

Aquiloni in scatola

di Luca Bianco

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE, **Strano Viaggio**, a cura di Alfredo Cattabiani, Passigli, Firenze 1996, ed. orig. 1933, pp. 223, Lit 24.000.

PIERRE DRIEU LA ROCHELLE, **Memorie di Dirk Raspe**, post-faz. di Pierre Andreu, Se, Milano 1996, ed. orig. 1966, trad. dal francese di Paolo Bianchi, pp. 265, Lit 30.000.

Il *Drôle de Voyage* di Gille, trasparente alter ego di Pierre Drieu La Rochelle, inizia nella campagna francese, in una sontuosa dimora dell'alta borghesia ebraica. E l'ora del tè. Il giovane Gille e i tre rampolli della famiglia Cahen, che lo ospita, si crogiolano nei consueti discorsi perfidi e pigri, superficiali e taglienti, svariando dal pettegolezzo alla profezia d'apocalisse, dall'insulto alla critica d'arte. Il velenoso risentimento di Drieu verso l'inefficienza della borghesia sa efficacemente evocare le ovattate e oziose atmosfere di un acquario popolato da pesci velenosissimi e variopinti.

Se, in questo campionario di fallimenti e debolezze, si parla di pittura, è naturalmente per sparare di qualche altro pesce che sgiazza in un acquario vicino: si tratta, in questo caso, del Marchese di Bronsac, al quale "molto sarà perdonato, perché ha molti bei quadri", come puntualizza Gille. Ma la pinacoteca di Bronsac, che contiene "i più bei Picasso, i più bei Matisse", non rivela in fondo niente altro che "un animo da rigattiere" arricchitosi nelle speculazioni del primo dopoguerra. Soltanto la cupidigia gli permette di cogliere il "valore sottile" di Picasso, giacché "quando un uomo ha bisogno di denaro, riflette e lascia perdere i suoi pregiudizi", e, del resto, continua Drieu per bocca di Gabriel Cahen, "chiunque, con un minimo di riflessione, può capire che i soli pittori capaci ancora di dipingere hanno saputo rifugiarsi nella negazione della pittura. Quando i contemporanei inclini a questo genere di esercizio si sono accorti della debolezza della nostra cultura e dell'anemia del nostro temperamento, hanno inventato la teoria di una pittura rudimentale e inumana".

La discussione prosegue con una significativa hit-parade, presentata da un Gille sempre più caustico e sentenzioso: "Quei pittori sono gli ultimi fra i pittori, ma non sono sofisti: non potendo più congiungere insieme natura ed umanità, si limitano a esercitazioni particolari (...) Solo Derain pare dipingere ancora come un uomo, ma i suoi paesaggi o i suoi nudi incantevoli sono allusioni a un passato in cui avrebbe dovuto vivere"; Picasso, per contro, "sa disegnare e dipingere, ma non sa che farsene delle proprie forze", mentre Braque "non sa neppure disegnare, ma in compenso le sue tappezzerie sono armonie di macchie più sapienti, più profonde, più difficili di quelle di Picasso". Come in ogni hit-parade che si rispetti, il posto d'onore viene occupato, per ultimo, dall'unico pittore che sa "ricordarci ancora quel che era la pittura, il dramma della natura e dell'uomo intimamente uniti": Henri Matisse. "Matisse è la luce che si difende vacillante, lampeggiante, contro il

caos che ci invade di nuovo".

Strano Viaggio viene pubblicato nel 1933, mentre Drieu è affascinato da Malraux e dal *Viaggio al termine della notte* di Céline; curiose parole escono in quel periodo dalla sua penna: "Se non divento socialista, comunista - scrive all'amica Victoria Ocampo, dedicataria del romanzo - creperò. Gli unici che parlano chiaro sono i comunisti". È fin troppo noto che Drieu non diverrà socialista né tampoco comunista; in parallelo con l'ammirato Céline, abbraccerà dapprima l'antisemitismo, per poi sprofondare sempre più nella disillusione di un dandismo fasci-

sta ben lumeggiato dai suoi diari (Il Mulino, 1995; cfr. "L'Indice", 1995, n. 4). Negli ultimi, disperati anni prima del suicidio, Drieu si vede costretto a rivedere la sua hit-parade pittorica, forse per tornare, illusoriamente, al "dramma della natura e dell'uomo intimamente uniti". Ma il tono è ben diverso dalle acide frecciate antiborghesi del romanzo del 1933: la *drôle de guerre* si è bruscamente imposta come atroce capolinea del *Drôle de Voyage*.

Negli ultimi mesi di vita, lavorando alle incompiute *Memorie di Dirk Raspe*, Drieu guarda i letali fuochi d'artificio degli *shrapnels*, gli stessi

che illumineranno il cielo straziato e notturno degli ultimi romanzi di Céline, attraverso l'esperienza, bruciante e difficilmente riconducibile alla parola scritta, di Vincent Van Gogh. Van Gogh, annota Drieu, è "il pittore che illuminerà l'ultima visione dell'irreale"; ma soprattutto Van Gogh diviene lo stesso Drieu, che, in un'ossessiva mania di identificazione, mescola episodi tratti dalla vita del pittore con le proprie esperienze e aspirazioni. La sua scrittura perde ogni traccia di ironia, se pure "la sua ironia era compiacimento dello sfasciume", come Drieu nota di se stesso in *Strano*

L'educazione del sultano

di Gian Franco Santoro

NAGIB MAHFUZ, **Notti delle mille e una notte**, Feltrinelli, Milano 1997, ed. orig. 1982, trad. dall'arabo di Valentina Colombo, pp. 220, Lit 25.000.

Esiste un gioco di società, che la colta borghesia anglosassone pratica da sempre, affidato alla sensibilità, inventiva, fantasia e naturalmente alle capacità culturali dei partecipanti: si immagina che personaggi della letteratura e del teatro siedano al desco dei convitati partecipando a una discussione basata su temi di attualità oppure su suggestioni di totale invenzione. Di solito i protagonisti del gioco vengono scelti perché rispondono a due esigenze fondamentali: o sono personaggi ricchi, ben articolati e sentiti come vivi, di una possibile vita autonoma, oppure le motivazioni che scaturiscono dalla loro esistenza letteraria sono ancora irrisolte o talmente complesse che si avverte l'esigenza di un ulteriore approfondimento.

Nagib Mahfuz, prolifico scrittore egiziano, nato nel 1911 e insignito del premio Nobel nel 1988 - laureato in filosofia, giornalista e sceneggiatore - è stato sollecitato dal mondo fiabesco di Sharazade non tanto perché intendesse ricostruire la complessità e l'inesauribile ricchezza fantastica delle *Mille e una notte*, quanto perché interessato a rispondere a una domanda sempre intrigante: può il talento affabulatorio di un essere umano mutare la natura dell'interlocutore, può veramente risvegliare la pietas in un individuo assetato di sangue e di vendetta? E più in generale può la letteratura condizionare il potere e insegnare qualcosa agli uomini che gestiscono la vita dei propri simili? Il libro di Mahfuz inizia proprio là dove si chiude la lunga avventura notturna della principessa Sharazade che, con la propria fantastica inventiva, è riuscita a scampare a una sicura morte e a farsi sposare dal sultano Shahrīyār. Ma la sposa si chiede se il sultano sia davvero guarito dall'ossessiva mania di vendetta oppure se il suo mutamento sia legato a un superficiale e passeggero ravvedimento.

Il libro delle *Mille e una notte* avvince il lettore per la struttura del racconto, legata profondamente alla mentalità araba: costruisce le favole come una sorta di meccanismo a incastri per cui all'interno di una favola un personaggio avverte l'esigenza di intrattenere gli astanti con un nuovo lungo racconto esplicativo, al cui interno si creano le condizioni per una nuova fiaba. Mahfuz invece, scrittore del nostro tempo "ricco di sfumature, ora realistico per chiarezza di vedute, ora evocativamente ambiguo" (dalla motivazione del premio Nobel), vincolato a pulsioni etiche sconosciute al mondo di Sharazade, è più interessato a narrare la maturazione politica e quindi esistenziale del sultano Shahrīyār. Questi, attraverso l'esercizio del potere senza filtri o veli nei

Nella notte di Belfast

di Elisabetta d'Erme

EOIN MCNAMEE, **Resurrection Man**, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Anna Nadotti e Fausto Galuzzi, pp. 255, Lit 26.000.

"Nel 1969 le strade cominciarono a prendere vita per Victor (...) Unity Flats, Kashmir Road. I nomi evocavano vetri rotti, fori di pallottola cerchiati col gesso, travi carbonizzate zuppe di pioggia. Sentiva la città diventare un diagramma di violenza che convergeva su di lui. Victor sviluppava il senso dei nomi".

La toponomastica potrebbe diventare un genere letterario, forse lo è già. Sarebbe riduttivo pensare che i nomi dei luoghi, e il loro studio, sia solo un campo della geografia, un passatempo per cartografi o un aspetto della letteratura di viaggio. La toponomastica si è ormai trasformata in una "poetica dei luoghi". Ciò che gli inglesi chiamano "naming the names" non è un gioco, né un vezzo letterario. È invece un potente strumento stilistico. In italiano la traduzione letterale, "nominare i nomi" (sgradevole per l'allitterazione), rende più di ogni altra la vera essenza di questa pratica magica e scaramantica. Parliamo infatti della prerogativa dei luoghi di essere chiamati, elencati, menzionati, detti, evocati, denominati, ricordati. Nomi di strade, piazze, case, ritrovi, incroci, che vivono una loro vita propria. Nomi carichi di allusioni, di fatali sottintesi, come quelli delle strade di Belfast. Il loro elenco è un sunto di storia: Abyssinia Street, Balaclava Street, Bosnia Street, Belgrade Street, Bombay Street, Beirut Street, Berlin Street, Crimea Street, Odessa Street, Palestine Street... Chi parla o scrive di Belfast non può sottrarsi al fascino

oscuro che essi emanano.

Eoin McNamee, l'autore del romanzo *Resurrection Man*, ne ha fatto la sua cifra stilistica. Pochi autori irlandesi sono rimasti immuni alla loro malia, dal poeta Tom Paulin al drammaturgo Brian Friel, dal cantante Van Morrison alla scrittrice Anne Devlin. In un racconto della Devlin, intitolato significativamente *Naming the Names*, nell'intento di coprire l'identità di alcuni membri dell'Ira, la protagonista si barricata dietro l'ossessiva elencazione dei nomi delle strade di Belfast. L'evocazione toponimica - esito ultimo del "dire" (sagen) rilkiano - sembra infine restituire a quei luoghi il loro senso più segreto e profondo.

Il "naming the names" non è altro che un "dire, fare i nomi" e quindi racchiude i concetti di delazione/allusione e di tradimento/ricordo. In questi binomi è racchiusa la chiave di lettura della storia irlandese. Eoin McNamee, cattolico, nato nella contea di Down nel 1961, ce ne racconta una delle sue pagine più drammatiche.

Resurrection Man si ispira alla storia degli *Shankill Butchers* ovvero i macellai di Shankill, la strada che attraversa il cuore della Belfast Ovest protestante, uno squadrone della morte che negli anni settanta portò a livelli inauditi la violenza settaria nell'Irlanda del Nord. *Resurrection Man* è un romanzo corale, dove ogni personaggio potrebbe essere alla fine dei conti il vero protagonista della storia. Nell'economia della narrazione, Victor Kelly, un giovane in crisi d'identità per il suo doppio retaggio religioso (mamma protestante, padre

Viaggio; le parole, soprattutto negli intensi brani di descrizioni di paesaggi e di ritratti, sembrano disperatamente tese a recuperare quel baluardo di "luce vacillante, lampeggiante contro il caos" al quale l'autore si affidava parlando di Matisse, dieci anni e cento sconfitte prima.

Trattandosi di un personaggio come Pierre Drieu La Rochelle, infatti, la scommessa è perduta in partenza: il tentativo di far coincidere la propria vita e la propria visione con quelle di Van Gogh non riuscirà a Drieu che nel momento estremo, quello del suicidio. Era del resto stato avvertito da un Céline insolitamente cordiale, che in una lettera del 1941 gli scriveva: "La nostra fertilità non può gonfiarsi che di vento. Soffia a gran folate, e da ogni lato. Eccoci tutti come quei grossi aquiloni giapponesi a forma di pesce, alti alti sui piloni, tanto stazzonati, vecchie camicie, talmente fantastici, gonfiati, formidabili! E poi, in scatola! Finito il giochino!".

Fabrizio Dentice

PERROS
DE ESPAÑA

Pagine 268, lire 28.000

Uno dei rari romanzi italiani
dove non si riesce a non ridere.

Adelphi

Fabula

