

quel segmento di informazioni che non possono essere rese di dominio pubblico. Questo sembra essere il vero obiettivo della legge: impedire alla stampa, nell'immediato, di usare quei dati che poi, a distanza di tempo, non avrebbe più senso pubblicare. In questo modo le informazioni veicolate rimarrebbero sempre monche, smozzicate, incomprensibili.

Quello che mi sento di dire è che governo, magistratura e stampa, in questa vicenda, dovrebbero trovare un terreno comune di discussione, perché di questo si tratta, di riappropriarsi di un codice deontologico che renda inutile il varo di leggi che limitino la libertà di stampa, di espressione e di ricerca delle informazioni. Non è limitando la libertà di stampa e minacciando l'arresto dei giornalisti che si arriva a creare una regola condivisa. E in questa discussione mi sento profondamente coinvolto perché sotto la legge che si vorrebbe far passare, il mio lavoro e quello di molti miei colleghi sarebbe stato notevolmente più arduo se non, in certe sue fasi, impossibile. Se ci fosse stata questa legge non avrei potuto scrivere in altre parti di *Gomorra*, il cui dialogo talvolta è formato da intercettazioni che ho utilizzato molto prima del rinvio a giudizio e che avevano un valore di inchiesta ancor prima che un valore giudiziario.

Mostravano come in certe aree d'Italia, in quel caso a Secondigliano, un omicidio venisse definito «pezzo», i politici fossero chiamati «cavallucci» su cui puntare. Ma ancor più importante, perché come ho detto prima non si tratta solo di descrivere un contesto, quello avrei potuto farlo con parole mie; quelle intercettazioni descrivevano come un sindaco avesse partecipato direttamente a un agguato, mostrando, in questo modo, lo stato di salute di un intero Paese.

Nel Ddl intercettazioni è anche inserito un emendamento, la «norma D'Addario» che regolamenta l'uso delle registrazioni. Seguendo quanto prescritto non avrei potuto registrare molte delle testimonianze che ho raccolto senza l'esplicito consenso del mio interlocutore e che ho riportato in *Gomorra*, testimonianze che di certo non sarebbero rientrate in quelle eccezionalmente fatte per la sicurezza dello Stato.

Molte vicende non sarebbero mai venute alla luce e benché spesso io abbia ommesso i nomi reali e mi sia limitato a raccontare i meccanismi, credo che neppure quello sarei stato in grado di fare, rischiando pene severissime. Quando, non molto tempo fa, ho incontrato un pentito e ho registrato quello che mi ha raccontato, l'ho fatto senza sua autorizzazione e senza sapere quale sarebbe stato l'esito di quell'incontro. Di fatto, se non c'è reato in quello che viene registrato, si rischia molto e questo può pregiudicare anche la lotta alle estorsioni poiché chi ne è vittima e decide di presentarsi mirifonato a un colloquio, se l'estorsione non avviene ed è scoperto a registrare, rischia fino a quattro anni di carcere. Tutto questo per dire che togliere la libertà a chi racconta, togliere gli strumenti per capire cosa sta accadendo non è un modo per difendere il diritto delle persone, non è un modo per salvaguardare la privacy.

L'uso delle intercettazioni deve essere regolamentato. Le regole devono essere condivise e affrontate insieme, non imposte. Questa legge rischia di essere, se non verrà profondamente modificata, solo l'affermazione che il potere non può essere raccontato, descritto, ascoltato. In una parola che tutto gli è concesso.

6 Recensioni

T21

Roberto Benigni

[Presentazione di *La vita è bella*]²¹

Questa storia [è] il massimo del tragico, certo. Ma pensare a Chailor, il più grande clown del mondo, che storie si è inventato? Sì, Chailor era un clown e se si guarda un clown da vicino si prende una paura tremenda. La prima impressione che fa è inquietante, la sua risata spaventa; ma se prendi le distanze, se ti allontani allora ridi con la sensazione di sfuggire a un incubo. E perché, direte voi, far ridere di una cosa tanto tragica, del massimo orrore del secolo? Ma perché questa è una storia sdrammatica, un film sdrammatico. Perché la vita è bella e anche nell'orrore c'è il germe della speranza, c'è qualcosa che resiste a tutto, a ogni distruzione.

Ridere ci salva, vedere l'altro lato delle cose, il lato surreale e divertente, o riuscire a immaginarlo, ci aiuta a non essere spezzati, trascinati via come fucili, a resistere per riuscire a passare la notte, anche quando appare lunga lunga.

E si può far ridere senza offendere nessuno: c'è tutto un umorismo ebraico molto pericolato a questo proposito.

E così ne è uscito fuori un film fantastico, quasi di fantascienza, una favola in cui non c'è niente di reale, di neorealista, di realismo. Non bisogna cercare niente di tutto questo in *La vita è bella*. Ci interessava di più raccontare l'emozione che vive una famiglia divisa traumaticamente in due piuttosto che i dettagli della follia del nazismo. E poi chi l'ha detto che sono orrori solo del nazismo? Bisogna vedere che volto prende oggi quello che si chiamava nazismo. Il problema anzi è che questi orrori possono ripetersi sempre. Si sono ripetuti di recente, per esempio in Bosnia. Chi ci assicura che non potrebbero ripetersi di nuovo, e persino da noi, se non siamo attenti, se non ci rendiamo immuni da questa follia, anche ridendone, di un riso liberatorio?

Nel film poi gli orrori non si vedono, perché l'orrore più lo si immagina e peggio è: come insegna Edgar Allan Poe, mai spiarne l'orrore dal buco della serratura. Bastano degli accenni per far sentire che nell'aria c'è un orco, come nei racconti che ci facevano paura da bambini.

21 R. Benigni - V. Cerami, *La vita è bella*, Einaudi, Torino, 1998 [356 parole, 2070 battute].

T22

Alberto Cavaglion Esito mediocre²²

La finzione – termine che, applicato alla letteratura concentrazionaria, può far venire i brividi – si è sempre rigenerata a contatto con l'inesprimibile. Lo sanno bene gli studiosi del romanzo storico dell'Ottocento – «Peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romanier» –, diceva Victor Hugo di Walter Scott. Un giorno si potrà dire lo stesso di un romanziere, di un poeta o anche di un attore comico che recita su Auschwitz? Perché no. «L'essenza della poesia non consiste nell'invenzione dei fatti», scriveva Manzoni in una frase che sembra confezionata apposta per rassicurare lo spettatore scettico davanti un'operazione come *La vita è bella*.

Levi il dibattito verteva su quell'unicum che è la peste del Seicento, oggi si rianima con Benigni. Bisogna fare i conti con la realtà e forse non scandalizzarsi troppo. In una cultura come la nostra, non sarebbe neanche la prima volta che – la commedia dell'arte insegna – il Comico precede il Poeta. Solo chi considera Auschwitz un'entità metafisica e fuori della Storia potrà condannare come vana un'impresa che seriamente si ponga questo obiettivo.

È il risultato ottenuto, che è mediocre. Benigni e Cerami hanno scritto la loro sceneggiatura come se il dibattito sullo scrivere dopo non esistesse. Letture preliminari devono avere fatte poche. Hanno pensato di cavarsela rendendo riconoscibili agli occhi degli ex deportati le casacche dei prigionieri. Che in Italia si sia parlato poco e male della letteratura su Auschwitz vale come attenuante, ma fino a un certo punto. Georges Perec, Albert

Cohen, Anne Langfus, Heinrich Böll (persino l'Edoardo De Filippo di Napoli «milionaria») è come se fossero vissuti in vano.

Il film, assai gradevole nella prima metà, ha il suo punto più alto nella lezione sul razzismo impartita da Benigni. Anche l'identità del protagonista è labile. Benigni osserva il crescere del razzismo fascista con un distacco che non è quello dell'ebreo assimilato sconvolto dalla misura dell'inarreso, né tanto meno è quello del clown che osserva il reale con il suo canocchiale capovolto ma entrando nel merito dei problemi. Il distacco di Benigni è distacco e basta, anche se adesso, presentando l'istant book cinematografico, la sceneggiatura del film dice di essersi ispirato nientemeno che alle Scritture!

Quello di Benigni è un distacco che deriva dalla superficialità con cui affronta il tema. Mano a mano che l'importanza dei pensieri e delle cose cresce, il film cede. Leopardi diceva che vi deve essere sempre un nesso fra «importanza delle cose» e «bellezza del dire». Qui tutto cade mano a mano che cresce l'importanza delle cose. È tutto cade per effetto di un'idea piccina, infantile: l'idea cioè che, nel Lager, si possa giocare e, se si è bravi, anche vincere. Si può ben capire come tale idea possa suonare offensiva per chi ha avuto vicino a sé bambini che nel Lager non potevano permettersi il lusso di giocare e di unire alla fine: «Abbiamo vinto!».

Gli autori di *La vita è bella* fanno passare sottobanco l'idea che il Lager possa essere aggirato per forza si di amore paterno (e su questo nessuna obiezione), ma anche in vir-

tù di un giochino a punti le cui somiglianze con le tessine e i bollini della nostra società consumistica sono agghiaccianti. Un'idea piccola piccola, di quelle però che ti inchiodano alla sedia del cinematografista e ti lasciano tramortito per un po'. Così è falsa, nella sua cinica freddezza l'idea accessoria, ma poi non troppo, che un bambino di nome Otelfrice proveniente dalla terra natale di Colloidi nei dintorni del 1943 potesse giocare con un carro armato e non con un qualsiasi balocco, altrimenti cascava tutto e non si poteva arrivare alla fine. L'equivoco sta nel fatto che il film nasce come una faba. Lo spettatore è indotto così a credere che si rimanga sul piano della favola anche quando si entra nel Lager. Invece Benigni e Cerami (assuramente) si sono sforzati, nella seconda metà della loro opera, di essere precisi tanto quanto erano stati allusivi nella prima. Di qua la faba, il cavallo colorato, l'uovo di struzzo, i giochi felliniani applicati al Manifesto della Raza, di là uno sfondo che più realistico non si potrebbe immaginare. Qui tutto crolla, l'inganno si svela e il dubbio che Benigni e Cerami abbiano voluto sfruttare la moda del dopo-Spielberg, cogliendo l'attimo della ondata non poco retorica che ha contraddistinto il decennale della morte di Primo Levi, insomma il dubbio che si siano mossi per fare cassetta, è un dubbio che ti assale nel momento stesso in cui le luci si riaccendono

in sala e non ti lascia più. Non è che la strada della faba fosse sbagliata, tutt'altro; ma bisogna percorrerla tutta, fino in fondo, procedendo per vie allegoriche e decisamente più allusive, omniche, sulla scia di maestri come Fellini o Chaplin che andavano studiati con maggiore modestia e non banalmente citati (il Grand'Hotel, il grammofofono per comunicare con la donna amata) al puro scopo di toccare i nostri sentimenti più facili, secondo banali meccanismi iterativi. Sarebbe stato meglio che un cavallo verde e altro con sopra Benigni e il suo bambino ci avesse guidato verso un non-luogo più sfumato eppure fortemente evocativo come la sperduta isola dove Perec ha ambientato il suo Lager immaginario e metà del suo «souvenir d'enfance».

Uno dei critici letterari che più si è interrogato sul tema della letteratura e il Lager, e sulle potenzialità dell'Arre di fronte all'estremo, George Steiner, ha detto acutamente che la «fiction romanesque», se ha come oggetto Auschwitz, non potrà che essere fortemente allegorica, prossima al silenzio. In Italia, forzando un po' la mano del critico letterario, ma non la nostra storia, potremmo aggiungere che anche per la «finzione comica» le cose stanno così. Se però i due autori di questo film avessero seguito la strada suggerita da Steiner temo che gli spettatori sarebbero stati meno numerosi e il Natale dei sogni, delle chimere e dei buoni sentimenti si sarebbe screziato.

22 Recensione a *La vita è bella*, di Roberto Benigni, «L'indice dei libri del mese», 3 marzo 1998 1981 parole, 6020 battute].

T23

Monica Haller. Incroci di sguardi dentro la guerra²³

Andrea Cortellesa

Ha dato una volta William Saroyan: «Una foto vale mille parole. Sì, ma soltanto se la si guarda e si dicono o si pensano quelle mille parole». È proprio così: tanto più quando si ha a che fare con quella specie di iper-immagine che è la fotografia di guerra. Come hanno spiegato Susan Sonntag in *Davanti al dolore degli altri* e Georges Didi-Huberman in *Immagine malgrado tutto*, ancora meno delle altre l'immagine di guerra può «parlare da sé»: perché nella sua trama matura nudità questa «terapia d'urto» può «suscitare reazioni opposte» (Sonntag). Viceversa necessita di un corredo di parole, una cornice argomentativa che con quell'immagine si combini in un «montaggio di intelligibilità» (Didi-Huberman). Sonntag faceva l'esempio dell'anarchico Ernst Friedrich, il quale nel 1924 agli insostenibili primi piani delle *guelles cassées*, i reduci sfigurati della Grande Guerra, nel volume *Guerra alla guerra* associò didascalie come «L'«eroismo» è menzogna. L'orrore è realtà» (qualcosa di simile, qualche anno dopo, farà Bertolt Brecht nell'*Abissi della guerra*).

E quanto avviene anche ora, con le novanta storiche immagini di *Ombre di guerra* riprese al fronte, tra il 1936 e il 2007, da fotografi più o meno celebri (da Eugene Smith a Don McCullin, da Josef Koudelka a Sebastião Salgado, da Gabriele Basilico a James Nachtwey sino ad Alex Majoli e Paolo Pellegrini): nel catalogo della Contrasto accompagnata ciascuna da una scheda (di Franca De Bartolomeis, Alessandra Mauro e Alessia Tagliaventi) che ricostruisce la personalità dell'autore e la circostanza in cui è stata ripre-

sa l'immagine (non ci sono dubbi sull'intenzione di chi accompagna il volume con la citazione da Peveri: «che stronza la guerra»).

Non solo la parola può restituire alla fotografia – sottoposta a tagli e manipolazioni di ogni tipo – il suo fondamentale valore di *indice*, quello che Clément Chéroux (a proposito delle immagini della Shoah) ha definito il suo «retro», cioè il suo spessore storico (e, al limite, giuridico). Reciprocamente, la fotografia può restituire la parola a chi l'ha persa. Come ha scritto Didi-Huberman «in ogni atto di memoria, linguaggio e immagine sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge là dove sembra mancare l'immaginazione». Non è forse un caso che la prima guerra dopo la quale si assisté (feste Walter Benjamin nel citatissimo *incipit* del saggio sul *Narration*) al fenomeno per cui «la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile» – la Grande Guerra del '14-18 – sia stata anche la prima in cui i soldati furono tecnicamente in grado di testimoniare quanto avevano vissuto *anche* attraverso la macchina fotografica (prima di quel tempo dispositivo, per dimensioni e tempo d'esposizione, impossibile da gestire al fronte: dal 1895, con l'introduzione della Kodak, s'erano poste le basi della fotografia di massa).

Al secondo anno di guerra il popolare settimanale illustrato «Le Miroir», lanciò un concorso con premi settimanali e mensili, e un concorso di addirittura 30.000 franchi per quella che alla fine delle ostilità sarebbe

risultata la più «impressionante» («la plus saisissante») delle foto di guerra: «questo concorso è aperto soltanto ai dilettanti [...] È inutile inviarci delle fotografie «artistiche». Il primo premio potrà essere attribuito anche a fotografie di qualità ordinaria. È il soggetto che conta». *È il soggetto che conta*, certo: evidente la distanza di queste immagini riprese dai soldati da quelle dei grandi reporter al fronte nella mostra Contrasto, dal milizia-Capa nell'isante fatale alla foto-simbolo del fronte orientale di Dmitri Balemans (coi soldati sovietici all'assalto proiettati in *silhouette* futuriste), dai deportati che ci guardano da dietro i reticolati di Buchenwald, ripresi da Margaret Bourke-White, alle immagini-simbolo del Vietnam (il generale colto da Eddie Adams mentre giustizia un Vietcong con una revolverata alla tempia; la bambina nuda in fuga dal bombardamento al napalm ripresa da Nick Uj). Tutte queste immagini sono accomunate dalla loro valenza simbolica, cioè dal loro statuto di *icone*. E sono passate alla storia, infatti, indipendentemente dalla loro «genuità»: sino a farsi a loro volta modelli di *altre* immagini, archetipi soggetti a nuove incarnazioni (è il caso della bandiera plasticamente piantata dai *marines* a Iwo Jima, fotografata da Joe Rosenthal, che – ha dimostrato Chéroux in *Diploma* – è stata fatta oggetto di un vero e proprio *re-enactment* da Thomas Franklin, coi vigili del fuoco che innalzano le Stelle e Strisce sul cumulo di macerie di Ground Zero). Ben diverso, appunto, lo statuto delle immagini provenienti dalla Zona del Trauma («Zona» si capisce, prima in senso psichico che geografico): *ancorché* – come ha dimostrato la mostra *Soldati fotografati* (Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto, 2005; catalogo edito dalle edizioni Orlande, saggi di Stefano Viaggio, Luigi Tomassini e Joëlle Beurier) – su di esse sia sempre possibile imprimere un «montaggio di intelligibilità» fuorviante: come fece appunto «Le Miroir», censurando le foto relative alle vittorie tedesche e ai

caduti francesi, e corredando le altre di didascalie enfaticamente patriottiche. Ma quel combinato disposto di cinismo commerciale e propaganda bellicista non impedì – come sempre, in questi casi – che dalle maglie della censura filtrassero immagini comunque perturbanti, in grado di incrinare gli eufemismi e gli stereotipi della propaganda: *verità involantaria* che, appunto, *vale mille parole*.

L'ammutolimento dei reduci di oggi non è diverso, in questo senso, da quello sofferto dai soldati della Grande Guerra. Impressionante la serie *Soldier* di Suzanne Opton, riprodotta in un volume appena uscito (*Soldier/Mary Wars*, Decode Books, saggi di Philip Procter e Ann Jones, pp. 104 con 39 tavole a colori, \$ 60): nella quale sono allineati una quantità di ritratti di veterani dell'Iraq e dell'Afghanistan, ripresi tutti nella stessa posa fra un turno di servizio al fronte e l'altro. I loro volti sono reclinati su un piano orizzontale, i loro occhi sono chiusi o guardano nel vuoto oltre l'obiettivo. C'è una tenerezza crudele in Suzanne Opton: che in un'altra serie di scatti, dal titolo *Soldier + Gritzen*, accosta foto di reduci americani tramutizzati a volti di civili iracheni, entrambi spesso «incomunicati» dall'abbraccio di mani accidenti che ricordano vagamente quello di certe *femmes fatales* surrealiste (a differenza della voluta staticità di *Soldier*, però, le immagini in questo caso sono accompagnate da didascalie che raccontano le loro «vite parallele»).

Il «montaggio di intelligibilità» fra parole e immagini diventa «montaggio di espressione» nel lavoro straordinario di Monica Haller, *The Veterans Book Project*, in questi giorni in mostra alla NOMAS Foundation di Roma. Dal 2009 a oggi, in una serie di otto workshop che hanno prodotto sinora ventotto libri diversi, la giovane artista americana (nata nel 1980 a Minneapolis) si è dedicata a comporre immagini e annotazioni, prese dai soldati direttamente al fronte, con le loro stesse narrazioni rilasciate a varie distanze di tempo degli avvenimenti. Come dice il primo veterano, Riley Starbonno (al

23 Recensione a *Ombre di guerra*, Contrasto, Milano, 2011, «il manifesto», 13 dicembre 2011 [1813 parole, 11704 battute].

quale venne dedicato il «libro»-matrice del progetto): «Ho fatto un migliaio di foto. Quando le fecero, pensavo che potessero servirmi come prove. Ma ora raccontano una storia diversa. Il loro ruolo cambia ogni sei mesi». Il punto non è nella *testimonianza* quanto nell'*espressione* – che il dispositivo consente ai veterani. L'impaginazione, per tutti identica, allinea ogni volta le loro parole a sinistra («a bandiera», è il caso di dire): impossibile, insomma, non pensare alla poesia (un effetto, quello di questo «inconsenso grafico», accentuato dall'isolamento di certe frasi, dal gioco delle pause e delle interruzioni verosimilmente dovuto a Haller).

Alcuni dei soldati hanno già preso la parola: hanno rilasciato interviste, in almeno un caso (quello di Nathan Lewis) hanno pubblicato un libro. Ma il loro lavoro con Haller ha uno statuto completamente diverso. Invertendo un vettore tipico dell'industria culturale postmoderna (il «curatore», di una mostra o di un testo, che si sostituisce all'artista o allo scrittore – prendendosi la luce dei riflettori e il nome sulla copertina), in questo caso l'artista si limita a «curare» il materiale, fotografico o verbale, che le viene consegnato o che lei stessa sollecita (fornendo ai reduci un software *open source* e predisponendo una griglia grafica entro la quale travasare il flusso di immagini e parole; infine «pubblicando» il libro: stampandolo con un programma di *print on demand* ed «esponendolo» in *reading rooms* come quella attivata ora nello spazio di Via Somalia 33). Come dice il curatore (in questo caso meta-curatore, dunque) Stefano Chiodi: «L'artista è un ascoltatore, una redattrice, una grafica, una testimone. Usa il formato del libro per la sua materialità, per la sua qualità di veicolo di storia e di memoria, per la sua stabilità e mobilità». Un video, anch'esso in mostra, ci ammette a una delle «sedute» in cui l'artista ascolta i reduci, passa in rassegna assieme a loro il materiale, comincia a fare prove di impaginazione. In questa fase il ruolo dell'artista-curatrice si avvicina molto, evidentemente

te, a quello dell'analista post-traumatico: il cui compito è appunto quello di «ridare la parola» a chi l'ha persa. Ed è tutta voluta, in questo caso, l'ambiguità interlinguistica fra *editor* e *curator*).

Ogni libro ha lo stesso titolo, *Objects for Deployment* (germane quest'ultimo che vale «spiegarsi» ma anche «dispiegarsi»: nel senso di un'unità da combattimento sul campo di battaglia), e dunque il vero «titolo» è il nome dell'autore che lo accompagna in copertina – la sua identità riconquistata. I «testimoni» non sono solo reduci americani dal fronte: c'è la madre di uno di loro che non ha mai fatto ritorno, c'è una donna irachena – Zainab Jawhar – che ha perso tutte e due le gambe il giorno che un missile americano è atterrato sul suo letto (le immagini in questo caso sono relative al suo processo di riabilitazione: straordinaria, dolce quanto ferocia, la determinazione del suo sguardo), c'è una donna americana che non ha combattuto al fronte ma ha subito uno stupro durante il suo servizio in marina, negli anni Ottanta. Non può non colpire, fra i molti inevitabili in una situazione simile, il corroticuto fra lo sguardo delle donne testimoni e quello della donna che le ascolta.

Ma il lavoro di Monica Haller non si ferma qui. L'ultimo passo è il primo di un percorso ancora tutto da compiere. La vera «opera» è costruita infatti dalla *reading room* nella quale sono depositati i libri dei veterani, e nella quale i visitatori sono invitati a leggerli. È difficile riferire a parole l'emozione di questo momento: meglio esortare chi può a fare la medesima esperienza. Ci accoglie un ambiente spoglio, illuminato solo dalle lampade direzionali collocate sui tavoli. Ci sediamo, apriamo il primo libro a portata di mano, cominciamo a leggerlo. Sul tavolo ci sono anche delle penne, per prendere appunti a nostra volta. Conclusa la lettura di un libro, possiamo scegliere se alzarci dalla sedia e spostarci a un altro tavolo – oppure chiedere a un altro visitatore di scambiare il nostro libro col suo. Volenti o nolenti,

si forma una comunità: un'«unità» non di combattimento ma di senso. La Memoria del Trauma fiorisce dalla matrice ineffabile

T24

Enzo Golino La lingua delle donne²⁴

Non è stato facile per le donne, come in altri settori della nostra vita associata, conquistare il pieno possesso dell'italiano anche dopo il riconoscimento dello Statuto Albertino, nel 1848, di «lingua ufficiale delle Camere». L'anno 1861 in cui è sancita l'unità nazionale l'81 per cento della popolazione femminile è ancora analfabeta, e dieci anni dopo il censimento registra una percentuale del 75,7. Il percorso educativo si forma in casa o negli istituti religiosi. L'accesso ai pubblici impieghi è limitato. Un ritardo clamoroso, in linea con l'emarginazione che distingue la maggioranza delle donne. Tranne alcune pioniere di elevato livello sociale «per nascita o matrimonio» che già nei primi decenni dell'Ottocento si battono per l'emancipazione.

Conoscono lingue straniere, tengono salotto, sono patriottiche, fondano istituzioni scolastiche, esprimono indirizzi pedagogici, coltivano amicizie culturali importanti, pubblicano libri, scrivono sui giornali femminili che dalla fine del Settecento hanno una straordinaria fioritura, trasmettono alla lingua le loro esperienze e la modellano. Oltre all'italiano letterario piuttosto analitico adoperato in romanzi, racconti, poesie (tranne rari casi è una produzione modesta), si appropriano dei termini tecnici necessari ad argomenti di natura saggistica. La «sintassi diventa più agile», si diradano i «reliqui

del soggetto per farsi memoria condivisa – barlume di una Storia ancora da scrivere. A venire dispiegati, stavolta, siamo noi.

dell'italiano antico»: invece di «Egli è certo» scrivono «È certo»; al posto di «Né parmi» adottano «Non mi pare».

Epistolari, carte private, saggi scientifici sono documenti importanti nella storia non solo linguistica tra Ottocento e Novecento, afferma Cecilia Robustelli che ha disegnato un quadro animatissimo (qui appena riassunto) delle attività di alcune protagoniste. Costrette dalla tradizione maschilista a ruoli subalterni, attraverso la scrittura le donne ciate – note, meno note, o ai più sconosciute – trovano così un modo per emanciparsi e partecipare alla vita del paese, purtroppo spesso escluse dalle storie della letteratura e della lingua con l'alibi della «non letterarietà» dei loro testi.

Certi episodi, magari dettagli curiosi, sembrano irrilevanti ma esprimono significativi stati d'animo individuali e pubblici dettati da propensioni forse inconse al maschilismo. Nel *Vocabolario della lingua parlata* di Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani (1875) la voce «cicrona» – oggi desueta nell'accezione che segue – viene attribuita a «donna che parla molto e con faccenda, e sentenziosamente». Frase campione: «la signora Emilia è una Cicrona che tiene a bada un'intera accademia». La scherzosa e un po' sforzante allusione pare sia diretta alla Emilia Toscanelli Peruzzi che Robustelli inserisce ai vertici del suo folto catalogo.

²⁴ «La Repubblica», 14 marzo 2012 [812 parole, 5671 battute].

In un contesto diverso il caso delle balle – chissà se esistono ancora – rappresenta un interessante fenomeno di interscambio linguistico. Se parlavano in dialetto qualche termine è di sicuro entrato nell'uso quotidiano delle famiglie dove l'italiano era la lingua corrente. Se il dialetto delle balle era il toscano, lavorando presso famiglie che si esprimevano in altri dialetti, l'apporto del toscano ha contribuito a diffondere il «modello base della lingua italiana».

L'occasione per questo scrutinio è stato il centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia. L'Accademia della Crusca veglia sulle sorti della nostra lingua in patria e all'estero, dal 1583, e ha voluto creare una collana, insieme alla casa editrice fiorentina Le Lettere, per celebrare l'evento. Il terzo volume s'intitola appunto *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, a cura di Elisabetta Benucci e Raffaella Serti, presentazione di Nicoletta Marschio (pp. 228, 36 illustrazioni, 42 euro), al vertice della Crusca dal 2008, prima donna nella sua secolare storia, appena rieletta per acclamazione.

Alla parte iniziale dedicata alla funzione delle donne nella fabbrica della lingua nazionale seguono nelle tre parti successive Lorenzo Covati (*Le canzoni che hanno fatto l'italiano*), Peppino Ortoleva (*La comunicazione di massa e la scoperta dell'italico*), Elisabetta Soletti (*L'italiano in automobile*), ciascuna di esse corredata da antologia e bibliografia.

Insomma, un utilissimo strumento di lavoro e di lettura anche per i non specialisti che offre materia di studio gradevole, e rinnova memorie ormai consumate. Non mancano indicazioni negative che mostrano in più settori un presenza femminile ancora debole rispetto alle sue crescenti potenzialità: fra gli autori delle quaranta canzoni (1848-2011) antropologizzate da Covati ci sono soltanto due donne, e sono le cantautrici Gianna Nannini e Carmen Consoli.

Dopo l'incursione storiografica di Cecilia Robustelli al rapporto fra le donne e la patria lingua è dedicato un profilo istituzionale. Elisabetta Benucci si occupa infatti della presenza femminile nell'Accademia della Crusca che – nei secoli – è stata piuttosto resta ad ammettere socie e a nominare accademiche. Per una autentica «svola rosa», scrive Benucci, bisogna attendere gli anni Novanta e la presidenza di Giovanni Nencioni, illustre linguista.

E se al lettore piacerà immergersi nel fiume di parole al femminile che scorre in questo volume, s'imbarcherà in segnalazioni verbali che definiscono mestieri tuttora esistenti (fornata, bottegata, portinata) o quasi scomparsi (crescetaja, fascetaja, carbonaja, fiandaja, ciambellaja). Dottoressa e professoressa hanno vinto su dottoressa e professoressa mentre deputata ha battuto deputatessa. Ministra è termine di uso abituale piuttosto che lo sporadico e ironico ministrissa. Però non pochi preferiscono il maschile ministro. Sembra più autorevole?

T25

Aldo Nove

[Recensione a *Fame chimica*]²⁵

Parliamo da un'idea di città. La più comune, la più popolare. Quella che nell'immaginario collettivo stravinisce. È una città strana. Sembra un sogno, o meglio, un incubo. Ha una luce azzurrina, a tratti si disconnette. È una città dove il Centro non esiste. C'è solo periferia.

Sempre più periferia.

Ma il Centro Che Non Esiste è fortissimo e tutti quanti vorrebbero abitarci.

Tutti sono altrove e vorrebbero stare in questo Centro, che non c'è ma si vede in televisione, è come una religione che appare e persiste sui muri, nei manifesti, nei discorsi della gente, si diffonde via sms. È un Centro (immaginario) dove tutti hanno le macchine, e nelle macchine ci sono le fotomodelle. Le macchine sfrecciano sopra strade bellissime, le fotomodelle guardano le strade; e oltre le strade ci sono case dove abitano persone che non pensano a nulla, si riposano salutando oltre le finestre le fotomodelle che, parcheggiate la macchina, saliranno in casa loro. Dal centro alla periferia c'è un infinita di spazio.

Quello spazio, è la realtà. La realtà italiana è una progressiva distanza da questo Centro immaginario. E la distanza è quello che fa la differenza. Più ci si allontana dal Centro Che Non Esiste, più il suo sogno si fa forte, più la sua religione diventa maniacale, e crea mostri. Più l'architettura, il paesaggio urbano ne dismettono le reliquie, i fasti, più aumenta il desiderio di appartenerci.

Prendiamo Milano, prendiamo il quartiere della Barona, periferia della periferia della metropoli. Le case si fanno strette le une sulle altre, fanno la coda fuori dal Cen-

tro Che Non Esiste. Sono case «Popolari», segnate da una fretta d'appartenenza, dalla voglia di gravitare attorno al sogno. Un sogno sempre uguale, nei decenni, e che si tramanda da generazione in generazione. Altravverso gli anni (i secoli), la gente arriva lì e si parcheggia sognando di essere vicina al centro Che Non Esiste.

E quello che c'è invece è brutto e dà fastidio.

Un film come *Fame Chimica* dipinge con precisione la realtà di una grande periferia italiana oggi. Ti fa vedere come si sgranolano i sogni insistenti di un mondo di plastica, che si autoprodama bellissimo e lontano. La periferia esiste come estrema testimonianza di fede in quel mondo falsificato tutto, è fatto di persone che vivono nella speranza di entrarci. Ed è fatto allo stesso tempo di individui che cercano semplicemente di sopravvivere. Prima gli immigrati dal Sud, dalle zone povere d'Italia (il Veneto, ad esempio, che nel dopoguerra era «il meridione d'Italia»), poi gli immigrati africani, mescolati agli immigrati di seconda e terza generazione.

La periferia crede in se stessa. Si difende come baluardo di valori. È quel non mondo (in realtà predominante) fatto di quelli che non ce l'hanno proprio fatta, ma ancora sono vivi, ancora ce la potranno fare se. In questo «se» interrotto, sospeso nell'urgenza del quotidiano, la periferia consuma i suoi sogni, e cioè la sua vita. Quando tutti sognano le stesse cose, ci si guarda in cagnesco. «Ma come, tu vai con il sogno mio? Tu sogni di diventare ricco come me? Non puoi farlo. Non possiamo diventare tutti ricchi». Il fatto è che alla fine non di-

²⁵ «Repubblica. Musica», 29 aprile 2004 [1998 parole, 6020 battute].

venta ricco nessuno mentre la periferia cresce a dismisura. È una specie di audaci impazziti fatto di corpi e di storie. Si allarga guardando. È l'altra faccia dello schermo, quella che guarda e che nessuno vede. *Fame Chimica*, invece, ce la fa vedere.

Ci fa vedere cosa sono il lavoro e il sogno del lavoro in una periferia italiana. Ci mostra l'utopia di essere remunerati regolarmente per una prestazione lavorativa umana e dignitosa e la sua distorsione sempre più estesa in situazioni da precariato estremo. Sospesa ad un filo, un filo di speranza ottusa, la periferia sogna di lavorare come qualcuno gli aveva detto che si lavorava, nei sogni. Fuori dai sogni invece c'è la realtà. Ci sono sindacalisti che fanno il gioco dei padroni, che nel frattempo sono spariti (abitano nel Centro Che Non Esiste, assieme alle fotomodelle). Ci sono persone intercambiabili, che come nei fenomeni di Freud sono ombre, masse di ombre, sostituibili. E ci sono concretissimi camion da scaricare quando «l'orario» di lavoro (l'orario?) è finito, ed è allora che il bravo lavoratore di oggi (quello cioè per forza di cose disposto a tutto) può dimostrare di essere meglio degli altri, lavorando per tre, perché questo è il lato povero, straniato, disperato, della meritocrazia che la televisione proclama, lusinghiante e cieca allo stesso tempo, apposta.

Oppure. C'è chi alla logica del lavoro (del lavoro da terzo mondo a Milano che *Fr-*

me Chimica ci mostra) prova a sottrarsi. Droga e discoteca. In discoteca ci si droga, ci si droga per andare in discoteca. Una scortata per il Centro Che Non Esiste. Quando tutti ci si trasforma in modelle e modelli, immenso coatto club privé salassissimo a livello di neuroni e a tasso bassissimo di realtà. Ecco allora il mondo degli spacciatori, per necessità o aspirazione sociale, per reazione. O adattamento (a volte, fa lo stesso), sprovveduti venditori di sogni terminali ma prossimi, anche se per distorsione ottica, al Centro.

E poi, e ancora. Il razzismo. Nuovo e vecchio. La voglia di liberarsi dei propri sogni guasti trovando chi li ha fatti scader: i diversi, gli altri che rovinano tutto, gli etichettabili. Prima i «rettoni», poi «i negri». C'è sempre qualcuno che è responsabile della distruzione dei sogni quando i sogni non funzionano e sono in troppi a farli e senza risultati. Nel film, è un recinto (un muro dei poveri) il sogno ultimo, distorto, che separa i separati, che inentra, dopo gli ultimi, gli ultimi da emarginare.

E comunque. L'amore. Quello che dappertutto. Quello che fa svanire i sogni diventando troppo presto famiglia e quello che li prolunga in un sorriso incontrato quasi per caso, e che ti spalanca un mondo dove mondi non ce ne sono più. Quello che invecchia troppo presto e quello che non nasce mai.

Fame Chimica è un film bellissimo.

T26

Massimo Raffaeli

Céline, scrittura e vita²⁶

A proposito di Louis-Ferdinand Céline – grande artista e immondo razzista – uno dei maggiori critici del secolo scorso, Cesare Cases, ne parlava come di qualcuno da stampare la mattina e da fucilare nel primo pomeriggio. Cases riteneva *Voyage au bout de la nuit* il maggiore romanzo del Novecento né si asteneva, lui ebreo, da un'aperta ammirazione per la musica scrosciante di *Bagatelle per un massacro*, laddove appunto la parola «ebreo» gli sembrava riassumere, vivata nei colori del risentimento e di un odio allucicante, non tanto un popolo e la sua storia quanto gli emblemi più brutali della modernizzazione capitalistica (denunciata in *Voyage e Mort à crédit*) e cioè l'imperio del denaro, la standardizzazione della vita quotidiana, la burocrazia, la burocrazia, l'America e, sia pure per tutt'altra via, la stessa Unione Sovietica. Ne faceva un caso di anticapitalismo romantico, efficace nell'additare il male e tuttavia così incapace di coglierne la dialettica da poter scambiarne il risultato di un processo storico per la fissità di un dato antropologico, anzi ontologico, come Cases in persona avrebbe ricordato al pudibondo, e presuntuo *nouvelin philosophe*, Bernard-Henri Lévy in un memorabile corsivo (su «L'Espresso» del 5 ottobre 1981) opportunamente intitolato *Puuh, questi maestri del pensiero*. La polemica era sorta riguardo alla pubblicazione da Guanda proprio di *Bagatelle per un massacro* nella netta e integrale versione di un poeta allora molto giovane, Giancarlo Pontiggia, e con la prefazione di un altro celtimano di lungo periodo, Ugo Leonzio: non appena applicato il fuoco di

paglia sui giornali, il libro venne ritirato per l'espressa volontà e l'azione legale intentata dalla vedova Lucrezia Almanzor, la leggendaria Lili della *Trilogia tekeca*.

Ma a distanza di decenni è giusto, è ancora opportuno, che il primo e neanche il più virulento (rispetto a *L'École des cadavres* e *Les beaux dimanches*) dei libelli celtimani sopravviva in clandestinità, in Italia come in Francia? Torna a porre la domanda e a invocarne la ristampa *Céline e il caso delle «Bagatelle»*, il volume di Riccardo De Benedetti che non è uno studio sistematico ma un utile *dosier* sia sulla vicenda editoriale sia sulla controversa ricezione del corposo libello che, va ricordato, non era in carico a Céline nel corso del processo che nel '45 lo vide, consumate, condannato a Parigi (e in seguito amnistiato), sulla base dell'art. 75 («intelligenza col nemico», dunque collaborazionismo): quello che ad esempio Robert Brasillach pagò con la fucilazione nel carcere di Fresnes il 6 febbraio dello stesso anno. In particolare nel terzo capitolo, De Benedetti opera un confronto fra la versione di Pontiggia e quella precedente, uscita nel 1938 dal Corbaccio, solo pochi mesi dopo la *princeps* francese nel doppiaggio di Alex Alexis (pseudonimo di Luigi Alessio, un fascista piemontese cui si deve la prima traduzione in assoluto del *Viaggio al termine della notte* – ancora da Corbaccio, già nel 1933): qui è però sorprendente rilevare che l'antisemita Céline aveva visto scorciato di un terzo il suo libello dal censore littorio, giusto nell'anno delle leggi razziali, con la caduta in blocco del lessico scatology-blasfemo e l'epura-

26

²⁶ «Le parole e le cose», 14 dicembre 2011, <http://www.leparoleelecose.it/?p=2395> [153 parole, 7707 battute].

zione di qualunque riferimento al papa Pio XI, come a Benito Mussolini e Hitler, tutti quanti sospettati di eccessiva indulgenza nei confronti degli ebrei ovvero di ascendenze e/o di connivenze giudaiche.

Chi viceversa non ne ascrive il collaborazionismo e l'antisemitismo a un caso, come diceva il vecchio Bebel, di socialismo degli imbecilli o tanto meno ad una congiuntura occasionale, è un eccellente storico delle idee Francesco Germinario, che in *Céline. Letteratura, politica e antisemitismo* non solo ne valorizza i tratti, sia pure desultoriamente, militanti, ma ne sottolinea la contiguità all'ideologia nazista (un «comunismo per arabi» di contro al «socialismo kasher») per la costante rivendicazione di una società organica in quanto preborghese e premoderna, refrattaria a qualsiasi accezione di eguaglianza che non derivi dallo, *jus sanguinis*; una posizione totalmente anti-illuminista e di riflesso antaмериканica e antibolscevica. Pensuoso che la musica di *Bagatelles* non trascenda una materia tanto scabrosa ma ne sia, all'opposto, l'unica possibile, Germinario rovescia l'imputazione di Cases (mai citato peraltro nel suo studio) mantenendone comunque i dati essenziali: «i pamphlet antisemiti permettevano a Céline di fornire una risposta storicamente diversa alle cause della miseria sociale. Era una risposta che spostava l'origine delle cause dal piano dell'immanenza (l'inclinazione umana a provocare il male nell'altro) a quello della storia, individuando, per un verso, nei piani segreti dell'ebraismo la causa delle sofferenze degli uomini; e per l'altro verso, prospettando anche una soluzione storico-politica ai problemi della miseria e della povertà».

Se il lavoro di Germinario ha il merito di individuare puntualmente (a partire dai *Protocoll dei Sani di Sion*, immancabili) la nefasta bigiotteria di cui sempre colui si compiaceva e se ha il merito, anche, di censurare la cospicua presenza nei fogli collaborazionisti (per lo più dichiarazioni e lettere inviate a «Je suis parout», a «La Gerbe», o all'ancora più infame «Au pilori»), egli tende tuttora a leggere la *petite musique* nel segno della denotazione e della univocità, sottovalutando la natura connotativa, vale a dire plurivoca, ambigua, ricca di investimenti. Céline non era un autore di interventi ideologici: restava un scrittore di partiture letterarie che all'ideologia semmai, confusamente e contraddittoriamente, ambiva. Ciò non toglie nulla alle sue gravi, talora inspiegabili, responsabilità etiche e politiche; ma nemmeno dimostra sia mai esistito un Céline in camicia bruna, pure se il dottor Louis-Ferdinand Derouschès l'avrebbe indossata volentieri. Perché Céline non era Brasillach e nemmeno il suo intimo amico Lucian Rebatet, firmatario di un grande romanzo (*Les deux étendards*, Gallimard 1951), caporedattore di «Je suis parout», cacciatore di ebrei e di resistenti, autore del più grande caso letterario dell'Occupazione, (*Les démons*, proibito in Francia dal '45) che usò il giorno della *Rafle* al Velodromo d'inverno mentre lui ne autografa le copie in una libreria dei Campi Elisi.

Alle peripezie e tragiche dinamiche intercorse fra il dottor Desrouches e il suo pseudonimo letterario oggi dedica uno studio singolare, unico nella ormai diluviante bibliografia celiniana, Patrizio Paolinelli: dove l'immagine dell'*outsider* (il razzista, si canaglia, il barbone ritrattato a Mendon) si lega di continuo a quella dell'*insider* (l'uomo di mondo, lo scrittore acclamato e 'pleidizzato' vivo, il sublime musicista) in un percorso di continue combinazioni, rifrazioni e diffrazioni. L'uno richiama sempre l'altro o meglio si rovescia nell'altro, e viceversa: «Sarebbe del tutto improduttivo separare il Céline buono da quello 'cattivo'. Ossia, l'autore del *Voyage* da quello di *Bagatelles*. Se identifichiamo Céline una volta con lo *strans* di celebrità letteraria e un'altra con lo *strans* di ansienista *outré*, difficilmente cogliamo quello che ancora oggi può esprimere. E quello che può esprimere è allo stesso tempo normale e eccezionale, pieno di luci e di om-

bre, capace di rapirci attraverso un'estetica strabiliante e di allontanarci a causa di scelte eticamente non condivisibili. Come tutti gli individui moderni, Céline è il risultato di tendenze opposte».

Cioè un individuo abietto, giustamente maledetto dal mondo, e insieme uno scrittore straordinario, necessario oggi più di ieri alla nostra conoscenza del mondo: Cesare Cases aveva visto giusto, come sempre.

T27

Francesca Setta

Silvia Ballestra, *Nina*²⁷

Ni-na la punta della lingua fa due passi sul palato e si ferma ben prima di battere sui denti. Ni-na: diminutivo femminile, come Na-na, Ned-da, Lo-Il-ta, ma con qualcosa di ancor più spoglio, diminuito, senza l'impenetrata d'accento della cortigiana di Zola o la zeppa di consonanti della miserabile di Verga, per non parlare delle vocaliche montagne russe della ninfetta di Nabokov. Con un titolo così semplice e diretto, denotativo al massimo, Silvia Ballestra entra nella nuova collana «Sintonie» di Rizzoli in seconda posizione, dopo *Una storia anche d'amore* di Francesco De Filippo. E se il primo aveva affrontato quel tema originialissimo che il titolo già spartellava con il candore dei forti, la seconda non gli è da meno, inducendoci a una risolutiva illuminazione sul nome della collana: «sintonie» col mondo, s'intende, quelle di cui si sentiva giusto la mancanza.

Si, perché dopo l'amore travagliato di De Filippo, cosa di meglio (e di nuovo) di un bel racconto sul tema letterale del travaglio, ossia il parto? D'altronde la trentenne Ballestra, che aveva esordito appena ventenne con lo sbalzo giovanilistico del *Compianto dell'ignava*, è nel frattempo cresciuta, ci dicono, si è evidentemente accoppiata, ha di recente partorito e

come si poteva pensare che un tale cumulo di

bizzarre esperienze ci fosse risparmiato? Nina, anni venti, studentessa universitaria, incontra Bruno, anni trenta, giornalista, a Bologna, da Nannucci Dischi, a pagina 14: «I loro destini usavano dai corpi e s'inveravano»; a pagina 28 i due corpi vanno a vivere insieme, ormai «parte di una coppia»; a pagina 51 si trasferiscono a Milano, città purtroppo governata «da dei mostri di cartone», ma non per questo meno «colta, democratica e volenterosa»; poco dopo, a pagina 65, Nina s'accorge con istinto infallibile di essere incinta: «lo seppi con stupore, come una bestiola dei campi»; a pagina 89 entra in ospedale, proponendoci nell'attesa un lungo *flashback* sull'infanzia in zona adriatica (Ballestra è marchigiana); a pagina 145 inizia il parto indotto con la flebo; a pagina 165 il pargolo nasce con dolore; a pagina 226 padre e madre, «resi entrambi più intelligenti e umani dalla presenza del bambino», escono finalmente dall'ospedale e noi, grazie a dio, dal libro.

Questo, in sintesi, il romanzo: lei un'esile *alter ego*, a stento distinguibile dalla voce narrante, lui una scabissima figura di buon ragazzo. Il risvolto di copertina s'affanna a farci comprendere la delicatezza di questa «storia d'amore semplice», dove Silvia Balle-

27 Il parto secondo Silvia: un prodigio fu troppo normale, «Corriere di Firenze», 11 maggio 2011 [520 parole: 3316 barature].

stra, «lontana da ogni retorica della maternità», racconta la nascita di un figlio «con il coraggio di chi sceglie una strada nuova». Quella, immagino, che porta dritti al *gong* delle «diassette e quarantanove», ora esalta del miracoloso evento, quando «i volti di quanti erano lì con lei avevano assunto l'espressione di chi assista a un prodigio che avvenga in una grotta»: che sarà pure una

strada nuova ma ne ricorda irresistibilmente una piuttosto vecchia.

Il tutto culminante nel patetico quadrato finale, all'imbocco della nuova via dove «il sole brillava più puro e il fresco degli alberi e foglie che ingentiva la strada rendeva quell'ombra più dolce, più premurosa», dei figli diventati adesso genitori. Insomma, che altro dire: un romanzo proprio nino-fino.

7 Saggi critici

T28

Alberto Moravia

Racconto e romanzo²⁸

Una definizione del racconto come genere letterario ben distinto e autonomo, fornito di regole e leggi sue proprie, è forse impossibile, anche perché, più ancora del romanzo, il racconto presenta una grande varietà di caratteri: si va dal «récit» di tipo francese o racconto lungo con personaggi e situazioni già quasi da romanzo, fino al poemato in prosa, al bozzetto, al documento lirico. Ma il racconto tuttavia esiste come qualcosa che non è romanzo; in altri termini si può tentare un'approssimativa definizione del racconto non da solo, ma in rapporto col romanzo pensiamo che si riveleranno alcune particolarità costanti che pur senza avere un carattere normativo e potere essere aditate come regole, ci spiegano tuttavia come il racconto costituisca alla fine un genere a sé stante il quale non ha niente a che fare con il romanzo o con altra composizione narrativa di eguale lunghezza.

Intanto osserviamo che gli scrittori di racconti avvezzi ad esprimersi dentro i limiti e secondo le pur maldefinite regole del genere, molto difficilmente sono in grado di scrivere un vero, buon romanzo. Prendiamo, per esempio, i due maggiori scrittori di racconti del tardo ottocento, Maupassant e Cechov. Ecco due narratori che ci hanno lasciato due vaste raccolte di racconti le quali costituiscono due panorami incomparabili della vita di Francia e di Russia nella loro epoca. E il mondo di Maupassant, in senso quantitativo, è più vasto e più vario di quello

del suo contemporaneo Flaubert; quello di Cechov più di quello del suo immediato predecessore Dostoevskij. Anzi, a ben guardare, si potrebbe dire che mentre Maupassant e Cechov esauriscono per così dire la varietà di situazioni e di personaggi della società del loro tempo, Flaubert e Dostoevskij, invece, un po' come certi uccelli solitari che ripeton senza posa, con fedeltà significativa, sempre lo stesso verso, in fondo non hanno mai fatto altro che riscrivere sempre lo stesso romanzo con le stesse situazioni e gli stessi personaggi.

Alcuni secoli prima, il Boccaccio, il maggiore scrittore di racconti di tutti i tempi e di tutti i luoghi, offre lo stesso esempio di straordinaria varietà e ricchezza nei confronti di Dante. Se non avessimo che la *Divina Commedia*, con le sue immobili figure gotiche scolpite a bassorilievo giro giro il monumento del poema, certo ne sapremmo molto meno sulla vita di Firenze, dell'Italia, e insomma del medioevo. Boccaccio è invece il dipintore insuperabile di questa vita. Nel *Decamerone*, al contrario della *Divina Commedia*, tutto è dietro in funzione appunto di un'illustrazione completa di questa vita, senz'altro fine che quello di esaltarne la varietà e la ricchezza.

Ma Maupassant e Cechov, allorché tentarono il romanzo o il «récit», riuscirono molto meno ricchi e convincenti che nel racconto. Certi racconti quasi romanzeschi di Cechov, Bel Ami di Maupassant, piuttosto che a veri e propri romanzi, fanno pensare a racconti gonfiati, allungati, annacquati; un

28 *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 1964 [1703 parole, 10750 battute].