Ulissecronache

SUPPLEMENTO SETTIMANALE DI «LE CRONACHE DEL SALERNITANO» • DOMENICA 19 OTTOBRE 2014 • Anno I • Numero 7 • www.cronachesalerno.it

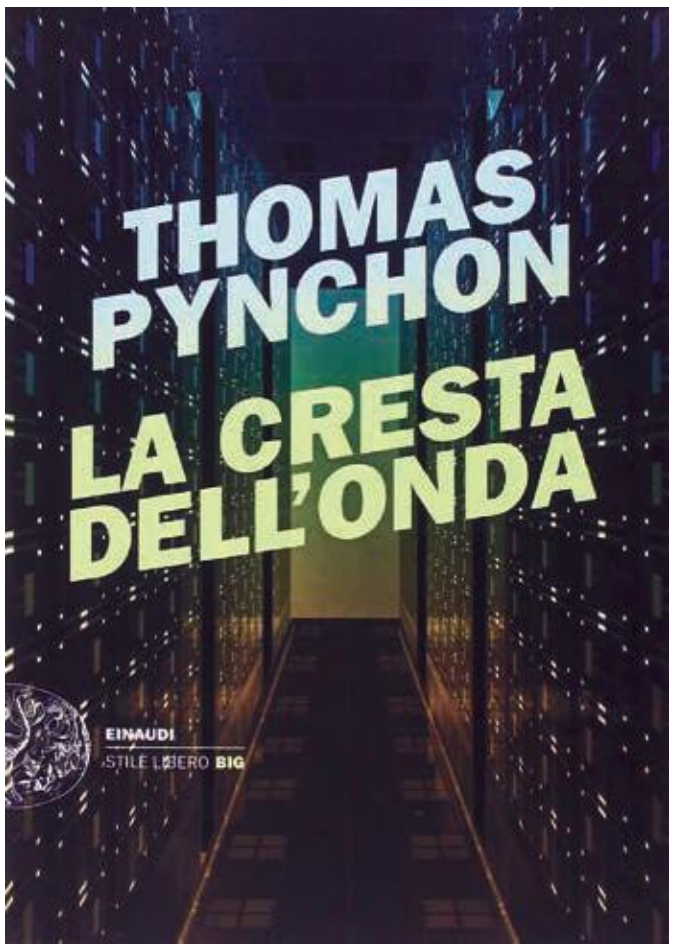
Thomas Pynchon

e la tecnologia sanguinante

Patrizia Longhi Ruffolo

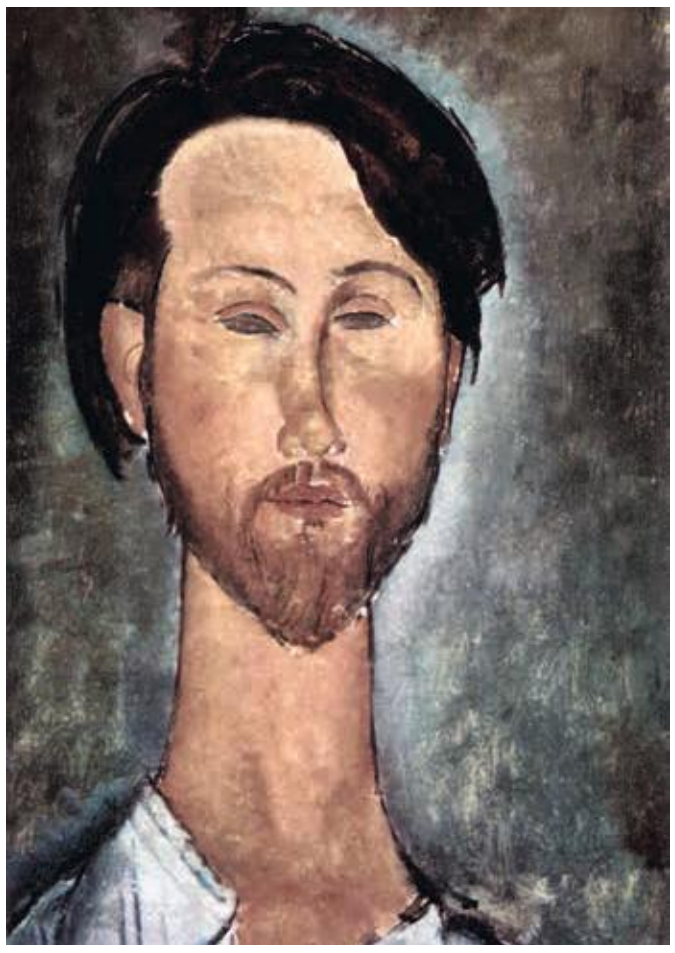
La cresta dell'onda, appena pubblicato da Einaudi-Stile libero nella traduzione di Massimo Bocchiola [utile la lettura del testo, presente sul sito dell'editore, in cui Bocchiola racconta il suo corpo a corpo con la complessità pynchoniana: lessico, sintassi, riferimenti ambientali e storici, i giochi con la lingua e le sue ambiguità, i sovra-e-sotto-sensi sintattici] è la versione italiana del titolo dato da Pynchon al suo ultimo romanzo, uscito l'anno scorso negli Usa, *Bleending edge* – in chiara affinità con espressioni quali *cutting edge* o *leading edge* e legato a concetti come *all'avanguardia* o *tecnologie (rischiosamente) avanzate*. Insomma potremmo dire "tecnologia all'avanguardia" e la cosa sarebbe assimilabile al nostro "sulla cresta dell'onda", se non fosse per quel *bleending*-sanguinante, deformazione di *leading*-all'avanguardia, che ci riporta a rischi che da "industriali" diventano "fisici". Una connotazione di pericolo che manca nella traduzione italiana. Di questo è consigliabile che il lettore tenga conto, accostandosi alla ottava fatica di Thomas Pynchon, per molti il massimo esponente del postmodernismo narrativo nordame-

4



in questo numero:

- *Amedeo Modigliani*
- *Thomas Pynchon*
- *Mark Twain*
- *Poeti*
- *Ilija Trojanow*
- *Letture*



Amedeo Modigliani, a sinistra *Ritratto di Léopold Zborowski*, 1918; a destra *Jeanne Hebuterne con cappello*, 1919.

Amedeo Modigliani

et ses amis

Alice Alessandri-Gioia

Palazzo Blu a Pisa celebra il genio di Amedeo Modigliani, ospitando fino al 15 febbraio una mostra (inaugurata venerdì 3 ottobre), che Jean Michel Bouhours, curatore del dipartimento delle collezioni moderne del *Centre Pompidou*, ha organizzato in sezioni, comprendenti una ricca selezione di opere, settanta delle quali provenienti dallo stesso *Centre* parigino e 40 in arrivo da collezionisti pubblici e privati, italiani e stranieri, compresa la collezione Jean Walter et Paul Guillaume che il *Museo dell'Orangerie* ha accettato di prestare. Opere che – insieme ai capolavori *des amis* – Léger e Utrillo, Derain e Severini, e altri – ricreano l'atmosfera in cui matura la vicenda artistica di Modigliani dal tempo della sua formazione livornese a quello (1906) del suo trasferimento nella capitale francese: qui, la cultura dei *fauves*, di Chagall, Max Jacob, Braque, Cocteau favorisce la maturazione della sua poetica, già fortemente influenzata da Picasso, Toulouse-Lautrec e Cézanne. Una scelta di sculture di Modì e di Brancusi completano il percorso espositivo.

Più in dettaglio, l'esposizione si articola attorno alla produzione dell'artista italiano nel contesto di quella che il critico Warnod ha chiamato Scuola di Parigi, termine con il quale si indica un gruppo di artisti di origine ebraica "rifugiati" a Parigi e tuttavia maldisposti verso le avanguardie cubista, futurista, dadaista e surrealista, scegliendo di sperimentare la modernità pittorica entro parametri figurativi.

La prima sezione è dedicata agli anni italiani. Nato a Livorno (1884) da famiglia ebrea integratasi dopo la diaspora sefardita, qui Amedeo dipinge i suoi primi ritratti e paesaggi. Il periodo è anche documentato con foto e note di archivio; gli anni della formazione si focalizzano sugli approcci adolescenziali alla letteratura (Dante, Baudelaire) ed al pensiero filosofico (Nietzsche), oltre che al misticismo ebraico e alla poesia. Si iscrive ai corsi del pittore Guglielmo Micheli, allievo di Giovanni Fattori e seguace di Camille Corot. A 14 anni conosce Aristide Sommati del quale farà un *Ritratto* in cui evidenzia un bel talento nel catturare l'espressione del suo modello. Chiara è l'influenza dei Macchiaioli nel dipinto *Piccola strada di campagna*, un paesaggio al crepuscolo. Un viaggio nel mezzogiorno d'Italia (1901) gli permetterà di scoprire l'architettura greco-romana, l'arte etrusca, i primitivi italiani, e ne scrive con entusiasmo in missive agli amici. *Ritratto di una donna coinvolta in una seduta spiritica*, probabilmente completato in Francia, pare rivelare, nei delicati lineamenti del volto, l'influenza di Henri Toulouse Lautrec.

L'arrivo di Modigliani a Parigi riempie la seconda sezione. È il 1906. Trasferito nella capitale francese, a Montmartre Modigliani si integra nella comunità *bohemien* di artisti e poeti provenienti d'ogni parte, Picasso, Moise Kisling, Kees van Dongen, Leopold Survage, Diego Rivera, Apollinaire. Nel biennio successivo al suo arrivo due avvenimenti sconvolgono la comunità artistica parigina: la retrospettiva postuma di Paul Cézanne e *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Se il primo evento spingerà Modigliani a superare le regole della somiglianza realista per aspirare a cogliere il fondo dell'anima dei suoi soggetti – come nel *Ritratto di Maurice Drouard* e ne *La Mediante* –, il secondo non lo allontanerà dal suo proposito di scartare le "complicazioni" estetiche del cubismo di Picasso e Braque o del Futurismo di Marinetti, per mantenere uno stile del tutto personale.

Non è poco rilevante che i suoi interessi letterari gli rendono più facile, nei primi tempi, stabilire relazioni con poeti e scrittori come Max Jacob, André Salmon, e più tardi Jean Cocteau, piuttosto che frequentare i pittori

La sezione terza attiene alla scultura. È il pittore Henri Doucet a presentare Modigliani a due collezionisti d'arte, il dottor Paul Alexandre ed il fratello Jean. Questo rapporto assicurerà all'artista un discreto sostegno finanziario e buone commissioni, a partire dal ritratto del padre di Paul e Jean – in mostra, qui, il disegno preparatorio – e da quello dei due fratelli, tramite i quali conosce Constantin Brancusi, con il quale stabilisce un forte sodalizio. Inizia così a dedicarsi alla scultura e per sei anni sperimenterà (1909-1914) il taglio diretto piuttosto che la modellazione, con forme decisamente ispirate ad antiche culture – arte egizia, statuaria delle Cicladi, primitivi iberici – e,

4

Mark Twain

La Vita cent'anni dopo

red.

«Vorrei che quest'autobiografia, quando sarà pubblicata, dopo la mia morte, diventi un modello per tutte le autobiografie future. Ed è anche mia intenzione che sia letta ed ammirata per molti secoli grazie alla sua forma e al suo metodo». Per trovare forma e metodo ci lavorò dal 1870 al 1904 e dal 1906 per quattro anni, con molte false partenze.

Samuel Langhorne Clemens nacque alla fine di novembre del 1835, penultimo di sette fratelli, a Florida. Orfano di padre a 12 anni si diede presto da fare come apprendista tipografo e giovane battelliere (dal linguaggio del fiume fece derivare il nome Mark Twain, «marca due», espressione con la quale si segnala che la profondità dell'acqua è di due braccia) e, più tardi, cercatore d'oro nel Nevada, giornalista, bancarottiere ed altro. Ogni attività con sano spirito polemico, anticlericale, antimperiale. E massonico. Orbene, poiché voleva che tutto questo fosse *raccontato* e non *scritto*, scelse di dettare lo scorrere spontaneo di ricordi e pensieri alla sua stenografa di fiducia, miss Josephine S. Hobby. «Cominciala in un momento qualsiasi» si diceva «vaga a piacimento attraverso la tua vita; parla solo delle cose che ti interessano al momento; lasciale perdere quando l'interesse minaccia di impallidire e rivolgi la conversazione alla nuova e più interessante cosa che nel frattempo ti si è intrufolata nella mente. In questo modo porti le vivide cose del presente a creare un contrasto con i ricordi di cose simili del passato, e questi contrasti hanno un fascino tutto loro».

In fondo, di testi scritti che attingevano alla sua biografia ne aveva già congedati un bel po' e il curatore dell'edizione italiana dell'Autobiografia, Salvatore Proietti, ricorda ai lettori i libri direttamente memorialistici, dai resoconti di viaggio – *The Innocents Abroad* (1869) e *Following the Equator* (1897) alle rievocazioni del West, in *Roughing It* (1872).

"Sii buono e sarai solitario", scrisse Mark Twain su questa foto durante il suo viaggio intorno al mondo, che apre il libro *Seguendo l'Equatore*, 1897.

C'è, poi, la materia autobiografica presente nei primi racconti sull'ovest e, più tardi, nei «romanzi di Hannibal», ambientati in posti che evocano il Missouri rurale dell'infanzia: St. Petersburg (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876 e *Adventures of Huckleberry Finn*, 1884); Dawson's Landing (*Puddn'head Wilson*, 1894), Eseldorf (l'incompiuto *The Mysterious Stranger*). E, soprattutto *Life on the Mississippi* (1883), da Joe R. Lansdale ritenuta un'autobiografia mascherata ma vera: «Ovviamente Twain parla delle sue esperienze sul fiume e lo fa a modo suo. Come tutti i bravi scrittori, era in grado di raccontare la verità e di farla sembrare una fandonia e di raccontare una fandonia facendola sembrare la verità. Lui raccontava certe cose in maniera tale da fartele sembrare un mito e altre volte prendeva cose non vere e te le raccontava in maniera così diretta che alla fine ci credevi. *Vita sul Mississippi* è uno splendido libro autobiografico».

Il fluire dei pensieri, dunque, è il metodo che lo stesso Twain definiva come il migliore per lasciare traccia di sé. Né è possibile dargli torto. Chiediamoci a chi possono far capo il gusto dell'oralità di Faulkner ed Hemingway e, varcando l'oceano, il flusso di coscienza joyciano e della Woolf? Da dove vengono quell'andare avanti e indietro nel tempo, le digressioni a non finire, i frammenti di vita che hanno caratterizzato la narrativa novecentesca nei suoi esiti maggiori (postmodernismo compreso)?

Sul frontespizio dell'*Autobiografia* c'è scritto: «da pubblicare cent'anni dopo la morte secondo la volontà dell'autore». Una raccomandazione che, come ricorda Harriet Elinor Smith nell'*Introduzione*, fu ignorata da Albert Bigelow Paine, biografo ufficiale e primo esecutore testamentario, nel 1924, da Bernard De Voto nel '40 e nel 1959 da Charles Naider (in Italia pubblicata da Garzanti). Ciascun curatore assembla e rimaneggia il testo per riordinarlo a proprio modo e soprattutto per imprigionare l'opera lungo un possibile asse cronologico. Un tradimento, in piena regola, una pugnalata a chi aveva ben precisato: «Parlo dalla tomba, piuttosto che a viva voce, per una buona ragione: da lì posso parlare liberamente. Quando un uomo scrive un libro che si occupa del suo privato – un libro che sarà letto mentre lui è ancora vivo – è restio a parlare con totale franchezza; tutti i tentativi di farlo falliscono, e lui riconosce che sta cercando di fare una cosa che è completamente impossibile per un essere umano (...) A me è sembrato di poter essere franco, libero e disinvolto come in una lettera d'amore sapendo che quanto scrivevo non sarebbe stato esposto ad alcun occhio finché non fossi morto, inconsapevole, e indifferente».

L'edizione che ora abbiamo tra le mani è quella definitiva avviata nel 2010 dal «Mark Twain Project», a Berkeley, e possiamo capire l'esultanza dello scrittore per aver creato un modello «per tutte le autobiografie future», consapevole che per dire la verità su di sé bisogna che essa vada di pari passo con la menzogna. Anzi, «l'autore fornisce la menzogna, il lettore fornisce la verità – ovvero arriva alla verità con l'intuizione». Da subito, l'autobiografia si delinea come combinazione di «storia» e «diario» del presente. Tutto è funzionale alla dettatura: da brani di lettere recuperate alla descrizione di case possedute, dalla biografia che la piccola Susy scrisse del padre ai ricordi di viaggi e conferenze. Ne risultano capitoli che assomigliano a un «insensato groviglio» di epoche e di ambienti pronti a immettersi l'uno nell'altro (Ivan Tassi).

«Ho ripensato a millecinquecento o duemila eventi della mia vita di cui mi vergogno, ma neppure uno ha ancora accettato di finire nero su bianco». Aveva timore di ritorsioni contro i propri cari, lui che di giudizi sprezzanti su colleghi ed uomini più o meno potenti ne aveva espressi in quantità. Contro il presidente Roosevelt: «probabilmente non pensa mai al modo giusto di fare una cosa. Per questo ha segretari privati che non sono in grado di pensare al modo giusto di fare alcunché»; contro Rockefeller: «Neanche Satana riuscirebbe a fare la parodia di John D. Rockefeller e i suoi numeri alla sua scuola domenicale di Cleveland. Quando John D. si impegna in questo senso, raggiunge l'apice del grottesco»; contro lo scrittore Bret Harte, già suo amico, bollato come «pacchiano, falso, insincero»; contro alcune professioni: «È la volontà di Dio che debbano esistere i critici, i missionari, i parlamentari e gli umoristi, e ne dobbiamo sopportare il fardello». Insostenibile l'attacco a Jane Austen: «Tutte le volte che leggo 'Orgoglio e pregiudizio' mi viene voglia di disseppellirla e colpirla sul cranio con la sua stessa tibia».

Va detto che molti aneddoti – tranne quelli familiari che imperversano nella prima sezione, quella degli anni da Hannibal a Hartford – non portano da nessuna parte e non poche storie sono resoconti piuttosto freddi. A rimanere costanti sono l'attitudine teatrale dell'autore e l'umorismo, la cui «fonte segreta non è la gioia ma il dolore» dirà. Pessimista, irriverente, sarcastico, nemico delle vanità e paladino del puritanesimo Mark giunse presto ad incarnare la quintessenza dello scrittore americano.

Altre descrizioni e altri ricordi sono pieni di emozione, con il senso di solitudine per le tragedie che deve affrontare in età avanzata. In *Mark Twain's Other Woman: The Hidden Story of His Final Years* (2010) la biografa Laura Trombley scrive, a proposito dei suoi ultimi anni: «fumava una media di 300 sigari al mese, beveva ogni giorno. Ed era ossessionato dal sesso». Nel 1896 era morta per meningite Susy: «Morì al momento giusto, fortunato della vita, all'età della felicità: ventiquattro anni» dettò alla stenografa, «a ventiquattro anni, una ragazza come lei ha visto il meglio della vita, la vita come sogno felice». Nel 1904 se ne andò l'amata moglie Olivia, conosciuta quando «era magra, bella e fanciullesca... Rimase donna e ragazza allo stesso tempo fino all'ultimo giorno di vita. Sotto un'esteriorità solenne e gentile bruciavano inestinguibili fiamme di simpatia, energia, devozione e affetto assolutamente illimitato». Erano nella villa fiorentina, minuziosamente descritta negli arredi e nelle stanze assieme al carattere della contessa proprietaria, «eccitabile, maliziosa, maligna, vendicativa, rancorosa, egoista, tirchia, avida, grossolana, volgare, blasfema, oscena, una furiosa prepotente all'esterno e una codarda nel cuore». Quattro anni dopo, alla vigilia di Natale, Jean, la figlia minore, muore nella vasca da bagno, soffocata da una crisi epilettica. Il padre la seguirà, qualche mese dopo, il 21 aprile 1910.■

Marl Twain, *Autobiografia*, Donzelli 2014, pp. XL-472, con un inserto fotografico, € 35,00.

Poeti

Mario Gabriele

Armonie in sonno, in attesa del risveglio

Ugo Piscopo

Questa recente raccolta di poesie, *Ritratto di Signora* (prefazione di Luca Landolfi, Nuova Letteratura, Campobasso 2014, pp. 101) conferma ed esalta la lunga, motivata, fedeltà alla poesia moderna di Mario M. Gabriele. Gli assi di riferimento sono sempre quelli: la specola della cultura anglosassone, l'esistenza come verifica di una condizione di partecipazione sospesa ad eventi che portano un nome preciso e un profilo netto, anzi perentorio, ma che in sostanza veicolano meraviglia e mistero, l'interrelazionalità fra i linguaggi (innanzitutto fra letteratura, una letteratura che, come dice Eliot, è suggestiva di una lingua dei vivi dentro le espressioni dei morti, e comunicazione mediatica, - dalla televisiva alla radiofonica, alla giornalistica, quella costituita sulla cifra della cronaca-cronaca).

La cultura anglosassone, dunque, è il filtro fondamentale. A cominciare dal titolo. Questo *Ritratto di Signora* cita intertestualmente ed esplicitamente tanti altri analoghi "ritratti" (*Portrait of a Lady* di Eliot, *The Portrait of a Lady* di Henry James, ecc. ecc.). Naturalmente, concordanze, non possono non attivarsi anche con la semiologia della ritrattistica nelle altre culture e negli ambiti extraletterari: scultura, pittura, cinema. Le consonanze, tuttavia, si intrecciano soprattutto a livello semantico e simbolico con l'acquisizione squisitamente moderna dell'arte del ritratto autentico, come sottolinea Alberto Savinio, che è inquisizione di ciò che non appare e finora non è apparso in superficie e nell'evocazione alla vita di qualcosa che non si sarebbe potuto altrimenti conoscere. Così, questa "Signora" di Gabriele è essa stessa personaggio nuovo e in divenire, in quanto metapersonaggio che si riflette per accenni, per guizzi improvvisi e inattesi su tanti personaggi disseminati nel quotidiano di qua e di là (soprattutto in ambito anglofono): si lascia appena sospettare o intuire, ma non si concede mai nel concreto palpabile e a tutto tondo. Essa, chiaramente, è l'esistenza, in tutto il suo intrigante fascino di enigma e di bellezza che si rivela, senza chiedere licenza ai superiori.

Anche la scrittura è quella che conosciamo di Gabriele, asciutta, essenziale, franta, in mimesi della coseità e, insieme, frammentarietà e occasionalità dei segni della vita. Questa volta, però, essa si offre a una plasticità, ad avvolgimenti più complessivi e di maggiore tenuta, a una sintagmaticità oggettiva che si avvale perfino dei frammenti eterocliti per comporre uno spartito ricco di reciproci richiami e di rinvii ad armonie profonde. Come in questa umanissima, commovente poesia dedicata a una donna amata, ma strappata soffertamente alla vita:

"Non è stato giusto lasciarci / in un gioco che non era nostro. / Peggio di così stanno i pensieri / e la foglia che ingiallisce. [...] Ma l'hai amata davvero questa vita? / Il giallo, l'amaranto, il pallore del tuo viso, / tutto si decideva in un vetrino, / stillante turbamento il codice nel sangue, la sfortuna di non essere tra i centenari. / Antiossidanti d'occasione il selenio e il Q10 / non sono bastati a darti un giorno di bonaccia; la scia delle flottiglie abbandonate, / l'infanzia, turbolenze di vento e di dolore poi, / ma come si fa a credere alle pattuglie d'angeli, / che fosse questo il disfacimento della tua memoria?" (p. 16).■

Ilija Trojanow

ci avverte: *chi non consuma è di troppo*

fgf

Lo sappiamo tutti. Il 15 per cento circa degli abitanti della Terra non è povera: semplicemente muore per fame. Non per scarsità di cibo – che, anzi, la quantità di cibo nel pianeta è tale da poter sfamare tutti a sazietà – ma perché così ha deciso l'economia. È l'economia a stabilire chi mangia e chi no, a decidere chi è superfluo e chi no. Se questo miliardo e passa di persone morissero tutti domattina, non cambierebbe niente per la signora Economia che sempre più si rivela come processo di produzione di uomini ai quali togliere più o meno progressivamente tutto quello che hanno, per ridistribuirlo a quelli già ricchi.

A Ilija Troianow, autore del breve e provocatorio *L'uomo superfluo. Saggio sulla dignità dell'uomo nell'età del capitalismo avanzato* (Nutrimenti 2014, traduzione di Andrea Bianchi) non interessa confutare i modelli matematici dell'economia di mercato né concentrarsi sulla logica del capitalismo, dove la crisi sarebbe immanente al suo sviluppo, né tanto meno esercitarsi pamphlettisticamente sulle conseguenze della globalizzazione, bensì rinfocolare discussioni sui risultati di un modello che aveva promesso benessere e felicità per tutti e produce di fatto ricchezza per pochi e infelicità per molti. L'autore non propone soluzioni preconfezionate: il suo è un incentivo a superare l'idea di un'assenza di alternativa e andare alla ricerca di soluzioni inedite.

Certamente influenzato da Bauman, le cui tesi sulla fabbrica degli scarti umani però rielabora in modo coinvolgente, e dalle teorie della decrescita, Trojanow ci offre elementi interessanti sui quali riflettere. Ammettiamo pure che il nostro pianeta sia sovrappopolato chi, e in base a quali criteri, stabilisce quale essere umano è superfluo? Per il nostro autore a dettar legge è il mercato che prima si libera degli esuberi e poi ne decide l'espulsione dal ciclo del consumo, per la *conquistata* irrilevanza. Non sarebbe, quindi, determinazione dell'ideologia totalitaria (Orwell), bensì il legalismo libertario al suo massimo grado. È la tesi, inascoltata, sostenuta nel *Discorso di Harward* (1987) da Aleksandr Solženicyn.

Ilija Trojanow, nato a Sofia nel 1965, dopo gli studi in Germania, ha vissuto a lungo in Africa – Nairobi, Città del Capo – e a Mumbai, per poi stabilirsi in Austria. Con le sue opere (romanzi, saggi, diari di viaggio) propone un'articolata disanima sul colonialismo di cui la globalizzazione, a suo vedere, rappresenterebbe l'esito compiuto. Il suo romanzo più noto è *Il collezionista di mondi* (Ponte alle Grazie, 2007), sulla vita dell'esploratore e orientalista Sir Richard Burton.

Con *L'uomo superfluo*, si misura con la crisi che mette in risalto sempre più una tendenza suicida dell'economia di mercato che rende superfluo l'essere umano ridotto a merce di scarto.

Nel mondo anglosassone chi perde il posto di lavoro diviene "redundant", ridondante, superfluo. Ai "perdenti posto" Trojanow aggiunge i precari e i nuovi emarginati, l'ex sottoproletariato insomma ampliato a dismisura dallo smantellamento dello stato sociale e dalla cosiddetta *rivoluzione robotronica* (secondo l'intuizione del matematico Kostantinov: tecnologia elettronica e processi di automazione). Se, infatti, per tale *rivoluzione* diminuisce il lavoro retribuito, il capitalismo come lo pratichiamo oggi, in una prospettiva lontana ma non troppo, non avrebbe futuro, perché l'unico grande problema da risolvere riguarderebbero le modalità da seguire per liberarsi dalla massa di disoccupati. ■

le cronache del salernitano
direttore responsabile tommaso d'angelo

ulissecronache 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)

La Méduse

Ilija Trojanow

Nel 1816, quando la nave francese Méduse, sotto il comando di un capitano incompetente, finì su un banco di sabbia davanti alla costa del Senegal, la scarsità di scialuppe costrinse 147 passeggeri su una zattera, talmente inadatta a reggere il mare che quanti erano stati costretti a costruirla rifiutarono di rifugiarvisi. Il capitano riunì l'equipaggio e promise che le cinque scialuppe avrebbero trainato la zattera in un convoglio unito da gomene. Le autorità sulla nave si erano già autoassegnate posti più sicuri nella scialuppa di testa.

Il governatore designato del Senegal, Julien-Désiré Schmaltz, fu calato in poltrona su una barca ben attrezzata, dove poterono trovar posto solo tre dozzine dei suoi parenti e uomini di fiducia. Ad alcuni marinai che nuotavano per sopravvivere fu impedito a fil di sciabola di cercare salvezza sulla scialuppa. Il mare era mosso, le onde alte e la zattera era gia per metà sott'acqua. Ben presto il governatore Schmaltz cedette alla tentazione di liberarsi di parte del peso; diede l'ordine di tagliare la cima di sicurezza che li univa al convoglio, un atto di pura viltà ed egoismo. Da quel momento in poi la fatale compagnia sulla zattera – venti marinai, servitori, un macellaio, un fornaio, un armaiolo, un bottaio, un capitano, un sergente, soldati semplici e alcuni membri della Societe Philanthropique – fu abbandonata a se stessa.

Da bere avevano solo due botti di vino e due d'acqua, da mangiare solo una limitata provvista di biscotti fradici. Quando questi, nel volgere di pochi giorni, furono quasi del tutto consumati, venne il momento di prendere gravi decisioni. Infatti, benché non pochi naufraghi nel frattempo fossero morti (alcuni si erano buttati in mare, altri erano stati pugnalati in scontri tra gruppi rivali), vi erano comunque troppe persone sulla zattera. La cerchia ristretta dei capi (che si arrogavano il diritto di esercitare anche in mezzo alla natura selvaggia il potere riconosciuto dalle gerarchie della civiltà) discusse, su un ponte sopraelevato al centro della zattera, se non fosse il caso di mettere a mezza razione i compagni indeboliti, ma finì col prendere una decisione che tagliava la testa al toro: i più deboli furono gettati in mare, perché le provviste in via d'esaurimento fossero sufficienti per i più forti.

[...]

La domanda decisiva, in caso di sovrappopolazione, reale o presunta, suona così: di chi possiamo fare a meno? Non si considera mai questa domanda dal punto di vista della società, ma la risposta è fondata sull'evidenza dei rapporti di forza: i più deboli finiscono fuori bordo o vengono divorati. L'élite non nutre alcun dubbio sulla propria insostituibilità, i ricchi sono certi dell'origine divina dei loro privilegi e la classe superiore si ritiene di per se piu preziosa di quella inferiore. Ecco perché la frase, spesso pronunciata con leggerezza, "ci sono troppi esseri umani" nasconde una bomba etica di enorme potenza. ■

RAFFAELE E LUISELLA VIVIANI
NE *'0 SPOSALIZIO*, 1938

INGRID BERGMAN IN *GIOVANNA AL ROGO DI PAUL CLAUDEL* E **ROBERTO ROSSELLINI**, 1953

MARCELLO MORETTI, **CLAUDIO ERMELLI** E **VITTORIO CAPRIOLI** IN *ASPETTANDO GODOT* DI SAMUEL BECKETT, 1954

VITTORIO GASSMAN E **ELENA ZARESCHI** IN *AMLETO* DI WILLIAM SHAKESPEARE, 1952

EVA MAGNI E **RENZO RICCI** IN *LETTO MATRIMONIALE* DI JEAN DE HARTOG, 1953

Due secoli di satira in Italia (6)

Umberto Onorato (1898-1967) fu scenografo e costumista per compagnie di operette e riviste. Illustrò *Modestia a parte...* di Petrolini. È stato per quasi mezzo secolo il maggiore caricaturista della scena italiana, collaboratore de *Il Dramma*, *Il Travaso*, *Marc'Aurelio e altri periodici e quotidiani*. Nel 1934 pubblicò in volume i suoi scritti e le sue caricature (*Cento pupazzi di teatro*).

THOMAS PYNCHON

ricano.

Diremo subito che quanti si aspettavano una riconferma della svolta hard-boiled, dopo *Inherent vice* (2009, tr. it. *Vizio di forma*, Einaudi 2011) – (una versione cinematografica è appena stata girata da Paul Thomas Anderson con protagonista Joaquim Phoenix) – resteranno delusi o disorientati al modo di coloro che auspicavano un ritorno al 'picaresco americano'. Desideri pii tuttavia malriposti perché è noto: i confini del postmoderno letterario hanno tracce vaghe e distanze non definite una volta per tutte. Se non si è in grado di comprendere che il mondo descritto da Pynchon quanto più appare come germinazione della sua vivida fantasia, tanto più è reale e ci appartiene, e se è l'azione che vi interessa più dello stile parodico e rabelaisiano, passate oltre, dal momento che i protagonisti de *La cresta* trascorrono gran parte del loro tempo nei locali dell'Upper West Side a Manhattan; e se ignorate che qui, più che in altre opere dell'autore, siamo di fronte ad un *plot* meramente *narrativo*, allora meditate sul monito che *Publishers Weekly* ha voluto lanciare ai suoi lettori: "leggere Pynchon per la trama è come leggere Jane Austen per le scene di sesso"[1].

La storia è ambientata a New York, 2001, nel breve arco di tempo che intercorre tra il crollo delle società dot-com (aprile, "il primo giorno di primavera") e l'11 settembre, ma non è l'ennesimo romanzo sul tragico atto: per cominciare, il lettore deve avere superato trecento e passa pagine prima di imbattersi nella terribile data. A tale proposito, ci è stato ricordato[2] che, a partire da quell'anno, la critica statunitense s'è inventata la "system novel", un novello *brand* per impianti narrativi che ruotano attorno alla gestione (ideologica) del potere ed ai rapporti economici in un tempo definibile come tardo capitalismo, senza tralasciare applicazioni fantastiche (o fantascientifiche): siamo dalle parti di D. F. Wallace, Gaddis, Gibson e dello stesso Pynchon, la cui "poetica della paranoia", con la puntuale conoscenza dei mai prevedibili transiti storici, ben si addice alla memoria della data fatidica, ma rispetto alla quale indifferenza e atteggiamento canzonatorio "rischiano di produrre registri incompatibili"[3].

Protagonista è una signora borghese, ebrea newyorkese, Maxine Tarnow, titolare della *Tail 'em and nail 'em*, agenzia investigativa specializzata in raggiri amministrativi. Separata dal marito, deve anche accudire ai due figlioletti. In apertura, s'è appena sgonfiata la bolla finanziaria delle aziende che operano nell'avanzata tecnologica digitale. A Maxine viene chiesto di indagare su una società di sicurezza informatica e l'investigatrice scopre che l'AD della società invia fondi segreti in Medio Oriente tramite un sistema di trasferimenti parallelo ai canali finanziari. Da qui, delitti, spacciatori, nazisti, liberisti sfegatati, mafiosi russi, hacker, istruttori degli Squadroni della morte, analisti zen fasulli, spie, oltranzisti, ex mariti, adoratori del *feet fetish*: è veramente incredibile – come abbiamno letto da qualche parte – che un uomo di 77 anni padroneggi con l'aria di esperienza *diretta* che Pynchon dimostra in qualsiasi cosa scriva.

Senza dimenticare la nota attenzione dello scrittore per le teorie del complotto, è stato opportunamente sottolineato che l'uscita del libro negli Usa ha coinciso con l'*affaire* Snowden e la denuncia della malagestione del controllo informatico: la Rete da luogo di comunicazione democratica a risorsa per i controllori spioni?. Di rilievo che la domanda se la ponga un autore il quale finora ha scelto ambientazioni pre-rivoluzione digitale (salvo, poi, diventare curiosamente soggetto di culto letterario del web, più ancora, dicono gli intenditori, di Gibson e Philip K. Dick). Il fatto è che "mentre i normali paranoici credono che le peggiori domande abbiano risposte mostruosamente semplici, l'arte paranoica sa che le scoperte più terrificanti (e inevitabili) sono ulteriori domande. L'arte paranoica si occupa di interpretazioni ed esorta il suo pubblico a proporne; diffida persino di se stessa, e in questo modo diventa l'impellente opposto dell'arte compiaciuta"[4].

Come Oedipa Maas (*L'incanto del lotto 49*, 1966) e Doc Sportello (*Vizio di forma, 2009*), Maxine rimane il punto di vista dalla prima all'ultima pagina. Con questa differenza: i primi sono figli della controcultura sessantottina, la seconda è una coraggiosa e spregiudicata newyorkese del terzo millennio, con pistola per sparare all'occorrenza e con topless per esibirsi in una *lap dance* se all'inchiesta può servire.

Thomas Pynchon (Glen Cove, New York 1937) dopo studi di ingegneria esordisce alla fine degli anni Sessanta con racconti, poi riuniti in *Slow learner* [1984-tr.it. *Un lento apprendistato*, e/o 1988, rist. Einaudi 2007]. I romanzi (con le date delle ultime traduzioni italiane): *V* [1963-tr.it Rizzoli 2009]; *The crying of lot 49* [1966-tr.it. *L'incanto del lotto 49*, Einaudi 2005]; *Gravitys rainbow* [1973-tr.it. *L'arcobaleno della gravità*, Rizzoli 2007 e 2013]; *Vineland* [1984-tr.it Rizzoli 2000]; *Mason & Dixon* [1997-tr.it. Rizzoli 2009]; *Against the day* [2006-tr. it. *Contro il giorno*, Rizzoli 2009]; *Inherent vice* [2009-tr.it. *Vizio di forma*, Einaudi 2011]; *Bleeding Edge* [2013-tr.it. *La cresta dell'onda*, Einaudi 2014]. Come già avvenuto per J. D. Salinger, la vita di Thomas Pynchon è avvolta nel mistero.■

1 Cfr. Ricciardiello F., "Sulla cresta tagliente dell'onda: l'avanguardia insanguinata di Thomas Pynchon", in *Carmillaonline*, 24.11.2013
2 Cfr. ivi
3 Cfr. ivi
4 Lethem J., "Noir e paranoia: l'11 settembre secondo Pynchon", in *Repubblica*, 19.9.2014

AMEDEO MODIGLIANI

per l'eleganza dei volti, al linguaggio scultoreo Khmer, conosciuto al Musée Guimet. Questa sezione comprende alcune delle opere-simbolo di Brancusi: *la Principessa X*, *Mademoiselle Pogany III* e una serie di fotografie dello scultore rumeno. Modigliani sviluppa la *Figura femminile ideale* in un universo superiore, e *Il tempio del piacere*, dedicato all'ipnotico potere muliebre.

In parte per la scarsa richiesta di scultura moderna, ma in primo luogo per ragioni di salute – alcool e droghe mescolate alle polveri dei materiali lavorati fanno malissimo al suo già fragile corpo – inducono Modì a lasciare la pietra per il ritorno alla pittura.

Nella quarta sezione si vuole rammentare come l'opera di Modigliani, certo figurativa, sia tuttavia contaminata dal cubismo, come si avverte nell'uso di tonalità scure e nella forma del viso evocata (ma non scomposta!) nello spazio. Tra i primi e gli ultimi ritratti, l'evoluzione stilistica è affascinante. Sollecitato dal mercante Zborowski, Modigliani affronta ora il tema del nudo. Molti saranno presentati, nel 1917, presso la galleria Berthe Weill, per questo chiusa dalla polizia. Nudi sensuali, non lontani, per le pose languide, dalla *Grande Odalisca* di Ingres e dall'*Olympia* di Manet. Oramai l'artista ha raggiunto la piena maturità ed è proprio la dimensione metafisica dei suoi ritratti ad indurre in lui una distanza sempre più netta dal cubismo.

Modigliani, il ritrattista genio (sezione quinta). Nel 1916 dipinge un commosso ritratto di Blaise Cendrars, tornato paralizzato dal fronte, e due ne dipingerà per Max Jacobs, rincontrato negli stessi anni. Dopo la guerra, spariscono poco alla volta l'espressionismo e il simbolismo presenti nelle sue prime opere per dare spazio a quella schematizzazione destinata a divenire lo «stile Modigliani»: composizione e sintesi, autoanalisi e purificazione. I numerosi ritratti di amici, artisti, amanti caratterizzano la sua produzione: dipinti che trascurando ogni contesto, offrono personaggi del tutto autonomi dall'ambiente con qualche dettaglio (nell'acconciatura, ad esempio), presto destinato al massimo della semplificazione.

Semplicità e purezza che caratterizzano il suo lavoro sono in realtà «il prodotto di una sintesi, che lui spinge piano piano verso una fase ultima. È quel che lui chiama "raggiungere la pienezza", risultato al quale, per ogni opera, arriva solo dopo una moltitudine di fasi preparatorie, di cui son testimoni le centinaia di disegni che ha realizzato».

Gli amici li troviamo nella penultima sezione. Parigi è un foyer artistico con grandi maestri come Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin o van Gogh. Modigliani sarà molto legato ad Utrillo, a Moise Kisling e Chaime Soutini, suoi vicini a Montparnasse. La presenza di opere di questi artisti bene illustrano il contesto pittorico all'interno del quale Modì ha lavorato, tra scambi continui e pluralismo degli stili.

Infine, i disegni. Il livornese non ha mai smesso di disegnare: semplificare fino a raggiungere l'essenziale, è questa una delle sue ossessioni. Nei suoi disegni la forma è prima inventata, poi purificata. Questa sua attitudine si realizza dapprima con gli acquerelli delle Cariatidi. Disegna febbrilmente, senza ritocchi, preferendo ricominciare fino a che il profilo che vuole gli arrivi in un solo getto.■

Amedeo Modigliani, *Cariatide*, 1911-1912.

Letture

fgf

New England. Fine del XIX secolo. Un giovane uomo, che si fa chiamare dottor John Shepherd, arriva in una clinica psichiatrica per donne, edificio isolato che si staglia, con le sue torri, su un'isola sferzata dal vento [«Mi guardai nello specchio... l'uomo riflesso aveva un'espressione selvaggia e spiritata, un'inconfondibile aria di disperazione»]. Ha accettato di lavorare come assistente del proprietario e direttore, dottor Morgan [«azzimato, basso di statura e agghindato in modo molto meticoloso; aveva baffetti sottili e decorativi, da dandy francese »].

Una paziente, Jane Colomba [«affascinante e silenziosa»], soffre di amnesia e non sa più leggere né scrivere, ma non ha dimenticato che è proprio sfogliando le pagine dei libri che troviamo le giuste risposte a tutte le nostre domande anche inespresse. Così il suo luogo di elezione è la sala della biblioteca che le è proibita ma verso la quale sente un oscuro richiamo. Anche per il nuovo assistente, odiato per reconditi motivi dall'infermiera capo, vi sono strani divieti: per esempio, non gli è consentito l'accesso all'ultimo piano. Convinto per altro della inutilità dei metodi crudeli di cura praticati nell'istituto e soprattutto del potere benefico e terapeutico della letteratura, Shepherd si avvicina a Jane, con l'intenzione di sperimentare su di lei un più adeguato trattamento. Avviene, così, che la prosa dickensiana e la poesia elisabettiana ridestano la memoria di Jane; il suo passato, però, forse sarebbe meglio non riaffiorasse. È lo stesso per Shepherd, il cui interesse per la giovane paziente comincia con l'apparire poco limpido. Ma qualcosa di più grave incombe, accompagnato da lutti e misteriose scomparse, allucinate visioni, suoni sinistri, ed accadimenti – sul crinale di una *ghosty story* – che costringono i due a cercare il reciproco appoggio. Ma come posso nutrire speranza in qualcuno se non ho fiducia neanche in me stesso?

Un agghiacciante thriller, nella tradizione che da *The Fall of the House of Usher* porta a *The Woman in Black*, in cui – come detta la buona regola del genere – tutti hanno qualcosa da nascondere e nessuno è ciò che è o sembra. Pur potendo essere letto come un avvincente romanzo autonomo, *L'inganno delle pagine segrete* è l'atteso sequel de *La biblioteca dei libri proibiti*, storia gotica della dodicenne Florence e del fratellino Giles, decisamente ispirata a Flora e Miles, protagonisti dello jamesiano *Giro di vite*. In un'opera che gioca anche con *good old-fashioned shocks* e non dimentica gli studi letterari sulla perversione, in un romanzo in cui sono le ombre ad illuminare la notte, John Harding, sessantatreenne londinese ex giornalista ed editor, alla sua quinta opera in tredici anni, dimostra che i libri possono salvare noi stessi e chi ci sta vicino.

John Harding, *L'inganno delle pagine segrete* (tr. Stefano Beretta), Garzanti 2014, pp. 272, € 16,40.■