Gallery di Londra (2009). Oggi le lettere sono diventate dieci, con corpose integrazioni: due saggi, di Nicolas Martino (anche curatore del volume) e Marco Assenato, e due interviste, di Jacopo Galimberti e Gian Marco Montesano.

Proponiamo in questa pagina due testi selezionati tra le non poche riflessioni critiche e recensioni pubblicate nelle ultime settimane su questi scritti di carattere (solo) in apparenza più privato. ■



forme del lavoro contemporaneo. [...]

Alla lettura del libro colpisce tra le altre cose la discrepanza tra i riferimenti di Negri in campo artistico, perlopiù legati agli anni della sua formazione, e l'attualità della sua elaborazione teorica per l'arte degli ultimi anni. I temi sviluppati nel libro hanno avuto infatti un impatto decisivo nell'articolare la sperimentazione artistica con l'invenzione di forme di vita – di «mondi diversi», diremmo con Negri – all'interno di quella nebulosa che chiamiamo «arte contemporanea».

Al di là degli artisti che si sono interessati in modo più o meno diretto alla sua traiettoria e al suo pensiero – oltre al bellissimo film di Melitopoulos, si potrebbero menzionare i recenti lavori di Rossella Biscotti o di Oliver Reszler – molti dei temi sviluppati in *Arte e multitud* risultano cruciali per pensare il divenire dell'arte nel suo essere al contempo «merce e attività» che «sta dentro ad un modo di produzione specifico e lo riproduce, o meglio, lo produce e lo contesta, lo subisce e lo distrugge», come scrive lo stesso Negri nella postfazione al libro. La cui attualità risiede, in primo luogo, proprio nella sua capacità di formulare un pensiero critico nel presente, che permetta di immaginare insieme trasformazione sociale e sperimentazione artistica, creatività e comune, arte e moltitudine. (12 dicembre 2014). ■

© Il manifesto

Toni Negri o dell'arte di mordere la realtà

Andrea Dusio

«Una sola fanzine punk contiene più realtà di tutti i romanzi di Eco e Orsenna». Nelle ultime settimane del 1988 Toni Negri partecipa a un colloquio di intellettuali parigini in provincia. Possiamo provare a immaginare la scena. Una domenica in campagna, i discorsi scivolosi che si fanno in coda a un pranzo, una casa troppo fredda e la voglia di tornare in città il prima possibile, prima che le strade per la capitale si gonfino di traffico. Tra i invitati, uno è più logorroico degli altri.

«C'era il grande letterato del momento, romanziere a quattro stelle chiacchierone e premiato di recente». Si tratta di Erik Orsenna, che in quell'anno ha vinto il Goncourt per *L'exposition coloniale*, dopo esser stato il consigliere culturale di Mitterand.

«Comincia a dire che la grande fortuna del nostro tempo consiste nel fatto che i due grandi blocchi della narrativa sono stati finalmente rimossi: il *nouveau roman* e la letteratura *engagée*. Poi ha continuato lamentandosi che tutti i romanzi non siano come i suoi e quelli di Umberto Eco: a metà tra Victor Hugo e Jules Verne...».

È nel cuore di «un'epoca disperata», il 18 dicembre, che Negri scrive una lettera intitolata «Sul Costruire» a Nanni Balestrini. Contro il facile *escapismo* della letteratura in voga, il filosofo patavino si aggrappa alla «disutopia» del punk, a quel realismo che contiene la possibilità residuale di testimoniare il proprio tempo nella capacità di ribaltare «le tecniche di mistificazione della comunicazione».

E si scaglia contro il tentativo di distruggere la funzione di avanguardia che l'arte «deve comunque esercitare». [...] A una prima domanda, esplicitata più volte nelle lettere dirette a filosofi, artisti, militanti, relativa all'esistenza / sopravvivenza di un'arte che si ponga al di fuori del metodo di produzione capitalistica, se ne accompagna un'altra, che trova risposte meno sistematiche e più episodiche, riguardante la fruizione di questa produzione e dunque il suo senso. Nella prima lettera, che risale al 1988 (come anno in cui s'iscrive la maggior parte del lavoro di Negri sull'arte),

viene evocato il ricordo di quegli operai che, nel 1937, nel punto più alto di consenso del regime nazista, visitavano il Museo di Pergamo e davanti ai resti dell'altare riscoprivano i valori della Resistenza, «la libertà l'eroismo la dignità il dolore di quei marmi sublimi, riappropriandosene, ecco la scoperta dell'antifascismo». [...]

C'è al crepuscolo degli anni Ottanta, e tuttavia ancora nel vortice della loro disgregazione, la registrazione di alcuni fatti, da *Il pensiero debole* di Rovatti e Vattimo, del 1983, alla Biennale del 1980 dove Paolo Portoghesi con la Presenza del passato rompeva il tabù modernista, nello stesso anno in cui Eco comandava le classifiche col bestseller *Il nome della rosa*. E ancora, risalendo gli anni, come ricorda anche Nicolas Martino nel Portolano che accompagna le lettere di Negri, nel 1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, coevo al manifesto della Transavanguardia pubblicato da Flash Art [...] su sino al 1976, quando Achille Bonito Oliva con *L'ideologia del traditore* recupera il manierismo come chiave di accesso alla dissociazione da un mondo immutabile e da una realtà impraticabile, negli stessi mesi in cui Cacciari con *Krisis* poneva la critica del sistema dialettico operata dal pensiero negativo a base del rinnovamento della filosofia italiana.

Contro questa persistente intenzione post-modernista, quest'accantonamento del presente muove dunque Negri, cercando una linea di luce in quegli irriducibili che si misurano sino in fondo con l'impossibilità di esprimere il reale se non come prodotto fabbricato, astrazione vivente, e tuttavia tentando comunque di costruire una nuova soggettività. Per questo, mentre guarda con interesse alle sperimentazioni letterarie di un Peter Handke (e non si sfugge alla suggestione che l'autore de *L'ora del vero sentire*, così come il cinema germinale di Wenders, possa essere assimilabile al materialismo di Leopardi, a cui Negri torna in maniera martellante in molti luoghi di queste lettere) che gli sembra evidentemente operare nella traccia della matrice del realismo classico, dall'altra parte pone le proprie speranze nelle esperienze di autoproduzione (ancora una volta il punk e la generazione cortissima della *new wave*) in cui gli sembra di poter rintracciare i segni di quell'idea di «lavoro liberato» e di eccedenza d'essere che costituisce il bello. Dovranno passare più di

«Caro Giorgio, non ti sarò mai abbastanza grato per quello che mi hai ricordato: la solida realtà di questo mondo vuoto».

(dalla Lettera a Giorgio Agamben)

dieci anni perché, è il 1999, negli spettacoli di Pina Bausch o nel *Macbeth* di Nekrosius, che mettono al centro il corpo come soggetto che produce arte, si possa avverare l'attesa di un ritorno al concreto della vita, contro l'astrazione e il mercato. Negri parla allora di una trasformazione che si è compiuta [...]. Uno slancio ottimista che a distanza di soli due anni deve misurarsi con la «vaga impressione cimiteriale» ricavata dalla Biennale del 2001. Di quell'esperienza veneziana salva solo «i totem e i blocchi umani» di Joseph Beuys e le «splendide forme metalliche» di Richard Serra, «sorta di giganti metallici che somigliavano a dei circuiti incaricati di esplorare l'essere, di seguirne le nervature generative». La lettera porta la data del 1 dicembre 2001. Un altro inverno e un nuovo periodo di crisi che si apre – inutile ricordare i fatti di quei mesi e le implicazioni con la produzione successiva di Negri, il cui senso è iscritto nell'apprezzamento che dedica alle opere di Serra: «È così che noi smettiamo di avere paura dell'immanenza. Il lavoro vivo attraversa il mondo così com'è e ne libera le eccedenze possibili». Sembra già, e probabilmente lo è, un appunto programmatico per *Impero e Moltitudine*. (1 novembre 2014). ■

© Pagina99

Latella versus Eduardo: ci piace ancora il presepe?

All'Argentina di Roma, Natale in casa Cupiello con la regia di Antonio Latella

Francesco Tozza

Lo stanco, spesso non molto convinto – e poco convincente – trentennale dalla morte di Eduardo, fra sterili celebrazioni e non sempre originali riproposte dei suoi testi, ha trovato forse il suo punto nodale nello stupendo, complesso spettacolo di Antonio Latella. Il quale, avvicinandosi per la prima volta al grande drammaturgo con la sua personalissima (per molti versi *stravagante*) regia di *Natale in casa Cupiello*, e continuando d'altra parte nel suo lavoro di decostruzione dei *sacri testi* di tanto nostro (e non solo) teatro, ha messo in luce l'importanza di una *linea analitica* della messinscena contemporanea, soprattutto di matrice brechtiana – purtroppo in buona parte perduta –, foriera di sempre apprezzabili risultati, anche per l'effettivo approfondimento degli autori trattati. Nel caso specifico, pur fra i mugugni dei sedicenti eduardiani *doc* (soprattutto fra quegli spettatori, vittime di una *vulgata* nell'interpretazione del testo, sostanzialmente comica, dura a morire), si è avuta una lettura lucidamente amara, con venature di forte attualità e incredibilmente profetiche, se si tiene presente la data di composizione (primi anni trenta): il sogno di una festività già avvertita come perduta, di fronte ad uno sfascio familiare, che è anche caduta di valori in una comunità solo virtualmente coesa. Sul piano più squisitamente teatrale, si riconferma l'estrema complessità di una macchina scenica cui non a caso l'autore tornò a più riprese, refrattario com'era ad una *definitività* della scrittura drammaturgica, cui da avveduto uomo di teatro cedeva solo dinanzi alle ragioni dell'*editing*.

Complessità, si diceva, della macchina scenica che, se nel caso di Eduardo toccò lo stesso processo creativo della commedia (all'attuale secondo atto, giudicato autosufficiente, fu dopo un anno aggiunto il primo, e successivamente il terzo, senza peraltro che la cosa soddisfacesse in pieno l'autore che non si stancò di apportare ulteriori varianti al suo lavoro del quale, ovviamente, era anche interprete), nel caso di Latella è divenuta messa in crisi della rappresentazione, e non di quella eduardiana soltanto.

Ad apertura di sipario – e per l'intero pri-

mo atto – gli attori si presentano sul bocca-scena, tutti in fila, di faccia al pubblico, vestiti di nero e con una mascherina sugli occhi, che ciascuno si toglie solo al momento di entrare nel ruolo. Mentre una immensa e improbabile stella cometa scende alle loro spalle, occupando gran parte del buio palcoscenico, essi *dicono* – puntualmente e addirittura puntigliosamente – il testo eduardiano, comprendendovi didascalie e battute, soggettivando queste ultime con una leggera variazione di tono; in modo più esplicito, l'attore Francesco Manetti, perfetto nel ruolo di Luca Cupiello, sottraendo la sua parte al temibile confronto con l'interpretazione dell'autore, ne porge – o sembra porgerne (miracoli della finzione!) – soltanto la lettera, immaginando di riscriverla in una fantomatica pagina o di suonarla, quasi fosse il lacerto di una partitura, sui tasti di un ipotetico pianoforte. La parola eduardiana, così ostentatamente rispettata, esce da questa fascinosa evocazione priva di ogni sospetta o residuale retorica, lucida e sempre efficace nel suo impianto narrativo, frutto di una singolare commistione fra generi teatrali che vanno dalla farsa alla tragedia, dal dramma passionale al grottesco; ancora una volta (recente e riuscitissimo il caso di Fausto Russo Alesi), dissociata dall'interpretazione *autentica*..., offre uno dei segni più certi della sua permanente vitalità. È facile obiettare, a questo punto (e le obiezioni non sono mancate, magari da parte di quegli spettatori che hanno abbandonato, più o meno furtivamente, la sala dell'Argentina, già nel corso del primo atto, perdendo peraltro il rovesciamento di prospettiva registica avvenuto appena dopo, in quello che costituiva il lungo primo tempo della rappresentazione): Latella così *uccide il copione*, anche *se lo fa rinascere*. Il bello è che, proprio con queste espressioni, un critico di tutto rispetto come Cesare Garboli esprimeva il suo entusiasmo per le ultime interpretazioni (maggio 1976) che della commedia diede lo stesso Eduardo (ne fummo anche noi spettatori), quando ormai lui stesso giocava con le battute, variandole all'infinito, creandone addirittura di nuove ogni volta, con una tecnica così sottile da risultare invisibile, al punto da far dire che Eduardo ormai non *recitasse* più. Con buona pace di chi, tuttora, sostiene l'intoccabilità dei *sacri testi*, non immaginando di ferire così i loro stessi autori!

Con il secondo atto, dunque, giustapposto al primo senza soluzione di continuità, lo spettacolo di Latella muta registro: alla linea analitica, offerta da una lettura sostanzialmente solo descrittiva del testo, è subentrata la cifra, a valenza espressionista, di una messa in scena dura e feroce, intesa a farne esplodere, in un'atmosfera spesso da incubo, l'originaria struttura. Che, comunque, già prevedeva, nella metaforica volontà di costruire il presepe, con ostinazione portata avanti, pur essendo continuamente frustrata, l'impossibilità di sottrarsi alla complessità della vita, illudendosi di ingabbiarla nella serena immobilità della rappresentazione. Non a caso, lo sguardo del regista si sposta su donna Concetta, la moglie di Luca Cupiello, la quale pur sopportando, e in ultima analisi garantendo, la magica illu-

sorietà del mondo in cui si è chiuso il marito, prende su di sé il carico della famiglia, con i suoi contrasti e le contraddizioni: è lei la nuova *Madre Courage*, di brechtiana memoria (ne veste i panni l'intensa Monica Piseddu), che porta innanzi la celebre carretta. Ma il suo pur indispensabile realismo non paga: il carro della famiglia, il doloroso peso della vita sopportato senza dare spazio alle altrettanto necessarie illusioni, si rivela ben presto un sinistro carro funebre, che progressivamente fagociterà tutto e tutti: al momento, i fantocci animaleschi che i vari personaggi portano in giro, nella loro danza macabra, sulle tavole del nudo palcoscenico, improbabili pietanze di un pranzo natalizio che ha ormai solo la freddezza di uno stanco rituale.

Nel terzo atto, forse il più carico e delirante nella sua brevità, Luca Cupiello (prostrato da un ictus che l'ha colpito, dopo aver preso atto di essere stato l'involontaria causa della rottura fra la figlia e il genero) giace, nudo e farfugliante, nella culla-mangiatoia di un presepe che non può essere più l'utopica miniaturizzazione di un mondo perfetto, i cui protagonisti sono artigiani, contadini, pescatori... L'immobilità presepiale non riesce più a nascondere “tutto quello che non vogliamo vedere o non vogliamo accettare, mentre arrivano le feste”; non può più coprire “vuoti di senso sempre più difficili da colmare, che diventano risacche di risentimento, odio, perbenismo formale” (Latella, nel corso di un'intervista rilasciata prima della *prima*). In simile contesto, che il *grande* Eduardo (altro che il *piccolo* borghese di cui qualcuno ancora va blaterando!) già intuiva quasi un secolo fa, sembra non ci sia più spazio per una credibile *natività*, ma soltanto per “un rituale funebre di interessi e apparenze”. E Latella lo mette in scena – questo rituale così acutamente individuato – con quanto di più tragico e barocco la sua ben nota, esuberante vena creativa poteva offrirgli. Concetta veglia al capezzale del suo Luca, con gesti e un abbigliamento che l'avvicinano alla più nota delle *Pietà* michelangiolesche (ma già Eduardo, in una didascalia presente solo nel manoscritto Vieusseux, l'avvicinava all'*Addolorata*); le fanno corona le sue vicine, quasi personaggi, nella loro fissità, di una pala d'altare, nonostante i ricchi abiti ottocenteschi. Raffaele, il portiere, portatore del sempre bene accetto caffè, diventa un angelo che scende dal cielo, mentre il dottore (ne veste i panni il contraltista Maurizio Ripa), forse perché artefice delle sempre *pietose bugie* cui si sentono costretti i medici, dà la sua irresistibile versione della *Calunnia* dal *Barbiere* rossiniano (ma il pretesto, ancora una volta, l'ha offerto il testo eduardiano, allorché Concetta giustifica la svista del marito delirante, che l'aveva scambiata per Don Basilio, memore dell'opera vista al San Carlo, loro due insieme, grazie a dei biglietti ricevuti in regalo). Tutto, quindi, sembra concludersi in melodramma giocoso, proprio come nei celebri concertati del Pesarese: Luca, peraltro, riesce a strappare finalmente al figlio il fatidico sì (il presepe gli piace!). Ma con il parricidio finale (il soffocamento tramite un cuscino pieno di foglie, con le quali si compie forse, più che un gesto di rottura generazionale, la messa a morte di una cultura – quella presepiale – se non addirittura quella della rappresentazione in genere), con l'arrivo in prosenio di un *vero* asinello e di una *vera* mucca (anche questo con un riscontro nella didascalia conclusiva del testo), torna a turbarsi la coscienza dello spettatore. Finzione, realtà? Rappresentazione come *ri-presentazione* sterile del reale o sua *ricreazione*? Ancora il corno di un annoso dilemma. Non a caso Latella, più volte, nel suo spettacolo fa ripetere dalla voce (registrata), indimenticabile, del saggio Eduardo la più bella e inquietante battuta del testo: “Mo miettete a fa' 'o Presebbio n'ata vota...”. Espressione di un ironico disincanto? Di un invito alla speranza? Chissà: forse la consapevolezza della faticosa ma imprescindibile necessità di continuare a fare teatro, ancora, nonostante tutto. ■

Caffè a Toledo, toccate e fuga

Otto autori dialogano con la città

Ugo Piscopo

Un delizioso volumetto, particolarmente ghiotto per le feste natalizie, è *Caffè a Toledo*, a cura di Piero Antonio Toma, introduzione di Giulio Ferroni, Compagnia dei Trovatori, Napoli 2014, pp. 62, € 10.00. Intriganti e significativi i testi, gradevoli e giocose le illustrazioni. Otto gli autori: Josep Piera, Domenico Rea, Jean-Noel Schifano, Michele Prisco, Samy Fayad, Raffaele La Capria, Luigi Compagnone, con testi già apparsi su *La Napoli Guide* dal 1988 al 1992. Occorre, però, aggiungere che il prezioso libretto già ha cominciato a fare strada, a divenire altro cioè, – un libro, d'altronde, se è libro, diviene sempre “altro” lungo un percorso aperto ad attraversamenti e soste di letture e glosse a margine di altri autori. Suggestive, ad esempio, sono state le osservazioni di Aldo Masullo e di Mauro Giancaspro alla presentazione del volumetto il 16 dicembre presso “Io ci sto”, la libreria aperta su formula cooperativistica al Vomero, in Piazzetta Fuga, a pochi metri da dove era la Libreria Loffredo, chiusa di recente in questo crescente contesto di difficoltà economico-finanziarie.



Dentro e fuori del libretto, il discorso si muove con agilità, anche grazie alla svariate possibili declinazioni delle morfologie di riferimento: il caffè come locale storico, il caffè come bevanda particolarmente raffinata e gustosa a Napoli. Il tutto gode di un vasto respiro fantastico, in quanto si svolge e si avvolge entro uno scenario fortemente catturante come Napoli, osservata sì lungo l'asse nord-sud di via Toledo, densissimo di memoria storica, di vicende ordinarie e di eventi e personaggi di eccezione, ma che insieme rinvia a situazioni più generali. Entro questo cerchio magico (Napoli-caffè locale-caffè bevanda), si avvolgono a spirale gli assaggi degli autori, ognuno impegnando la propria sensibilità e la propria parola a rendere denso e succoso il breve intervento e insieme a dire anche il senso del proprio rapporto e del proprio destino di chi viene a contatto con Napoli o a Napoli è nato e cresciuto, come Luigi Compagnone e Raffaele La Capria. Ne vengono fuori note da leggere e da conservare, ognuna col suo stile, con le sue pause, con le sue accelerazioni. Tutte insieme immerse in una comune aura, quella del dialogo con la città e con le sue anime, più nascoste o più vulgate, più silenziose o più clamorose e teatrali. Intanto, però, mentre si contatta e si ascolta quanto si pone in essere in relazione con i caffè e il caffè, la specificità degli interni ereditata dal passato e da trasmettere al futuro, quale quella ad esempio che si innerva nelle narrazioni dei caffè di Trieste, di Venezia, di Padova, di Milano, di Torino, è del tutto sfuggente. Segno che a Napoli quello che conta è la storia grande, non quella piccola e particolare dei soggetti minori, che intanto si danno profili squisitamente propri. ■



le cronache del salernitano
direttore responsabile tomaso d'angelo

ulissesronache è a cura di
francesco g. forte

redazione

via r. conforti 17 – salerno, tel. 089237114
e.mail cronacasalerno@gmail.com

consulente editoriale andrea manzi
progetto grafico luigileone avallone
assistente di redazione roberta bisogno
ricerche iconografiche oèdipus edizioni

stampa tipografia gutenberg s.r.l. – fisciano (sa)

UN REGISTA DI CLASSE: ALESSANDRO MANZONI

era rappresentata dall'adozione del toscano moderno e colto, attestato dall'uso. Così, negli anni successivi soggiornò spesso a Firenze allo scopo di impadronirsi della lingua, anche grazie ai rapporti stretti con gli intellettuali raccolti attorno alla *Antologia*: gente del calibro di Capponi, Vieusseux, Niccolini. Il risultato fu l'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, stampati ancora a Milano nel 1840-42 – nota come “quarantana” – presso gli editori Guglielmini e Redaelli. Parte integrante dell'opera, che presentava un ricco corredo di illustrazioni, fu la *Storia della colonna infame*, collocata alla fine del romanzo. L'apparato di immagini – per la massima parte, di Francesco Gonin – ha un valore esegetico di importanza capitale. Il rapporto tra testo e immagini è uno dei nodi principali del romanzo, come sottolinea Francesco De Cristofaro curatore dell'edizione BUR 2014 dell'opera realizzata con un'équipe multidisciplinare di studiosi: «(...) non è per partito preso filologico né per feticismo dell'ultima volontà d'autore che quest'edizione sceglie di proporre il testo integrale della Quarantana, con l'accompagnamento delle immagini di Gonin e col contrappunto tragico della *Colonna infame*. Proprio questa forma del libro, infatti, è uno dei punti di forza della sua modernità: lo hanno compreso tutti coloro che hanno cercato di restituire, in rapsodie critiche o nel corpo-a-corpo del commento, la sua natura complessa di “audiovisivo”, che si rivolge al lettore per parole e per immagini, cioè lungo la durata della lettura e nell'istante del colpo d'occhio».

L'edizione, diretta da De Cristofaro, cui si deve il saggio introduttivo (“Il romanzo sul tavolo da gioco”), si avvale, s'è appena accennato, di uno staff di studiosi di primissimo livello, docenti della Federico II e della Seconda Università di Napoli: Matteo Palumbo (“La Storia della Colonna infame, ovvero l'ultimo capitolo dei *Promessi Sposi*”); Giancarlo Alfano (“Il sistema delle illustrazioni”), Nicola De Blasi (“La lingua del romanzo da leggere e da ascoltare”). Al più giovane Marco Viscardi il compito di stilare una scheda-saggio dell'opera e un profilo biografico, oltre alla stesura, con De Cristofaro, del ricchissimo apparato di note ai trentotto capitoli.

Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi – Storia della Colonna infame*, a cura di Francesco De Cristofaro, Rizzoli, Milano 2014, pp. 1344, € 18,00. ■

Raffigurazioni di Renzo e Lucia nei PS

Giancarlo Alfano



[...] Ezio Raimondi (1947) ha spiegato in maniera puntuale e organica la differenza tra i percorsi tracciati dai due “promessi” nel corso della vicenda. In particolare, è diventato oggi un luogo comune della critica ribadire la contrapposizione tra la storia di Lucia, “fanciulla perseguitata” e per lo più relegata in spazi chiusi, e il romanzo di Renzo, che si muove all'aperto, rimanendo esposto agli stravolgimenti della Storia. Ebbene, se si sottopongono le vignette a un controllo di carattere quantitativo, se ne può ricavare una considerazione non priva di interesse.

Nell'edizione Quaranta, i capp. I-XXXVIII sono illustrati da un totale di 434 immagini. Le immagini che raffigurano Renzo (calcolando anche le apparizioni in figurina piccola dentro una scena grande) sono 109, cioè il 25% del totale; le immagini che raffigurano Lucia (che invece è sempre ben visibile nella vignetta) sono 57, ossia il 13% del totale. Oltre al ritratto, la fanciulla è rappresentata per quarantasette volte al chiuso, per lo più in una casa (cinque volte in una chiesa, cinque volte nel lazzaretto), e nove volte all'aperto. A questo proposito, è interessante aggiungere che due di queste immagini riguardano la breve permanenza a Monza e quattro ne raffigurano il rapimento coi successivi sviluppi [...]. Nel caso di Renzo, invece, al di là del ritratto, 43 vignette lo raffigurano in spazi chiusi, ma in una tipologia assai più ricca di quanto non sia per Lucia. Renzo è rappresentato all'esterno in sessantuno casi, sia nei pressi di luoghi domestici sia nella grande città di Milano, sia in luoghi selvaggi e isolati. Il solo dato quantitativo conferma la polarizzazione dei due protagonisti: Renzo è responsabile del movimento della storia [...]. Considerato il controllo strettissimo realizzato da Manzoni sul corredo iconografico dei *Promessi Sposi*, questi pochi, secchi dati numerici rimarcano un aspetto decisivo per la comprensione dell'opera, che si conferma divisa in maniera assai precisa tra l'avventura di Renzo, immerso nella vita sociale, e la storia di Lucia, tutta chiusa entro la sua interiorità.

da “Il sistema delle illustrazioni” ■

LA (FALSA) STUPIDITA DEI PENNUTI ED ALTRE DIVAGAZIONI DI LUIGI MALERBA

e gli altri animali; fanno deduzioni scientifiche, di stampo anche astronomico – «Quando vennero a sapere che la terra è rotonda come una palla e gira velocissima nello spazio, le galline incominciarono a preoccuparsi e furono prese da forti capogiri. Andavano per i prati barcollando come se fossero ubriache e si tenevano in piedi reggendosi l'una all'altra. La più furba propose di andare a cercare un posto più tranquillo e possibilmente quadrato» –; ma eccellono in matematica: «“Una gallina moltiplicata per una gallina fa una gallina: prima erano due e adesso ne è rimasta una sola. E l'altra dove è andata a finire?”. La gallina decise di non lasciarsi mai moltiplicare perché, a forza di moltiplicazioni, c'era il rischio che il pollaio restasse vuoto». Il pollaio è un vero “patrimonio culturale” che arriva a comprendere anche il teorema di Pitagora: «La gallina disegnata sulla ipotenuza di un triangolo rettangolo equivale alla somma delle galline disegnate sui due cateti».

E tuttavia materia propria dei pennuti è la speculazione filosofica, declinante un poco verso l'oriente, con una spolverata di atarassia democritea. D'altra parte, «per diventare filosofa – diceva una vecchia gallina che credeva di essere molto saggia – non importa pensare a qualcosa, basta pensare anche a niente». Forte è anche la spinta tautologica del pensiero gallinaceo: «Una gallina penserosa si metteva in un angolo del pollaio e si grattava la testa con la zampa. A forza di grattarsi diventò calva. Un giorno una compagna le si avvicinò e le domandò cosa la preoccupasse. “La calvizie”, rispose la gallina penserosa». Né l'autoreferenzialità è sottaciuta: «Una gallina gallinologa dopo avere studiato molto il problema disse che le galline non erano animali e non erano nemmeno uccelli. “E allora che cosa sono?” domandarono le compagne. “Le galline sono galline”, disse la gallina gallinologa, e se ne andò via impettita».

Insomma, un vademecum filosofico in equilibrio tra umorismo schietto e nonsense.

Per Malerba dare voce alle galline significa analizzare «gli inesauribili aspetti gallinacci» degli umani, nel loro lato debole, misto di frivolezza, vanità, paure. Non mancano tuttavia casi di (pur strampalata) logica di base; un esempio: «una gallina era diventata matta e l'avevano rinchiusa in manicomio. Il gallo le telefonava ogni tanto per avere sue notizie, ma lei rispondeva: “Guarda che qui non abbiamo il telefono”. Il gallo riferiva alle galline che per il momento la loro compagna non era guarita e doveva rimanere in manicomio». Un altro: «Una gallina medievale aveva deciso di vendere l'anima al diavolo. Trovato Belzebù in un orto che rubava il sedano, gli offrì l'anima in cambio di “una manciata di orzo”. Ma il diavolo “le fece una risata sul becco”. E così la gallina medievale scoprì di non avere l'anima».

Ma le cose cambiano. Secondo l'insegnamento di Esopo – volpe furba, agnello mite, e così via – il personaggio gallina non potrebbe che essere stupido. Questo “punto fermo” ha resistito per un paio di millenni, prima di sbriciolarsi, l'altra anno dopo che, grazie all'Associazione americana per il progresso della scienza, non poche ricerche hanno mostrato come i pennuti abbiano abilità cognitive che rivaleggiano con quelle umane, possedendo – nonostante la mancanza di gran parte della struttura corticale nella loro architettura cerebrale – straordinarie abilità in campi come la comunicazione e la memoria. Dire a qualcuno: «hai un cervello di gallina» non è più, quindi, un insulto perché – è stato provato – le galline sono persino più sveglie dei piccioni viaggiatori.

E se già Calvino si chiedeva «che cosa passerà attraverso lo sguardo fisso» del pollo domestico, sotto sotto Malerba deve averlo sempre sospettato che gli avicoli non rispecchiano, bensì smascherano, la debolezza degli umani, anche quando costoro sono rappresentati da un genio come Baudelaire, il quale aveva osato dire che «la campagna è quel posto dove le galline vanno in giro crude. Una gallina disse allora che la città è quel posto dove i poeti vanno in giro cotti».

Grazie al Meridiano curato da Walter Pedullà, previsto per la metà del prossimo anno, ed alla riedizione di testi da qualche tempo introvabili (*Il serpente*, *La scoperta dell'alfabeto*, *Il pianeta azzurro*), i nuovi lettori di Malerba avranno l'opportunità di ripercorrere alcuni dei fondamentali suoi nodi tematici: sperimentalismo, erotismo, politica. Laddove, con la nuova edizione de *Le galline pensierose* e con i *Consigli inutili* nella collana “Compagnia Extra” diretta da Jean Talon ed Ermanno Cavazzoni, per Quodlibet, lo scrittore rivela la sua maestria nel paradosso, la sua capacità di scovare il lato ridicolo delle cose, il suo rifiuto del conformismo.

I Consigli qui elargiti sono una quarantina e riguardano questioni, per così dire, assillanti (come produrre del fango di buona qualità; come esibire indisturbati una pipa nel museo dov'è vietato fumare; come utilizzare al meglio un treno...) o domestiche (come non confondere l'albero di Natale con l'uovo di Pasqua; come perdere involontariamente lettere che ci sono sgradite; come mascherare (o smascherare) uno sbadiglio...) o che attengono alla convivenza civile (con quale trucco zittire

Luigi Malerba



Il cardellino

Alcuni giornali hanno dato la notizia di un cacciatore umbro arrestato per avere ucciso un cardellino.

Se un cacciatore uccide un cardellino c'è l'arresto immediato. È una legge giusta in difesa degli uccelli inermi. Se un cacciatore uccide un guardacaccia e non confessa l'intenzione di uccidere, si tratta di omicidio colposo che non comporta l'arresto immediato. Al cacciatore sorpreso dal guardacaccia mentre uccide un cardellino conviene dunque uccidere anche il guardacaccia.

Se ha l'animo di uccidere un cardellino inerte non gli costerà gran che sparare su un rustico uomo dei boschi che oltre al resto è armato.

Ma un uomo così fatto, capace di macchiarsi di due orrendi delitti, che cosa merita? Merita di morire. E allora il guardacaccia non deve avere nemmeno un istante di esitazione, quando vede un cacciatore che lo uccida senza pietà. Meno cacciatori ci saranno in circolazione e meglio sarà per tutti, uomini e cardellini.

Sia per il guardacaccia che per il cacciatore, che non rientrano nelle categorie degli animali protetti, non c'è l'arresto immediato e perciò l'uccisione avrà tutto il tempo di trovare delle buone ragioni per sfuggire alla condanna.

Far niente

Abbiamo a disposizione molti modi di far niente. A dispetto del luogo comune “dolce far niente”, si tratta di un obiettivo non sempre facile da raggiungere. Perché il far niente raggiunga un livello efficiente e professionale occorre anzitutto una coscienza vigile. Stai seduto su una sdraio una giornata intera, immobile, senza pensieri precisi e organizzati, ma non basta: devi avere costante la coscienza che non stai facendo niente.

Il far niente non c'entra con la pigrizia. Il vero far niente deve essere realizzato da una persona normalmente attiva con un notevole impiego di energie mentali. Bighellonare per la strada, stare seduti al caffè o su un sedile qualsiasi (panchina seggiola poltrona divano) a fumare una sigaretta, sono modi imperfetti di far niente perché in realtà il soggetto bighellona, sta seduto al caffè o fuma una sigaretta (pipa o sigaro fa lo stesso), che sono azioni imperfette alle quali corrisponde un far niente imperfetto.

Ci si avvicina al far niente totale rimanendo immobili (non importa se seduti o in piedi), con gli occhi chiusi (altrimenti si guarda o quanto meno si “vede” qualcosa). Gli altri sensi sono più discreti e difficilmente interferiscono.

La parte più difficile e ambiziosa è quella di fermare i pensieri, far niente significa anche non pensare. Questo può risultare facile alle persone che usano il pensiero solo in rare occasioni e per il resto lo tengono a riposo. Chi invece è abituato a pensare può ricorrere alla pratica zen del vuoto mentale, che è la strada più sicura, ma le pratiche zen riescono meglio in Giappone. Come le pizze vengono meglio a Napoli, le pratiche zen vengono meglio in Giappone. Te la senti di affrontare quattordici ore di volo e una spesa considerevole per un ipotetico vuoto mentale? Al far niente assoluto corrisponde l'assenza assoluta di pensiero, difficilissima da raggiungere sia in Europa che in Giappone. L'assenza totale dei sensi e del pensiero si raggiunge solo in un modo che non mi sento di consigliare a nessuno e non voglio nemmeno nominare.

A chi pretende di sollevare un problema etico a proposito del far niente rispondo che veramente immorale e socialmente dannoso è piuttosto il fare molto e male. ■

il proprio interlocutore; come usare le “finte opposizioni” nei dialoghi in società; come costringere gli antiquari ad abbassare i prezzi...). Tutti o quasi i consigli contengono al loro interno, talora in modo esplicito, tal'altra no, domande inderogabili del tipo: per quale motivo privilegiare il lavoro se tutti sappiamo che è l'ozio l'artefice della civiltà, oppure: per quale motivo ci sbattiamo per trovare la felicità, mentre ogni persona di buon senso sa bene quanto essa sia sopravvalutata.

Ridicoli per il povero di spirito, semplici divagazioni semi-serie per il letterato, indigeste follie per lo psicologo, riflessioni meditate per il pensatore critico, questi “consigli” offrono in realtà a Malerba l'occasione per dotare il reale di nuove prospettive e fornire al lettore punti di vista *ulteriori*.

Il libro si conclude con otto biografie “mediamente strambe e paradossali” di personaggi – dal mondo classico al XVIII secolo –, del tutto inventati (Maresius, Aulo Porfirio, Anacordio, Callipatira, Callipide e Eristene, Traxinis, Pietro Lestiesio, Wilhelm Tellen). ■