Viaggio d'Europa
Culture e letterature

Collana diretta da
Toni Iermano, Sebastiano Martelli e Pasquale Sabbatino

17

Nella stessa collana:

1. Giuseppina Scognamiglio, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, 2002.
2. Pompeo Garigliano, *Pentimerone*, a cura di Angelo Cardillo, 2002.
3. Dante Della Terza, Pasquale Sabbatino, Giuseppina Scognamiglio, *«Nel mondo mutabile e leggiero». Torquato Tasso e la cultura del suo tempo*, 2003.
4. Giuseppina Scognamiglio, *Per il capolavoro ripassi domani. Studi sull'ultima narrativa pirandelliana*, 2004.
5. *Peppino De Filippo e la comicità nel Novecento* (Napoli, 24-26 marzo 2003), a cura di Pasquale Sabbatino e Giuseppina Scognamiglio, 2005.
6. *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2006.
7. *La «bella scola» federiciana di Aldo Vallone. Storia dialettica della letteratura meridionale e critica dantesca nel secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2007.
8. Ioan Berardino Fuscano, *Stanze sovra la bellezza di Napoli*, a cura di Cristiana Anna Addesso, 2007.
9. Pasquale Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, 2007.
10. Olga Zorzi Pugliese, *Castiglione's the Book of the Courtier*, 2007.
11. Domenico Giorgio, *Percorsi autobiografici. Da Boccaccio a Peppino De Filippo*, 2007.
12. *Annibale Ruccello e il teatro nel Secondo Novecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2009.
13. Vincenzo Caputo, *La «bella maniera di scrivere vita». Biografie di uomini d'arme e di stato nel secondo Cinquecento*, 2009.
14. *Il critico e l'avventura. Giornate di studio dedicate ad Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, 2009.
15. *Le rappresentazioni della camorra. Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia*, a cura di Patricia Bianchi e Pasquale Sabbatino, 2009.

Nuova serie
diretta da
Toni Iermano, Sebastiano Martelli e Pasquale Sabbatino

16. *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, 2012.

ENZO STRIANO
IL LAVORO DI UNO SCRITTORE TRA EDITI E INEDITI

a cura di

Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano

Edizioni Scientifiche Italiane

Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli «Federico II», Dipartimento di Filologia Moderna «Salvatore Battaglia».

SABBATINO, Pasquale e STRIANO, Apollonia (*a cura di*)
Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti
Collana: Viaggio d'Europa. Culture e letterature, 17
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2012
pp. 328; 24 cm
ISBN 978-88-495-2432-1

© 2012 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.
80121 Napoli, via Chiatamone 7
00185 Roma, via dei Taurini 27

Internet: www.edizioniesi.it
E-mail: info@edizioniesi.it

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4 della legge 22 aprile 1941, n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

PRESENTAZIONE

Il progetto di ricerca *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti* nasce da un lavoro di ricognizione e di spoglio dei materiali custoditi presso l'Archivio dello scrittore e dalla lettura della *pièce* teatrale *Quel Giuda nominato Trotskj*, segnalata inedita nel 1980 al premio Vallecorsi-Pistoia. È subito sembrato necessario recuperarla: il testo – forte, originale, costruito sulla rappresentazione delle feroci dinamiche messe in atto, nel corso del Novecento, dalla politicizzazione dell'arte e dall'estetizzazione della politica – viene proposto nella seconda parte di questo volume integralmente, nella trascrizione diplomatica del dattiloscritto privo di varianti autografe conservato nell'Archivio Striano.

Nel corso della giornata di studi su Enzo Striano – organizzata nell'aprile del 2008, presso l'Università "Federico II" di Napoli, dal Dipartimento di Filologia Moderna "Salvatore Battaglia" e dal Master di II livello in Letteratura, scrittura e critica teatrale – di *Quel Giuda nominato Trotskj* è stata allestita un'embrionale messa in scena, utile per verificarne la presa sul pubblico, realizzata da Toni Servillo, che ne ha interpretato lunghi brani, suscitando grande entusiasmo nella risposta dei numerosi studenti e studiosi presenti.

Alla prima sezione di *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti* è affidata un'analisi completa della produzione dello scrittore, attraverso un insieme di tracciati d'indagine, lontani ma strettamente complementari, che elaborano una proficua collazione delle stagioni del pensiero, delle esperienze, delle opere con il contesto reale ed ideale, in cui si era mosso.

Lo sguardo di Silvio Perrella, in particolare, si sofferma sulla situazione degli anni Cinquanta a Napoli, quando la generazione di giovani intellettuali, cui apparteneva anche Striano (nato nel 1927), delusa dai fatti d'Ungheria, non poteva che reagire con un accusatorio atto di dismissione da ogni ideologia deteriore.

Matteo Palumbo affronta lo stesso periodo dall'interno, seguendo le tracce di autobiografismo presenti in *Giornale di adolescenza*, il romanzo

di esordio di Striano, concluso nel 1958 ma apparso postumo nel 2000. Comune e straordinaria come ogni "rito di passaggio", l'adolescenza del protagonista Mario si compie in una Napoli fascista, attraversata dai presagi della catastrofe che sta per cambiare l'Italia, l'Europa, il mondo. È così che la Storia attraversa le pagine di *Giornale*, mediante il rincorrersi dei titoli dei quotidiani, le notizie diffuse a scuola, le testimonianze, dirette e indirette nella dimensione del racconto, dei metodi e degli strumenti adoperati dalla sottile, insinuante propaganda del regime.

Sui successivi romanzi di Striano, *I giochi degli eroi* (1974), *Il delizioso giardino* (1975) e soprattutto *Indecenze di Sorcier* (1978; 2006), indaga Francesco D'Episcopo (sua la prima monografia sullo scrittore, nel 1992), addentrandosi in quella "selva di simboli" propria della stagione in cui la concettualizzazione e la riflessione estetica confluivano nelle scelte di uno sperimentalismo maturo. *Indecenze di Sorcier*, edificato come un plastico sul quale esercitare liberamente le proprie energie creative, è lo splendido antiromanzo oltre il quale Striano non potrà che recuperare tutta la forza della sua narrativa, confermando di essere uno scrittore che «mentre avanza non smentisce mai il passato, anzi lo recupera e lo rilancia».

Ne *Il resto di niente* Generoso Picone ravvisa l'urgenza di Striano di tornare – a questo punto della sua attività – su Napoli, guidato dal bisogno di ripensare ad un episodio centrale della sua storia, quello della fallimentare rivoluzione del 1799. Così, selezionando un «punto di vista che funzioni da coscienza critica», lo scrittore lega indissolubilmente il destino della protagonista Eleonora de Fonseca Pimentel a quello della città, in un romanzo che è insieme un ampio affresco storico e una storia di formazione.

De *Il resto di niente* s'occupa anche Toni Iermano, intraprendendo una lettura critica che colloca Striano in quel «novero degli scrittori scoperti in ritardo», imbarazzante tratto da cui è stata segnata certa editoria italiana nel Novecento. La fitta disamina dei materiali storici con cui doveva essersi confrontato l'autore, consente di intercettare, nella sovrapposizione tra essi e i fatti d'invenzione, quella «molteplicità di interstizi», da cui sono trapelati ideologia ed entusiasmo. Ne è derivata la creazione di un romanzo ricchissimo, che è stato sviluppato anche come "autobiografia collettiva" di una città abitata «non da diavoli ma da eterni bambini che non vogliono crescere e somigliare finalmente ai popoli adulti delle tante altre città europee».

Il valore corale del romanzo, l'interpretazione della storia proposta da

Striano sono tra gli elementi strutturali del saggio di Pasquale Iaccio, incentrato sul rapporto tra il testo e l'omonimo film, realizzato nel 2004 da Antonietta De Lillo. Se letteratura e cinema devono necessariamente seguire codici diversi, in questo caso il "tradimento" della pagina scritta ha consentito di sviluppare pienamente il linguaggio cinematografico e, proprio come è accaduto nel romanzo, di superare i limiti di una rievocazione di avvenimenti oggettiva, "materiale", per affidare alle immagini un'avvincente «storia delle idee, della filosofia, dell'utopia illuminista».

Sulla ricezione riservata in Portogallo, la terra d'origine della de Fonseca Pimentel, al film *Il resto di niente* e insieme sull'accoglienza ottenuta dal romanzo tradotto con il titolo *A Portuguesa de Nápoles* è incentrato l'intervento di Armando Rotondi. *A Portuguesa de Nápoles*, avverte lo studioso, era stato anche un lavoro cinematografico dedicato nel 1931 da Henrique Costa alla figura dell'eroina, a riprova di una singolare coincidenza tra letteratura e cinema, che sembra suggerire nuove ipotesi di lettura.

Lo studio di Stefano Manferlotti è dedicato alle inedite pagine dattiloscritte (riprodotte integralmente, con il loro apparato di varianti), stese da Striano intorno al 1979 per commentare una polemica scaturita sui giornali italiani in seguito alla pubblicazione di un testo, in cui Guy Scarpetta provava a destituire il magistero di Brecht. C'è una relazione tra questi appunti e l'impianto teorico di *Quel Giuda nominato Trotskj*, che termina con una *Nota per la regia* in cui l'autore evidenzia di aver tentato la scrittura teatrale con altre strategie, che lo conducessero oltre l'«indigeribile gnomica di Brecht» e nello stesso tempo di non essersi allontanato da «espedienti da considerarsi senza dubbio brechtiani». Nell'intervento su Scarpetta, Striano osserva con la stessa equidistanza i limiti e i meriti di Brecht, moderno ed abile "esperto" di media, nonostante le grevi sovrastrutture ideologiche.

In risposta ad una sollecitazione lanciata da Giulio Ferroni – che in occasione della presentazione del 2001 di *Giornale di adolescenza* presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici spingeva ad interrogarsi anche sul valore dell'attività scolastica di Striano, docente e autore di antologie e di volumi di storia di grande successo – Giuseppina Scognamiglio si è occupata di *Chi siamo*. «Luogo in cui confluiscono le esperienze più importanti di molte discipline e di molti saperi», l'antologia è stata concepita come un progetto ampio, in cui avviene il primo scambio tra le opere e gli studenti.

Francesco de Cristofaro si è soffermato sull'antologia di epica *Gli eroi*

dell'uomo. Strutturato come un «romanzo di formazione», in cui le gesta di eroi carismatici offrono dei modelli per tentare di addentrarsi e di comprendere le spinte misteriose e universali dell'animo umano, il testo analizza la storia nei suoi passaggi epocali, confrontandola con l'*epos*, sempre capace di disegnare un corollario di modelli, soluzioni, risposte.

Sul rapporto tra Striano e le esperienze artistiche di Armando De Stefano e di Antonio Petti ha lavorato Vincenzo Caputo, ricostruendo, attraverso la proposta dei pochi ma importanti documenti conservati, una relazione ad oggi mai approfondita. Striano, "lettore" dei cicli dedicati da questi due artisti ai protagonisti di alcuni eventi emblematici nella storia di Napoli, da Masaniello agli eroi della rivoluzione napoletana del 1799, scriveva su queste opere, aggiungendo la «registrazione di sensazioni e riflessioni soggettive» che da esse potevano scaturire. Nello stesso tempo, lasciava nitidamente filtrare che le stesse immagini stavano consegnando altre suggestioni e nuova linfa al suo esercizio letterario.

Ad introdurre la *pièce*, nella seconda sezione di *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, si susseguono alcuni lavori incentrati strettamente sul testo teatrale.

Patricia Bianchi ne ha analizzato il linguaggio, un "sistema" complesso eppure coerente, capace di esprimere disordine e repressione, sostenendo, nello stesso tempo, la dimensione drammatica. Questo registro, «altamente formalizzato secondo i canoni dell'ideologia comunista», costruito su precise scelte lessicali, connettivi argomentativi, giri della sintassi, si rivela parte integrante, formale e teorica del regime rappresentato. Nel progetto teatrale di Striano, infatti, è proprio il linguaggio sia il fattore di costruzione della realtà, sia quello di mistificazione: in esso si saldano collettività ed individualismi, proprio come è sempre accaduto in tutte le esperienze totalitarie.

Pasquale Sabbatino ha compiuto una analisi del testo *Quel Giuda nominato Trotskj* evidenziandone le strutture portanti e le funzioni teatrali, sempre interpretate in relazione alle grandi categorie che hanno dominato la produzione di Striano: le suggestioni avvincenti e feroci della politica, le mutevoli forme del potere, il senso della Storia. In questa prospettiva, il testo teatrale risulta strettamente legato a *Il resto di niente*, terminato nel 1982 e pubblicato nel 1986: se in *Quel Giuda* si rievocano le dinamiche della Rivoluzione sovietica del 1917, fondata sull'ideologia comunista, ne *Il resto di niente* viene raccontata la Rivoluzione napoletana del 1799, scaturita da un sogno egalitario alimentato dall'ideologia illuminista.

Della genesi della *pièce*, elaborata tra *Indecenze di Sorcier* e *Il resto di niente* si è occupata Apollonia Striano, autrice anche di una bibliografia ragionata, che tenta un primo riordino del materiale prodotto da Striano e, insieme, una verifica dello stato del dibattito critico. Suo è l'intervento dedicato all'Archivio dello scrittore, "stanza" dell'avantesto reale e infinita, in cui si può avere il privilegio di intercettare pensieri, desideri, frustrazioni, fino a spingersi – al di là delle fonti stesse e della loro materiale deperibilità – al cospetto dello spirito dell'autore. Spesso è questa la straordinaria, medianica occorrenza che si verifica nel corso di un lavoro di catalogazione: obbedendo ad una legge tutta interna alla forma, la raccolta dei materiali e dati inizia ad assumere la consistenza emotiva e il senso di una storia personale, oltre che di un'avventura estetica.

Napoli, settembre 2012

Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano

PARTE PRIMA

Silvio Perrella

STRIANO: ELEMENTI PER UN RITRATTO

All'origine della scrittura di Enzo Striano c'è una formidabile vocazione democratica. Basta seguire in rapidissima sintesi la parte visibile della sua parabola (era nato a Napoli nel 1927), per rendersene conto.

Militante comunista e di conseguenza giornalista de «L'Unità», dopo i fatti d'Ungheria abbandona sia il partito sia il giornalismo e sceglie la scuola. Sono scelte dettate dalla sua spiccata sensibilità sociale e dalla sua vocazione di narratore.

Entrambe le cose lo spingono alla concretezza del conoscere. Si trasforma così in artigiano del sapere, costruendo testi per la scuola (soprattutto per l'editore Loffredo) che hanno un notevole successo. Allo stesso tempo coltiva nell'ombra la sua vocazione di narratore.

Prova a scrivere un romanzo (quel *Giornale di adolescenza*, che solo molti anni dopo la figlia Apollonia darà alle stampe da Mondadori) raccontando una storia di piccola borghesia italiana più che napoletana, negli anni che vanno dal '36 al '40. Del protagonista, Mario Morrone, si ferma a raccontare la famiglia, la scuola, gli amici, le prime esperienze sessuali, il suo quartiere, le camminate attraverso la città, e l'intricato mondo della sua sensibilità.

Dà da leggere la prima stesura del libro a Vasco Pratolini ricevendone un giudizio contraddittorio: «È un gran libro, oppure è una grande occasione mancata: non so». Sta di fatto che quando esce *Lo scialo*, Striano ha la brutta sorpresa di trovare una scena del suo romanzo trasmigrata in quello dello scrittore fiorentino.

Cosa fare? Striano continua a lavorare al libro fino all'inizio degli anni Sessanta e poi, dopo qualche rifiuto, tra cui quello di Vittorini, lo lascia affondare nel buio.

Leggere oggi *Giornale di adolescenza* è come guardare un film muto in bianco e nero. Striano ha immerso questo suo romanzo di formazione nel silenzio dell'interiorità. E anche la città è decolorata. E nessun accenno di dialetto arriva alla superficie della pagina. Si capisce che la radice di queste scelte sta nel Bernari di *Tre operai*, il Bernari che aveva

raccontato la "terza" Napoli: grigia e piovosa, fatta di periferie industriali e di tram.

Da quel lontano punto di partenza, si snoda un lungo percorso, spesso solitario e straordinariamente rigoroso, come testimoniano anche alcuni suoi scritti teorici, come, ad esempio *Cattiva coscienza. Falsi miti e romanzo su Napoli*, pubblicato da Francesco D'Episcopo per le Edizioni Oxiana. Ecco comparire *I giochi degli eroi* (1974), *Il delizioso giardino* (1975), *Indecenze di Sorcier* (1978), quest'ultimo ristampato, sempre a cura di Apollonia Striano, negli Oscar Mondadori.

Ed ecco riprendere forza e assumere una forma ben precisa il suo amore per la Storia, per la quale però non ha un interesse archivistico. La Storia gli sta a cuore perché lo aiuta a chiarirsi le ragioni oscure dell'oggi. E soprattutto, e in special modo, le ragioni che hanno spinto la città di Napoli e tutto il Meridione in una condizione umiliante di isolamento e di degrado.

Scrive *Il resto di niente*. Fa in tempo a vederlo pubblicato da Loffredo, dopo una lunga serie di rifiuti. Si tratta di un punto d'approdo: a differenza del lontano punto di partenza, la storia della città e tutti i suoi umori, sociali e linguistici, sono stati riammessi e ripensati. Il suo è un libro che ben s'inserisce nella tradizione del disincanto meridionale, basti pensare ai *Vicerè* di De Roberto, a *I vecchi e i giovani* di Pirandello, fino a *Il Gattopardo* di Tomasi. E quel disincanto, che mai diventa cinismo e sempre fa vibrare la corda civile, viene declinato da un napoletano cocciuto che continua a porre alla Storia le domande già intuite nell'adolescenza. Sì, perché raccontando la storia di Eleonora de Fonseca Pimentel e della fallita rivoluzione del 1799, Striano lascia trapelare anche le disillusioni di un militante comunista che alla metà degli anni Cinquanta capì quale tragico errore si stesse consumando in Russia e nei paesi dell'Est e nelle menti di moltitudini di uomini che come lui credevano nella possibilità rigeneratrice della rivoluzione (in questo senso *Il resto di niente* è utile leggerlo sul rovescio di *Mistero napoletano* del coetaneo Ermanno Rea).

Ecco che il Cuoco del *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* si trasforma nell'immaginazione di Striano in un possibile prodromo di Orwell. E Napoli diventa lo scenario in cui, non solo i giacobini, ma la stessa utopia muore ghigliottinata nella piazza del Mercato.

Un anno prima di Striano era morto anzitempo e tragicamente Annibale Ruccello. Sia Striano sia Ruccello, in modo autonomo l'uno dall'altro, stavano girando attorno agli stessi problemi: l'uno con il romanzo,

l'altro con il testo teatrale che prende il titolo di *Ferdinando*. In entrambi i casi la sensibilità antropologica si sposava all'intuito storico. Si tratta di due destini incompiuti, ma quanto fertili ancora oggi per noi, in tempi di semplificazioni e ignoranze sempre più diffuse.

Matteo Palumbo

STRIANO NARRATORE E IL *GIORNALE DI ADOLESCENZA*

In una lettera a Elio Vittorini, datata 13 settembre 1961, Striano ricordava il giudizio dubitativo che Vasco Pratolini, legato all'ambiente napoletano da molteplici relazioni intellettuali, aveva espresso, pochi anni prima, a proposito del suo romanzo d'esordio, *Giornale di adolescenza*: «È un gran libro oppure è una grande occasione mancata: non so. Fallo vedere anche ad altri».

Il responso, come si vede, è sospeso: indeciso, perplesso, come se non riuscisse a venire a capo, in modo definitivo, dell'oggetto a cui si riferisce. L'opera resta sotto il segno dell'azzardo: una sfida, un'impresa, un progetto avventuroso, di cui non si può calcolare fino in fondo la portata.

Eppure, un segnale minimo, che vale la pena di sottolineare e di seguire, si nasconde nelle pieghe di questo cauto parere. Si tratti di un «gran libro» oppure di una «grande occasione mancata», l'attenzione sembra insistere soprattutto sull'aggettivo (*grande*) che accompagna invariabilmente i due possibili esiti. Qualunque sia il valore estetico raggiunto, esso riflette un'ambizione assai ardimentosa. Nonostante le riserve implicite o non sciolte, Pratolini non nasconde il fascino che emana da questo primo romanzo di Striano. Esso rappresenta una scommessa, di cui bisogna decidere l'esito. Ma, in ogni caso, resta l'importanza della posta in palio: la forza della questione attorno a cui essa ruota.

Bisognerà, a questo punto, interrogarsi sulla forma del libro e sul proposito da cui nasce. Nella sua genesi, *Giornale di adolescenza* ricostruisce un percorso di formazione. Racconta il progressivo mutamento di un fanciullo negli anni lunghi e attraverso le esperienze intense della prima giovinezza: in una Napoli, per di più, che avverte tutti i presagi di una guerra incombente. L'adolescenza, si sa, costituisce un rito di passaggio assolutamente fondamentale. Disegnando la curva del destino di Mario Morrone, un adolescente ordinario e, insieme, universale come ogni adolescente, Striano, tuttavia, si obbliga ad andare oltre il semplice racconto di una stagione della vita. Attraverso le vicende specifiche di un fanciullo

egli restituisce il clima, l'atmosfera, l'ambiente, il mondo storico in cui i cammini personali fatalmente si inscrivono. La vita individuale passa attraverso il tempo che le è toccato in sorte e ne contiene tutti i segni. Ne intercetta i piccoli e i grandi fatti, respira l'aria degli universi sociali con cui entra in contatto, assorbe i miti della cultura trionfante e convive con i suoi condizionamenti. In tutti i modi l'esperienza del fanciullo Mario Morrone è anche un viaggio dentro la cronaca di una società e nei luoghi di una città.

Non poteva esserci, d'altra parte, un impianto diverso. Nella *Nota dell'autore* che chiude *Il resto di niente*, Striano, catalogando il suo libro come «romanzo "storico" (secondo la classificazione didascalica dei generi)», avverte, infatti, in modo assolutamente asseverativo, che «in verità tutti i romanzi sono "storici"». Egli può perfino costruire una genealogia di padri illustri (da Aristotele a Tasso e ovviamente a Manzoni) che autorizzano un uso creativo della storia e può ricordare a sé e ai suoi lettori – secondo un chiarissimo invito dichiaratamente manzoniano – che «Lo scrittore deve profittare della storia, senza mettersi a farle concorrenza». Romanzo inevitabilmente storico, nell'accezione di Striano, è, dunque, anche *Giornale di adolescenza*. Basta richiamare la sceneggiatura del testo, diviso in cinque parti, ognuna delle quali si intitola a un anno: dal 1936 al 1939-40. Secondo un medesimo principio, si può ricordare il puntiglio documentario con cui si apre la narrazione, sicuro indizio della volontà di fissare immediatamente, con fedeltà da annalista, le coordinate in cui la vicenda si svolge:

> Quando Mario venne nella casa nuova era l'estate del 1936; egli volle segnare la data su un balcone, con un pezzetto di matita rossa. *"7 agosto 1936-XIV"*.[1]

Dentro queste epoche nettamente scandite la Grande Storia, che avvolge l'esistenza di tutti, si affaccia nel romanzo in molti modi. Talvolta è un titolo di un quotidiano che colpisce l'immaginazione del ragazzo: «Storico discorso del Duce – Guardare alle eventualità.»,[2] oppure «La nuova litoranea libica» o ancora «Largo Caballero istituisce i Soviet in Ispagna»[3] o, infine, «Guernica incendiata dai marxi-

[1] E. Striano, *Giornale di adolescenza*, Milano, Mondadori, 2000, p. 9.
[2] Ivi, p. 38.
[3] Ivi, p. 72.

STI IN FUGA»[4] o ancora «LA RUSSIA AMMASSA TRUPPE ALLA FRONTIERA DEI SUDETI…».[5] Si tratta di nomi talvolta perfino misteriosi, che alludono a situazioni incomprensibili per chi ignora o conosce imperfettamente quanto il mondo prepara. In altre occasioni si tratta di una scritta sul muro, che come un misterioso abracadabra accende curiosità e immaginazione, entrando nel lessico privato del piccolo eroe:

> Qualche giorno prima Corcione aveva chiesto a Loffredo cosa volesse dire quell' "Arriba España" che si trovava scritto dappertutto, il prete spiegò: «Su, o meglio: evviva. Viva la Spagna». A Mario piaceva: ogni tanto tirava fuori l'allegra parola esotica.[6]

Altre volte è lo squillo di un'edizione straordinaria a battere il tempo degli eventi e a riannodare i poveri casi personali alla trama di vicende più ampie e inquietanti: «Edizione straordinaria! I tedeschi sono entrati a Praga!».[7] O, ancora, sono le immagini di un cinegiornale a proiettare notizie importanti nell'orizzonte quotidiano:

> Una voce d'uomo calda e amichevole disse: «Roma» poi assunse un tono grave, commosso. Diceva dei funerali del Papa: sul lenzuolo si susseguirono, un po' fosche, immagini di piazza San Pietro grigia sotto il cielo chiuso, e zeppa di mesta gente. D'improvviso apparve l'immagine di un prete magro, pensoso, con gli occhiali finissimi. Mario riconobbe il Papa nuovo: Pio XII. […] Dopo ci fu uno scricchiolio delle seggiole, che durò qualche tempo. Intanto sullo schermo, con gran fragore, passarono carri armati enormi, con svastiche sopra le torrette. «L'immensa potenza militare tedesca» disse il commentatore. Dopo si vide una corazzata scendere in mare, tra urli di sirene.[8]

Infine è «la voce pregna d'emozione di un annunziatore» dell'EIAR a pronunciare le «frasi solenni» che proclamano l'inizio della seconda guerra mondiale:

> Da qualche ora le truppe germaniche […] sono entrate in Polonia. Da oggi la Francia e l'Inghilterra sono in guerra con il grande Reich.[9]

[4] Ivi, p. 130.
[5] Ivi, p. 180.
[6] Ivi, p. 190.
[7] Ivi, p. 269.
[8] Ivi, pp. 258-9.
[9] Ivi, p. 317.

Questo sfondo di eventi resta perennemente visibile e condiziona, in modi molteplici, l'architettura del libro. Il fascismo, d'altra parte, giunto alla vigilia della guerra, prescrive, a sua volta, pesanti vincoli e obbligatori condizionamenti. Implica simulazioni di improvvisi sfollamenti in classe, risolti spesso in una recita con finte morti e allegrie irriverenti da parte di chi partecipa a un gioco destinato a restare virtuale ancora per poco. Impone, altresì, sfilate militari, adunanza di scolari, leggi razziali, restrizioni di beni di consumo. Ciascuno di questi aspetti diventa un capitolo del romanzo o, almeno, agisce come un contenuto interno al suo sviluppo, e talvolta perfino come un tema, che fa sentire il proprio effetto sulla crescita del protagonista. La formazione di Mario avviene precisamente nella cornice di un'epoca e si svolge dentro le sue coordinate: sociali, umane, psicologiche. Rispetto alla materia dell'opera, ai suoi nuclei di verità documentaria e alla sua sostanza fantastica, Striano procede con il rigore di un cronista e con il calore di un testimone, chiamato a ricostruire parti del proprio passato. Rivede le facce di quell'universo lasciato alle spalle, ne recupera i suoni, le voci, ne riesuma i corpi e li riporta innanzi a sé e ai propri lettori. In questo senso, *Giornale di adolescenza* è un modo per l'autore di saldare i conti con il bambino che egli stesso è stato e con le creature del suo mondo di ieri.

In *Indecenze di Sorcier*, il libro più coraggiosamente problematico della propria produzione, Striano lascia tracce riconoscibili del significato che quella prima, magmatica esperienza letteraria ha avuto per lui e ne prende congedo, come se si trattasse di un capitolo concluso del proprio cammino, artistico ed esistenziale:

> Ora tutte quelle cose, il rapporto con il Padre, la vita grama di allora, l'eterno aprire gli occhi su un miserabile mondo perpetuamente fascista, persino la guerra, *non lo riguardavano più*, non lo interessavano più, non gli parevano più importanti, forse anche perché ne aveva fatto un libro, un vero libro, compiuto, destinato ad un pubblico, anche se al pubblico non arrivò mai.[10]

Questo libro, *Giornale di adolescenza*, ha precisamente questo valore. Ricostruisce un mondo, scava dentro le sue rappresentazioni, rivede gli attori che, protagonisti o comprimari, ne hanno occupato la scena: per un attimo o per una intera stagione. Proprio nel primo capitolo del ro-

[10] E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, Milano, Mondadori, 2006, p. 95.

manzo Striano coglie il suo piccolo protagonista, dentro la casa appena conosciuta, nell'atteggiamento di un eccitato decifratore di segni. Egli è nell'atto di interpretare parole sconosciute, che riecheggiano al di là delle pareti. Ma non ascolta soltanto suoni e timbri. Fa un passo ulteriore e creativo. Quelle voci, nello scenario della fantasia, si combinano con le figure che l'immaginazione costruisce, ridando concretezza e visibilità a presenze ignote o inattingibili. Il piccolo spinge la sua coinvolta curiosità in un campo di cui diventa indiscusso signore:

> Mario tenne gli occhi in terra. Sentiva salire, dal profondo, addolorato corruccio. […] Nella camera accanto si fermò presso la finestra. Provava ora un forte desiderio d'esser solo, accartocciato, a raccogliersi dentro con pazienza e cura sentimenti o pensieri d'ogni sorta, nello strano piacere di una piena dimenticanza. Per la stanza vuota era silenzio, rotto solo dal suo respiro, dal brusio lontano di strada. A un tratto Mario s'accorse che, oltre una parete, s'alternavano voci. Il loro suono giungeva attutito, tuttavia a momenti il tono s'elevava. Forse si sarebbero intese le parole. Mario s'avvicinò al muro piano piano, eccitato e attento. Le voci erano due: una d'uomo bassa, incerta, venata di raucedine, l'altra di donna: pastosa, ma talvolta acuta. Mario poggiò l'orecchio alla parete: nella sua mente presero a svolgersi figure.[11]

Il bambino mima, attraverso la sua operazione fantastica, il lavoro che Striano compie come autore. Riproduce, quasi sulla soglia del libro, le medesime mosse e obbedisce agli stessi impulsi che guidano il suo artefice. Per entrambi vale il principio di un «addolorato corruccio», che muove dal fondo della coscienza e dal «raccogliersi dentro con pazienza e cura sentimenti o pensieri d'ogni sorta».

I riferimenti al personaggio diventano tanto più pertinenti se riferiti allo scrittore che è la sua controfigura e che resuscita l'esperienza che ha alle spalle. Il contatto con la vita vissuta avviene esattamente attraverso il filtro di un «addolorato corruccio», che, «con pazienza e cura», scava dentro «sentimenti o pensieri d'ogni sorta».

La sospensione del tempo, la «piena dimenticanza» del luogo e dell'ora, esaltata dal silenzio che la celebra, permette di percepire voci improvvise, provenienti da un invisibile altrove: come se due dimensioni entrassero in un improvviso contatto, fondendosi reciprocamente, e come se il passato potesse riapparire sotto le apparenze trasfigurate dell'arte.

[11] E. Striano, *Giornale di adolescenza*, cit., p. 16.

Le voci ascoltate dal ragazzo sono, per lo Striano scrittore, precisamente i frammenti del passato: da riportare a galla e da fissare sullo spazio bianco della pagina, assegnando a ciascuna di queste voci, soffi residui di una vita dispersa, la forma e la figura idonee: in modo analogo al procedimento del giovane protagonista, nella cui «mente presero a svolgersi figure».

Queste figure, nel romanzo, si incarnano nei tanti personaggi che accompagnano l'evolversi della trama e che affollano le sue parti. Sono i numerosi amici di Mario, volta per volta, nel corso del tempo, invidiati o odiati, cercati o fuggiti, necessari o dannosi. Prendono la consistenza innocente delle sorelle e della madre, o la brusca severità del padre. Riappaiono negli abiti degli insegnanti, devoti fanaticamente al regime o, al contrario, disincantati spettatori delle sue indiscusse certezze. Queste figure, che l'immaginazione elabora, si scompongono nelle sembianze delle varie donne, responsabili, in modo diverso, di turbamenti crescenti e guide alla rivelazione prepotente del sesso. È la cameriera Elvira, causa del primo riscaldarsi dei sensi e destinataria di frenesie ancora incomprese. È la prostituta Tina, truce sacerdotessa di un'iniziazione brusca e ripugnante. Infine, c'è la diciottenne Pina, che genera l'esaltazione di un amore adolescenziale e, simultaneamente, l'immediata scoperta del veleno della gelosia e del disinganno.

Forse più di tutte, nel panorama dei ritratti muliebri, spicca la donna che incarna, agli occhi di uno sprovveduto fanciullo, il fascino massimo della seduzione e della femminilità. Si tratta della signora Linda, moglie di un frustrato professore-poeta da cui Mario prende ripetizione. Il primo ritratto che Striano ne dà illumina una bellezza composta soprattutto di chiari colori azzurri e di sottili profumi, e illeggiadrita dalle grazie di un abbigliamento studiatamente vezzoso:

> La donna lo precedette nella casa. Aveva una vestaglia azzurra, stretta alla cinta da un lucido cordone di seta che terminava in fiocchi con le frange. Come sempre la signora Linda portava le calze. Teneva i piedi in piccole pantofole ornate da bioccoli celesti. Nei risvolti un po' molli della vestaglia Mario aveva veduto illuminarsi un bianco accenno di petto. […] Davanti a lui la donna si moveva coi suoi passi un po' gravi: i fianchi le ondeggiavano dentro il viluppo della stoffa azzurra […] il profumo di vainiglia lo accarezzò tutto. Ebbe come un sentore di tiepido nello sfiorare la donna.[12]

[12] Ivi, pp. 117-8.

Questo personaggio, intravisto volta per volta più come un'apparizione di specie mitica che come realtà materiale, subisce, nel corso del romanzo, un'improvvisa degradazione. Perde l'aura suprema di creatura inattingibile e piomba dentro una mediocre vicenda adulterina, che, agli occhi del suo antico ammiratore, la priva di qualunque investitura ideale. Sporcata dai suoi stessi tradimenti, diventa una banale moglie insoddisfatta, del tutto irrilevante. Il caso di questo personaggio finisce, tuttavia, per essere emblematico. Descrive, infatti, un processo degenerativo a cui sembra condannata l'intera esperienza del giovane adolescente, senza che egli possa sognare alcun rimedio. Di fatto, egli sconta una serie di fallimenti, che finiscono per cancellare qualunque sogno.

Questo aspetto diventa il tema dell'intero romanzo. Fin dal suo inizio, il racconto contiene la speranza di poter raggiungere la pienezza della vita. Il protagonista gode di ogni momento che sembri annunciare l'essenza della vitalità più autenticamente realizzata. Talvolta ha nostalgia di anni remoti, spostati all'indietro nel tempo, allorché «sopra il mare si spargeva un silenzio con farfalle d'oro» e «i ragazzi correvano vivi sulla spiaggia».[13] Raggiungere la vita, migliorata, mutata rispetto alle pene del padre, significa sempre più decisamente «diventar grande», compiere il «desiderio di non perder nulla della vita […]: non un briciolo di colore, un moto di persona, un riflesso dell'aria».[14] Eppure, questa attesa si rovescia all'improvviso nel suo opposto. Laddove era cercata la vita, si trova l'esatto contrario. I sogni si disperdono e resta solo la constatazione di un fallimento. Su tutto prevale la netta sensazione che, durante il cammino, qualcosa si è perduto e la maturità è solo il disinganno di qualunque attesa: «dal mucchio delle esperienze già fatte si diffondeva un sentore d'amaro» e la consapevolezza sempre crescente che «le svolte del cammino sconosciuto si sarebbero presentate, nette, uguali, tiranne».[15]

Quasi per una implacabile logica narrativa, proprio il termine «figure», che era apparso per primo nella mente del fanciullo, riappare, quasi alla fine del romanzo, a siglare il bilancio di ciò che egli ha immaginato e che lo scrittore, suo doppio estetico, ha realizzato. Inizio e fine dell'opera si congiungono su questo preciso terreno. Le *figure* evocate dalla memoria e trasformate in racconto sono la prova di una sconfitta cocente e senza rimedio. L'attesa di un futuro riempito dalla vita si è scon-

[13] Ivi, p. 33.
[14] Ivi, p. 116.
[15] Ivi, p. 273.

trata con la rinuncia e con l'indifferenza. Nel ricordo sopravvivono solo frammenti, figure fuggenti, residui di un sogno polverizzato. La fine dell'adolescenza rappresenta, di fatto, il raggiungimento del più feroce disamore:

> Fatti, vicende, sensazioni, colori, suoni, odori, luci, voci, uomini, donne … E gli pareva che ben poche di queste cose fossero rimaste in lui, accompagnandosi con un ricordo lieto. E quasi nessuna tra le persone che gli sfilavano innanzi gli aveva lasciato qualche cosa di sé, soprattutto di bene. Anzi… E nulla egli ne aveva ricavato: forse neppure una parola, un atteggiamento di amicizia, un interessamento, un consiglio… Addirittura gli erano venute cose odiose. […] Tornavano, con lucidità impressionante, particolari minuti, persone appena intraviste e che egli aveva creduto scordate per sempre […] Addirittura figure che solo per un istante erano entrate nei suoi occhi […] Man mano che nella sua mente si sfollava il tumulto, rimanevano – e il ragazzo cercava in modo macchinale e ansioso di non restare con esse – altre figure, più intime e marcate.[16]

Alla fine di questa ricerca di «ostinate sepolture della memoria»[17] il bilancio è totalmente in perdita. Il tempo ha lasciato solo segni negativi. Ha distrutto le cose, sfigurando la casa, che «stava diventando vecchia» e «sui muri i parati, ormai sudici e stinti, cominciavano a scrostarsi, mentre la sottocarta dei soffitti, ammuffita dal tempo, pendeva in flosce sleppe che parevano pelli».[18] Una stessa peste ha prosciugato gli uomini e il mondo. Li ha disseccati, consegnandoli al loro cupo destino. Il giovane personaggio e lo scrittore che sta raccontando il passato proprio e della sua generazione (e *Terza generazione* era il titolo primitivo dell'opera) arrivano a uno stesso epilogo:

> Tornava a frugare dentro l'esperienza: figure sortivano ancora, e ciascuna pareva, per mille cose evidenti, vivere con stanchezza, rassegnata nei giorni.[19]

Le figure dell'immaginazione raccontano una vita sfiorita, «rassegnata nei giorni». Evocano il tramonto delle fedi e il crepuscolo dei sogni. Mo-

[16] Ivi, p. 369.
[17] Ivi, p. 272.
[18] Ivi, p. 275.
[19] Ivi, p. 372.

strano l'opacità dei sentimenti e il loro appassire. E la città che fa da sfondo a tali destini è lo specchio di uno stesso malessere: l'allegoria di una disfatta, il luogo di una pena, in cui la vita può essere solo stanchezza e fatica. La Napoli di Striano è la città dell'afa e del calore, lo spazio di una violenza che intralcia e soffoca la vita:

> Lentamente i bàsoli delle strade si facevano bianchi, arroventati: sulle case piombava la molle coltre dell'afa. E allora i movimenti divenivano fiacchi, la pelle si spargeva di sudore. I soffitti parevano volte di fornace. Nelle vie deserte navigava nauseoso sentore di cose putrefatte. Agli angoli i mucchi di immondizia brulicavano al sole, si coprivan di mosche, e nessuno veniva a ritirarli.[20]

Da questo mondo la vita sembra non possa fare altro che ritrarsi. Desiderata, sognata, accarezzata, essa non è nient'altro che l'attesa del suo arrivo. La felicità possibile consiste soltanto nella prospettiva lontana di diventar «grande». Questa sola aspettativa è veramente gioiosa. Rappresenta, nel tempo dell'adolescenza, l'esperienza più intensa consentita a tutti i personaggi del mondo di Striano: prima che l'inganno finisca e arrivi la stagione della stanchezza e dell'aridità.

Forse questa è la grandezza che Pratolini oscuramente avvertiva nelle pagine di questo primo romanzo. *Giornale di adolescenza* potrebbe concludersi, a questo punto, con una domanda radicale: se la vita non fosse nient'altro che l'attesa che essa arrivi? Quando il futuro diventa presente – ammonirebbe Striano – esso, infatti, è solo «il resto di niente».

[20] Ivi, p. 151.

Francesco D'Episcopo

LE "INDECENZE" DI UNO SCRITTORE

Le roman est le laboratoire du récit
Michel Butor

In una mia lontana monografia su *Enzo Striano*, richiamavo l'attenzione sulla funzione strategica centrale, svolta dai due romanzi "sperimentali" dello scrittore, *Il delizioso giardino* e *Indecenze di Sorcier*, nello scandire il suo itinerario narrativo, aperto da *I giochi degli eroi* e chiuso da *Il resto di niente*.[1]

Da allora, grazie al congiunto e costante impegno mio e della famiglia, sempre amorosa e vigile, la bibliografia creativa e critica dello scrittore si è rianimata e arricchita di significativi capitoli, editi da Mondadori: *Giornale di adolescenza*,[2] rimasto inedito, e la riedizione, sempre con Mondadori, sia dell'ormai affermato *Il resto di niente*[3] sia del meno noto *Indecenze di Sorcier*.[4]

Questa intervallata raffica di testi mondadoriani era stata preceduta dall'edizione del racconto *Reparto Diversi*[5] e, a mia cura, dell'inedita *Cattiva coscienza. Falsi miti e romanzo su Napoli*.[6]

Tutto questo materiale narrativo e critico, rinforzato da un'attenzione, per fortuna, sempre più crescente sulla figura e l'opera dello scrittore napoletano, suggellata dalla versione cinematografica de *Il resto di niente* e da quella teatrale di *Quel Giuda nominato Trotskj*, nel corso del convegno, di cui qui si pubblicano gli "atti", consente di integrare efficacemente il quadro critico già delineato, suggerendo una serie di ormai sempre più solide conferme.

[1] Cfr. F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 75-129.
[2] E. Striano, *Giornale di adolescenza*, Milano, Mondadori, 2000.
[3] Id., *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2005.
[4] Id., *Indecenze di Sorcier*, Milano, Mondadori, 2006.
[5] Id., *Reparto Diversi*, Napoli, Libreria Editrice Dante&Descartes, 1999.
[6] Id., *Cattiva coscienza. Falsi miti e romanzo su Napoli*, Pomigliano d'Arco (Napoli), Oxiana, 1998.

Per quanto mi riguarda, mi è accaduto di dover stendere un nuovo, rapido profilo dello scrittore, seguito dall'inedito spartito critico *Come deve essere un testo scolastico*,[7] in *tandem*, casualmente calcolato, con quello di un altro, interessante esponente della narrativa, nata a Napoli nell'ultimo Novecento, Giuseppe Montesano.[8] Anzi, si potrebbe dire che questo accoppiamento di personalità, cronologicamente distanti, ma congiunte da una serie di prerogative stranamente comuni, autorizzerebbe una riflessione più ampia e articolata su quello "sperimentalismo" narrativo, che a Napoli, con Enzo Striano ed altri, isolati, indipendenti, compagni di cordata, ha registrato, prima e oltre la metà del Novecento, una delle sue stagioni più coinvolgenti.

Gli anni più propriamente "sperimentali" del nostro narratore sono quelli '70: nel 1975, esce, infatti, *Il delizioso giardino*,[9] seguito, a breve distanza di tempo, nel 1978, da *Indecenze di Sorcier*.[10]

Occorre però preliminarmente osservare, prima di inoltrarci nella selva di simboli elaborata dallo scrittore in questa fervida fase della sua produzione letteraria, che sempre più forte appare in lui la necessità di stabilire un nesso profondo tra riflessione critica e teorica e la sua espressione propriamente narrativa. In questi due romanzi il processo di concettualizzazione appare determinante ai fini di una narratività, che non può prescindere da una fase, si direbbe, filosofica del prodotto letterario. Il problema, semmai, resta quello di sciogliere in racconto ciò che è stato formalizzato in chiave strettamente critica. In tal senso, i due romanzi di Striano risultano come una tappa obbligata del suo percorso, alquanto tormentato, di ideologo e narratore; una sorta di debito che egli deve pagare alla sua vocazione e formazione, scandita peraltro, dal principio alla fine, da due romanzi apparentemente "realistici": *I giochi degli eroi*[11] e *Il resto di niente*.[12]

[7] Cfr. F. D'Episcopo, *Vincenzo Striano* in Aa.Vv., *Napoli salvata dai suoi scrittori*, II, Napoli, Tempo Lungo Edizioni, 2002, pp. 47-60; *Come deve essere un testo scolastico*, ivi, pp. 158-60.

[8] Cfr. Id., *Giuseppe Montesano*, ivi, pp. 25-29.

[9] La prima edizione de *Il delizioso giardino* si deve all'editore storico di Striano: il napoletano Loffredo, con il quale egli pubblica diversi testi scolastici.

[10] Il primo editore è sempre Loffredo.

[11] Cfr. E. Striano, *I giochi degli eroi*, Milano, Campironi, 1974.

[12] *Il resto di niente*, pubblicato per la prima volta a Napoli, da Loffredo, nel 1986, è stato riproposto, a Cava dei Tirreni (Salerno), dall'editore Avagliano, nel 1997; a Mi-

Rinforzando la dose, occorre altresì puntualizzare come l'apparente cesura o, se si vuole, "distrazione" di questi due romanzi, centrali rispetto al primo e all'ultimo, risulti solo apparente, nel senso specifico che Striano, per chi ben lo conosce, sperimenta sì "diverse" forme di racconto, ma sempre nella coerente consequenzialità di una linea critica e narrativa, che, mentre avanza, non smentisce mai il passato, anzi lo recupera e rilancia, all'interno di una progressione, che valorizza quanto egli ha precedentemente elaborato ed edificato. E questo vale anche ad un livello più propriamente stilistico e strutturale, com'è possibile documentare in specifiche considerazioni concettuali, presenti proprio nei suoi romanzi più chiari e comunicativi, quali sono realmente il primo e l'ultimo.

Il giardino, che, sulla scia del *Candide* di Voltaire, ogni buon intellettuale è chiamato ogni giorno ad innaffiare, per confermare la sua vocazione, ma anche determinazione, a perseguire un preciso progetto culturale, è disseminato di *delizie* mentali e materiali. Ma è appunto questa la trappola in cui ogni buon intellettuale, invaghito del proprio mestiere, rischia di cadere, dissimulando la realtà e tradendo, alla fine, la sua vocazione più autentica alla onestà e verità. Di qui, allora, la necessità, addirittura la indispensabilità, a sporcarsi le mani e la mente per immergersi in quella realtà degradata, di sempre e di mai, che la propria città di nascita e di volontaria elezione, Napoli, espone ed esibisce, senza pudore o ritegno, ad ogni livello, materiale e morale.

Ma è soprattutto la materia, grottesca e mostruosa, che la presunta civiltà dei consumi accumula negli spazi sconfinati di un "niente", mai biodegradato per intero, ad attirare l'attenzione del narratore, il quale sosta sulle strade dell'immondo, sulle battigie di un cimitero marino senza fine, per raccontare e rappresentare una quotidiana mistificazione delle più elementari esigenze e delle più autentiche aspettative di vita. In realtà, si sopravvive, portando all'estrema estenuazione un inesauribile materiale di risulta, a livello etico ed economico insieme.

I giochi degli eroi, per fare riferimento al primo romanzo, sono ormai fatti e ora si spalanca all'occhio curioso e indagatore dello scrittore un *niente* o, meglio, *il resto di niente*, logica e naturale emanazione di una civiltà e di una società del succedaneo e del superfluo.

Attraverso una ironia tagliente, Striano sottopone a uno spietato pro-

lano, dall'editore Rizzoli, nel 1998; sempre a Milano, da Mondadori, come già segnalato, nel 2005.

cesso di banalizzazione tutto quel materiale di falsità e *cattiva coscienza*, per evocare un altro, suo significativo titolo, che la città ha accumulato negli inceneritori della storia, nei *gulag* sotterranei di una violenza, consumata quotidianamente, e il quadro che ne risulta è di un'apocalittica aridità.

Il ritmo del racconto è, come si è accennato, densamente accumulativo e condensativo a livello concettuale e testuale. *Il delizioso giardino*, con le tre *variabili*, che ne segnano il tragitto, si configura come il diario di bordo di un naufrago o di un derelitto, comunque, di uno che ha finalmente scelto di scendere dalla sua torre d'avorio per guardare, attraversare, annusare, capire a quale stato di decomposizione siano giunte le presunte *delizie* di certo neoilluminismo o neoidealismo nostrani. Un *cahier de doléances*, dunque, ma, soprattutto, un quaderno di appunti, in cui memorizzare il passato e immaginare possibilmente un futuro; ma, soprattutto, un memoriale narrativo di un mondo decomposto ma non defunto, sul quale poter intervenire con la forza di una mente creativa e critica in vulcanica ebollizione emotiva ed espressiva.

All'interno di questo magma incandescente di emozioni, di immagini, che invocano di essere fissate sulla macchina da presa, prima di essere passate al vaglio di una sana e serena riflessione critica, acquista corpo e spessore un *eros* traboccante, trasudante di umori, anch'esso però contraffatto dal *moloch* tribale di una società repressiva e restìa ad accettare le pesanti rughe storiche di ambiguità, ipocrisie, compromessi, intrighi, manipolati per fini illogicamente innaturali.

Su questo sfondo, preparato con ossessiva analiticità, si innestano le sontuose *indecenze* di uno scrittore, che nella nuova, "sperimentale" prova narrativa, ha deciso di demandare a un Sorcier, sciamano, stregone, le magiche manie di uno scrittore, che non vuole, a tutti i costi, dismettere il proprio ruolo di ri-creatore del mondo e delle sue leggi, come amerebbe forse dire un napoletano d'eccezione, quale Giambattista Vico.

Continua la esplorazione, avida e accanita, di un universo in piena "crisi", dove, tuttavia, questa parola si presta ad essere vivisezionata nello spirito della salvezza sempre possibile. Continua, anche in una forma narrativamente più distesa e meno concentrata, la orientata volontà di raccogliere tutte le informazioni e riflessioni possibili su questo secondo Novecento, maturato troppo in fretta.

L'ambientazione, da strettamente urbana, si sposta dal centro alla periferia, nella villa delle vacanze a mare. Molto importante, per Striano, anche per avere avuto un fratello architetto, è il posto in cui la vicenda

si svolge. Il suo attraversamento, ad esempio, della città di Napoli e dei suoi labirinti si appoggia sempre a una solida e, tutto sommato, poco studiata dalla critica, coscienza urbanistica. Non a caso, del resto, in questo luogo, in cui lo spazio e il tempo si espandono, Sorcier concepisce e costruisce il plastico scenografico della sua mente, esuberante e oltranzista.

Una esuberanza destinata a riflettersi in un linguaggio accumulativo, che mescola, con ardita spericolatezza, fonemi e stilemi, al fine di un *dérèglement* semantico, tutto affidato alla forza e alla fragilità del linguaggio stesso.

Sorcier, il vero Stregone, sembra potere, ormai, fare del mondo ciò che vuole, esorcizzando lo spettro di ogni etica, esercitando tutto il potere sconfinato che solo la sua legge richiede. Nettamente contrapposto a lui è l'Apprendista, una sorta di *idiota* dostoevskijano, tutto immerso nel proprio sogno di purezza e di candore. E la stessa sua moglie, Mantinea, «nella sua essenza implacabile è nemica di ogni inganno».[13]

Le vere *indecenze*, che Sorcier consuma, sono quelle che si aggrovigliano nella sua doppia personalità di picaro impunito e di uomo «cui è toccata in sorte la salmastra vocazione di esplorare questi tristi, miserabili misteri».[14] Da questa profonda dialettica psicologica nasce il senso e il valore di un romanzo, che, ancora una volta, ha bisogno di attraversare il male, in tutte le sue possibili materializzazioni e metamorfosi, per uscirne. Ma vivere non basta, bisogna vedere il mondo riflesso in un plastico per poterlo osservare dall'alto e dal di dentro e concepire davvero l'illusione di capirlo. Ed è in quel plastico, in quello strano movimento o in quella surreale immobilità che lo attraversa, che si celebra e consuma il segreto del mondo, la sua fine e la sua epifania.

Nelle *Indecenze* acquista un esemplare spessore ri-creativo il riferimento centrale al *Giornale di adolescenza*, già evocato. Sorcier-Striano sente impellente e struggente il bisogno di richiamarsi a quel ragazzo, dalla vita straordinariamente ordinaria, per ricomporre i frammenti dispersi della propria personalità e vederli, persino, trasposti in altre figure del romanzo, prima fra tutti, quella dell'Apprendista, che si schiude, confusamente e contraddittoriamente, alla vita e ai suoi misteri. Questo rivedersi, come in una moviola della memoria, consente al protagonista di colmare alcune lacerazioni, che potevano apparire insanabili, del suo altalenante percorso di vita e di scrittura.

[13] E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, Milano, Mondadori, 2006, p. 16.
[14] Ivi, p. 56.

Ed è, ancora una volta, quest'ultima a farla da vera regina in un romanzo, molto meno condensato e sincopato de *Il delizioso giardino*, in cui, tuttavia, l'autore continua ad esercitare tutta la sua brillante ironia, creando frequenti corti-circuito, interruzioni, sospensioni, varianti di suono e senso in un pentagramma narrativo, che ama spiazzare il lettore e lo scrittore stesso attraverso repentini spostamenti verbali, che ricorrono alle più alte e basse forme di comunicazione possibile. Ancora una volta, e forse qui più che mai, Striano si diverte a enumerare ossessivamente, a mescolare, contaminare, accostare, in forma volutamente esagerata e grottesca, materiali del linguaggio aulico e comune, a volte molto comune, richiamando la letterarietà dei propri, numerosi referenti, per poi farla precipitare in uno gergo-gorgo, carico di sulfurea magmaticità, di spumeggiante quotidianità. Del resto, la babele linguistica è sempre stata, per lui, una meta da perseguire, per tentare di afferrare quella metà della terra, che ogni uomo porta dentro di sé, e riproporla in un plastico possibile:

> Non è ancora un paesaggio, Sorcier vi si accanisce, produce con febbrilità paracarri gru rigagnoli d'acqua saponata per le strade, grandi caldaie fuligginose ove bollono panni su violente fiammate di legname vecchio, specchi opachi butterati dalle mosche, cartoline e ritratti con lumini, pianciti traballanti.[15]

Quanto all'altra, meglio nota metà del cielo, vale a dire quella femminile, Striano continua la sua esplorazione e riflessione, calmando gli istinti e gli impulsi erotici del *Delizioso giardino* in un appagante rapporto matrimoniale, che induce ad andare più serenamente e proficuamente a fondo nell'enucleare un *leit-motiv* fisso dello scrittore: il rapporto uomo-donna, segnato dalla piena appartenenza di quest'ultima alla natura e dalla difficoltà biologica del suo *partner* a condividere un mistero, che appartiene tutto alla storia della femminilità e del suo destino. Egli è persuaso, e lo confermerà a pieno titolo nel suo testamento finale, affidato a *Il resto di niente*,[16] che la donna, più dell'uomo, oltre ad essere dentro la natura, è essenzialmente dentro la storia; ne è in qualche modo depositaria solida e sicura, soprattutto come madre, chiamata a far germogliare dentro di sé il seme della vita e a proteggerlo con accanito eroismo.

C'è, tuttavia, nel rapporto uomo-donna, un elemento, rilevato in Striano

[15] Ivi, p. 68.
[16] Cfr. E. Striano, *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2005, p. 157.

già ne *Il delizioso giardino* e riproposto nelle *Indecenze di Sorcier*, un dichiarato ermafroditismo, che congiunge intimamente, intensamente le due nature, quella maschile e femminile, anche se, come già sottolineato nella monografia sullo scrittore, nel romanzo qui specificamente trattato, si registra

> un ermafroditismo proporzionalmente inverso a quello proposto nelle prime battute de *Il delizioso giardino*: lì era l'uomo-donna 'S' a sperimentare l'avventura di un univoco *dimidium* fisico e metaforico; qui è, invece, la mitica Elettra a provare la forza e la fragilità di una condizione esistenziale che vive il doppio negativo di una comune condizione: – *Elettra è donna ed uomo nello stesso tempo. Perciò è stata sempre così scavata, stravolta, lividiccia. Come donna ti invidia, come uomo desidera punirti.*[17]

Tornano casualmente alla mente alcune, sincere parole pronunziate da Jean-Paul Sartre sulla donna della sua vita, la scrittrice Simone de Beauvoir:

> Quello che è meraviglioso in Simone de Beauvoir è che ha l'intelligenza d'un uomo (e vedete, nel senso in cui parlo qui, sono un po' schiavista) e la sensibilità d'una donna. Cioè ho trovato in lei tutto quanto io potessi desiderare…[18]

Riflessioni, evidentemente aperte ad altre, segrete e scoperte commistioni erotiche ed esistenziali, in cui il nostro ipocrita tempo si dibatte. Bisogna, in altri termini, ancora una volta, dare atto ad Enzo Striano di avere anticipato i tempi attraverso approfondimenti audaci e, se si vuole, "indecenti", ma indispensabili per trafiggere la rigida corazza di falsità e di stupidità, dentro la quale il mondo si rifugia e si ritrae, per non affrontare direttamente la realtà e la verità.

Nel momento in cui Sorcier e il suo *entourage* lasciano la villa e tornano in città, sono costretti ad abbandonare ad un insicuro e insidioso letargo quel plastico mirabile, intorno al quale ruota tutta la sostanza e la metafora del romanzo. La *revanche* dell'Apprendista nei confronti di

[17] F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, cit., p. 123. Il testo è in *Indecenze di Sorcier*, cit., p. 163.

[18] Cfr. S. de Beauvoir, *Quando tutte le donne del mondo…*, Novara, Mondadori-De Agostini, 1988, p. 6.

Sorcier, suo presunto Maestro, sancisce il finale ribaltamento di una situazione, in cui l'incontro diventa confronto-scontro tra i due personaggi, che in realtà sono uno solo e che, protraendo un manicheismo dialettico caro alla tradizione filosofica e psicoanalitica, si risolve nella paranoia di Sorcier, Stregone, malato di narcisismo, «di orgoglio smisurato e indecente».[19] E nella terribile diagnosi clinica, che viene da lui proposta, si racchiude la spietata condanna dello scrittore nei confronti di una letteratura, troppo invaghita dei propri archetipi e miti e, come tale, incapace di stabilire un giusto, naturale dialogo con la realtà e la società. Riappropriarsi della identità sepolta o smarrita significa allora riconquistare una autonomia e libertà, che sembrava irrimediabilmente perduta. Occorre, a tutti i costi, liberarsi dalla ciclica illusione di poter contare e dover dipendere sul/dal giudizio degli altri. Kantianamente ciascuno deve tornare ad essere testimone e giudice di se stesso.

Le *indecenze* di Sorcier, quelle più profonde, eliminate le più epidermiche, sono tutte racchiuse nella sua radicale inettitudine a inventarsi una vita vera, autenticamente incardinata in un robusto nucleo germinale e sociale. Il suo rifugiarsi in un luogo appartato, come la villa al mare, per elaborare un artificiale plastico mentale, conferma la tendenza, storicamente riscontrabile, dell'intellettuale ad appartarsi, a rifuggire dall'incontro con gli altri e dall'appuntamento con la vita. Le ironiche *delizie* del precedente *giardino* si sono tramutate nelle grottesche *indecenze* di uno stregonismo intellettuale, *in progress*, sempre più assurdamente avido e azzardato. E su di esso, seriamente, tragicamente, gioca lo scrittore, nella parafrasi e nello smontaggio surreale di tutti quei meccanismi esistenziali, estetici, espressivi, in cui si aggroviglia il vero *moloch* "indecente" di una civiltà, che ha tradito irreparabilmente i suoi presupposti più autentici.

Al tradimento degli uomini comuni si è, cosa ben più grave, aggiunto quello dei chierici, degli intellettuali, chiamati a svolgere un "profetico" ruolo di guida e di condotta, con conseguenze catastrofiche per la società e l'umanità tutta, che nella cultura e, in particolare, nella letteratura avrebbe potuto trovare una sicura via di uscita e di salvezza. Sorcier, più di altri personaggi di Striano, è il risultato mostruosamente umano di questo processo di assurda alienazione, che avvolge la società; ne è, in qualche modo, la sua conseguenza più estrema ed esemplare. Lo scrittore adegua, dunque, ancora una volta, attraverso una sperimentata tec-

[19] E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, cit., p. 197.

nica di rispecchiamento, lo stile di vita del personaggio alla sua scrittura, che diventa automatica, beckettianamente assurda, eliotianamente deserta e desolata. Tutti i possibili paradigmi del negativo, elaborati dalle più avventurose e innovatrici esperienze del Novecento, vengono dallo scrittore evocate, al fine di rendere la babele surrettizia e surreale, che l'uomo si trova, casualmente, come un automa o un astronauta, a solcare su un terreno sconosciuto e proibito.

Com'è, del resto, possibile rendere letterariamente l'alienazione se non con un linguaggio "altro", alternativo a quello usato da chi è felicemente persuaso di essere dentro la vita e di conoscerne tutti i segreti meccanismi? Ne *Il delizioso giardino*, ma, soprattutto, nelle *Indecenze di Sorcier*, Striano prova, da Apprendista Stregone, a scomporre tutti i possibili meccanismi di un apparato culturale immane, accumulato nei secoli senza un calcolo preciso o un ordine prestabilito. In questo disordine della storia è difficile procedere, ecco perché, per accelerare i tempi e ridurre le inevitabili distanze e fratture tra pensiero ed azione, lo scrittore è spesso costretto a ricorrere alla ciclica e caotica enumerazione di materiali, spesso, di risulta; relitti dimenticati di una storia poco seria e attenta a cogliere l'essenza e costretta quindi a liberarsi di un apparente superfluo. In questo bailamme esistenziale ed estremo, Sorcier cerca e si illude di trovare un proprio ruolo di supervisore, testimoniato esemplarmente dal plastico che egli elabora, ma, alla fine, si accorge di essere, anch'egli, figlio e vittima di quel caos calmo, nel quale rischia di annegare ogni voglia di salvezza o di sopravvivenza. Quando questo succede, il personaggio rischia di saltare in aria e di frantumarsi in mille pezzi. Il presunto Burattinaio si scopre burattino, manovrato da mani incomprensibili, ma esperte, anzi fin troppo abili nel condurre un gioco «indecente» e perverso. Ma questa presa di coscienza è importante, perché rappresenta l'unica, vera valvola di salvezza, a cui aggrapparsi, per evitare l'autodistruzione, l'annientamento di se stesso.

Ma veniamo, alla fine, a uno dei problemi centrali che questi due romanzi sollevano. Come si è potuto notare, essi appaiono indissolubilmente congiunti come due fratelli siamesi e il maggiore spazio critico riservato al secondo risulta evidentemente dettato dal fatto che una serie di motivi conduttori comuni si prestano, soprattutto in *Indecenze di Sorcier*, ad essere sviluppati in forma provvisoriamente evolutiva. Ma, al di là dei rapporti interni tra le due opere ed altri fondamentali episodi narrativi, come il romanzo di formazione *Giornale di adolescenza*, c'è da dire con forza che l'apparente difformità sperimentale delle due opere

non rappresenta affatto, come si sarebbe indotti superficialmente a ritenere, una sorta di fase interrotta, isolabile criticamente, nel percorso complessivo dello scrittore. Striano è sperimentale sempre, anche se qui le sue carte di scrittore, sperimentatore di ipotesi narrative e critiche, risultano più scoperte. Agevole risulterebbe dimostrare la semplice profondità di questa verità, seguendo, passo passo, lo scrittore nel suo alterno itinerario, cosa che si ritiene di aver fatto, con sufficiente dovizia di particolari, nella monografia più volte evocata.

Il giardino degli eroi si metamorfizza nelle *delizie* del *giardino* e nelle *indecenze* di un improbabile e inaffidabile Stregone, sfociando nella traboccante tragedia storica de *Il resto di niente*, dove le cause del fallimento di una Rivoluzione sono ciclicamente riconducibili allo stesso fallimento delle incerte sorti, che avevano retto *I giochi degli eroi*, *Il delizioso giardino*, *Indecenze di Sorcier*. La riflessione di Striano è, insomma, continua e compatta e non ammette cesure o remore, ma solo situazioni diverse, sulle quali egli ama soffermarsi strenuamente, alla ricerca di possibili verità. La stessa audacia nel cambiare registro narrativo, che poteva apparire una ulteriore "indecenza", rispetto a una tradizione letteraria generalmente consequenziaria, sino alla più evidente scontatezza, si rivela, alla fine, un atto passionalmente dovuto a una ricerca narrativa coraggiosa e solitaria, che solo negli ultimi anni è stato possibile dirottare e ricondurre a vie più giuste, anche se con il rimpianto dell'assenza dell'autore, morto troppo presto per assistere a questo tardivo risarcimento e al rimorso, in verità alquanto improbabile, di una società culturale ed editoriale, affidata, anch'essa, al caso e, spesso, all'assenza…

Generoso Picone

IL RESTO DI NIENTE E LA CITTÀ DEL TEMPO BLOCCATO

Non deve esserci Enzo Striano tra coloro ai quali fa riferimento Raffaele La Capria ne *L'armonia perduta* quando scrive – all'inizio del capitolo su *L'ambiguo specchio della napoletanità* – che

> In nessuna città come Napoli c'è un culto così ossessivo del proprio passato. Fiorisce al riguardo tutta una letteratura fatta di memorie pettegolezzi aneddoti cronache minute e curiosità varie, che nutre un esercito di topi di biblioteca e di libreria quasi più numeroso di quello che frequenta il sottosuolo della città. Questa 'Napolimania', questa fissazione su Napoli, trova spazio e lettori su giornali e pubblicazioni locali, e molto spesso è l'occasione di dispute capziose che vertono su questo o quell'aspetto dello specifico partenopeo, su quel qualcosa di indefinito e di indefinibile che ne costituirebbe la vera essenza.[1]

La Capria spiega che si tratta di «una specie di Rispecchiamento Generale» che

> nasce di certo dal narcisismo proprio di ogni Grande Capitale della Decadenza – condannata all'autocontemplazione e non allo sviluppo – ma anche e in particolare dalla ricerca di un Modello Originario nel quale meglio sia possibile riconoscere un'identità che si sente ogni giorno più compromessa.[2]

Lui, pur nella consapevolezza di apparire come l'ennesimo autore di un ulteriore titolo su Napoli – più o meno rituale, più o meno retorico, più o meno inutile – è mosso invece dall'urgenza di proporre un diverso canone nelle scritture della città. Napoli non ha più bisogno di autori e

[1] R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 2003, p. 658. Per questa e tutte le altre citazioni da *L'armonia perduta* si fa riferimento a Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2003.

[2] Ivi, p. 658.

libri che la rappresentino, perché fin troppe sono state le sue messe in scena anche letterarie e bisognerebbe proprio sospenderle. Quasi prefigurando quanto avrebbe indicato Marc Augé ne *Le forme dell'oblio* e applicandolo a Napoli, sarebbe il caso di esercitare la capacità del dimenticare come forza viva della memoria, per poterne poi analizzare il risultato che sono i ricordi, «i ricordi vengono sagomati dall'oblio come i contorni della riva dal mare».[3]

Ribadisce La Capria:

> Secondo me Napoli non sopporta più di essere rappresentata, l'interferenza del colore o della catastrofe impedisce di toccare una qualsiasi verità.[4]

Napoli, al contrario, andrebbe ripensata. E ripensare la sua immagine, la sua storia, il suo ruolo, la sua vocazione significa intraprendere uno straordinario e doloroso impegno di autocoscienza intellettuale, compiere uno sforzo di comprensione che porta inevitabilmente a fare i conti con se stessi in termini ultimativi e inclementi. Raffaele La Capria, che ha alle spalle il romanzo dove tutto ciò è compiuto e cioè *Ferito a morte*, adotta qui il registro della riflessione saggistica, reinventando la storia per poterla penetrare.

Enzo Striano sceglie una narrazione storica però di estrema visionarietà e di fantasia febbrile: assume la trama della vita di Eleonora de Fonseca Pimentel per farne l'architrave di un racconto che eviti le trappole della rappresentazione di maniera per tentare di trovare «indietro nel tempo le radici dell'oggi».[5]

Il resto di niente e *L'armonia perduta* vengono pubblicati nello stesso anno, il 1986. Hanno percorsi decisamente diversi seppur cronologicamente paralleli: Striano lavora al suo romanzo dal 1978 – l'anno in cui era uscito *Indecenze di Sorcier* – al 1982, quindi lo invia a numerosi editori nazionali ricevendone rifiuti, risposte interlocutorie, rinvii, atteggiamenti elusivi. Deluso, decide di affidarlo all'editore scolastico napoletano Loffredo, con cui ottiene il primo entusiasta riscontro di pubblico che lo porterà da Rizzoli ma solo nel 1998 e purtroppo dopo la sua scom-

[3] M. Augè, *Le forme dell'oblio*, Milano, Il Saggiatore, 2000, p. 33.

[4] R. La Capria, *op. cit.*, p. 1168.

[5] E. Striano, *Il romanzo è l'unico genere letterario in divenire*, «Uomini e Libri», 1986.

parsa, avvenuta nel 1987. La Capria ne *L'armonia perduta* raccoglie gli articoli su Napoli, la napoletanità, i napoletani, le napoletanerie ospitati dal «Corriere della Sera» tra il 1982 e il 1985. Sono il frutto di una riflessione sollecitata da Antonio Ghirelli, antico compagno di scuola, amico e a sua volta autore del saggio *La napoletanità* nel 1976.

Enzo Striano e Raffaele La Capria mettono mano alla loro riflessione su Napoli con tutte le accortezze del caso. La questione è complicata e quando Striano, nella nota finale a *Il resto di niente,* avverte che sì, certo, questo è un romanzo storico, ma lui si è preso nei confronti della Storia quelle libertà postulate da Aristotele, da Torquato Tasso e da Alessandro Manzoni. In particolare Manzoni: «Lo scrittore deve profittare della storia, senza mettersi a farle concorrenza».[6]

La Capria, da parte sua, nel capitolo *Quelle tre anime dei napoletani* compreso nell'*Armonia perduta*, sottolinea come «la Storia non si occupa dei sogni, non li considera oggetto del proprio interesse, non li ritiene attendibili».[7] Eppure gli individui sognano e dai sogni sono animati e delusi. «La napoletanità – aggiunge – parte da un sogno (cominciato da Carlo III e bruscamente interrotto nel 1799), che curiosamente continuò a produrre i suoi effetti anche dopo l'interruzione». Il sogno di cui scrive La Capria, «ormai senza più fondamento» è quello di una Napoli Capitale, luogo privilegiato dello Spirito e Impero dell'Armonia.[8]

Senza più fondamento. Questo svelamento pare essere il risultato di una seppur metaforica visita. Striano e La Capria prima di cimentarsi nei loro libri pare abbiano voluto fare un giro nella stanza vuota di cui parla Elena Croce nello splendido testo che è *La patria napoletana* del 1974:

> Il vezzo fastidioso di parlare del carattere napoletano come di un mistero, ha dato origine ad una scadentissima retorica, ma ciò non significa che una sorta di mistero a Napoli non ci sia: un mistero per cui occorre disturbare leggende medioevali o rinascimentali, poiché appartiene alla Napoli moderna, uscita dalla rivoluzione del 1799. Ma naturalmente sarebbe vano ripromettersi di trovare una chiave. Non c'è storia di mistero che, quando infine si apre una porta, non riveli una stanza vuota. Salvo che, appunto, tutto è lì: nel fatto che la stanza vuota ci sia.[9]

[6] Id., *Il resto di niente*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 367.
[7] R. La Capria, *op. cit.*, p. 664.
[8] *Ibidem*.
[9] E. Croce, *La patria napoletana*, Milano, Adelphi, 1999, p. 18.

Dalle parole di Elena Croce si capisce – nel caso ce ne sia il bisogno – il motivo per cui La Capria e Striano – e prima e dopo di loro molti altri – guardino alla Rivoluzione napoletana del 1799, ai suoi protagonisti, all'atmosfera nella città di allora come a uno scenario ideale per ripensare il destino di Napoli.

Enzo Striano vede in quel periodo la formazione per la prima volta di una valida classe intellettuale cittadina che coprisse il vuoto culturale e politico, che si proponesse come *élite* opponendosi ai Borbone e alla folla plebea e anarchica dei lazzari. Non si limita a narrare il dramma di una generazione, di una donna, di un'utopia: si pone anche stilisticamente il problema di organizzare un punto di vista che funzioni da coscienza critica, equidistante dagli estremismi giacobini e monarchici, per far vivere passioni, amori, sentimenti, uomini e donne. Reinterpreta, così, la tradizione letteraria che aveva fatto del '99 un tema di riferimento frequentatissimo, una sorta di quadro socio-mitologico pronto all'uso – come chiarisce Emma Giammattei –[10] un avvenimento fondativo se non dello spirito della Napoli moderna quantomeno del suo immaginario teoretico-letterario: da *Fragoletta* di Latouche del 1811 – forse il primo testo narrativo sull'argomento – a *Cara Eleonora* di Maria Antonietta Macciocchi,[11] *L'amante del Vulcano* di Susan Sontag[12] o *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese[13] fino all'Erri De Luca controcorrente nel racconto *Novantanove*, raro e singolare – per la cultura politica del suo autore – esempio di scritto in difesa delle ragioni del popolo contro quelle dei giacobini.[14]

Striano sembra seguire la lezione di Francesco De Sanctis e Benedetto Croce che invitano a raccordare alla grande storia il racconto delle vite di avventura, di fede e di passione. Quella di Eleonora si adegua con precisione all'esigenza del personaggio che in una temperie di estrema turbolenza si gioca il proprio destino: ha una grana che l'apparenta alla Francesca Spada del *Mistero napoletano* di Ermanno Rea[15] o all'Anna Maria Ortese personaggio di se stessa per esempio ne *Il mare non bagna Napoli*.[16] La sua esistenza è impastata di cultura, amore, politica,

[10] E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli*, Napoli, Guida, 2003.
[11] M.A. Macciocchi, *Cara Eleonora*, Milano, Rizzoli, 1993.
[12] A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Mialno, Adelphi, 1993.
[13] S. Sontag, *L'amante del vulcano*, Milano, Mondadori, 1995.
[14] E. De Luca, *Novantanove* in *Napolide*, Napoli, Dante&Descartes, 2006.
[15] E. Rea, *Mistero napoletano*, Torino, Einaudi, 1995.
[16] A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994.

sesso, passione civile e religione degli affetti. Vibra nell'equilibrio di questi elementi e attraverso la sua esistenza, la sua fine e quelle parole che ne sigillano l'esito tragico, Enzo Striano può declinare il paradigma amaro dell'esistenzialismo nichilista che diventa la cifra distintiva della sua pagina.

Napoli non si limita ad assistere alla parabola di Eleonora: ne diventa parte, il suo spazio ne moltiplica emozioni, gioie e sofferenze. Ne amplifica la vita, e in ciò si delinea l'idea che di Napoli ha maturato Striano, capace di rappresentarsi come una sorta di topografia dell'animo che diventa l'autentica mappa sociale di una già complessa metropoli. Qui, lui cerca di individuare la dimensione antropologica della questione napoletana con la convinzione che lì si trovi il bandolo della matassa.

Se *Il resto di niente* può dirsi il romanzo di formazione alla vita di Eleonora, parallelo e convergente si evidenzia il quadro di una Napoli dapprima povera epperò accogliente salvo poi progressivamente rivelarsi il luogo dove ogni crudeltà viene esercitata. L'avvicinamento, l'arrivo, l'insediarsi a Napoli della Pimentel sono le tappe di un destino da compiersi e non soltanto per lei. Eleonora ha la certezza che siano le utopie a realizzare il progresso e quindi a regalare la felicità agli uomini: il cambiamento, la rivoluzione e il riscatto hanno in lei una derivazione illuministica e la città le appare il luogo dove poter ben sperimentare il suo progetto. Nonostante l'impatto iniziale sia tale da lasciarla attonita, terrorizzata e insieme affascinata, non tarda a comprendere che «da Napoli non si sarebbe più mossa. Vi alitavano savia comprensione, indifferenza gentile, meglio ancora supremo senso della vita, in equilibrio tra pietà e disincanto», riflette Striano alle prime pagine, però insinuando subito il sospetto: «Tutto (dal grande e nobile, al futile e meschino) acquistava preziosità inestimabile ma, al tempo stesso, non valeva nulla».[17]

È che – nota Striano – «la città nascondeva inclinazione pedagogica. Senza volerti insegnare nulla ti costringeva ad apprendere, fra banalità, segreti pregevoli. I Napoletani li succhiavano col latte, ma ce n'era per tutti. Bastava stare attenti, riflettere».[18]

Nel caso di Eleonora svolge un ruolo maieutico nel senso che l'aiuta a portare in massima evidenza una sua convinzione riposta: che la vita non ha grande senso:

> Forse esisteva davvero soltanto quel che capirono gli antichi: il Fato, il

[17] E. Striano, *op. cit.*, p. 58.
[18] *Ibidem*.

> destino, al quale Giove si doveva inchinare, contro il quale non si poteva far nulla, perché tutto era già scritto.[19]

Le pare che ad aver assunto questa regola di comportamento siano i lazzari, i napoletani della plebe, il popolo della piazza, irrimediabilmente ammalato del morbo dell'irresponsabilità. L'impietosa diagnosi è nel dialogo tra Eleonora e Domenico Cirillo. Il medico Cirillo spiega che le malattie di cui parla si celano nel profondo, «si possono riconoscere, talvolta da uno sguardo, dal portamento, da un grido. Più spesso sono così lente, sottili, che diventano un modo d'essere. Allora non è più possibile identificarle, forse non sono più nemmeno malattie».[20] Succede – aggiunge – che

> quando una persona non ha più scopo per vivere, spegne lentamente la fiammata dell'animo. La riduce all'essenziale. Ma il fenomeno veramente strano è un altro. Questa persona avvertirà, pian piano, disgustoso piacere, forse l'unico che ne accompagni la squallida esistenza: il piacere della degradazione.

La risposta mormorata da Eleonora: «Ma facciamo tutti così. Ci lasciamo andare. Perché nessuno decide della propria vita. Non sa scegliere. O non può».

Con questi occhi guarda lo spettacolo di una città che mentre si gioca la partita della rivoluzione «non sa nulla, Napoli se ne infischia. Quale tensione, che paure? Tutto va come sempre anzi meglio. La città è splendida, fiorita, si diverte (…) Incredibile: come se al mondo non stesse succedendo niente. Il resto di niente».[21]

La città non rispose, avrebbe scritto Erri De Luca,[22] ma questa volta non è la borghesia degli anni '80 a nascondersi nel momento più grave e a industriarsi per speculazioni venture: sono i cosiddetti lazzari gli spettatori distratti e annoiati di quanto accade. Aspettano con ansia esclusivamente quello che chiamano l'«arricchimento de Napule», «l'anarchia, il saccheggio. Lo scorrazzare liberi e padroni. Ogni tanto, in passato, lo facevano».[23]

[19] Ivi, p. 88.
[20] Ivi, p. 200.
[21] Ivi, pp. 207-8.
[22] E. De Luca, *La città non rispose* in *Italiana*, Milano, Mondadori, 1991 e poi in Id., *In alto a sinistra*, Milano, Feltrinelli, 1994.
[23] E. Striano, *op. cit.*, p. 212.

Ora che ogni maschera è saltata, la realtà appare a Eleonora nella sua autenticità. Il saluto – «Statevene bbuono» – che l'aveva accolta in città e che le era sembrato simpatico e beneaugurate, segno di una ingenua allegria, le si rivela una sentenza, una condanna, la sorte che si compie.

> Napoli era diventata davvero la città del suo destino, come aveva intuito fin dall'arrivo, a seguito di misteriosi segnali. A Napoli s'erano sgranati i momenti d'esistenza cui aveva avuto diritto, a Napoli l'avrebbe terminata.[24]

Anche per Striano, dunque, il 1799 rappresenta la ferita che segna la storia di Napoli e dei napoletani, la frattura tra un prima e dopo. Si avvicina a quella vicenda con categorie interpretative che sono debitrici alla riflessione condotta già nel 1781 da Vincenzo Cuoco nel suo *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*,[25] ma per lui potrebbe valere la stessa obiezione critica che Giuseppe Galasso consegna all'*Armonia perduta* di La Capria: pur ignobile e tremendo, il massacro dei patrioti non spense definitivamente la borghesia intelligente napoletana dal momento che il riformismo borbonico di Ferdinando II e il periodo francese murattiano poterono beneficiarne così da avere tra '800 e '900 la cosiddetta epoca d'oro della cultura e della civiltà napoletane.[26] Ma un romanzo – *Il resto di niente* più dell'*Armonia perduta* a questo punto – non ha doveri storiografici e rispetto alla storia può prendersi le libertà dettate appunto da Aristotele, Tasso o Manzoni. Per Striano diventa l'affermazione in forma letteraria dell'immutabilità della città, della sua refrattarietà al cambiamento. Prigioniera del tempo bloccato, Napoli non ha più vita e alla maniera di un corpo morto espone il suo magnifico, barocco e putrefacente degrado.

Parte della vicenda narrata da Striano si sviluppa nel Palazzo dei Serra di Cassano, a Monte di Dio, sulla collina di Pizzofalcone, l'antico monte Echia della Palepoli fondata dai cumani, il nucleo originario della comunità a cui si sarebbe dato il nome di Napoli. Qualche numero civico più avanti, nell'appartamento del colonnello Oliviero Prunas preside del collegio militare della Nunziatella, il figlio Pasquale assieme a un gruppo

[24] Ivi, p. 210.

[25] V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, edizione critica a cura di A. De Francesco, Bari-Roma, Lacaita, 1998.

[26] G. Galasso, *I patiti di Re Nasone e i "vedovi" del '99*, «Il Mattino», 22 settembre 1995.

di giovani che nello spirito saranno gli eredi delle speranze di Gennaro ed Eleonora, cioè Maurizio Barendson, Luigi Compagnone, Carla De Riso, Antonio Ghirelli, Tommaso Giglio, Raffaele La Capria, Ennio Mastrostefano, Anna Maria Ortese, Giuseppe Patroni Griffi, Francesco Rosi, Gianni Scognamiglio, avrebbero dato vita all'esperienza della rivista «Sud», splendida e breve, dal 15 novembre 1945 al settembre 1947. Probabilmente, nessun altro luogo si rivela così segnato da speranze e occasioni perdute, fino a diventare il punto dove l'esistenza della città aspetta di essere dissequestrata e rimettersi in cammino.

Perché a via Egiziaca a Pizzofalcone il portone del Palazzo dei Serra di Cassano è sbarrato dal 20 agosto del 1799, il giorno in cui in piazza Mercato venne giustiziato Gennaro Serra di Cassano, il giovane uomo di lettere diventato vicecomandante della Guardia Nazionale della Repubblica Napoletana. Con lui fu uccisa anche Eleonora de Fonseca Pimentel. Da allora il padre di Gennaro, il duca Luigi, volle che il portone che dava verso il Palazzo Reale fosse serrato in segno di sprezzante lutto: assunse il valore di uno strappo non sanato, un muro simbolicamente ma orgogliosamente alzato tra la città dei lazzari, a cui il Borbone si consegnò, e l'altra dei nobili e dei borghesi che avevano creduto nella rivoluzione. È diventato l'emblema della Napoli in cui il tempo, a dispetto di tutto, si è fermato.

A presidiare il palazzo da più di trenta anni c'è l'avvocato Gerardo Marotta con l'Istituto italiano per gli studi filosofici. Del lascito dei Serra di Cassano è il custode religioso: a lui toccò la responsabilità di riaprire il portone su via Egiziaca il 25 aprile del 1995, nel cinquantesimo anniversario della Liberazione e della fine della seconda guerra mondiale. Da un paio d'anni sindaco di Napoli era Antonio Bassolino e non pochi vollero legare quell'atto alla stagione di rinascita promessa alla città. Poi Marotta rinserrò l'ingresso, quasi a voler mettere tra parentesi quel giorno e quel gesto, e a stabilire che il credito con i rivoluzionari della Repubblica era ancora aperto. In fondo, sarebbe stato troppo facile chiuderlo così.

In quello stesso anno esce *Mistero napoletano* di Ermanno Rea. Nella premessa, Rea dialoga con il filosofo Aldo Masullo e a un certo punto gli chiede:

> Non pensa anche lei che in questa città gli orologi abbiano ricominciato improvvisamente a battere le ore? Il rumore del tempo, intendo del tempo cambiamento, è come una vibrazione, un sibilo che perfora ogni muro, che viola ogni barriera, ogni ostacolo, finché non raggiunge il suo bersa-

> glio: la nostra coscienza. Non è facile percepirlo. Non crede che, forse, un'etica della salvezza, per adoperare le sue parole, sia ridiventata possibile?[27]

Ermanno Rea non fa sapere se da Masullo abbia avuto una risposta: lui se la darà tredici anni dopo con *Napoli Ferrovia*,[28] il libro che chiude i suoi conti con la città. Gli orologi di Napoli non hanno ricominciato a battere le ore.

Aldo Masullo in precedenza, comunque, ha spiegato che «il tempo è vivere l'incessante franare del suolo su cui siamo appena passati, sì che ogni volta il presente nasce da una frattura».[29] E poi:

> L'uomo vuole la morale, vuole le sue leggi e vuole sottomettervisi se viene soddisfatto il suo bisogno esistenziale radicale, che è di salvarsi dal dolore della perdita vissuta nell'autoaffezione del tempo, cioè nell'esperienza del cambiamento.

Napoli è invece la città dove in attesa della Grande Occasione di *Ferito a morte* di La Capria o dell'Accadimento straordinario di *Malacqua* di Nicola Pugliese[30] scorre l'interminabile *deja-vu* individuato da Paolo Virno: «Apatia, fatalismo, indifferenza per un divenire che pare prescritto fin nei dettagli».[31]

«Ipertrofia della memoria, da cui derivano la consunzione e il blocco della Storia»,[32] aggiunge il filosofo. La metafisica immobilità che avvolge Napoli produce l'autocontemplazione tipica di quei luoghi dove tutto è già accaduto mentre tutto ormai accade altrove: è un sentimento della vita, una visione del mondo, una filosofia dell'esistere.

Pier Paolo Pasolini la coglie nelle pagine in cui si rivolge al Gennariello delle *Lettere luterane*: «I napoletani non sono cambiati. Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia».[33] Essi abitano una città che è «ancora l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio».[34] E quando risponde all'inchiesta di Ghirelli sulla napoletanità è ancora più esplicito:

[27] E. Rea, *op. cit.*, pp. 4 e 5.
[28] Id., *Napoli ferrovia*, Milano, Rizzoli, 2007.
[29] Id., *Mistero napoletano*, *op. cit.*, p. 4.
[30] N. Pugliese, *Malacqua*, Torino, Einaudi, 1977.
[31] P. Virno, *Il ricordo del presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 14.
[32] Ivi, p. 38.
[33] P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, p. 15.
[34] Ivi, p. 17.

> Io so questo: che i napoletani sono oggi una grande tribù che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg, vive nel ventre di una grande città. Questa tribù ha deciso di estinguersi rifiutando il nuovo potere, ossia quello che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità.[35]

Enzo Striano non ha le indulgenze antropologiche di Pasolini: attraverso il racconto della vicenda di Eleonora nei giorni del '99 napoletano lui vive e soffre nella città in cui il cardillo addolorato di Anna Maria Ortese ha gridato che la rivoluzione non c'è più. Forse non c'è stata, non ci sarà mai.

[35] In R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, cit., p. 936.

Toni Iermano

FOTO DI GRUPPO CON SIGNORA. LA STORIA E LE STORIE DE *IL RESTO DI NIENTE*

> E c'era anche un'aria strana, per Napoli, allora: bastava osservare la gente.
> E. Striano, *La linea gotica*, 1957

> Provò un immenso, vero, desiderio di sonno. Per le membra gli tornò torpore, la testa si confuse in brulichio d'immagini, ricordi, alla rinfusa.
> E. Striano, *Giornale di adolescenza*, Napoli 1958

> Tutti non facciamo che attendere. Mentre questa città bellissima ai nostri piedi va accendendosi di luci. Sembra sentirne vaporare l'alito, di veder la gente brulicante per strade, vicoli, piazze. Ride, mangia, prende il fresco, vive. Noi, invece, in quest'isola arcigna, fuori dal mondo banale e bello.
> E. Striano, *Il resto di niente*, 1986

Enzo Striano ha indubbiamente alcuni tratti in comune con altri protagonisti della letteratura del Novecento, che hanno conquistato critici e lettori solo dopo la morte: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Guido Morselli e Salvatore Satta sono stati a lungo gli alfieri di questo aristocratico drappello. Forse un parallelo più stretto può essere tracciato con Federigo Tozzi. Il senese pubblicò, dopo varie peripezie, *Con gli occhi chiusi* nel 1919 presso Treves, poco prima della scomparsa, benché l'opera potesse ritenersi finita dal dicembre 1913: la moglie Emma ricordava che il romanzo era stato «prima rifiutato da diverse Case Editrici, compresa la Casa Treves».[1] Tozzi morì nel marzo 1920 mentre stava per arrivare in libreria fresco di stampa *Tre croci*, scritto due anni prima in solo quindici giorni; considerato da Giuseppe Antonio Borgese un capolavoro, il romanzo era stato rifiutato dalla «Nuova Antologia».[2]

[1] Cfr. E. Tozzi, *Note biografiche*, in F. Tozzi, *Novale*, Milano, Mondadori, 1925, pp. 269-76, a p. 272.

[2] Lo dichiara Emma Tozzi in F. Tozzi, *Novale*, cit., p. 228 in nota. Per una storia

Striano rientra quindi nel novero degli scrittori scoperti in ritardo oppure ignorati in vita da editori distratti e da una critica silente ed estranea a ogni forma di azzardo, poi improvvisamente fulminata sulla via di Damasco e divenuta per incanto esagitata, noiosa, ripetitiva. L'industria culturale, con arbitrarietà indefinite e soprassalti ingiustificati, miete vittime e costruisce fortune, talora impresentabili, seguendo leggi ferree e sconosciute. Anche per Striano, con rare eccezioni, si è dovuto assistere al rito dell'emulazione e della corsa alla ricerca dei modelli più adeguati alla deflagrazione del caso letterario. *I Vicerè* di Federico De Roberto, il prevedibile e onnipresente *Gattopardo*, i grandi russi costituiscono gli inevitabili 'richiamati' in servizio come modelli per *Il resto di niente.*[3] A questo si aggiungano le formule e le etichette che oscillano liberamente tra 'romanzo storico' e 'antiromanzo' e il gioco sembra fatto. Ma con Striano, un cultore della contro-epopea, ci troviamo innanzitutto di fronte a un autore sorprendente, innovativo, sobrio, capace di cogliere di Napoli l'assenza di definitivo, di codificato, con sensibilità non lontana dal Walter Benjamin che negli anni Venti visita la città e ne scrive criticandone le facili oleografie (si veda la poco nota recensione del 1928 al libro di Jacob Job, *Neapel. Reisebilder und Skizzen*).[4]

Potremmo definire Striano un "fuori corso" ossia uno scrittore militante che scheggia e altera le sigillate formule letterarie del libro-merce. Striano vive seriamente la letteratura come dimensione della coscienza. Il suo infatti, e parliamo de *Il resto di niente*, è «un libro silenzioso» e profondo, secondo una delle più intelligenti e meno scontate letture del romanzo, offerta da quell'impasto di genialità e disordine creativo che fu il vittoriniano Luigi Compagnone,[5] uno dei più coerenti sperimentatori tra i narratori vissuti a Napoli nel secondo dopoguerra, anch'egli un "fuori corso" di eccellenza. Non proprio convincente è la puntigliosa recensione dedicata al libro da Raffaele La Capria, molto più impegnato a individuare

dei testi tozziani cfr. F. Tozzi, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi,* a cura di M. Marchi, introduzione G. Luti, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1329-87.

[3] Per indicazioni bibliografiche aggiornate su recensioni e interventi sul romanzo vd. il sito ufficiale dello scrittore *www.enzostriano.it*.

[4] Cfr. F. Ramondino-A.F. Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 9-11, 88-9 e 328-29. Inoltre vd. W. Benjamin, *Immagini di città*, a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2007[2].

[5] Cfr. L. Compagnone, *Il silenzio dopo il resto di niente*, in «Il Mattino», 12 giugno 1989. Sul suo legame con Elio Vittorini vd. L. Compagnone, *Dentro la stella*, Milano, Rusconi, 1977, una riscrittura 'napoletana' di *Conversazione in Sicilia*.

i motivi del successo del romanzo presso il lettore napoletano malgrado, a suo giudizio, vari difetti strutturali, che a coglierne i tanti elementi di originalità.[6] Persuasivo e non contraffatto risulta invece l'archetipico giudizio di Domenico Rea sulla novità del linguaggio, «che sale a un'altezza rare volte raggiunta dagli scrittori italiani»,[7] in un lontano e non sospetto intervento del 1986, in occasione della prima uscita dell'opera.[8]

Un cerimoniale di recensioni, avvitato su se stesso, ha accompagnato le varie riedizioni del romanzo, ma solo dopo ch'era stato accolto nei cataloghi prima di Rizzoli e poi di Mondadori: una pessima abitudine questa, tipica delle patrie lettere italiche.[9]

Progettato nel lungo periodo, depurato dalle tentazioni dello schema epico, il romanzo pone Striano indiscutibilmente nelle vesti di caposcuola europeo di un modo nuovo di scrivere di Napoli: «sede inquieta di gente inquieta», per citare un'immagine usata da Cesare Cases nel recensire il *Barone rampante* di Calvino.[10] Va notato che dopo l'uscita de *Il resto di niente*, dopo i prevedibili, ingenerosi silenzi e le successive epidemie di napoletanerie cartacee, dal morbo giallo o *noir* che si voglia alle pallidissime prose dei nipotini di La Capria, vi è stato un ritorno del romanzo di taglio storico ambientato nella città. Citiamo solo due titoli, di livello e dimensioni molto diversi tra loro, non privi, probabilmente, di qualche incontro o collusione fortuita con l'opera e il metodo di Striano:

[6] Vd. R. La Capria, *Striano. Il romanzo del grande Sud*, in «Corriere della sera», 6 aprile 1998.

[7] D. Rea, *Napoli capitale degli orrori*, in «Il Mattino», 1 dicembre 1986. Inoltre indicazioni sul dibattito critico sull'opera di Striano cfr. T. Iermano, *Geografie e storie del Novecento letterario. Profili critici e proposte di lettura*, Napoli, Mephite, 2009², pp. 310-316.

[8] *Il resto di niente* fu pubblicato a Napoli dall'editore Loffredo nel 1986 e ininterrottamente ristampato fino al 1995. Nel 1997 fu pubblicato dalla Avagliano di Cava de' Tirreni in edizione economica e l'anno successivo passò alla Rizzoli, che nel 2001 lo accolse nella Piccola Biblioteca "La Scala". Nel 2002 è ritornato momentaneamente alla Avagliano e finalmente nel 2005 è approdato agli Oscar Mondadori. Per le citazioni qui riportate ho utilizzato anziché la più accessibile edizione degli Oscar, E. Striano, *Il resto di niente*, Napoli, Loffredo, 1995⁹ (d'ora in avanti indicato con l'abbreviazione *RM1995⁹*, seguito dal numero di pagina), un piccolo omaggio alle modeste quanto dignitosissime origini del romanzo.

[9] Esemplare in questo ambito è la sommaria recensione di C. Augias, *Dal ventre di Napoli nasceva la rivolta*, in «La Repubblica», 19 maggio 1998.

[10] C. Cases, *Calvino e il «*pathos *della distanza»* [1958], in Id., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, pp. 160-66, a p. 162.

il robusto romanzo dal titolo a dir poco scontato di Susan Sontag, *The volcano lover* (1992), presto tradotto in italiano, fino al libriccino di Adrien Goetz, *La dormeuse de Naples*, uscito a Parigi nel 2004 e in traduzione italiana l'anno successivo.[11]

Il libro della Sontag, costruito intorno alle figure di sir William Hamilton, "il Cavaliere", il grande collezionista di oggetti antichi e finanziatore di spedizioni archeologiche, e della seconda moglie Emma, la bellissima animatrice della corte di Ferdinando e Carolina, è ambientato in parte in una Napoli di fine Settecento di cui già conoscevamo gli umori aciduli e solforosi; ancor più familiari ci suonano le pagini finali della storia, dedicate a Eleonora de Fonseca Pimentel, che parla della sua morte e della sua vita con singolare prossimità ai toni e modi già usati da Striano.[12]

Portato a termine tra la conclusione di *Indecenze di Sorcier* nel 1978 e il 1982, *Il resto di niente*, svanite più attraenti mete editoriali e dopo vari rifiuti, fu pubblicato quattro anni dopo,[13] in una città per molti versi desertificata, poco propensa alla competizione sul piano nazionale e strutturalmente predisposta a una sostanziale clandestinità del moderno. Intorno alla figura di Eleonora, la nobildonna di famiglia portoghese venuta a Napoli da Roma nel 1760 e giustiziata sulla forca di Piazza del Carmine il 20 agosto del 1799, si accumula una materia incandescente. L'opera viene messa insieme attraverso un complesso lavoro di accordi e d'indagini in cui confluiscono innumerevoli studi storici, topografici, urbanistici, sociologici: intensi anni di ricerche linguistiche e di meditazioni su una stagione emblematica, breve, confusa ed esplosiva, al pari di una violenta eruzione del Vesuvio. La vicenda viene costruita sui classici della rivoluzione, Vincenzo Cuoco e Pietro Colletta, sui numerosi studi storico-eruditi di Benedetto Croce,[14] su immensi materiali documentari e iconografici – carteggi, cronache, diari (quello dell'avvocato Carlo De Ni-

[11] Cfr. S. Sontang, *L'amante del vulcano*, Milano, Mondadori, 1995 e A. Goetz, *L'odalisca perduta*, Genova, L'ippocampo, 2005.

[12] S. Sontang, *op. cit.*, pp. 403-41.

[13] Cfr. *Enzo Striano*, in *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, cit., pp. V-XX, a pp. VIII-IX.

[14] Oltre al classico saggio cuochiano *La rivoluzione napoletana del 1799*, nella costruzione del paesaggio storico del romanzo, Striano fece un uso narrativo dei documenti editi ne *Il monitore repubblicano del 1799. Articoli politici*, seguiti da scritti vari della stessa autrice, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1943 (ora rist. anastatica Bologna, il Mulino, 2000) e del profilo di Carlo Lauberg apparso in *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari, Laterza, 1936 (ora Milano, Adelphi, 1989).

cola e i *Giornali* di Diomede Marinelli) – e sugli aggiornamenti dovuti alle ricerche novecentesche:[15] l'uso personalissimo di questa pluralità di fonti retrodatate genera un sofisticato congegno in cui trovano armonia realtà e romanzo, memoria e invenzione, vicende storiche e fantasia.

La formazione dello scrittore inizia durante il fascismo e trova la sua maturazione nella Napoli del risveglio, lentamente non più *milionaria* ma altrettanto disinvolta e afflitta da un ceto politico discutibile; il clima culturale è caratterizzato dall'egemonia del Partito Comunista e dal severo ripensamento del crocianesimo.[16]

Striano è uno dei più autonomi fra gli intellettuali di quegli anni; profondamente segnato dalla vasta, dolorosa crisi ideologica seguita ai fatti d'Ungheria, nel 1956 egli abbandona il posto di redattore napoletano dell'«Unità», quindi l'incarico romano offertogli da Giorgio Amendola, ritornando dopo pochi mesi a Napoli.[17] La sua esperienza e il suo rifiuto assumono significati emblematici per la comprensione del "nuovo corso", come direbbe Mario Pomilio, in tempi di glaciazione ideologica;[18] l'acutezza critica del suo sguardo si allarga lungo quella dorsale urbana a vario titolo occupata dal laurismo, dagli egoismi della borghesia imprenditoriale e delle profes-

[15] Tra gli strumenti di lavoro dovette risultargli particolarmente utile per la conoscenza della Eleonora giornalista l'edizione de *Il Monitore napoletano: 1799*, a cura di M. Battaglini, Napoli, Guida, 1974 (n. ed. 1999). I 35 numeri originali del giornale si conservano presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e quella di Potenza. Inoltre vd. *Monitore napoletano (2 febbraio-8 giugno 1799). L'antico nella cultura politica rivoluzionaria*, a cura di A. Lerra, Manduria, Lacaita, 2008.

[16] Appare di sicuro interesse il racconto inedito di Striano *La linea gotica*, finito di scrivere il 13 agosto 1957, conservato nelle carte dello scrittore. Racconta l'esperienza del giovane Mario, che ha lo stesso nome del protagonista di *Giornale di adolescenza*, durante gli ultimi due anni di guerra: da Napoli, con la mamma e due sorelle, va a vivere nel 1943 in un paesino fra Varese e Como mentre il padre resta in città. La guerra interrompe ogni comunicazione tra il Nord e il Sud e inevitabilmente spezza in due anche la famiglia di Mario. Milano, dopo lo sfondamento della linea gotica, diventa la grande capitale politica dell'Italia liberata e Mario la raggiunge in treno a guerra ormai finita, quando la linea gotica è ormai solo un ricordo: «Gli era sembrato curioso che quello avesse detto "la linea gotica": era parecchio che non ne sentiva più parlare. Gli tornò dentro, nuovamente, la sensazione di nascosto, di antico, che quelle parole gli avevano dato, sentendole la prima volta»: *La linea gotica*, dattiloscritto, p. 46.

[17] Cfr. E. Striano, *Giorgio Amendola. Ricordo di uno scrittore*, in «Corriere di Napoli. Ultimissime», 6 giugno 1980.

[18] Cfr. M. Pomilio, *Contestazioni*, Milano, Rizzoli, 1967. Di Pomilio, per meglio cogliere il pesante clima politico successivo agli avvenimenti d'Ungheria, si rinvia al romanzo *Il nuovo corso*, Milano, Bompiani, 1959.

sioni, dalla lentezza e dalle alleanze della chiesa cattolica, dalla cecità ideale della politica e dal ruolo del PCI: in questo ambiguo contesto Striano si sforza di capire il significato e il senso del lavoro intellettuale. Uno snodo decisivo è il romanzo sperimentale *Indecenze di Sorcier* (1978), basato su un solido insieme di conoscenze comparative di natura antropologica, politologica e linguistica; molto di più di una metafora quindi del suo modo d'intendere il mondo. In sintonia con i temi di fondo de *Il resto di niente*, Striano qui sviluppa già un'organica, vasta riflessione sul significato profondo della scrittura, delle imposture di cui è strumento in tempi di falsi rivoluzionari e di incalliti mercanti.[19]

Il libro-inchiesta *Mistero napoletano* di Ermanno Rea, centrato sulla figura «travolta e travolgente», come ricorda Erri De Luca, della giornalista e musicista Francesca Spada, «comunista in Napoli dal '45 al '61», svela le contraddizioni di un ambiente ricco di ideali ma in maniera abnorme compresso, ingabbiato nella burocrazia stalinista di un partito gerarchico, che impone ai compagni una dura disciplina e agli eretici l'obbligo dell'autocritica anche dopo il 1956, sotto la verticistica direzione di Amendola:[20] occorreva essere degli acrobati, lo scrive Rea a proposito di Renzo Lapiccirella, marito della Spada, per sfuggire alla mannaia dell'epurazione immediata. Il giovane Striano (classe 1927) frequentò Renato Caccioppoli, a cui deve la maturazione di tante sue scelte libertarie,[21] e

[19] Cfr. E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, introduzione di G. Bàrberi Squarotti, a cura di A. Striano, Milano, Mondadori, 2006.

[20] A questo riguardo Erri De Luca, nel recensire il libro di Rea, uscito pei tipi Einaudi nel 1995, ha scritto: «Si scoperchia un partito pentola, chiuso e incupito di sospetti all'interno e ostile verso il popolo dei vicoli intorno, cui rimprovera il vendersi per un piatto di pasta, la sua natura di sottoclasse infida, cui va contrapposta l'esigua compagine degli operai. Rea racconta le dissidenze addomesticate con l'esercizio punitivo delle autocritiche, comunque mai sufficienti, oppure espulse. Lo stalinismo resiste a Napoli non solo alla morte del titolare, ma anche alla denuncia dei suoi crimini, nel '56. Il partito, in mano ad Amendola in città, si arrocca nella sconfitta e isola il dissenso. Sono anni disperati di critiche soffocate, di cui sono spariti i verbali dagli archivi, come può scoprire Rea. Con la morte del matematico Caccioppoli e della musicista Francesca Spada si consuma in sacrificio quanto di meglio era stato prodotto dall'intelligenza febbrile e dalla passione d'essere cittadini del mondo di una città assiderata. Erano quanto di meglio non solo per latitudine di talento e competenza, ma per l'affezione spasmodica al luogo. Non vollero ne' poterono partire, anche se ridotti dal partito all'inutilità»: E. De Luca, *L'eresia di Renato e Francesca comunisti soffocati dal PCI*, in «Corriere della sera», 30 settembre 1995.

[21] Cfr. F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, Napoli, Liguori, 1992, p. 24.

Francesca Spada, entrambi morti suicidi, rispettivamente nel 1959 e nel 1961: il matematico e la giornalista erano uniti da molte idee e dalla comune passione per il pianoforte.[22]

Le speranze del dopoguerra, i dibattiti sulla società, sulla filosofia, sull'arte, il cinema, la letteratura, che animavano le conversazioni a casa Caccioppoli non sono così distanti dalle idealità e le utopie dei rivoluzionari del '99 che frequentavano e occupavano, con a capo Carlo Lauberg, la modesta abitazione di Eleonora a Sant'Anna di Palazzo. In Striano la caduta delle illusioni dopo il '56 si presenta come una ripetizione, meno cruenta ma altrettanto amara, della dissoluzione degli ideali del '99. Occorre ripartire in salita e superare le ispessite muraglie di diffidenza della coscienza ferita.[23]Temi questi che, in vario modo e sotto forme diverse, ritorneranno con insistenza nei racconti, nei romanzi, nei saggi e nei testi teatrali che precedono o accompagnano l'accurata stesura definitiva de *Il resto di niente*, un'opera la cui complessa progettazione e architettura trascinano il critico al largo, nel tentativo di cogliere le ragioni profonde, di smascherare l'occultamento delle prove e il travestimento dei personaggi in un orizzonte in cui la letteratura si afferma come scelta di libertà politica concettuale e artistica.

Striano partecipò attivamente alla vita letteraria e giornalistica e sperimentò l'isolamento derivante dalla non omologazione nelle schematiche indicazioni del PCI amendoliano, a cui invece si piegò Rea, suo coetaneo, prendendone il posto nella redazione napoletana de «L'Unità». In un troppo fugace accenno si è scritto che «*Mistero napoletano* e *Il resto di niente* vanno letti uno sul rovescio dell'altro».[24]A nostro avviso, almeno per rispettare un non discutibile dato cronologico, è stato Rea, che lo ricorda "alla rinfusa" in un folto elenco di nomi,[25] a sovrapporsi eventualmente al lavoro di Striano, benché i due libri abbiamo pochissimo in

[22] Cfr. S. Lambiase, *Francesca Spada la dolce eretica e il treno dei bambini emigranti*, in «Corriere del Mezzogiorno», 11 ottobre 2010.

[23] Per tutti cfr. A. Striano, *Quel Giuda nominato Trotskj tra Indecenze di Sorcier (1978) e Il resto di niente (1982)*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», 3, 2010, pp. 151-155 e P. Sabbatino, *Quel Giuda nominato Trotskj di Enzo Striano*, ivi, 4, 2011, pp. 211-223.

[24] S. Perrella, *Introduzione* a E. Rea, *Mistero napoletano*, Torino, Einaudi, 2002², pp. V-XVI, a p. XI.

[25] E. Rea, *Mistero napoletano*, cit., p. 13.

comune sul piano letterario e su quello (ci si perdoni il termine desueto) ideologico. Piuttosto, il debole racconto *La comunista* di Rea,[26] per un fascio di considerazioni deduttive, pare incoraggiarci a ritenere possibile un sotterraneo legame tra Striano e l'eretica, indipendente giornalista de «L'Unità».

La figura di Francesca Spada, tragica e ardente, non è escluso che possa aver suggerito proprio a Striano delle analogie e sollecitato possibili confronti con Eleonora de Fonseca Pimentel. Ci piace pensare che il volto dell'attrice Anna Buonaiuto, interprete della Spada nell'azzardato e compiacente episodio *La salita* del film *I vesuviani* (1997) di Mario Martone, potrebbe essere utilizzato senza alcuna modifica o trucco particolare per quello di Eleonora (mentre poco indovinata appare la scelta dell'attrice che la impersona nel film di Antonietta De Lillo, realizzato nel 2004).

L'amore per i libri, la convinta passione politica, il disinteresse per il potere fine a se stesso, l'indomito spirito di autonomia intellettuale, il giornalismo inteso come strumento di formazione civile, una sofferta vita sentimentale, l'inclinazione per la poesia e la musica come difesa dalla degradazione della vita spicciola, il sacrificio nel restare a Napoli malgrado la consapevolezza della sconfitta, un vano, giovanile inseguimento della felicità perduta, la decisa militanza nelle azioni e nei pensieri, il rispetto altissimo per il mondo dell'infanzia, la nomea di donne-scandalo, la vicinanza anagrafica – 47 anni la patriota, 45 la giornalista – al momento della morte violenta, paiono indizi rilevanti, non prove ovviamente, per avanzare l'ipotesi, forse fittizia e azzardata, di un gioco d'identificazione e di rifrazioni tra Francesca e Lenòr e di un conseguente scomporsi dei due personaggi in un insieme arbitrario, non più facilmente ricomponibile sull'ingombra scrivania della memoria. Una interazione silenziosa e caustica che piegherebbe le resistenze degli amanti ad oltranza di un passato ibernato, musealizzato come un raro frammento di affresco pompeiano, chiuso nella sua incomunicabilità con la storia, congelato nel feticcio delle illusioni perdute. Anche Francesca Spada del resto aveva dovuto sperimentare, così come Eleonora, quanto fosse strana la Storia, il sotterraneo mutamento del proprio rapporto con l'ambiente tra oggetti apparentemente immutabili.

[26] Cfr, E. Rea, *La comunista. Due storie napoletane*, Milano, Giunti, 2012, in partic. pp. 9-67.

> Con lei mutavano le cose del mondo. Com'è strana la Storia, ad un tratto t'accorgi che respiri aria diversa. Non sai dire in che: tutto va come prima, però senti che le abitudini han perso confortevole, smorta eternità. Frizza irrequieta attesa d'avvenimenti ignoti.[27]

Traluce un doppio fondo del romanzo di Striano quindi, un diario di bordo occultato nelle scritture del palinsesto che, decifrato in tutte le sue sovrapposizioni, svaluterebbe di un colpo le distorsioni interpretative derivanti da una rigida quanto prevedibile attribuzione di genere.

Un romanzo storico – il migliore «del più recente Novecento» a giudizio di Bàrberi Squarotti-,[28] forse, ma disseminato d'indicazioni simboliche e da una enciclopedia, parzialmente sfogliata dalla critica, di metafore e allusioni costruite attraverso una audace quanto ricercata sperimentazione linguistica e concettuale. Nella *Nota dell'Autore* che chiude il libro Striano, non lasciando deleghe in bianco alla critica, aveva dettato con epigrafica chiarezza il suo modo d'intendere il romanzo.

> Questo è un romanzo "storico" (secondo la classificazione didascalica dei generi, in verità tutti i romanzi sono "storici", così come tutti i romanzi sono "sperimentali"), non una biografia, né una vita romanzata.[29]

Il romanzo si fonda sulla operosa indagine storica senza che la vicenda si lasci aggravare dalla pesantezza della erudizione, come ha saputo evidenziare Michele Prisco.[30] Anche le parti sulla vita privata di Eleonora si fondano su fonti verificate con acribia monastica, si pensi alle pagine relative al matrimonio con il rozzo militare Pasquale Tria, alla morte dell'unico figlio e alla successiva separazione dal marito, ma nessun documento di archivio conserva la sua polverosità. Nel romanzo ogni situazione o citazione si fonde nella organicità del racconto e riconquista senso vivente.

[27] *RN1995*[9], 95.

[28] Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Una splendida Lenòr. Si riscopre «Il resto di niente» di Enzo Striano*, in «La Stampa» 11 giugno 1998.

[29] *RN1995*[9], 329.

[30] «Dunque romanzo, per essere più esatti, romanzo storico: e tuttavia qui la storia – e si tratta di uno dei capitoli più drammatici e martoriati scritti da una città, Napoli, che ha sempre vissuto vicende drammatiche e martoriate – è come mimetizzata, per così dire, dall'impeto narrativo che sorregge la struttura del libro»: M. Prisco, *Eleonora al naturale*, in «Il Tempo», 21 febbraio 1987.

Il resto di niente, anche alla luce di sentieri interpretativi che portano verso la ricostruzione di una biografia generazionale, è quella che possiamo definire una polifonia parlata, una prodigiosa composizione di personaggi e piani diversi che s'intersecano senza perdere contorno; di pitture, di colori, d'immagini teatrali e farsesche che immergono il lettore nei caratteri della città, nella festa e nelle inquietudini di una città inimitabile, irripetibile, dominata da una sacrilega vocazione all'ombra, all'oscuro, al torbido benché per lunghi periodi dell'anno arsa dal calore e accecata dal sole.

Lenòr, così affettuosamente chiamata dai suoi familiari e in seguito dagli amici, ragazzina allegra in giro per conoscere Napoli, vede per la prima volta il re mentre su una carrozza scoperta esce dal Palazzo per scendere verso la Marina lungo l'angolo del Gigante. Una soluzione simbolica quella proposta dall'A. per stabilire un inestricabile rapporto tra la futura rivoluzionaria e il monarca, da cui riceverà qualche invito a corte ma soprattutto prima un ordine di carcerazione e meno di un anno dopo la condanna a morte. La ragazza, immediatamente dopo il passaggio della regale carrozza «tutta doratura e fregi», avverte dei dolori al ventre e si accorge del avere avuto «il primo sangue di donna», di essere diventata signorina come si diceva a Napoli. Ferdinando, un re bambino di tredici anni, era seduto accanto a «un signore grosso, inespressivo, gran tricorno azzurro sul parruccone a buccoli». Lenòr ebbe la sensazione che il re l'avesse guardata.

> Le parve che il re, nel passare, la guardasse. Aveva occhi chiari e indifferenti. Continuò a contemplarlo, il ragazzo mostrò corruccio nella fronte, accennò a voltarsi, mentre la carrozza continuava la corsa. Forse s'era irritato perché lei era rimasta lì, dritta, a scrutarlo, senza neppure accennare alla riverenza, come facevano tutte le persone in cui la vettura s'imbatteva.[31]

Una profezia quindi che l'accompagnerà negli anni e che resterà impressa nella memoria come segno di un destino tracciato. Sul paglericcio del carcere della Vicaria, dove era rinchiusa dal 5 ottobre 1798, in un momento di grave sofferenza fisica, le ritorna alla memoria quel fatale incontro e rivede il re «in giamberga verde e d'oro».[32]

Viaggiatore, esploratore, turista, sovente il personaggio di Lenòr si

[31] *RN1995*[9], 30.
[32] *RN1995*[9], 250.

trova ad attraversare e a navigare nei vicoli o nelle grandi strade con le paure del naufrago. Sua guida è la elegante figura d'invenzione Vincenzo Sanges (Sanges, nel romanzo *I giochi degli eroi* del 1974, è il personaggio che interpreta il nuovo Capo dello Stato Maggiore dell'esercito), un conclamato Enzo Striano con costumi e profumi alla moda ma senza parrucca,[33] conosciuto nel salotto settimanale di casa durante una serata organizzata dai suoi zii portoghesi per entrare finalmente in contatto con la società dei dotti. I due familiarizzano e Sanges, con l'essenzialità del divulgatore di alto profilo, le spiega la storia cittadina (preferisce il riformismo di Bernardo Tanucci agli inconcludenti estremismi dei giovani intellettuali), e nei giorni successivi l'accompagna dove mai avrebbe saputo spingersi. Sanges, che sostiene il lettore nel compimento della trasfigurazione letteraria di Lenòr e nella sua definitiva uscita dallo scafandro celebrativo, conosce intimamente la capitale-metropoli, la porosità delle sue rocce e della sua architettura (secondo la calzante definizione di Walter Benjamin e della sua amica la regista lettone Asja Lacis),[34] e con legge-

[33] «E c'era Vincenzo Sanges, non ebbe il coraggio di fermare lo sguardo su di lui. Il più bello: l'aveva notato sin dalle prime, fugaci apparizioni nel salotto. Sedeva accanto la finestra, accavallando le gambe muscolose fasciate da calzoni a tubo. Parlava fitto con un altro, bassino, rado di capelli, gli occhialetti d'oro, poi seppe ch'era l'avvocato Meola. Neppure Sanges portava la parrucca e sarebbe stato un peccato nascondere i bei capelli biondi, ondulati, che gli scendevano sul collo, formando anche due morbidi favoriti intorno al viso robusto, ben rasato. Doveva essere uno di quei Napoletani d'origine angioina: biondi, gli occhi chiari. Tentò esplorazione velocissima, le parve sul verde, o verde grigio»: *RN1995*[9], 34-5.

[34] «Impressioni di viaggio fantastiche – scrivono Benjamin e la Lacis – hanno colorato la città. In realtà è grigia: un grigio rosso o ocra, un bianco-grigio. È molto grigia nei confronti del cielo e del mare. E non da ultimo questo grigiore toglie ai cittadini ogni piacere. Chi non comprende le forme ha qui poco da vedere. La città è rocciosa. Dall'alto, dove non arrivano le voci, vista da Castel San Martino, essa giace morta nel crepuscolo, tutt'uno con la roccia. Appare appena una striscia di spiaggia, dietro si accalcano gli edifici uno sull'altro. Casermoni in affitto con sei o sette piani su basamenti forniti di scale sembrano grattacieli in confronto alle ville. Nel basamento di roccia, dove raggiunge la riva, sono state scavate delle grotte. Come nei dipinti di eremiti del Trecento si vede qua e là nella roccia una porta. È aperta e si può guardare in una grossa stanza da letto. Più oltre le scale conducono al mare, a trattorie di pescatori che sono state ricavate in grotte naturali. Da qui la sera filtrano verso l'alto una luce opaca e una musica tenue. L'architettura è porosa come questa roccia. Edifici e azioni si trasformano gli uni nelle altre in cortili, arcate, scalinate. A tutto si lascia lo spazio per divenire teatro di costellazioni mai viste prime. Si evita il definitivo, il codificato»: F. Ramondino-A.F. Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, cit., p. 9.

rezza s'inoltra con la giovane poetessa, con cui «era nata gentile, curiosa amicizia», in una sorta d'infanzia napoletana, che li porterà ad immergersi nella topografia storica della città, dalla Napoli dei vicoli senza luce alle amene ville del Vomero.[35] Si dirigono a piedi verso Posillipo, il luogo della «pausa del dolore», attraversando il Pallonetto di Santa Lucia, dove vivono i luciani, «una tribù nella tribù», uomini prepotenti e bambini, fedelissimi di Ferdinando IV, Castel dell'Ovo, la Riviera di Chiaia, la sua spiaggia, il villaggio di Mergellina, Palazzo Donn'Anna: nei giorni successivi visitano il Mercato, raggiunto costeggiando «muriccioli lungo una spiaggia purulenta, tanfosa d'orina, pesce morto immondizia», il vero «reame dei mercanti e dei lazzari», la piazza delle esecuzioni capitali, e poi un'avventurosa discesa agli inferi, nel libidinoso e orrido vico di Santa Teresella degli Spagnoli, popolato da esseri luridi e sguaiati su cui la natura esercita abusi incontrollati di disumanizzazione. Goethe, il Fucini di *Napoli a occhio nudo*, anche il Malaparte dell'ultimo capitolo di *Kaputt* e de *La pelle*, fino alla Ortese del *Mare non bagna Napoli*, entrano nella spirale della pietà disegnata da Striano nel mostrare, senza compiacimento, un angolo della Napoli del sottosuolo; non quella misteriosa e turistica visitata nei divertiti e oziosi *tour* dai viaggiatori di ieri e dalle masse militarizzate di oggi, ma la purulenta realtà di Santa Teresella o dei fondaci della Marina. Il riferimento a Curzio Malaparte merita un'ulteriore notazione. Il romanzo, si è più volte detto, nasconde percorsi mimetizzati ma localizzati di collegamento con le esperienze umane e politiche dello scrittore. I richiami sono numerosi e si ritrovano tanto nei fatti che nei personaggi della storia narrata. Un esempio efficacissimo lo rintracciamo nell'arrivo dei francesi al comando dello Championnet in città dopo la precipitosa fuga del re a Palermo nel dicembre 1798. Nobili, borghesi, intellettuali e lazzari ritrovano la pace e festeggiano con i soldati di Napoleone allo stesso modo con cui i napoletani accoglieranno gli alleati nel 1943. Il passo che leggiamo sembra estratto da *La pelle*[36] o dalle scene di tanto celebre cinema del neorealismo. Gli ussari di Striano non sono così diversi anche dal soldato americano di colore derubato di tutto dallo scugnizzo in *Sciuscià* (1946), uno dei capolavori di Vittorio De Sica.

[35] Sul rapporto Sanges-Lenòr vd. varie considerazioni in F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, cit., pp. 131-64.

[36] Cfr. C. Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, a cura di C. Guagni e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2010.

> Napoli sembra aver dimenticato tutto. La temperatura è mite e, nonostante si sia entrati in «ventoso», per la città non vola un soffio: forse qui bisognerebbe modificarlo il calendario repubblicano, che è nato in Francia, dove il clima è diverso.
> Tutto, o quasi tutto, pare tornato come prima, anche meglio di prima. La folla gremisce strade, vicoli, piazze, le botteghe han riaperto, i lazzari si son fatti amici dei Francesi. Ci scherzano, li fanno divertire, li derubano, li accompagnano di qua e di là. Sulle spiagge di Santa Lucia, di Mergellina, folla di granatieri, d'usseri, cacciatori: ai banchetti di vendita o in attesa d'imbarcarsi sopra i gozzi d'oro. Osterie e bische straripano di Francesi e d'accompagnatori, per non parlare del Mercato, dei vichi della Cagliantesa, di San Matteo, dove, sotto le insegne coi gerani, in ogni ora del giorno e della notte brulicano uniforme rosse e blu. Lazzari e Francesi si scambiavano allegramente anche il linguaggio […]. Intorno agli alberi della libertà, piantati dappertutto come aveva raccomandato Championnet, si balla, si canta, si vendono spassatiempi, brodo di polpo, femmine. E Championnet davvero è andato a vedere il miracolo di san Gennaro nel Duomo.[37]

La liquefazione del sangue del santo alla presenza del generale rivoluzionario avviene grazie all'accondiscendenza del cardinale Capece Zurlo; i canali della *Realpolitik* sono nuovamente attivi. Il popolaccio inizia a odiare San Gennaro, lo sente dalla parte degli occupanti d'oltralpe, mentre aumentano le quotazioni di Sant'Antonio, la cui effigie sta per essere posta a protezione dei sanfedisti del cardinale Fabrizio Ruffo. I due santi per il popolo sono ufficialmente in guerra tra loro. Nei vicoli e nei fondaci San Gennaro non suscita più grande devozione.[38]

Sanges, colui che «l'aiutò a conoscere luoghi della città», insinua nella diciottenne Lenòr il dubbio, il tarlo del "resto di niente", l'incubo della improbabile vittoria della poesia sui mostri del mito. A Santa Teresella si attraversa una galleria degli incubi, un insieme di scene oniriche, di balli sfrenati di quattro *femmenie'* circondati da una folla eccitata e divertita, che non sarebbero dispiaciute alla visionarietà del Malaparte de *La pelle* o a un antropologo della scuola di De Martino.

> Davanti un basso un calderaio gonfio, sudato, interamente nudo, teneva accesso un fuoco di carbone per stagnare pignatte a colpi di mazzuolo.

[37] *RN1995*[9], 278.

[38] Cfr. B. Croce, *San Gennaro e Sant'Antonio*, in *La rivoluzione napoletana del 1799*, cit., pp. 94-100.

> Puzza orribile, da mal di testa. In un angolo una donna grassa, le gambe simili a colonne di cera, friggeva, dentro una padella poggiata su due pietre, pezzetti di pasta nericcia, fiori di zucca, pesciolini, fette di patata. […] Si distrasse per clamore e musica lontani: battere di tamburi, sonagli, zuf-zuf di pentoloni a stantuffo. Ragazzi galopparono verso i suoni, tirandosi dietro cani, galline, un porco. Dalle case schizzarono facce stupide e allegre. A uno slargo folla infantile, proterva, circondava quattro personaggi incredibili.
> In principio credette fossero donne, volgari e scostumate, che cantavano e danzavano, poi capì. Uno indossava camiciola rosa, senza maniche, da cui uscivano braccia pelose. Un altro, obeso, portava un cappellino a merletti e sottogola, gonna multicolore da pacchiana. A torso nudo, si reggeva le mammelle grasse, pendule, mostrandole con allegra golosità alla folla che rideva, fischiava, insultava. Gli altri due, pure in abiti da donna, suonavano, passando con rapidità prodigiosa dai tamburelli ai pentolacci della Piedigrotta, a chitarroni dalle pance larghe, poi tutti e quattro tornavano a cantare, facendo le voci sottili.[39]

A Santa Teresella Lenòr ritornò tempo dopo da sola per comprare uno scaffaletto per i libri. Dal falegname Don Edua' conobbe il giovane Michele, l'ex lazzaro che aveva deciso di lasciare la sua tribù per lavorare, per sentirsi diverso: con la nostalgia per la perduta 'libertà', ma con la convinzione di aver fatto una scelta giusta.[40] Del lazzaro, «il lavorante riccio», si ricorderà, ed è questa ulteriore prova dell'esistenza di un intimo, ricorrente colloquio tra Striano e la sua Eleonora. Nella sua veste di insegnante anche l'A. sosteneva che solo dopo aver strappato alle pessime abitudini della città i giovanissimi, la città avrebbe potuto diventare finalmente moderna e civile.[41]

Napoli, dove si vive in bilico tra golosità e miseria – l'opulenza dei suoi mercati è unica al mondo –, tra pudore e volgarità, eleganza e spregiudicatezza, magia e ragione, è una sconfinata isola del tesoro, priva di mappe conosciute, che nasconde in sé inaspettate e multiformi "inclinazioni pedagogiche".

> Senza volerti insegnare nulla ti costringeva ad apprendere, fra banalità,

[39] *RN1995*[9], 49-50.
[40] *RN1995*[9], 162.
[41] *RN1995*[9], 291.

> segreti spregevoli. I Napoletani li succhiavano col latte, ma ce n'era per tutti. Bastava stare attenti, riflettere.[42]

È ancora Sanges a predire a Lenòr una carriera di poetessa dopo averla ascoltata declamare alcuni versi, ed è lui, con un collaudato meccanismo di rifrazioni, a spiegarle la meschinità dei colti locali.

> Io non sono né il conte di Cagliostro né la Sibilla di Cuma. Potrei predirvi un brillante avvenire di letterata, se ci sapeste fare: la gente di lettere a Napoli è, in genere, sciocca, infida. Qui è difficile conquistarsi un privilegio. Chi l'ha raggiunto se lo tiene caro. La torta è piccola. Lenòr, non può saziare tutti. È il problema di questo Regno: ha una sola grande città, alla quale accorrono nobili e cafoni, ricchi e poveri, intelligenti e fessi.[43]

La de Fonseca Pimental sarà accolta in Arcadia e i suoi versi ascoltati e graditi a corte.[44] Eppure per una donna le porte del lavoro intellettuale a Napoli e nelle province del Regno erano sbarrate. La giovanissima lo aveva subito capito e per questo si sentiva infelice.

> Ma come sarebbe potuto andare in maniera diversa? A nessuna donna nel Regno era aperto il piccolo mondo del lavoro di qualità. Soltanto cameriera, cuffiara, stiratrice, puttana. Non esistevano medichesse, avvocatesse e apparivano mostri Donna Colubrano Pignatelli che studiava matematica o Mariangela Ardinghelli, che aveva scritto su una cosa nuova della fisica, l'elettricità.[45]

Con Sanges la poetessa stringe sempre più una relazione di complicità e di affetto, un'intimità non tanto amorosa quanto familiare. Lo avverte come sua guida e suo mentore, e ai suoi discorsi si affida per la comprensione dell'anguillare città che la ospita. Quando l'amico scompare dai salotti e dalle conversazioni lo va a cercare senza trovarlo. È un momento di smarrimento, di solitudine, dove forse con maggiore im-

[42] *RN1995*[9], 51.

[43] *RN1995*[9], 41.

[44] B. Croce, *Bibliografia degli scritti di E. de Fonseca Pimentel*, in Id., *La rivoluzione napoletana del* 1799 [1948[5]], con una nota di F. Tessitore, Napoli, Bibliopolis, 1998, pp. 81-102. Inoltre E. De Fonseca Pimentel, *Una donna tra le muse. La produzione poetica*, introduzione di R. Giglio, a cura di D. de Lisio, Napoli, Loffredo, 1999.

[45] *RN1995*[9], 68.

mediatezza affiora una dimensione esistenziale dell'autore al di là dello stesso andamento narrativo. L'atlante urbano ancora s'identifica con i percorsi del romanzo. Striano avrà girato a piedi la città annotando sul suo taccuino di scavo toponimi, nomi di chiese e di palazzi con le scale firmate dall'architetto Ferdinando Sanfelice, e letto con cura il bel libro-breviario *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica* di Gino Doria, la cui prima edizione era apparsa nel '43, seguita dalla seconda, notevolmente accresciuta, nel 1971.

> Una mattina s'arrampicò fino all'Imbrecciata dei Sette Dolori, per cercare Vincenzo. Erta straduccia di pietre taglienti: da un capo sbucava su Toledo, presso la Pignasecca, dall'altra saliva tortuosa verso il Vomero. Anche lì bassi, panni stesi, clamore. Ci volle tempo per scovare la casa di Sanges, in quella zona ancora non avevano applicato i numeri civici. Infine giunse a un palazzuccio fumoso, scale doppie alla Sanfelice ma strettissime, puzzolenti di gatto e cavolo cappuccio. Salì all'ultimo, Vincenzo non vi abitava più da parecchio, forse era tornato a Sarno.[46]

Intanto Sanges, scomparsa la mamma, ritorna a Napoli qualche tempo dopo, cambiato, triste, invecchiato, stanco d'inseguire illusioni ma comunque affettuosamente disponibile verso Lenòr, che ormai si è separata dal marito Tria, ignorante militare di carriera.

> Siamo cambiati tutti. Anch'io non sono quello d'una volta. Veder cadere le persone cara segna, come no. Ti cancella per sempre l'infanzia che, nonostante tutto, ti portavi dentro; ti spegne e ti matura.[47]

Nell'impianto narrativo le vivide descrizioni delle strade, degli oggetti e dei volti di Napoli strutturano uno dei livelli più evidenti dell'opera. Le grandi nature morte di Gian Battista Ruoppolo, i mercati di Vincenzo Migliaro, le opulente composizioni del presepe donato da Michele Cuciniello al Museo nazionale di San Martino aiutano Striano a creare numerose pagine di grande resa iconografica e di forte impatto sensoriale. Gli occhi di Lenòr paiono annegare nella molteplicità degli odori e dei colori natalizi che imbandiscono Toledo e i vicoli in una strana, misteriosa simbiosi fra le architetture e un immenso deposito all'aperto di oggetti e di merci.

[46] *RN1995*[9], 100.
[47] *RN1995*[9], 130.

> Si fece largo, davanti la chiesa di San Ferdinando, imboccò un tratto di Toledo, dov'era calca indescrivibile.
> Si fermò a guardare, all'angolo del Sargente Maggiore, la mostra di «La femme chic» con vestiti che mozzavano il fiato […]. Le botteghe alimentari traboccavano di noci, mandorle, castagne dure, datteri africani, lardo, prosciutti, sottaceti variopinti. […] La confusione maggiore nei vicoli, ai mercatini sommersi da broccoli, cavolfiori, mele annurche, arance, pigne, davanti ai pescivendoli che maneggiavano anguille vive e sguscianti, orate, dentici, facendo grondare acqua ed erbe di mare. Nella melma guazzavano coi piedi nudi, sudici, ficcati in grossi zoccoli di legno.[48]

Toledo nei giorni tragici che precedono l'arrivo dei francesi in città, nel gennaio 1799, sarà vuota e i banchi dei mercati non offriranno nulla alle donne in cerca di cibo. A Napoli le rivoluzioni e le guerre si associano alla fame, alla immediata penuria di generi alimentari. Così accadeva nel '99, così negli anni della seconda guerra mondiale e nell'infernale biennio 1943-1945, il tempo sfrenato della borsa nera. Un effetto collaterale previsto e inevitabile nella visione delle catastrofi del napoletano, al di là del ceto o della classe di appartenenza. La cessazione del conflitto coincide con il magico riapparire di abbondanti carri di verdure, di frutti, di cibo di ogni genere. La sola notizia della resa dei difensori di Castel Sant'Elmo, ancor prima che i prigionieri possano scendere in città per essere trasferiti in carcere, riavvia i commerci e riporta per magia, come in tanti *cunti* di Basile, le mercanzie nelle strade.

> Napoli sembra aver ritrovato di colpo la propria vita tumultuosa, sonora. Con maggiore golosità. Le botteghe, riaperte le botteghe per incanto, traboccano di roba, i balconi grappolano paurosamente di persone. Per l'aria nuovamente gli odori untuosi e dolci dell'estate napoletana.[49]

Un album di *gouaches* e di grandi vedute sette-ottocentesche si inserisce fra i fogli del romanzo con illustrazioni meritevoli delle migliori prove pittoriche di Jacob Philipp Hackert, di Pitloo e della Scuola di Posillipo. Ma queste descrizioni della memoria diventano implicitamente anche atto durissimo di accusa verso chi, mettendo le mani sulla città negli anni Cinquanta-Sessanta, aveva alterato ignobilmente la natura urbanistica e la bellezza del paesaggio. La collina del Vomero, che Striano co-

[48] *RN1995*[9], 102.
[49] *RN1995*[9], 318.

nosceva minuziosamente e frequentava come tanti giovani della sua generazione, era stata violentata senza reticenze da una scandalosa alleanza tra la politica e l'imprenditoria.

> Si passa tra i grandi pini verdi che fiancheggiano il carcere di Santa Maria Apparente, s'imbocca l'infernale salita del Petraio. Le bestie fioccavano bava ai morsi, sul petto. Il sentiero che s'inerpica alla collina è ciottolume grigio. Di lì precipitava, negli antichi inverni, la spuma minacciosa della lava, ora è asciutto. Il cielo ride, c'è tanto verde, nonostante la stagione. Nei campi ben squadrati lavoravano quieti pacchiane e contadini, come niente intorno stesse succedendo. Eppure qui Sant'Elmo incombe, col minaccioso sprone. Sotto, la dolcezza candida della Certosa di San Martino, dentro un mare di foglie sempre verdi.[50]

Alle composite vedute di Napoli quindi si aggiungono elementi che moltiplicano la trama fluviale, «nel senso che si tratta di un grande fiume» (Domenico Rea), del romanzo e rovesciano le comodità del canone. Nelle acque di questo immenso fiume corrono al mare la vita storica di Eleonora, che usando formule attinte dalle arti figurative definiremo più una pittura storica appunto che una pittura di storia, il ricchissimo quadro della intellighenzia illuminista e rivoluzionaria, impegnata in accese conversazioni sulle istituzioni e sull'organizzazione dello Stato, tante pagine di storia delle relazioni tra gli intellettuali e della cultura musicale: uno tra i tanti esempi è la venuta a Napoli dello scienziato e letterato veneto Alberto Fortis (1741-1803), che soggiornò e studiò vari periodi nel Regno e fu amico e corrispondente della de Fonseca.

Le diverse parti sono tessute fra loro con raffinati accorgimenti artigianali e lasciano riconoscere un laborioso, lento lavoro di cucitura: per intenderci di quelli di un tempo, fatti a mano con grazia e precisione. Il richiamo all'amore del tabacco, comune a molti frequentatori dei salotti, le discussioni sulla poesia di Metastasio, sulle musiche di Paisiello e Cimarosa, il cui *Matrimonio segreto* (1792) ottenne a Vienna e a Napoli un successo strepitoso, le interminabili giaculatorie sui pettegolezzi di corte sono gli elementi decorativi di una società che fino al 1792 e non oltre la congiura del 1794, che costò la vita al giovanissimo Emmanuele De Deo, al Vitaliani e al Giordano, pareva conservare un rapporto non drammatico con il potere monarchico. Nel romanzo la ricostruzione degli arredi, delle mode, del gusto, dei costumi avviene con compiutezza e cura.

[50] *RN1995*[6], 269.

Tra pagine di meravigliosa forza immaginativa e altre in cui, grazie allo sfoggio di raffinate fonti iconografiche e non comuni indicazioni bibliografiche risalenti a una conoscenza di prima mano di gazzette e cronache dell'epoca – vedi il richiamo non scontato a padre Rocco –, Napoli appare in tutta la sua scintillante vivacità.

> Feste si celebravano sotto i tabernacoli sistemati da padre Rocco, predicatori urlavano dovunque. Ne vide uno spaccare la sua grossa croce di legno sulla testa d'uno spettatore distrattosi a guardare una ragazza. E le strabilianti mostre dei casadduogli per Sant'Antonio! A Santa Teresella s'esponevano un sant'Antonio ed una santa Chiara con teste e mani di legno, corpi di formaggio e prosciutti. Il petto di santa Chiara provoloni, la collana salsicce, gli orecchini taralli. Lazzari e pezzenti inebetiti salivavano.[51]

Ci sono poi rituali carnevaleschi che colpiscono per la forza evocativa e per la rappresentazione farsesca. È il caso dei festeggiamenti per il Capodanno 1799 nella grandissima casa Fasulo in via Atri, una «zona sudicia e buia della città»,[52] in cui l'assalto ai sontuosissimi banchi delle pietanze si associa a un lugubre rito di disfacimento, di annunciata premonizione dell'infausto destino che toccherà di lì a poco a tanti degli invitati. Vi parteciparono tutti i patrioti e tra questi Cirillo, Cuoco, Astore, Salfi, l'abate Jeròcades, Pagano, Lauberg, Lenòr, Gennaro Serra e anche il quasi cinquantenne Sanges. Lauberg ha l'idea di portare al banchetto tre veri lazzari che, dopo momenti di timidezza, chiudono la serata completamente ubriachi. In un luogo fiabesco e visionario potevano accadere le cose più strane.

> Qui si può fare ciò che si vuole: nell'anticamera s'è formato un mucchio di parrucche, a terra uno strato di cipria. Molte dame svelano capelli corti, al naturale, parecchie sono vestite da maschio.[53]

Ciaia, Lomonaco, Jèrocades, Pagano, Chiara Pignatelli e molte dame discutevano di poesia e di Alfieri, mentre Baffi «spiega cosa c'è scritto nei papiri scoperti ad Ercolano». È un episodio questo di casa Fasulo

[51] *RN1995*[6], 77.
[52] *RN1995*[9], 206.
[53] *RN1995*[9], 207.

non marginale e che assume nel romanzo un significato altamente simbolico, celebrando l'apertura di un anno *terribilis* e memorabile.

Il resto di niente si presenta comunque come il racconto intimo di un tormentato rapporto amoroso tra l'A. e Napoli, un legame non interrotto né dalla negatività degli avvenimenti né dagli assalti dell'oscura coscienza dei mali annidati nella diabolica e amata *Fedelissima*, talvolta avara di idilli e pronta a tradire anche i suoi più onesti innamorati.

La cultura borghese, i grandi intellettuali e parte della società aristocratica tentarono di costruire un modello sociale nuovo, rorido di prospettive ideali e fortemente alternativo a quello dominante, legittimato dal potere della monarchia borbonica. Il giacobinismo, giunto nel porto di Napoli sui legni della flotta francese guidata dal Latouche de Trèville nel 1792, erodeva principi e convincimenti dell'*ancien régime* fomentando la crescente "agitazione rivoluzionaria".[54] Gli intellettuali napoletani, conoscitori dell'opera dei grandi illuministi napoletani Antonio Genovesi e Gaetano Filangieri, che Lenòr ricordava da giovane «con la faccina magra, un po' foruncolosa»,[55] progettavano di modificare in profondità le strutture di un potere intriso delle più retrive concezioni assolutiste. Gennaro Serra, dopo essere salito sul ponte della nave *Languedoc* e aver incontrato il cittadino ammiraglio che si fa dare del tu dai marinai, confidava all'amica: «Dobbiamo prepararci Lenòr».[56] Era giunto il momento di affermare anche a Napoli i principi della Rivoluzione francese.

Striano è consapevole di realizzare un'opera ambiziosa, complessa, strettamente legata alle vicende della società napoletana a lui contemporanea attraverso una molteplicità d'interstizi che fanno trapelare i percorsi dell'ideologia e della politica e la fisionomia delle classi dirigenti, tra entusiasmo e melanconica rammemorazione del passato. È un romanzo in cui la storia, appoggiata dai ricordi, rompe gli argini didattici e diventa impegno, passione, militanza. Una grande autobiografia collettiva che racconta i fatti, sempre compiuti e definiti, con una intuizione che assume sempre più i tratti di una accertata verità: Napoli è abitata non da diavoli ma da eterni bambini che non vogliono assolutamente crescere e somigliare finalmente ai popoli adulti delle tante altre città europee. La passività colta da Cuoco nel suo *Saggio storico sulla Rivoluzione di Napoli (1799)* non è nella assenza di volontà e di partecipazione ma nel deside-

[54] B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799*, cit., pp. 208-9.
[55] *RN1995*[9], 104.
[56] *RN1995*[9], 205.

rio di restare in un giardino di favole e di umili sogni, accontentandosi di vivere nei più bui e sporchi bassifondi dell'Olimpo. Il narratore in una parte decisiva del romanzo, riferendosi all'immutabilità della *gente bambina*, esprime con chiarezza le sue idee sulla rivoluzione e sulla fatua ambizione di quanti, avvolti anch'essi nelle velleità di un'infanzia dorata e supponente, credono nel sortilegio del cambiamento. I lazzari amano il re e la Chiesa, difendono i preti e gli aristocratici ribaldi che li proteggono dai «perturbatori d'un mondo quieto, fantastico, bene ordinato secondo i primordiali principi della vita». Il nuovo mondo sgomenta, impaurisce e costringe gli uomini a uscire dalle più elementari, millenarie certezze. I lettori e gli autori di libri sono i grandi nemici dell'immodificabile e vanno abbattuti con violenza al pari di un qualsiasi esercito nemico che tenta di conquistare la città, il suo mare pescoso, le sue spiagge luminose, le sue tane cariche di voci affamate. Striano commenta l'idea di Eleonora di educare il popolo e di servirsi dell'aiuto di un diffidente Vincenzo Cammarano, lo storico Pulcinella del Teatro San Carlino, per raccontare gli ideali e i fatti della Repubblica napoletana, con impressionante anticonformismo e realismo. Il vecchio, esperto Cammarano non crede che la maschera di Pulcinella possa essere giacobina, «lo po' pure fa', ma solo per far ridere, per soldi. Isso non ce crede». La delusione patita da Sanges-Striano nel suo rapporto con le ambiguità della politica, dei partiti e degli apparati non è senza ritorno purché il dibattito sulla felicità pubblica lo si affronti con serietà e senso della Storia. Occorre che le generazioni compromesse con ogni forma di potere (politica, Chiesa, camorra) si assottiglino, strappando il maggior numero di giovanissimi alla pigrizia dell'intelligenza, alla sudditanza verso i forti e i prepotenti, alla povertà, al vuoto morale, all'assenza dell'indignazione. L'educazione civile è uno dei grandi motivi 'politici' del romanzo ma non si realizza soltanto dando delle nobili, fragili indicazioni. Leggere Genovesi, Filangieri, «distruggere Pulcinella, san Gennaro, vicoli, bassi», smetterla con la vita randagia e poi? Quanti napoletani vogliono e possono cambiare?

> Vogliono esser lasciati in pace nella loro grande, bella città di giardini, cupole, spiagge. Nel sicuro protettivo dei vicoli, dei bassi, del tempo. Resteranno così? Com'essi vogliono? Sempre il vecchio problema: s'ha diritto di far felici gli altri imponendogli quella che riteniamo sia felicità? Felicità comporta sacrifici, s'ha diritto d'imporli a chi pensa che non valga la pena farli?[57]

[57] *RN1995*[9], 291.

Solo quando ci sarà una rivoluzione della mentalità nelle nuove generazioni si potrà avere una cultura del lavoro e una concreta condivisione del bene comune: la città potrà diventare «come tant'altre, civili, della Terra», e il suo popolo, educato e istruito, sarà persino pronto, e qui non manca una ironica distanza dai velleitarismi di certa sinistra italiana e napoletana soprattutto, «a seguire quanto gli verrà intimato dai filosofi, da tutti quelli che vogliono assolutamente dargli felicità».[58]

Intanto nella capitale la rabbia dei lazzari è esplosiva – si assiste a vere e proprie epidemie di violenza –, ma si raffredda facilmente e rimane sopita durante lunghe pause in cui regna l'indifferenza verso il mondo, e si impone una convivenza pacifica tra la loro tribù e le varie classi sociali, così come accadeva all'arrivo delle gravi notizie di Francia di qualche anno prima. La cartolina della città pare provenire da un luogo di non-storia, da un villaggio millenario inca dimenticato dai *conquistadores*, eppure a breve si scatenerà l'inferno e la lunga notte non avrà aurore.

> Gennaro l'accompagna verso il mare. È sempre più stupita: Napoli non sa nulla, Napoli se ne infischia. Quale tensione, che paure? Tutto va come sempre, anzi meglio. La città è splendida, fiorita, si diverte. Il mare azzurrissimo, liscio, riflette come una specchiera il Vesuvio col pennacchio barocco, la penisola di Sorrento, le case e gli alberi di Castellammare. Lo solcano barche, barchini, velieri, con baldacchini ricamati per proteggere dal sole le allegre comitive. Ne giungono sulle ali di réfole incostanti, fiotti di canzoni e musiche, richiami.
> Sulle spiagge di Santa Lucia, Chiaia, Mergellina, i lazzari nudi s'arrostiscono beati, sonnolenti, avvolti dalle nuvole odorose di salsedine e d'aglio provenienti dai banchetti ambulanti. Ostricari infaticabili spaccano conchiglie coi loro coltellucci ricurvi, producendo montagne di gusci. L'acre odore del limone strizzato sulla carne palpitante di cozze, fasolare, cannolicchi.[59]

La città da tempo si era abituata a sopportare la vicinanza tra carnefici e vittime, che talvolta finivano per mescolarsi e tragicamente confondersi nella ritualità della morte. Gli sbudellamenti del gennaio 1799 nelle strade e nelle piazze della capitale apparivano, e giustamente, solo un'*ouverture*: radicalità rivoluzionaria e reazionarismo plebeo s'incastravano

[58] *Ibidem*.
[59] *RN1995*[9], 184.

con lineare precisione nella follia della guerra civile. La fucilazione in Castelnuovo dei fratelli Gerardo e Gennaro Baccher e dei loro compagni Natale d'Angelo, Ferdinando e Giovanni La Rossa il 13 giugno 1799, a poche ore dalla caduta del governo repubblicano, ordinata dalla Commissione rivoluzionaria, senza alcun processo,[60] acuiva la violenza e il desiderio delle parti contrapposte di colpirsi senza regole. Di questo evento Eleonora, per aver pubblicato i documenti della congiura sul «Monitore napoletano», si sentì molto addolorata: nella vicenda ebbero un ruolo Luisa Sanfelice, Ferdinando Ferri e Vincenzo Cuoco.[61] Nel romanzo è Luigi Primicerio a confortarla sbrigativamente definendo i Baccher e gli altri giustiziati «tre o quattro mascalzoni».

I giacobini esasperano l'aggressività di fronte agli atti selvaggi compiuti dall'armata del cardinale Ruffo nelle province e alla rabbia dei lazzari e dei poverissimi ospiti dei Quartieri spagnoli: l'accentuazione del radicalismo rivoluzionario diventa inevitabilmente una risposta alla furia sanfedista e al tempo stesso una prova della sconfitta degli ideali patriottici, lontani e intraducibili per le masse urbane e per quelle del contado nonostante gli sforzi compiuti dal «Monitore napoletano» della stessa de Fonseca e da poeti come Luigi Serio.[62] Va pure ricordato che l'intellettualità giacobina fu di altissimo profilo culturale e seppe esprimere progetti di respiro europeo.[63] Pur nella chiarezza delle sue posizioni interpretative Striano, è bene sottolinearlo, non aspira a invasioni di campo e non si sottrae dal fare i conti con gli storici di professione: poco o nulla lo accomuna alle enfatiche biografiche romanzate della Maciocchi su Eleonora e su Luisa Sanfelice.[64] L'A. propone con misura il racconto dello

[60] B. Croce, *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*, in *La rivoluzione napoletana del 1799*, cit., pp. 133-204, a p. 158.

[61] «Il *Monitore napoletano*» (al quale spetta la prima menzione del nome del Cuoco), nel numero del 24 germile, ossia del 13 aprile pubblicava: «Una nostra egregia cittadina, Luisa Molina Sanfelice, svelò venerdì sera [5 aprile] al governo la cospirazione di pochi, non più scellerati che mentecatti», ecc. E, dopo aver fornito varie notizie sui congiurati, terminava: «Essa, superiore alla sua gloria, ne invita premurosamente a far noto che ugualmente con lei è benemerito della Patria in questa scoperta il cittadino Vincenzo Cuoco»: B. Croce, *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*, cit., pp. 151-52.

[62] Cfr. R. Giglio, *Un letterato per la rivoluzione: Luigi Serio (1744-1799)*, Napoli, Loffredo, 1999.

[63] Cfr. P. Macry, *Napoli '99. Giù le mani dalla rivoluzione*, in «Corriere della sera», 17 novembre 1998.

[64] Cfr. M.A. Maciocchi, *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel*,

spirito del tempo, dei suoi umori. delle sue passioni, e riesce a farlo con i linguaggi e con i metodi propri della letteratura. Il suo libro, al pari delle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, pur conservando un raro carattere di avventuroso e poetico insieme, è «più efficace e più storico di dieci studi eruditi»,[65] come afferma Carlo Dionisotti a proposito del capolavoro dello scrittore veneto.

L'incomunicabilità tra lazzari e rivoluzionari più volte nel romanzo si manifesta in tutta la sua drammaticità. Ma in una occasione si evidenziano veri e propri cavalli di frisia, che delimitano le oceaniche distanze tra le parti. Lauberg, De Deo, Lenòr, Gennaro Serra, Lomonaco, Russo, Manthoné e Marra, l'ultimo comandante della piazza di Castel Sant'Elmo, si recano nei fondaci per parlare con il popolo e diffondere le idee libertarie della rivoluzione francese. Si scontrano con la disperazione e la fame degli abitanti, comunque disposti a prestar loro ascolto. L'arrivo dei lazzari modifica improvvisamente la scena, la incupisce e rende ruvido il contatto. I lazzari sono prepotenti, arroganti, pronti alla violenza; il greve confronto tra uno del branco, l'inesperto De Deo e il più deciso Lauberg spiega plasticamente gli insuperabili limiti della proposta repubblicana e l'impotenza delle parole. Dal versante della resa narrativa gli esiti sono notevoli: l'accorta scelta del ritmo linguistico e il graduale aumento delle tonalità dialettali compiono l'ulteriore accreditamento letterario del dialogo. Un lazzaro baffuto entra in scena affrontando direttamente e con fare irridente De Deo che tenta di parlare di libertà: giunge «fino a respirargli in faccia». È un indizio corposo di quanto Striano, dai suoi possedimenti nell'arcipelago del disincanto, sia lucido nel considerare i feticci dell'ideologia e i pericoli derivanti dalla narcisistica convinzione della superiorità delle avanguardie rivoluzionarie rispetto alle classi subalterne o al *Lumpenproletariat*, di cui erano soci onorari i lazzari di Napoli. È un conflitto che non lascia illusioni e non concede aperture ironiche: i patrioti dovranno precipitosamente allontanarsi sotto un diluvio d'insulti e di oscenità. Le domande restano intonse, nessuno riesce a trovare un limite alle argomentazioni dei due gruppi; una muraglia cinese li separa senza appello. Il brano, pur nella sua lunghezza, merita di essere letto per l'indizio che offre al lettore in cerca del suo passepartout

Milano, Rizzoli, 1993; Id., *L'amante della rivoluzione. La vera storia di Luisa Sanfelice e della Rivoluzioine napoletana del 1799*, Milano, Mondadori, 1997.

[65] C. Dionisotti, *Appunti sul Nievo*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 342 e sgg.

nel 'folto mazzo di chiavi' che per Sterne è efficace metafora del *Political romance.*[66] Il brano inoltre può acquisire il contorno di frammento di una possibile *pièce* teatrale.

> - Cavalie', – disse, martellando le sillabe – tu vuoi da' la libertà a me? Tu si' cchiù libero de me? Cavalie', mo te 'mparo 'na cosa: Napoli sai de chi è? Primma de san Gennaro, poi de lo rre, e poi è d' 'a mia.
> De Deo avvilito, anche spaventato, non riuscì, a intervenire, Russo sogghignava. Fu Lauberg, nonostante la fretta, a intervenire accavallando le sillabe per il nervosismo.
> - Tu tieni la libertà de te mori' de famme, guaglio'.
> Il lazzaro s'irrigidì. Guardò i compagni, rispose, con sprezzo: – Cavalie'. Io te dongo a mangia' a te, a tutta la razza tua.
> - Overo? – chiese, ironico, Lauberg. – E comme fai? Tu faticasse?
> - Io non fatico. La fatica la lasciammo a te e alla gente comm' a te. A Napoli sai chi è che non fatica? Lo rre, li signure e li lazzare. Tu lo sai chi è il padrone mio, cavalie'? È Aniello.
> I lazzari attorno risero forte, anche le donne e i ragazzi.
> - E chi è Aniello? – domandò ingenuamente Lauberg, nonostante l'esperienza, provocando sghignazzare clamoroso…
> .- Aniello songh'io. – annunziò con degnazione il baffuto, puntandosi un dito al petto.
> - Ma tu chi sei! – sbottò Lauberg, irritato, i lazzari divennero cupi. – Che vita fai! Dint'a la fetenzia, senza sape' niente!
> S'accese, prese ad arringare.
> - Chisto è lo male vostro. Vi credete liberi, padroni, ma di che? De la famme? De la monnezza? Lo rre, li signure, li prievete se spartono la grascia e vuie tenite li ppanze azzeccate co' li rine.
> - Cavalie', vattènne. – lo interruppe il gamurrino, cattivo – Tu non me piace. Dici ca nuie simmo niente e nisciuno. E allora perché 'nce vai cercanno? Nuie stammo bbuono accossì. Che si' venuto a fa' da lo Mandriere?
> - Non ti riguarda. – borbottò Lauberg, il lazzaro l'afferrò per un braccio.
> - Non ve facite vede' cchiù da chesti pparte.
> Volendo stravincere, gridò: – La libertà ve la tenite pe' vvuie! Sai addo' l'avita mettere? Dinto a lo mazzo de màmmeta!
> - Lo mazzo de mammeta! Lo mazzo de mammeta! – fu il terribile, spernacchiante coro che li accompagnò mentre uscivano precipitosamente.[67]

[66] Cfr. L. Sterne, *Romanzo politico*, nota introduttiva di G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1981.

[67] *RN1995*[9], 160.

Nei sei mesi della Repubblica napoletana, da gennaio a giugno 1799, atti terribili e feroci si susseguono ma la ragione della mai raggiunta governabilità è racchiusa nella lotta tra l'entusiasmo delle favole e l'angoscia del moderno, tra la difesa di una società immobile e limacciosa e il tempo del cambiamento: un perenne contrasto, irrisolto per le grandi occasioni storiche puntualmente perdute da Napoli.

Nelle parti finali del romanzo Striano continua a evitare toni gonfi, cadute retoriche, eccessi ideologici. Nessuna concessione viene offerta alle tribunizie esaltazioni storiografiche delle celebrazioni risorgimentali e alle tardive enfasi post-moderne ma si propone la sottolineatura delle qualità umane dei patrioti e di Lenòr, che nei momenti concitati che precedono la sconfitta esprime una umanità profonda, distante dal bisogno del sacrificio e dalla ricerca di una morte degna di figurare tra le *vite* di Plutarco. Nei suoi occhi non c'è più il furore rivoluzionario ma la lucida, rassegnata convinzione che tutto è ormai il "resto di niente".

> Va a guardarsi allo specchio, toglie gli occhialetti, fissa gli occhi. Non più de foco, sbiaditi, stanchi, arrossati. Cosa vi si legge, dentro? Non riesce a trovarvi niente. Il resto di niente. Non v'è più nascosto nulla.[68]

La mattina del 13 giugno i tipografi la svegliano nella sua casa di Sant'Anna di Palazzo, quella che aveva preso nel palazzotto del marchese Sifola, e le consegnano l'ultimo numero del «Monitore napoletano», il trentacinquesimo, datato 20 pratile, anno VII repubblicano (8 giugno): non sarà mai distribuito, la Repubblica è in agonia e i lazzari – che si confermano i veri soldati del re – pronti all'assalto finale. Il primo era uscito solo pochi mesi prima, il 14 piovoso (2 febbraio 1799), eppure sembrava che fosse trascorsa da allora una vita lunga e faticosa, racchiusa nella bolla di un sogno svanito. In uno spazio che pare sospeso, incantato, pietrificato, mentre "Napoli tace" prima della tempesta che dal mare sta per investire con onde gigantesche ogni illusione, l'immagine di Donna Lionora, alle prese con l'amatissimo caffè nella «cucina tutta mattonelle bianche di Cava de' Tirreni»,[69] si arricchisce di una pacata, tenera femminilità pur nei foschi presagi che l'atterriscono e la sospingono su uno spazio bianco senza più margini.

[68] *RN95*[9], 294.
[69] *RN1995*[9], 131.

> Va in cucina a prendere mestolate d'acqua, per rinfrescarsi, tornare in sé. Silenzio strano in casa e fuori: mancano i concerti di campane che dall'alba fan tintinnare l'aria del quartiere, manca il rumore di scuri e di portelle che sbattono, annunziando il risveglio nei palazzi e nei bassi, mancano rotolio di carrette, richiami, gli urli dei ragazzi. Napoli tace.
> Allarmata, apre la finestra, facendo entrare vampe di calore bianco. Pochissime persone in giro, radi i potecari che s'avviano, in mano le enormi chiavi alla san Pietro, per toglier catenacci alle botteghe. Un solo carrettino di verdura s'arrampica verso il mercatino al trivio, il padrone non scarica mazzate né bestemmie sul ciuccio affaticato. E ched'è? Riempie la caffettiera. Ora si sente lucida. Forse questo è l'ultimo caffè che mi preparo, pensa. Domani è sant'Antonio, il giorno stabilito da Ruffo. E il numero 35 del «Monitore» è proprio l'ultimo. Non lo leggerà nessuno.[70]

Con Luigi Primicerio, suo antico amore conosciuto durante una serata del 1768 dai Serra di Cassano, riassapora la dolcezza di un tempo e con lui, dopo un vano tentativo di fuga dalla città assediata dai sanfedisti e dai lazzari, raggiunge Castel Sant'Elmo, ultimo presidio di resistenza repubblicana. Le pagine che raccontano questo amore ritrovato e la solidarietà tra i due amanti nelle ore che precedono la fine sono molto forti sul versante narrativo e su quello delle intime risonanze emotive. Lenòr ha gli occhi chiusi, ha smesso di lottare, di sperare, si affida senza illusioni a Luigi.

> Vanno in fretta verso San Carlo alle Mortelle. Lei tiene gli occhi chiusi, arida e dolce insieme. Decide Luigi!
> All'altezza della chiesetta di San Carlo altro momento tenero, nonostante la spossatezza del corpo. La chiesa è serrata, il sole screpola le vecchie ante pittate in verde. Manda un bacio con la mente, verso il caro quadratino. Andiamo. I ciottoli del Petraio riverberano fuoco. Ininterrotto il frinire delle cicale sui greppi e le terrazze: stordiscono. Piedi e gambe bruciano, labbra, narici, gola sono secche. Ogni tanto leva lo sguardo sulla mole gialla di Sant'Elmo: proietta ombra vastissima sui giardini della Certosa, dai quali nasce desiderio di fresco, quiete, pace. Forse non possiamo far altro, Luigi mio, vecchio, malridotto amore di trent'anni fa. Dobbiamo proprio andare a Sant'Elmo.[71]

Il personaggio di Primicerio è stato identificato con il giurista e poeta

[70] *RN1995*[9], 307.
[71] *RN95*[9], 311.

giacobino Luigi Serio, morto nel corso dei combattimenti contro le truppe del cardinale Ruffo al Ponte della Maddalena il 13 giugno 1799.[72] Nel romanzo egli cade a Castel Sant'Elmo sotto gli occhi stupefatti di Lenòr.

> Improvvisa, vigliacca scarica di fucileria crepita vicinissima. Ventate di pallottole spazzano il cortile, entrano nelle feritoie. Due o tre nel camerone cadono. Anche Luigi. Preso nella schiena, a sinistra. Meu Deus. Lei con gli occhi sbarrati vede lo zampillo rosso vivo che sprizza due o tre volte, si spegne. Non fa in tempo a raggiungerlo che Luigi, in terra, ha già serrato i denti in smorfia gelida, incancellabile. Gli accarezza la fronte ancora tiepida, i pochi, lunghi capelli grigi dietro il collo.[73]

Il romanzo resta coerente fino all'epilogo della lunga parabola, operando una continua azione di sfrondamento di ogni forma di mitizzazione. Bellissime sono le immagini che precedono l'esecuzione di Gennaro Serra di Cassano, il giovane, nobile rivoluzionario che non aveva mai smesso di amare la de Fonseca; in quell'ultimo attimo lei lo ricambia lanciandogli «un bacio forte, con tutto il cuore». In Gennaro la donna aveva più volte visto crescere quel figlioletto perduto che non aveva mai lasciato andar via dalla sua anima e dai suoi più gelosi pensieri. Striano in queste pagine compone una letteratura alta, colma di quella verità dei sentimenti che solo la poesia riesce a svelare, malgrado le scene si tingano di sangue e il brusìo del macabro tenti di tarlare gli ultimi respiri di quelle generose esistenze. Il 'caro' più volte ricorrente nel linguaggio della patriota prossima alla morte è usato nel suo significato più autentico e sincero, riferito a chi si ama, è parte degli affetti personali.

> Guarda tesa, contratta. Fissa Gennaro che è dritto, fermo, anche se trema un poco. È molto pallido. Prima d'avvicinarsi al ceppo si volta, la guarda, le sorride. Gli manda un bacio, forte, con tutto il cuore. Gennaro mio, caro, caro amore anche tu, non soffrire, ti prego. Non soffrire troppo.
> Però non ha il coraggio di guardare la mannaia cadere. Meno male che il gruppo di serventi precipitatisi a gettar segatura impedisce di vedere. Scorge soltanto, dopo il boato «Viva lo re!», tre o quattro che portano giù per la scaletta il corpo insanguinato di Gennaro. Come un ragazzo

[72] R. Giglio, *Per l'identificazione storica di un personaggio de «Il resto di niente»*, «Critica letteraria», a. XXVI, fasc. IV, n. 101, 1998, ora in Id., *Un letterato per la rivoluzione: Luigi Serio (1744-1799)*, cit., in partic. pp. 256-59.

[73] *RN1995*[9], 317.

> che ha avuto un incidente: tutto piegato da una parte, non si può capire che non ha più la testa.[74]

La scena avrebbe potuto lasciare segni immediati e generare una incontrollata devastazione della psiche. Questo non avviene. La morte di Lenòr, a cui era stata negata la decapitazione in quanto considerata non abbastanza aristocratica da meritarla, non è presentata in conformità con la consacrata testimonianza di Cuoco, ossia in un'aura di mitico eroismo, ma con decoro e grande compostezza,[75] che costringono persino lo sgarbato e livido Mastro Donato, nomignolo attribuito a Napoli al boia, a un atto di gentilezza.

> Addio, addio anche a te, Vincenzo. Caro Vincenzo della mia giovinezza in questa cara città. Amore mio tu pure, ovunque ti trovi adesso. Speriamo che riesca a salvarti.
> Alza gli occhi, verso il mare, che s'è fatto celeste tenero. Come il cielo, come il Vesuvio grande e indifferente. Un piccolo sospiro di rimpianto. Non osa chiedere: vorrebbe, però. Ritrovarli tutti nell'abbraccio di Dio sarebbe bello. Così, invece, che rimane? Niente. Il resto di niente.
> Vacilla. Mastro Donato il boia la sorregge, poi la spinge, con delicatezza. Le tiene una mano per farla salire sopra lo scaletto. Prima di dare il calcio la guarda, con occhio serio, un po' aggrondato.[76]

Il saluto a Sanges, che gli sembra di scorgere tra le onde di una folla eccitata in cui affiora anche il volto malato della leale cameriera Graziella – la figlia della prostituta Naso de Cane –[77] è struggente. Possiamo immaginare in filigrana la sofferenza dell'Autore nel lasciare Eleonora sul patibolo di Piazza Mercato e nel fuggire in lacrime attraverso S. Eligio verso il «paese d'oro, segreto» depositato nei fondali marini del suo inquieto quanto libero mondo interiore, chiedendosi «in definitiva che senso aveva avuto» raccontare quella storia. Forse *Il resto di niente*.

[74] *RN1995*[9], 328.

[75] Sulle fonti storiche relative alle otto esecuzione del 20 agosto 1799 e in particolare su quella di Eleonora vd. B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799*, cit., pp. 78-79. La de Fonseca fu sepolta il 21 agosto nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli.

[76] *RN1995*[9], 328-29.

[77] Cfr. *RN1995*[9], 131.

Pasquale Iaccio

IL RESTO DI NIENTE DI ANTONIETTA DE LILLO È UN FILM STORICO?

Il film di Antonietta De Lillo uscito nel 2004 è tratto dal romanzo di Enzo Striano che è diventato, attraverso un complicato *iter* editoriale, uno dei casi letterari più interessanti degli ultimi anni. Il libro, come diranno i colleghi in altra sede, ha avuto vicissitudini e traiettorie non convenzionali, compresa una ri-scoperta, prima da parte del pubblico e poi da parte della critica più attenta. Inoltre, la materia stessa che tratta e le molte implicazioni con generi diversi, dalla storia alla letteratura, dalla filosofia alla biografia, non ha contribuito ad una facile accoglienza da parte di un mondo della cultura troppo spesso abituato a servirsi di chiavi interpretative usuali e consolidate. Aggiungiamo a tutto questo il vero e proprio "cortocircuito" interpretativo che puntualmente si verifica ogni qual volta un autore (in qualsiasi campo: letteratura, storia, antropologia, sociologia, ecc.) affronta temi riguardanti Napoli o la "napoletanità" (un termine linguistico, che, non a caso, è stato "inventato" per una realtà che non ha equivalenti altrove). Su questa base, la trasposizione cinematografica del libro di Striano, che era per molti versi inevitabile, ha rischiato di costituire un caso cinematografico che si tirava dietro una parte dei sedimenti e delle valutazioni che hanno riguardato il caso editoriale. In parte è stato così, a giudicare dalla diversità di alcune osservazioni critiche che hanno riguardato il film; ma, in parte, il precedente dibattito ha forse contribuito a scremare molti di quei risvolti e di quelle reazioni che si verificano quando si affronta un tema riguardante la "categoria dell'anima" di Napoli e della napoletanità. Tra l'altro, parlando della "inevitabile" trasposizione del libro di Striano, non credo di svelare un segreto se riporto quanto mi ha riferito tempo fa Francesco Rosi. Se ne avesse avuto la possibilità, gli sarebbe piaciuto girare un ultimo film da *Il resto di niente* o da *Gomorra*.

Il film diretto da Antonietta De Lillo è stato accolto dalla critica con discreta attenzione e notevole favore. I recensori ne hanno messo in luce le qualità formali, a dispetto di un lungo percorso di gestazione e soprattutto di un tormentato *iter* produttivo che ha creato, a chi era coin-

volto nel progetto, notevoli difficoltà. Un colloquio con la regista metterebbe in rilievo le traversie, produttive e quindi le ricadute negative su tutto il resto della rappresentazione, che hanno accompagnato una trasposizione già di per sé tutt'altro che facile. E questo forse ha influenzato il risultato, nel senso che non tutte le idee e gli investimenti narrativi previsti in sede di sceneggiatura hanno potuto essere portati a termine. Alla fine, però, il pubblico e la critica giudicano l'opera compiuta e non tengono conto di ciò che ha condizionato, nel bene e nel male, il risultato finale. Così avviene di solito; e così faremo anche in questo caso, sottolineando, però, la bontà di un risultato lusinghiero conseguito in condizioni avverse.

Film di passione, non solo politica ma anche delle idee e di una donna, Eleonora de Fonseca Pimentel, che sceglie consapevolmente la strada della rivoluzione giacobina. Film intimista, incentrato sul viaggio interiore della protagonista che rivive, a poche ore dall'esecuzione, attraverso la dilatazione del tempo reale e sull'onda emotiva della memoria, i capitoli salienti della propria vita affettiva e politica. Film sull'utopia o – se si vuole – sulla inadeguatezza dell'utopia, in cui i tempi e i ritmi del racconto non sono dettati dai tempi e dai ritmi della vita e della storia ma dalle lacerazioni dell'anima, secondo la chiave intimista che la regista e lo sceneggiatore Vincenzo Rocca hanno scelto. Quindi un film – come pure è stato detto – non storico ma antistorico, dai toni fiabeschi. Film necessariamente femminista, dal momento che la protagonista è una donna e il racconto scandaglia la sua sfera affettiva, la sua femminilità, il suo privato. Film filosofico, perché viene messo in luce, soprattutto attraverso il dialogo con un personaggio "inventato", come Gaetano Filangieri, il pensiero illuminista e le sue istanze riformatrici. E quindi film inevitabilmente "politico", per lo scontro di idee che è alla radice dei fatti del '99 e dell'effimera gloria della Repubblica partenopea.

Qualche critica ha riguardato l'insieme della struttura narrativa, come nel caso di Stefano Selleri che ha giudicato il film grezzo e imperfetto, qualche altra ha riguardato aspetti della caratterizzazione dei personaggi, che sarebbero rappresentati con una eccessiva consapevolezza del dopo, con uno «sguardo sul presente come visto dal futuro». Un rilievo, questo, che spesso è stato avanzato intorno a ricostruzioni storiche, operate da registi, scrittori e perfino storici di professione. Sembra quasi che ogni "scrittura" della storia non sia immune da questa sorta di consapevolezza o previsione di un futuro che noi contemporanei abbiamo, ma che i personaggi storici non dovrebbero avere o, per lo meno, non

dovrebbero avere con eccessiva chiarezza; per alcuni autori il finale sembra determinare tutto il percorso degli eventi partendo dallo spunto iniziale. Tra l'altro, ogni vicenda raccontata da un'opera letteraria o dal un film, a differenza del flusso continuo della Storia, *deve* avere un senso compiuto, deve cioè avere un inizio e una fine, secondo i canoni di una convenzione narrativa consolidata. Per questa ragione anche i personaggi di questo film sembra che abbiano, o vengono rappresentati come se l'avessero, consapevolezza della loro sorte finale. Naturalmente il Novecento e la destrutturazione dei canoni del racconto oppure le innovazioni di tanta parte del cinema d'autore più recente, hanno introdotto varie forme e varianti di "finale aperto" che contraddicono, in parte o del tutto, questa consuetudine. Tuttavia il rilievo, quando si parla di ricostruzione storica, ha una sua ragion d'essere, perché anche gli studiosi di storia più rigorosi, hanno la necessità di precisare, operando una scelta a priori, l'arco temporale dei loro saggi, come se gli avvenimenti, se non i personaggi di quegli avvenimenti, *debbano* avere un senso compiuto.

Il resto di niente – ritornando al film di Antonietta De Lillo – ha suscitato un generale favore per la chiave adoperata dalla regista in alcune ricercatezze del linguaggio cinematografico e nelle invenzioni stilistiche, come quella di inserire pannelli disegnati da Oreste Zevola, per raccordare, in maniera non convenzionale, capitoli diversi di una storia complessa e variegata o, meglio ancora, per riempire i molti vuoti narrativi che il flusso della memoria della protagonista lasciava aperti. D'altro canto, una soluzione del genere è servita a risolvere ostacoli produttivi e organizzativi, soprattutto per le scene di massa.

Qualcuno ha evocato perfino il nome di Rossellini, cosa che avviene quando si vuole sottolineare la bontà e la qualità di un'opera cinematografica d'autore.

Detto del tono e del livello delle critiche, prima di stabilire se e perché *Il resto di niente* sia un film storico, è necessario dare un quadro dei termini di una questione che si ripropone ogni volta che si ha di fronte un film di cui, a torto o a ragione, viene ricercata o rivendicata una patente di storicità.

Quali sono i caratteri di un film "storico"?

Di solito si considerano come storici i film che ricostruiscono un avvenimento (o un personaggio) storico, senza curarsi se la ricostruzione sia più o meno fedele o più o meno attendibile. Detto questo, se si vogliono precisare i caratteri della sua "storicità", allora cominciano i di-

stinguo. Il film della De Lillo, proprio per la sua originalità di proposta, richiede un certo grado di approfondimento.

La storia è tratta da un (grande) romanzo, anch'esso definito "storico". Ma il libro di Striano è a sua volta una ricostruzione dei fatti del '99 e di alcuni protagonisti, basata su una solida base storica ma con un margine di invenzione creativa, come è normale che avvenga per uno scrittore che ha raggiunto una approfondita conoscenza dell'avvenimento storico e che vuole renderlo attraverso lo strumento dell'opera letteraria. Per questo motivo il romanzo di Striano è già una "interpretazione" della storia. In proposito, abbiamo a disposizione una nota dell'autore che mette a fuoco la questione dal suo punto di vista.

> Questo è un romanzo "storico" (secondo la classificazione didascalica dei generi, in verità tutti o romanzi sono "storici", così come tutti i romanzi sono "sperimentali"), non una biografia, né una vita romanzata. L'autore s'è quindi preso, nei confronti della Storia, quelle libertà postulate da Aristotele («Lo storico espone ciò che è accaduto, il poeta ciò che può accadere, e ciò rende la poesia più significativa della storia, in quanto espone l'universale, al contrario della storia, che s'occupa del particolare» – *Poetica* IX, 1451 b), dal Tasso («Chi nessuna cosa fingesse, poeta non sarebbe, ma historico» – *Primo discorso sull'arte poetica*), dal Manzoni («Lo scrittore deve profittare della storia, senza mettersi a fare concorrenza» – *Lettera* al Fauriel), da altri grandi.

Le considerazioni che Striano fa per quanto riguarda il romanzo, nei confronti della storia, sono le stesse che si possono avanzare quando si passa dal romanzo al film.

È il caso di porci alcune domande.

Il film della De Lillo è la storia di un evento o di un viaggio interiore? O dei due aspetti fusi insieme? È una storia "intimista", come è stato rilevato dai più? È la storia di una donna? È la storia della Napoli di quell'epoca? La Napoli rappresentata è «la Napoli di Striano» o è la Napoli di Antonietta De Lillo? O, meglio ancora, quanto rimane della Napoli dello scrittore nel film della De Lillo? (Per inciso, quando si evoca questo termine, Napoli, si introduce un elemento di tale forza e ricchezza di contenuti che va ben oltre il profilo geografico e perfino l'arco temporale legato agli avvenimenti che sono descritti. Si può parlare di «categoria dell'anima», di un qualcosa che riguarda il precipitato di una lunga e complessa tradizione storica, culturale e antropologica che precede gli avvenimenti in questione e che, in una certa misura, si riverbera sul presente).

Come si vede, da questi pochi accenni, il film della De Lillo, non ha *solo* un rapporto con la storia, ma anche con la letteratura, in particolare con il romanzo di Striano, che – tra l'altro – è un'opera di grande spessore letterario o storico-letterario. Di solito, un autore cinematografico, quando racconta un avvenimento storico, da *Cabiria* in poi, preferisce affidarsi ad un libro o ad un romanzo di non grande rilievo per evitare le insidie di un confronto con un'opera che è già di per sé un riferimento forte all'avvenimento trattato.

Lo faceva ad esempio Kubrick, scegliendo come base di partenza di quasi tutti i suoi film, un intreccio qualsiasi, per costruire un'opera cinematografica che andava ben oltre l'oscuro romanzo di partenza, tanto da far dimenticare il testo letterario da cui aveva preso spunto. La trasposizione cinematografica di Kubrick diventava altra cosa rispetto al testo scritto, grazie alla straordinaria creatività visiva del regista, e come tale sollecitava e sollecita l'attenzione dei critici e del pubblico.

Diverso è il caso quando ci si confronta con un capolavoro o comunque un testo che è già di rilievo per le sue qualità nel campo della letteratura. È inevitabile il confronto con l'autore e il giudizio che critici e pubblico ne daranno non potrà non risentire di questa condizione iniziale.

Antonietta De Lillo, come diversi altri registi di spessore in casi analoghi, ha deciso di "tradire", almeno in parte, il testo di Striano per non cadere nella banalità di trasporre meccanicamente, nelle immagini, gli accadimenti descritti nel testo letterario. Una eccessiva fedeltà al testo avrebbe portato alla rinuncia di ogni forma di creatività espressiva e alle straordinarie possibilità che derivavano dal racconto per immagini e avrebbe condannato il suo film ad una condizione, per così dire, ancillare rispetto al romanzo. Come per altri illustri precedenti, bisognava "tradire" il romanzo per riscriverne, attraverso il cinema, il "senso", recuperando, per quanto era possibile, la creatività e le intuizioni già introdotte nella pagina di Striano.

La letteratura e il cinema sono due linguaggi differenti, anche se hanno diversi aspetti in comune. Il "tradimento" della pagina scritta consente di sviluppare appieno le caratteristiche del linguaggio cinematografico e, quando è felice, riesce persino a recuperare innovazioni e invenzioni introdotte dallo scrittore seguendo lo svolgersi di un avvenimento storico. In altre parole, la regista non si è servita di una semplice cronaca della rivoluzione del '99 o di una biografia, tra le tante, di Eleonora de Fonseca Pimentel o ancora non si è basata sulla generica "vulgata" storio-

grafica di quelle vicende, ma ha deciso di seguire, consapevolmente, il romanzo di Striano che è già una precisa interpretazione letteraria e storica di riferimento. Ha operato delle scelte, ha eliminato e introdotto personaggi, ha privilegiato le chiave intimista e ha dato fondo alla risorse della sua padronanza del mezzo cinematografico per rendere al meglio l'interpretazione di Striano. Ma al tempo stesso, con il suo sceneggiatore, si è a lungo documentata sugli avvenimenti, ha dovuto descrivere avvenimenti fattuali, compiendo, a sua volta, una riscrittura per immagini della vicenda di Eleonora e dei fatti del '99. In questo caso il regista è autore di un'opera narrativa attraverso il racconto cinematografico, ma si fa storico a sua volta, dando vita a una "rappresentazione" o, se si vuole, a una "messa in scena della storia" che ha la stessa dignità "artistica" di ogni altro genere (ovviamente se raggiunge i livelli di artisticità e le qualità formali dell'opera letteraria con cui si confronta). E se il film (come pure il romanzo) è il frutto di una documentata ricerca storiografica, ha anche la medesima validità nella ricostruzione degli avvenimenti rispetto ad un libro di uno storico di professione. In altre parole, il romanziere, il regista e lo storico sono soggetti che si avvicinano alla storia adoperando strumenti diversi dal punto di vista della "scrittura" e del linguaggio. Partono tutti dallo stesso punto, che è quello dar vita a una ricostruzione di un avvenimento storico e, in ultima analisi, arrivano a proporre una loro "interpretazione" dell'avvenimento di cui si occupano. Non c'è alcuna ragione perché un romanzo o un film (o un'opera teatrale o di altro genere) debbano essere meno fedeli, da punto di vista storico, di un libro di un accademico. Roberto Rossellini ci ha insegnato e dimostrato a sufficienza come il cinema possa essere uno straordinario strumento di "diffusione della conoscenza" che non ha nulla da invidiare ad una lezione di uno storico di professione. Nella pratica, il regista e anche il romanziere, possono ricorrere, per esigenze di spettacolarità o di creatività, a invenzioni o a cambiamenti di diversa natura insiti nello strumento che adoperano, cosa che lo storico non può fare perché è rigorosamente legato alle fonti, alla loro verifica e alla loro esposizione. Tuttavia, anche quando queste invenzioni sono presenti, il regista e il romanziere possono essere ugualmente fedeli alla storia, se rappresentano o sintetizzano, attraverso un personaggio o in episodio inventato, o in qualsiasi altro modo, il "senso storico" degli avvenimenti che vogliono ricostruire. Quante volte, noi storici di professione, ci serviamo, per maggiore chiarezza espositiva, di citazioni di celebri romanzi (o film) riferendoci a personaggi, vicende, avvenimenti "inventati" da un autore che

non è uno storico? Ciò vuol dire che riconosciamo validità storica a opere di (grandi) autori della letteratura, del cinema o del teatro. Anzi riconosciamo loro la non trascurabile qualità di sintesi esplicativa. Naturalmente è più frequente il caso contrario e cioè che il regista o il romanziere facciano ricorso ad una storia "romanzata", e cioè con un alto tasso di invenzioni non propriamente giustificate dal punto di vista della fedeltà storica, perché ritengono di raggiungere un successo maggiore o per andare incontro ai favori del pubblico. In questo caso la loro opera può essere più attraente o acquistare maggiori qualità formali, ma perdere spessore sul versante della validità storica. Sarà poi il pubblico e i critici a giudicare se l'operazione ha dato i frutti sperati ed esprimersi sulle qualità formali e storiche dell'opera. Ma, in ultima analisi, romanzieri, registi o gli autori in genere, propongono nei loro lavori una descrizione e quindi anche interpretazione degli avvenimenti che ha il diritto di essere giudicata *anche* per la valenza storica che presenta e che si affianca, e non necessariamente contraddice, la fedeltà di un trattato di storia.

Semmai, il settore in cui il lavoro del romanziere e del regista maggiormente si distaccano da quello dello storico è quello dell'artisticità del loro prodotto o, per meglio dire, della ricerca dell'arte o di qualcosa che le assomigli. Lo storico non mira a raggiungere obiettivi di questo genere. Il suo lavoro è valido se è documentato e originale dal punto di vista della ricerca delle fonti, della consistenza dei risultati e si ritiene soddisfatto se è riuscito ad aggiungere un capitolo in più alla conoscenza della storia. Le questioni di stile e di arte lo interessano relativamente o non lo interessano affatto, tanto che, a volte, costringe i suoi lettori a seguire una scrittura complicata e involuta, pur di mostrare la mole dei documenti consultati e i risultati che gli hanno consentito di raggiungere. Spesso opera più sull'accumulo che sulla sintesi. Si rivolge, per lo più, agli addetti ai lavori (professori o studenti) e sa che i suoi colleghi lo giudicheranno per le qualità storiche del suo lavoro non per quelle letterarie o artistiche della scrittura. (Gli studenti difficilmente sono nella condizione di avanzare rilievi sull'uno o sull'altro aspetto…). Naturalmente ci potrebbe essere il caso che uno storico di professione sia anche un grande scrittore ma questo, in verità, avviene raramente.

Per il regista e lo scrittore la qualità formale del loro lavoro è invece fondamentale, tanto che, a volte, li induce a trascurare il rigore della fedeltà sull'altare dell'invenzione creativa. Sono più rari i casi, ma tuttavia esistono, quando si riesce a raggiungere un equilibrio tra le due istanze:

realizzare un'opera letteraria o cinematografica di eccellente qualità artistica e altrettanta validità dal punto di vista della fedeltà storica. In questo caso il risultato riscuote l'attenzione, oltre che del pubblico naturale, anche del critico letterario non meno che dello storico.

Queste poche considerazioni ci fanno capire che il giudizio sulla storicità di un film è molto più complesso di quanto generalmente non si creda: si usa definire film storici tutti i film sul passato o del genere "in costume". È più corretto invece avanzare la definizione di "storico" per ogni film, anche per opere che riguardano il mondo contemporaneo, (così come Striano, nella nota citata, definiva "storico" ogni romanzo).

Questo, per grandi linee, il quadro d'insieme dei termini della questione, che ci consente di esaminare la storicità o il grado di storicità del film di Antonietta De Lillo partendo da tematiche generali di riferimento. Andremo avanti elencandone alcune riferite al suo film.

1. *Ricostruzione non meccanica ma poetica delle vicende del '99*

La regista e il suo sceneggiatore hanno rinunciato, in partenza, alla capacità descrittiva della storia evenemenziale in favore di una analisi in profondità delle motivazioni dei personaggi, in particolare di Eleonora, delle spinte ideali che ne erano alla base, delle utopie che muovevano la pattuglia del rivoluzionari napoletani. Non storia materiale, descrittiva, falsamente obiettiva (come generalmente si crede debba essere la storia) ma storia delle idee, della filosofia, dell'utopia illuminista, che però ci aiuta a capire, meglio di tante cronache, i fondamenti ideali e sociali delle riforme illuministe, le sue radicali innovazioni e le sue fragilità (scarso contatto con le masse a cui si rivolgevano). Nel caso specifico, questa caratteristica spiega i motivi reali e quindi "storici" del fallimento della Repubblica del '99. Per questa ragione il film non si può definire antistorico, come è stato detto con eccessiva modestia perfino dalla regista, ma storico in un altro senso: storico delle idee, della filosofia, dell'illuminismo napoletano e non solo.

È una chiave, questa, che raramente ha usato il cinema italiano. *Il resto di niente* lo si può accostare a pochi altri casi. Al Rossellini della maturità, al Rossellini delle opere televisive degli ultimi anni, destinate, anch'esse, ad illustrare personaggi e vicende della storia passata. Oppure ai film del primo periodo dei fratelli Taviani, dedicati all'utopia e alla storia, sia a quella risorgimentale, *San Michele aveva un gallo*, sia a quella

contemporanea, *Sotto il segno dello scorpione*, non alla *Luigia San Felice* della più recente edizione televisiva.

2. *Film intimista*

Film che persegue la strada dello scandaglio in profondità nell'animo dei personaggi, che privilegia l'acutezza dell'analisi per far emergere le motivazioni etiche e personali di una figura come Eleonora. Film storico non perché divulgativo e descrittivo, come si pensa debba essere il film storico, ma perché sceglie la strada di una "ricerca" storica, con la necessaria autonomia e una notevole dose di sperimentazione. Non ha timore di proporre una interpretazione delle motivazioni dei personaggi, come può e deve fare il cinema d'autore, come ha fatto lo stesso romanzo di Striano. Le zone d'ombra, le sfumature, la psicologia dei personaggi sono un versante in cui le capacità creative del regista e dello scrittore possono essere d'aiuto o di stimolo allo stesso storico di professione per completare le linee di una ricostruzione materiale ed evenemenziale in cui le idee personali e il privato hanno avuto una parte importante nella determinazione di un processo storico.

3. *Film femminile (e non femminista)*

Eleonora non è una "femminista", come è stato invece detto da più parti, e cioè nel senso più comune del termine, usato quando si vuole rappresentare una donna che ha svolto un ruolo importante e innovativo nella storia passata. Eleonora non viene descritta come una femminista ante litteram, come troppo spesso avviene, soprattutto in opere della cosiddetta fiction televisiva. Ed esempio, l'*Assunta Spina* di Salvatore di Giacomo di recente è stata trasformata in una ragazza dei nostri giorni che diventava maestra di scuola e finiva per andare a compiere la sua missione educativa nelle periferie napoletane. Assunta Spina, nell'opera teatrale di di Giacomo o nella trasposizione cinematografica di Gustavo Serena del 1913 o anche in quella di Mattoli del 1947, entrambe abbastanza fedeli all'originale, è un personaggio innovativo, o se si vuole proto-femminista, già di per sé, senza la necessita di "attualizzarlo", secondo una impropria icona femminista del nostro tempo.

In questa vera e propria convenzione narrativa non cade la Eleonora

di Antonietta De Lillo. Eleonora è un personaggio innovativo e eccezionale quanto si vuole ma pienamente immerso nel suo tempo storico. Le idee, il comportamento, le pulsioni sono quelle di una donna, colta e intelligente, inserita nel flusso delle idee riformatrici della fine del Settecento. La sua eccezionalità, semmai, è di essere una donna che opera in un mondo di uomini, come pure di voler incidere sul presente traducendo nella pratica le istanze ideali dell'illuminismo. E lo fa attraverso gli strumenti che ha a disposizione e nelle condizioni storico-sociali che si trova a vivere. Il film le rappresenta molto bene: Eleonora adopera la sua intelligenza, la cultura, il dialogo, gli stessi «mezzi di comunicazione» che ritiene più efficaci, dal giornale al cantastorie. Anzi, rispetto ai suoi compagni d'avventura, si dimostra molto meno velleitaria di quanto non lo siano gli uomini. Il suo fallimento, e il fallimento di quella pattuglia di rivoluzionari che diede vita alla Repubblica del '99, è dovuto alla distanza incolmabile tra la radicalità del loro progetto e le condizioni storiche e sociali in cui doveva essere attuato. Non c'è bisogno di "attualizzare" la storia in questo come in altri casi simili. La storia è sempre attuale perché, quando noi la esaminiamo e la ricostruiamo, siamo già in una dialettica tra passato e presente, tra l'avvenimento e la nostra visione critica di quell'avvenimento. E quindi anche il cinema storico è di per sé attuale, senza la necessità di ricorrere agli artifici o ai trucchi che di solito vengono adoperati, come nell'ultima trasposizione televisiva di *Assunta Spina*.

A questo punto si può anche far riferimento all'interpretazione storica dei fatti del '99 che sia Striano sia De Lillo, in maniera intimista attraverso la figura centrale di Eleonora, danno di quegli avvenimenti e che si iscrivono in un contesto storiografico che vede la Repubblica del '99 e il suo fallimento come un'occasione fallita del processo di rinnovamento del Regno. Le cui conseguenze (negative) si estenderanno al successivo periodo risorgimentale. La decapitazione della parte più innovativa, e in senso lato riformatrice, della classe dirigente napoletana è alla base della corrente storiografica che vede in questo avvenimento traumatico il motivo di una mancata svolta che ha condizionato negativamente il corso degli avvenimenti successivi del nostro Mezzogiorno fino al periodo post-unitario. In questo caso sia il libro di Striano sia il film di De Lillo parlano sì del passato, ma parlano anche del presente, come è logico che accada quando si affronta un importante argomento storico del passato più o meno recente. Le due opere sono una "interpretazione" del passato e del presente, per quel processo dialettico di cui si parlava in precedenza.

> Aggiungerò che il mio romanzo vuol essere (oltre che memoriale di tempi irrimediabilmente perduti) ricerca delle cause remote del progressivo vanificarsi del ruolo di Napoli, intesa come uno dei luoghi canonici dello spirito del mondo… ma anche ricerca del loro lento farsi, delle ideologie dell'epoca (illuminismo, arcadia, romanticismo), di talune convinzioni del nostro tempo che non paiono ultima causa del malessere in cui attualmente vivono e Napoli e l'Europa e il mondo».[1]

Se si vuol fare un paragone storiografico e cinematografico con un illustre precedente, si può risalire ad un altro paese e ad un altro processo fondativo di «nascita di una nazione». Mi riferisco agli Stati Uniti e all'opera di un grande regista come David Wark Griffith che introduce nel cinema la chiave della rappresentazione "biografica" dei fatti storici attraverso la mediazione letteraria e storica di Emerson. Anche Striano e De Lillo adoperano la chiave biografica del personaggio di Eleonora per illustrare, in maniera efficace, il senso del groviglio degli avvenimenti storici che portarono al fallimento del '99.

4. *Film corale o in cui emerge una coralità*

Nonostante tutto ciò che si è detto sulla chiave intimista e biografica del romanzo e del film, non si può non rilevare anche una coralità che emerge in tutto il percorso dell'opera di Antonietta De Lillo. È una caratteristica che le critiche all'uscita del film non hanno messo in luce e che non necessariamente doveva esserci, ma che ritengo sia presente per una dimensione antropologia che fa da sfondo alla storia dei singoli personaggi. Questa caratteristica emerge in tanti modi, manifestazioni, segni che sono propri della capacità evocativa del linguaggio cinematografico: dalla lingua (colta dei personaggi di rilievo e dalla gamma degli accenti e dei toni del linguaggio popolare), dai canti e dai motivi musicali, inseriti in diverse circostanze per connotate l'atmosfera di una scena, da certa "teatralità" della recitazione, dalla materialità degli oggetti e degli arredi, dalla varietà dei costumi e delle fogge, dalle forme di religiosità popolare, dai riferimenti alla dimensione localistica e regionale e perfino dall'accento napoletano della parlata di alcuni membri della classe colta il-

[1] E. Striano, *Il romanzo è l'unico genere letterario in divenire*, «Uomini e libri», a. 22, n. 110, 1986.

luminista. Anche in questo caso, nell'uso di diverse lingue, c'è una corrispondenza tra romanzo e film.

> Lo scrittore deve utilizzarle tutte, limitandosi a sceglierle, ad attenuare quando può renderle incomprensibili. Come avrei dovuto far parlare i lazzaroni di Napoli del Settecento? In italiano, o in quel ridicolo italiano dialettizzato che usò la Serao e che usano ancora tanti epigoni del verismo? Come avrei dovuto far parlare i nobili e gli intellettuali infatuati della Francia nel Settecento? E, in certi momenti della sua vita, Lenòr, che era portoghese? L'importante è che tutti questi linguaggi siano usati in modo che ogni lettore capisca.[2]

Inutile sottolineare che, in questi aspetti, il romanzo e soprattutto il film, in cui la parola è recitata e gli ambienti sono descritti da un'infinità di particolari scenografici e dei costumi, sono nettamente privilegiati, rispetto alla cronaca di qualunque storico, nel rimandarci il clima, la colonna sonora e l'aura di quella vicenda storica.

5. *Mix di cultura alta e di cultura popolare*

Questa dimensione di mescolanza culturale e linguistica non è solo descrittiva ma viene usata in maniera espressiva, come avveniva nel filone napoletano del cinema muto d'inizio secolo, ed in particolare nelle opere di Elvira Notari, e come venne ripreso e sviluppato nel periodo neorealista. Il riferimento a Rossellini qui è più che giustificato. Si può dire di più. La fusione e contrapposizione tra un linguaggio colto e uno popolare, tra una visione del mondo elitaria e filosofica e una tradizionale e localistica, in alcuni casi addirittura magico-superstiziosa, salva il film da una eccessiva astrattezza espositiva, come è avvenuto in altre occasioni, quando si sono affrontate tematiche teoriche che finivano per privilegiare la forma espositiva di tesi, teorie e concetti filosofici. L'immersione in un contesto antropologico, la rappresentazione visiva dello scontro tra teoria e pratica quotidiana, presente in tante situazioni della vicenda drammatica dei fatti del '99, ha evitato di cadere nella trappola della proposta a tesi, come avviene in tanto teatro contemporaneo. Se questo procedimento a teatro è duro da digerire, anche per un pubblico colto, al cinema è addirittura esiziale.

[2] *Ibidem.*

6. *Film poetico*

Il film risulta anche poetico, come non troppo spesso accade nel cinema italiano, non solo per la cifra evocativa dettata dalla chiave intimista e per il gioco della memoria e delle sensazioni, che è il tratto che connota il personaggio di Eleonora, ma anche per l'originale soluzione dei raccordi narrativi affidati ai disegni di Zevola. Anche per questo si è parlato, a ragione, di favola poetica (lo conferma il finale in cui, invece di una brutale esecuzione, vediamo la protagonista che va verso una luce intensa accompagnata da una musica avvolgente). La poesia in luogo della spettacolarità, come si fa in tante occasioni, magari ricorrendo al vaso di Pandora degli "effetti speciali" e alla risorse movimentali del cinema d'azione. Il ricorso ai disegni colorati e poetici di Zevola, semplici e raffinati ad un tempo, anch'essi non estranei alla tradizione figurativa e antropologica della tradizione pittorica napoletana, serve a mantenere "rallentato" il flusso del tempo artificiale della memoria della protagonista. Una soluzione originale che si combina perfettamente con la dimensione espressiva della storia e il ritmo interno del film. Tuttavia, anche questo aspetto ha un suo ancoraggio, una sua opposizione dialettica con una rappresentazione generale del Settecento che non è quella convenzionale delle parrucche e dei belletti di tanto cinema contemporaneo e del passato. La poesia di alcune scene non esclude la materialità e la durezza dei tempi. L'una e l'altra si combinano e si contrappongono esaltandosi in un gioco di luci e di ombre. Il Settecento del film della De Lillo è anche «lercio e straccione», tipico di un periodo di sommovimenti in cui tutto si confonde e affiora il meglio e il peggio di ceti sociali e individui. Le gerarchie di casta e le convenzioni si ribaltano dalla sera alla mattina, trionfano gli istinti materiali dei lazzari, le violenze e le volgarità presenti in ogni rivolta e in ogni repressione. La sintesi di tutto ciò la si trova nelle scene degli interrogatori dopo il ritorno all'ordine, in cui la "volgarità" della corte giudicante, con un linguaggio ed epiteti degni dei peggiori lazzari, esprime tutta la distanza tra il servi del potere borbonico e le nobili idealità dei rivoluzionari.

7. *Recupero della tradizione teatrale e spettacolare napoletana*

Questa caratteristica, riferita alla folla dei personaggi minori, non è casuale quando si fa ricorso ad un gran numero di attori provenienti

dalla tradizione spettacolare del teatro napoletano. Per questo motivo la regista si era rifiutata di girare il film in Marocco, come spesso avviene in altri casi per ragioni produttive e organizzative. La capacità, la creatività e la resa della tradizione napoletana, presente nella recitazione degli attori, nei loro gesti studiati o spontanei, nel loro dialetto, nei loro accenti, nei loro movimenti, nel linguaggio del corpo contribuisce a dare rilievo e sostanza al contesto, definisce i termini di una coralità di fondo e di sottofondo che non sarebbe stata possibile in circostanze diverse. Questo *humus*, questo quadro di riferimenti visivi e sonori, fortemente connotati in senso antropologico e regionale, serve a collocare il viaggio interiore della protagonista in una dimensione storica concreta e plausibile. Fa da contrappunto al peso delle idee di cui i protagonisti sono portatori e dà la misura della distanza tra i sogni (politici) e la realtà (materiale), tra l'utopia e il corso degli eventi.

8. *Un affresco composito e convincente*

Il film intimista e introspettivo di Antonietta De Lillo riesce anche a dare un quadro sufficientemente composito dei fatti del '99 e rappresentare la complessità di quel groviglio di idee, azioni e reazioni che portarono al fallimento della Repubblica giacobina. Ciò non vuol dire che il film sia una concatenazione, più o meno equilibrata, degli avvenimenti o che tutti i passaggi storici siano ricostruiti in maniera compiuta. Gli autori hanno scelto la strada opposta. Più che una lezione di storia, è uno stimolo a conoscere la storia. Più che una esposizione dei fatti, è una ricerca delle ragioni dei fatti storici narrati. Il film non scioglie il groviglio della complessità di quella (mancata) rivoluzione, ma piuttosto dà una sua interpretazione di alcuni aspetti e di alcuni passaggi. A qualche critico l'insieme è apparso imperfetto e squilibrato, ma è un rischio che gli autori dovevano correre se volevano perseguire la strada di una proposta originale che miscelasse il pubblico col privato, la grande storia e la vita quotidiana, la filosofia e l'antropologia, l'alto e il basso. L'aggettivo rosselliniano, evocato da qualche recensore benevolo, credo che vada riferito, non tanto al versante dello «sviluppo della conoscenza», quanto al versante della sperimentazione e del tentativo di affrontare temi storici complessi attraverso strumenti e invenzioni non convenzionali. (Rossellini, nelle sue opere televisive, riduceva al minimo l'incidenza della qualità della recitazione fino al punto di trasformare gli attori in porta-

tori di istanze per non "distrarre" il pubblico con elementi che non fossero espressione dei contenuti).

Per quanto riguarda il film della De Lillo, il riferimento a Rossellini è plausibile, più che per uno stile di racconto a cui si rifarebbe la regista, per il proposito di sondare e di tendere al massimo le potenzialità di un tema storico nell'ambito di un racconto cinematografico. Questo tentativo è stato attuato secondo la sensibilità che la regista ha messo in opera per un "esperimento" che rileva tratti di originalità e di ricerca autonoma. Ha dimostrato la capacità di miscelare elementi diversi (letteratura, filosofia, antropologia, cultura alta e cultura popolare, lettura del passato e interpretazione del presente), che a qualcuno è parso indice di un certo squilibrio, ma che invece ha prodotto il risultato, sostanzialmente riuscito, di una rappresentazione cinematografica, di una "messa in forma" (nel senso che ne ha dato lo storico del cinema Francesco Casetti)[3] di un avvenimento storico attraverso un racconto per immagini dai tratti originali e con notevoli invenzioni narrative.

Per questo motivo *Il resto di niente* di Antonietta De Lillo non è soltanto un film raffinato e pregevole, una trasposizione riuscita di un grande romanzo, una messa in scena di avvenimenti e personaggi, ma soprattutto un film necessario e, in ultima analisi, un film "storico".

[3] F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

Armando Rotondi

ELEONORA IN PORTOGALLO: *IL RESTO DI NIENTE* DI ENZO STRIANO E ANTONIETTA DE LILLO E *A PORTUGUESA DE NAPOLES* DI HENRIQUE COSTA

1. Il resto di niente *di Enzo Striano e Antonietta De Lillo nella terra d'origine di Eleonora*

In ambito internazionale non molta attenzione è stata prestata dai mezzi stampa alla pellicola di Antonietta De Lillo, *Il resto di niente* (2004), tratta dall'omonimo romanzo di Enzo Striano, a causa anche di una distribuzione estera abbastanza limitata.[1]

Tuttavia un interesse particolare al film viene dato dalla stampa portoghese, seppur diversi anni dopo la sua uscita nelle sale italiane. Un interesse, questo, pienamente giustificato dalla doppia presenza "lusitana" all'interno del progetto della De Lillo: in primo luogo il personaggio protagonista del romanzo di Striano, Eleonora de Fonseca Pimentel, nata a Roma, ma di famiglia portoghese; quindi la presenza, nel ruolo principale, di Maria de Medeiros.

I due principali quotidiani del Portogallo, «Diário de Notícias» di Lisbona e «Jornal de Notícias» di Porto, hanno infatti dedicato nel corso del 2007 e 2008 una serie di argomentati articoli al film italiano, così come interviste a regista e protagonista.

Si parta da quanto è possibile leggere su «Diário de Notícias». Un primo contributo su *Il resto di niente*, in portoghese *O resto de nada*, si ritrova sul numero del 28 settembre 2007, in occasione della presentazione della traduzione ed edizione portoghese del romanzo di Striano[2] e della speciale proiezione che l'Istituto Italiano di Lisbona organizza della pellicola della De Lillo, sino ad allora inedita.[3] Per celebrare l'e-

[1] Il libro di Enzo Striano ha avuto, invece, traduzioni in Germania, Francia, Spagna e, come diremo a breve, in Portogallo. Si vedano nello specifico: *Die Portugiesin*, aus dem Ital. von B. Krohn, München, Piper, 2000; *Rien de rien*, trad. par J. Nicolas, Paris, Phébus, 2002; *Nada de nada*, trad. y prólogo de Á. Sánchez-Gijón Madrid, Editorial Parténope, 2002.

[2] E. Striano, *A Portuguesa de Nápoles*, Lisboa, Quetzal, 2007.

[3] L'evento viene inserito all'interno di "O' Cinema", rassegna dedicata alla nuova ci-

vento, il quotidiano lusitano dedica all'argomento due lunghi articoli. Nel primo, non firmato, abbiamo un vero e proprio ritratto di Eleonora de Fonseca Pimentel, nome, per stessa ammissione del giornalista, «quase desconhecido em Portugal mas que a Itália reconhece como heroína na luta pela liberdade e com direito a lugar no Panteão dos Mártires».[4] Continua quindi il cronista:

> Neste filme de 2004, Leonor da Fonseca Pimentel, a mulher que ficou na História por defender os ideais liberais, tem o rosto da actriz portuguesa Maria de Medeiros. Vêmo-la no centro da revolução jacobina de Nápoles, até à sua morte por enforcamento, em 1799.
> De origem portuguesa, natural de Roma, ela é uma mulher pequena, mas

nematografia partenopea. Si legga il comunicato stampa dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona: «Dal 29 settembre al 12 ottobre si terrà a Lisbona, presso l'Istituto italiano di Cultura (Rua do Salitre 146), la rassegna sulla nuova cinematografia partenopea dal titolo "O' Cinema". La mostra, a ingresso gratuito, intende contribuire alla diffusione presso il pubblico portoghese del nuovo cinema napoletano, quello che va dagli anni '90 ad oggi, così diverso dalle pellicole di Totò o di Sofia Loren e così lontano dai cliché e dagli stereotipi di tanto cinema partenopeo degli anni precedenti. La rassegna viene promossa dall'assessorato per i Beni Culturali della Provincia di Napoli e organizzata dall'Istituto italiano di Cultura di Lisbona e dalla Cooperativa Tam Tam, con la collaborazione di "OFF", quotidiano dello spettacolo. Le proiezioni rivisiteranno la storia recente del cinema partenopeo, e attraverso stili innovativi e personalissimi ci faranno conoscere modi diversi di raccontare Napoli. La mostra si aprirà alle ore 18 del 29 settembre con la proiezione del cortometraggio *O' Cinema* (1999) di Antonietta De Lillo da cui trae spunto il nome del ciclo, e del documentario *Napoli! Napoli! Napoli!* (2007) di Carlo Lizzani. Nella rassegna sono compresi alcuni dei film più rappresentativi dei registi della cosiddetta "scuola napoletana", come ad esempio i due lungometraggi di Mario Martone *Morte di una matematico napoletano*(1992) e *Teatro di Guerra* (1998) che verranno rispettivamente proiettati il 1° ottobre e il 2 ottobre. Fra le altre pellicole in programma segnaliamo *Libera* (1993) di Pappi Corsicato, che sarà proposto al pubblico il 3 ottobre, *La Guerra Di Mario* (2005) del regista Antonio Capuano (4 ottobre) e *L'uomo in più* (2001) di Paolo Sorrentino che verrà proiettato lunedì 8. Il giorno successivo in programma *Il Verificatore* (1995) del regista Stefano Incerti. Sarà poi la volta, nel pomeriggio di mercoledì 10, del film di Enrico Caria *Vedi Napoli e poi muori* (2007). L'ultimo giorno della rassegna, venerdì 12 ottobre, verrà dedicato al film di Antonietta De Lillo *Il resto di niente* (2004). Prima della proiezione la Quetzal Editores presenterà *A Portuguesa de Nápoles*, l'edizione portoghese del libro *Il resto di niente* di Enzo Striano, dal quale è tratto l'omonimo film. In occasione dell'evento, che verrà arricchito dalla presenza dei registi Antonio Capuano e Antonietta De Lillo, sarà realizzato un piccolo catalogo illustrativo».

[4] S.N., *Maria de Medeiros é Leonor em filme inédito em Portugal*, «Diário de Notícias», 28 settembre 2007.

> intelectualmente sólida e de convicções fortes. "Uma verdadeira marciana de setecentos", como lhe chama a realizadora, que não aceita a sociedade em que vive e sonha com a felicidade para todos. Eis a protagonista "copiada" do livro de Enzo Striano e inspirada na verdadeira Leonor.[5]

L'articolo prosegue, contestualizzando il personaggio storico di Eleonora, sconosciuto al pubblico portoghese, all'interno degli avvenimenti della Repubblica Napoletana del 1799:

> A história é simples, ou breve, como a apresentam as sinopses que se escreveram na altura em que o filme passou em Itália. Tão breve como a esperança de poder fazer de Nápoles uma república, aspiração de Leonor que durou dois anos apenas e seria derrotada com a chegada dos Bourbon ao poder, em 1799. Nesse ano, a jornalista seria acusada de crime contra o estado e enforcada na Praça do Mercado de Nápoles.[6]

Il giornalista è attento al ruolo che riveste ne *Il resto di niente* di Antonietta De Lillo il romanzo originale di Striano e puntuali sono, infatti, i riferimenti allo scrittore napoletano così come alla traduzione in portoghese del libro, uscita per le edizioni Quetzal con il titolo *A Portuguesa de Nápoles*. Si tratta quasi del coronamento di un lavoro decennale, da parte delle istituzioni italiane in Portogallo, così come dell'amministrazione comunale di Napoli, per far conoscere la figura di Eleonora de Fonseca Pimentel nella sua terra di origine, come ben nota il giornalista:

> Desde 1997, ano em que a cidade de Nápoles começou um ciclo de homenagens à fundadora do jornal Monitore Napolitano (coincidindo com os 200 anos do início da revolução) que o instituto, em associação com a Embaixada de Itália em Lisboa, se uniu a universidades portuguesas para divulgar a vida e o legado intelectual de Leonor Pimentel.
> Em 1999 comemorou o bicentenário da "acção política, prisão e execução" daquela intelectual. Entre representantes de várias universidades de Itália, contava-se o escritor italiano Antonio Tabucchi. Tratou-se de um ciclo comemorativo onde passou um outro filme, com a mesma protagonista.[7]

[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*

Si tratta di un ritratto di Eleonora de Fonseca Pimentel, piuttosto che di una recensione al libro o al film, un suo profilo si evidenzia ancora maggiormente nell'altro articolo a firma di Isabel Lucas[8] pubblicato sullo stesso numero di «Diário de Notícias», e dal titolo *Uma jornalista portuguesa heroína em Itália.* Anche questo articolo si configura come un ritratto approfondito e come un elogio della de Fonseca Pimentel:

> Poetisa, escritora, pedagoga, bióloga, Leonor Pimentel, ou a "Portuguesa de Nápoles" (como ficou conhecida), era uma inconformada com o papel reservado às mulheres na sociedade. Quis intervir. Conseguiu, contra todos os preconceitos da época e preceitos reservados ao universo feminino. Casou, foi mãe, mas nunca se coibiu de ter ideias políticas e esteve em permanente contacto com os intelectuais da sua época.
> Após a revolução, fundou o jornal oficial da república então instalada, o Monitore Napolitano, jornal político que tinha a capacidade de influenciar a política. Ou seja, Leonor entregou-se à revolução depois de se ter apaixonado pela poesia e pagou a «ousadia» com a vida. Enforcada em 1799, é a heroína de uma biografia romanceada que chega agora a Portugal, 25 anos depois de ter feito história no meio literário italiano.[9]

Dopo aver fornito per sommi capi i riferimenti biografici della "portoghese di Napoli", la giornalista prosegue il suo elogio mettendone in evidenza le origini nobiliari portoghesi e soffermandosi sull'aspetto sentimentale della donna, immagine che si ricava proprio e dal film della De Lillo e dalle pagine di Striano, di cui chi scrive ricorda l'edizione in portoghese per la Quetzal. In particolare il libro dello scrittore napoletano viene definito uno dei due classici contemporanei italiani, un caso editoriale «justa ou injustamente comparado ao romance *O Leopardo*, de Giuseppe di Lampedusa».[10]

È un soffermarsi in primo luogo sulla figura storica della Pimentel Fonseca che non caratterizza solo la stampa portoghese, ma che si ritrova anche nelle recensioni italiane. Nel suo breve contributo su «La Repubblica», Paolo D'Agostini, infatti, scrive:

> Ponendo al centro la figura storica di Eleonora de Fonseca Pimentel, no-

[8] I. Lucas, *Uma jornalista portuguesa heroína em Itália*, «Diário de Notícias», 28 settembre 2007.
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*

> bile di origine portoghese ma di educazione napoletana che ne sarebbe diventata leader, la narrazione rivisita l'utopia perdente della Rivoluzione giacobina partenopea del 1799. Il personaggio è affidato alla sensibile cura dell'attrice portoghese Maria de Medeiros che incarna bene l'impasto di fragilità fisica e forza morale della vera Eleonora.
> Una donna che ebbe il coraggio inusitato per la sua epoca di fuggire da un matrimonio che la umiliava. E la cui guida intellettuale dell'effimera rivolta antiborbonica ebbe a cuore l'ideale di una felicità per tutti e un principio di dignità che trasformasse il suddito in cittadino. Ambizioni velleitarie ma straordinariamente anticipatrici. Tanto fu identificata nella sua personalità la responsabilità dei moti rivoluzionari che senza pietà la restaurazione anglo-borbonica le tagliò la testa. Aveva 47 anni.[11]

Il resto di niente ritorna brevemente sulle colonne di «Diário de Notícias» il 21 gennaio 2008, in un'intervista all'attrice Maria de Medeiros che interrogata sulla sua carriera afferma nello specifico del film: «O livro em que o filme se baseia saiu recentemente em Portugal. *Il resto di niente* é um filme importante, mas curiosamente não foi comprado para exibição comercial no nosso país».[12] Una critica, quindi, secondo noi pienamente giustificata, della mancata acquisizione dei diritti della pellicola da parte di distributori portoghesi. Una seconda proiezione della pellicola si ha infatti solo nel giugno del 2008 a Porto, ad apertura della prima "Festa do Cinema Italiano".[13]

La rassegna cinematografica, in cui è ospite proprio la regista Antonietta De Lillo, è occasione, sulle colonne di «Jornal de Notícias», per un'intervista a firma di João Antunes con l'autrice, ma è soprattutto nuovamente occasione per tracciare un nuovo profilo dell'eroina della Repubblica Napoletana, diffondendone la figura nella seconda città del Portogallo, dopo che un'operazione simile era già stata fatta a Lisbona l'anno precedente.

Il giornalista esordisce, infatti, dipingendo brevemente l'immagine di Eleonora Pimentel Fonseca: «Nasceu em Roma, a 13 de Janeiro de 1752, oriunda de uma família aristocrata portuguesa, nunca tendo renegado as

[11] P. D'Agostini, *La coraggiosa Eleonora raccontata con eleganza*, «La Repubblica», 12 settembre 2004.

[12] Intervista a Maria de Medeiros in M. Paixão, "*Tenho pena de trabalhar menos no cinema português*", «Diário de Notícias», 21 gennaio 2008.

[13] Cfr. S.n., *Cinema: Maria de Medeiros abre na 5/a feira a primeira Festa do Cinema Italiano*, «Jornal de Notícias», 3 giugno 2008.

raízes, muito pelo contrário. Bióloga e poetisa, foi ainda uma das pioneiras do jornalismo político, ao fundar o "Il Monitore Napoletano", órgão oficial da malograda República Napolitana. Instaurada em 1799, com forte inspiração da Revolução Francesa, teria uma existência muito breve. A 20 de Agosto desse ano, Leonor, ou Eleonora, foi enforcada, na Praça do Mercado de Nápoles, por crimes contra o estado. Hoje, a "Portuguesa de Nápoles" faz parte da história da cidade, tendo mesmo uma escola com o seu nome».[14]

Un personaggio importante, quindi, nella storia di Napoli, il cui ruolo fondamentale durante la rivoluzione del 1799 viene ampiamente riconosciuto, ma di cui v'è molta ignoranza in Portogallo, come fa notare Antunes: «Entre nós, muitos desconhecem a sua existência e o seu percurso».[15]

Il giornalista si sofferma quindi sul romanzo di Striano, pubblicato nel 1982 e definito un caso editoriale con le sue 400.000 copie vendute nel corso degli anni, per poi giungere all'adattamento cinematografico di Antonietta de Lillo con la quale realizza una davvero argomentata intervista.

L'intervista tocca, infatti, veri punti di interesse che vanno dal rapporto del film con l'opera letteraria originale, alla scelta dell'attrice protagonista, sino alla figura storica di Eleonora de Fonseca Pimentel e all'importanza della Repubblica del 1799 all'interno della storia di Napoli e, più in generale, d'Italia.

Questi ultimi due sono proprio i primi aspetti chiamati in causa dell'intervistatore che interroga la regista proprio sulla fama di Eleonora a Napoli e, quindi, sulla rivoluzione. Risponde Antonietta De Lillo sottolineando la notorietà della donna e soprattutto l'attualità della sua storia in un momento molto drammatico per la città, risposta che viene ribadita riguardo la Repubblica Napoletana intesa come «um momento de grande esperança».[16]

Si entra quindi nel vivo con domande riguardanti il romanzo di Striano e l'impatto che esso ha avuto culturalmente in Italia. La regista, con poche parole, traccia un breve percorso editoriale de *Il resto di niente*, evidenziando le varie vite del libro che dopo una prima pubblicazione nel

[14] J. Antunes, *Leonor da Fonseca Pimentel: "Aqui sinto-me em casa"*, «Jornal de Notícias», 9 giugno 2008.

[15] *Ibidem.*

[16] Intervista a Antonietta de Lillo in J. Antunes, *art. cit.*

1986 per Loffredo, cui segue una del 1997 per Avagliano, in una sorta di crescendo, vede una riedizione da parte di una grande casa editrice, la Rizzoli, nel 1998, in edizione *hardcover*, e nel 2001.[17]

Afferma Antonietta de Lillo: «O romance foi muito lido, mas só em Nápoles, durante dez anos. Depois, foi publicado por uma grande editora e tornou-se muito conhecido em toda a Itália. É uma matéria muito tenaz, resiste ao tempo. O meu filme demorou dez anos para fazer. Foi o filme que quis nascer».[18] Il rapporto con il romanzo si ritrova anche in Italia, nella recensione che del film scrive Valerio Caprara, il quale, sulle pagine de «Il Mattino», esordisce fin da subito affermando: «Il culto che circonda il romanzo di Enzo Striano *Il resto di niente* avrebbe potuto travolgere la versione cinematografica. Ma la personalità di Antonietta De Lillo […] riesce a scolpire un film notturno, vibrante e intenso che non ammicca alle decalcomanie illustrative e tantomeno al consueto orgoglio partenopeo spruzzato di utopismo politico».[19]

Ritornando all'intervista di Antonietta De Lillo su «Jornal de Notícias», Antunes interroga, quindi, sulla scelta di Maria de Medeiros e sul rapporto dell'attrice con il personaggio principale:

> Pensei imediatamente nela, por ser portuguesa e por ser uma mulher pequena mas com muita força. Ela interpreta o papel de uma forma extraordinária. Não sou eu que digo, todos os críticos o disseram. Para ela, foi extraordinário conhecer esta personagem, de que não conhecia a existência. […] A primeira vez que a encontrei estava à espera da primeira filha. Quando filmámos, a Júlia tinha seis anos. Quando acabámos de filmar, a Maria estava à espera da segunda filha, a que chamou Leonor. É uma personagem que não se esquece. Foi uma revolucionária quase por acaso. Mesmo sabendo que lhe poderia trazer a morte, percebeu que era justo imaginar um Mundo mais feliz.[20]

Ultima domanda, quasi obbligata, da parte di Antunes riguarda il rapporto tra Eleonora Pimentel Fonseca e la terra d'origine della sua famiglia, cui Antonietta De Lillo risponde: «[…] a Eleonora viveu pouco

[17] Le edizioni de *Il resto di niente* sono le seguenti: Loffredo (1986 e 1995, in edizione scolastica a cura di Raffaele Messina); Avagliano (1997); Rizzoli (1998 e 2001); Avagliano (2002); Mondadori (2005 all'interno della collana "Classici moderni").

[18] Intervista a Antonietta de Lillo in J. Antunes, *art. cit.*

[19] V. Caprara, "*Il resto di niente" di Antonietta de Lillo*, «Il Mattino», 11 settemnbre 2004.

[20] Intervista a Antonietta De Lillo in J. Antunes, *art. cit.*

tempo em Portugal. Mas a sua origem estava muito presente na sua vida. Eu própria gosto muito de Portugal, é a terceira vez que cá estou. Acho que os nossos povos são muito semelhantes, são muito espirituais. Aqui, sinto-me em casa».[21]

Il rapporto con il Portogallo rappresenta, infatti, sia negli articoli di «Diário de Notícias» che, precedentemente, di «Jornal de Notícias», il punto focale. I cronisti, a nostro avviso, vivono le proiezioni della pellicola di Antonietta De Lillo, nell'ambito della "Festa do Cinema Italiano" o delle attività dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, così come la traduzione del romanzo di Striano per le edizioni Quetzal, come veri e propri eventi, in cui il film o il libro sono, a ben guardare, pretesti per soffermarsi sulla figura storica di Eleonora Pimentel Fonseca. Obiettivo ultimo dei giornalisti è infatti quello di riappropriarsi di un'eroina nota in Italia, ma pressoché sconosciuta al grande pubblico lusitano, la quale, nonostante fosse nata a Roma, ha sempre sottolineato le sue origini familiari e il suo rapporto con il Portogallo.

2. *L'altra Leonor:* A Portuguesa de Nápoles *(1931) di Henrique Costa*

Prima di concludere, conviene ora interrogarsi brevemente sulla scelta del titolo *A Portuguesa de Nápoles* per l'edizione de *Il resto di niente* di Striano da parte della Quetzal di Lisbona.

In effetti il titolo concentra l'attenzione del lettore sulla figura centrale della protagonista, ma, a nostro avviso, è possibile leggere anche un richiamo all'omonima pellicola muta del regista portoghese Henrique Costa, prodotta nel 1931 e che si dimostra una vera e propria biografia cinematografica di Eleonora de Fonseca Pimentel, ben prima del lavoro di Antonietta De Lillo.

Poche sono le informazioni bibliografiche sul regista e, nello specifico, sul film *A Portuguesa de Nápoles*, che vengono entrambi citati in contributi sul cinema portoghese, sebbene senza veri approfondimenti critici.[22]

[21] *Ibidem.*

[22] Uno spezzone di *A Portuguesa de Nápoles* di Henrique Costa fu presentato con commento di João Mário Grilo, presso Cinemateca Portuguesa, durante le "Comemorações do Bicentenário de Leonor da Fonseca Pimentel (1799-1999)", organizzato dalla Universidade Nova de Lisboa e dell'Universidade de Évora, in collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, l'Ambasciata d'Italia e l'Istituto Italiano di Cul-

Mario Neves, nel suo *O Cinema português anterior a 1974*,[23] si sofferma appena sulla pellicola limitandosi a definirla «um drama histórico baseado no envolvimento da portuguesa Leonor Pimentel na Revolução Napolitana de 1799».[24]

Dai dati in nostro possesso, è possibile risalire al cast e alla prima proiezione del lavoro, così come alla casa di produzione. Realizzato da Costa per conto della Produçao de Melo di Castelo Branco, vide la sua prima il 15 giugno 1931 presso il Cinema Odeon di Lisbona. Protagonista, nel ruolo di Eleonora de Fonseca Pimentel, Maria do Ceu Foz cui si affiancano António Pinheiro, Heloisa Clara, Barreto Poeira, João Sabido e Francisco Sena.

La realizzazione della pellicola sulla "portoghese di Napoli" fu, a nostro avviso, anticipata dalla pubblicazione, in Portogallo e negli anni di poco precedenti il 1931, di un buon numero di articoli e documenti inerenti la figura storica di Eleonora de Fonseca Pimentel, che si andarono ad aggiungere ai contributi di fine '800 e inizio '900.[25]

Ci si riferisce, in particolare, al lavoro di Fidelino de Figuerido che tra il 1915 e il 1916 pubblica *Um incidente diplomatico em torno da prisao de Leonor da Fonseca Pimentel em 1798* e *Cartas de Leonor da Fonseca Pimentel*, entrambi apparsi sulla «Revista de História» di Lisbona.[26]

tura di Lisbona (23-24 ottobre 1999). Nella stessa occasione si è argomentato anche il caso de *Il resto di niente* di Enzo Striano. Appare quindi plausibile un legame tra il titolo del film di Costa e della edizione portoghese del romanzo di Striano.

[23] Cfr. M. Neves, *O Cinema português anterior a 1974*, «Bulletin of the Faculty of Foreign Studies», Sophia University, n. 33, 1998, p. 169-220.

[24] *Ivi*, p. 186.

[25] Sulla produzione critica su Elenora de Fonseca Pimentel in Portogallo tra fine '800 e inizio '900 si vedano: A.F. Simoes, *Leonor da Fonseca Pimentel*, in Id., *Escriptos diversos*, Coimbra, Imprensa da Universide, 1888, pp. 161-76; J. De Araujo, *Leonor da Fonseca Pimentel e as sua relacoes com Portugal*, in A. Portugal De Faria, *Portugal e Itália*, Vol. II, Leorne, Typographia de Raphael Giusti, 1900, pp. 417-52; H. De Carvalho Nunes Da Silva Anachoreta, *A familia de D. Leonor da Fonseca Pimentel*, «O Conimbricense», LIII, n. 5505, Coimbra, 21 agosto 1900; Aa.Vv., *Leonor da Fonseca Pimentel*, «O Conimbricense», LIII, n. 5512, Coimbra, 15 settembre 1900; J. De Araujo, *Leonor da Fonseca Pimentel*, «O Conimbricense», LIV, n. 5534, Coimbra, 1 dicembre 1900.

[26] Cfr. F. De Figuerido, *Um incidente diplomatico em torno da prisao de Leonor da Fonseca Pimentel em 1798*, «Revista de História», n. 15, Lisboa, 1915, p. 259-269 e Id., *Cartas de Leonor da Fonseca Pimentel*, «Revista de História», n. 17, Lisboa, 1916, p. 56-60.

Lo stesso de Figuerido fu tra i curatori dell'edizione portoghese, del 1914, di *Leonor da Fonseca Pimentel e o Monitor Napolitano* di Benedetto Croce,[27] cui segue l'argomentata nota bio-bibliografica di Henrique de Campos Ferreira Lima del 1925.[28]

Pochi sono i contributi sul film di Costa; ne scrive brevemente Luís de Pina, autore di una fondamentale storia del cinema portoghese: «*A Portuguesa de Nápoles* é a biografia romanceada de Leonor da Fonseca Pimentel, heroína da revolta do povo de Nápoles, contra os Bourbons, nos finais o século XVIII».[29] Definisce Eleonora de Fonseca Pimentel come un «figura histórica muito apreciada pela cultura italiana»[30] e ricorda come «um estudioso, o Dr. Donato Martucci, e a escritora Elsa Morante, falaram dela em conferências no Instituto Italiano de Cultura em 1974 e 1984».[31]

Giunge quindi ad un giudizio critico della produzione: «Com um sentido cinematográfico apreciável, *A Portuguesa de Nápoles* perdia-se entre a escassez de meios postos à disposição pela produtora […] e as necessidades de reconstituição, traduzidas em meios humanos e materiais».[32]

Pochi sono i contributi precisi sul film di Costa, esso merita comunque attenzione nell'ambito di un discorso su *Il resto di niente* di Enzo Striano e di Antonietta De Lillo in Portogallo, in primo luogo per l'assonanza del titolo, *A Portuguesa de Nápoles*, con quello della versione portoghese del romanzo dello scrittore napoletano. Quindi, poiché la sua sola scoperta risulta essere un precedente filmico tutt'altro che scontato.

[27] B. Croce, *Leonor da Fonseca Pimentel e o Monitor Napolitano*, tradução de A. Teves Costa, «Revista de História», n. 12, Lisboa, 1914, pp. 269-99.

[28] H. De Campos Ferreira Lima, *Leonor da Fonseca Pimentel*, «Revista de História», XVI, Lisboa, 1925, pp. 76-77.

[29] L. De Pina, *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América,1986 p. 53.

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem.*

[32] *Ibidem.*

Enzo Striano

BRECHT

Testo inedito a cura di Apollonia Striano

Sulla polemica (innescata dal libro di Guy Scarpetta) che *da qualche settimana va*[1] agitandosi intorno a Brecht, alcune annotazioni.

Punto primo: ci sarebbe – non solo retoricamente – da stupirsi che non sia nata, a sinistra, (altrove, intelligenza e buon senso avevano già illuminato ad abundantiam: cfr. *ad esempio*[2] le lucide osservazioni su Brecht di Nicola Chiaromonte giustamente ricordate da Salinari sull'«Espresso») almeno quindici o dieci anni fa, quando, bene o male, *dettero*[3] "onesti" sforzi per esorcizzare le inconfessabili e variegate pulsioni che si nascondono sotto il termine di comodo "stalinismo" in verità sarebbe dovuta venir fuori "allora" se…

Se gli sforzi suddetti fossero stati veramente "onesti", il che, salvo le dovute eccezioni, non fu.

Punto secondo: perché, allora, *si presenta* adesso? Che nasconde? Riflusso, lotte intestine, uccisione-del-Padre-Brecht-a-sua-volta (falso) uccisore-di-Padri, come vuole Ruggero Guarini, o sacrosanta saturazione provocata dallo strehlerismo e dal foismo, per giunta di terza o quarta mano, della maggior parte degli innumerevoli teatri di qualcosa che dopolavoreggiano per la Penisola?

[1] Il testo qui riprodotto è esemplato direttamente sulle sei cartelle dattiloscritte originali, su cui vi sono varianti (instaurazioni, sostituzioni, espunzioni) autografe dell'autore, inserite a penna o a macchina, subito di seguito a cancellazione o richiamo. Tutte le correzioni sono state accolte nella trascrizione. Sono stati operati alcuni minimi interventi per un necessario adeguamento alle norme correnti: disciplina degli accenti acuti e gravi secondo l'uso moderno; correzione degli evidenti refusi di battitura; correzione di alcuni nomi. Le parti espunte sono state recuperate in nota, così come sono state segnalate le instaurazioni. Questi gli interventi autografi sostitutivi: *sta>da qualche settimana va*; *salta fuori>si presenta*; *assai>molto*; *e>ma*; *è>viene*; *immediatamente>ipso facto*; *insopportabile>indigesto*; *dato>fornito*; *altra>diversa*; *di>da*; *immondizia>paccottiglia*; *si ripensi>si ricordi*.

[2] Intervento instaurativo.

[3] Intervento instaurativo.

Senza alcun dubbio; ma, forse, andrebbe occhieggiata in qualche caso una motivazione *molto* "underground" *ma* non spregevole.

Il mondo politico, economico, sociale, artistico di Weimar non aveva, davanti a sé, che un avvenire totalitario, come purtroppo capita sempre alle età eccessivamente intelligenti e ipercritiche, perciò libere sino all'innocenza.

Questo futuro avrebbe potuto avere, indifferentemente, segno hitleriano o segno spartaco-stalinista (con tutto il rispetto per Rosa Luxemburg e Carlo Liebknecht che, del resto, opportunamente morirono); nella realtà effettuale il segno fu di svastica, nella realtà concettuale e artistica il segno fu di Brecht, o dello zdanovismo o ancora, ideologicamente parlando, di una concezione totalitaria e sopraffattrice della vita e dell'arte e che, del resto, ebbe pure i suoi Dachau intellettuali, seppur abbondantemente postumi.

Ora nessuno si azzardi a smentire l'affermazione che i tempi in cui viviamo in Italia sono weimariani sotto tutti gli aspetti: personalmente cerco di goderne, anche se malinconicamente penso a come andranno a finire. E siamo in tanti ad avere certe sensazioni.

In tale dimensione[4] Brecht *viene* intuito come minaccioso segnacolo della fine di un mondo tutto sommato migliore d'altri che sarebbero potuti essere: scagliargli contumelie, dissacrarlo, rappresenta per lo meno un esorcismo.

Punto terzo: fuori dal generico, esiste davvero il mostro zdanoviano[5] nell'opera di Brecht?

Nel teatro di Brecht c'è e non c'è, perché Bertolt fu, nonostante tutto, immenso esperto di "media" – come tutti i weimariani – e sagacissimo assemblatore di mezzi da spettacolo; nella testa e nel cuore di Brecht invece c'è, domiciliato stabilmente, anche se per stanarlo occorre perdere un po' di tempo e di fatica.

Quali furono gli intendimenti artistici e culturali di Brecht?

Come osservò l'americano Hays, Brecht cercò di «far coesistere letteratura e politica su un maturo piano estetico», il che equivale o a cercare oziosamente la quadratura del cerchio o, per dirla in soldoni, a fare propaganda bella e buona, il che è appunto quello che Brecht fece, in piena consapevolezza.

Quando egli sostiene che esistono cinque difficoltà per dire la verità,

[4] Intervento instaurativo.

[5] È stato espunto *(e perciò fascistico)*.

si pone *ipso facto* in quella posizione di "testimone dell'universale", di moralista e sacerdote (o "vate", che è ancor più esatto) la quale presuppone immediatamente l'esistenza di una sola verità rivelata, carismatica, escatologica.

È perfettamente conseguente a questo atteggiamento il quinto punto del corollario[6] dal quale partono l'uomo e lo scrittore Brecht, cioè la considerazione che occorre, per propalare la verità (solitaria) fra le persone cui essa può interessare, una elevata dose di scaltrezza.

È, come ognuno vede, l'atteggiamento tipico del pedagogo d'elevato livello che ha di fronte a sé un popolo da subornare con artifizi di varia natura; anche il meno smaliziato dei pensatori di piccolo cabotaggio non avrà difficoltà a scoprire, in tale posizione, l'atteggiamento sufficiente e superomistico (non nietzschiano, per carità!) che è alla radice di tutte le predicazioni escatologiche, quella marxenglesiana compresa.

Brecht sa tutto, conosce la verità (la quale consiste, come egli afferma nel più noto tra i suoi scritti teorici, «nel vitto e nell'alloggio dei lavoratori, nelle macchine e nel foraggio a buon prezzo»), mentre neppure quelli tra gli scrittori borghesi «che non temono i potenti e la povertà» riescono ad afferrarla, in quanto «per loro il mondo è troppo complicato: non conoscono i fatti, non vedono i rapporti»…

Beato lui, Brecht, e beati tutti i marxisti volgari, per i quali il mondo è, invece, semplicissimo:

di qua i padroni, di là gli sfruttati, ed ecco la Spiegazione delle spiegazioni. Come si fa a conoscere la Verità?

Brecht lo spiega: bisogna conoscere il materialismo dialettico, l'economia e la storia. Dal che si evince, fra l'altro, che Shakespeare non conosceva verità alcuna e che, quindi, avrebbe fatto meglio a starsene zitto.

Ammettiamo, allora, di essere riusciti a giungere in possesso di questa straordinaria verità, magari dopo aver coscienziosamente studiato gli articoli economici di Luciano Barca. Cosa ne faremo?

«La verità – insegna Brecht – deve essere detta per trarne determinate conclusioni circa il proprio comportamento». Come volevasi dimostrare: ecco, dunque, la spiegazione dell'aspetto più insopportabile del teatro di Brecht: quello gnomico, didascalico. «Tutto dipende – insiste Brecht – dal fatto che si insegni un modo nuovo di ragionare». Niente da fare: gratta il comunista, o anche il cattolico militante, e viene fuori sconso-

[6] È stato espunto *zdanoviano*.

latamente il pedagogo instancabile, il maestro universale, il duce (anche quello, guarda un po', era maestro!) delle coscienze, l'artefice di un futuro che tu, volente o nolente, dovrai accettare, perché tu non sai che è bello e buono, ma lui sì. Spostiamoci ora nello specifico e ci accorgeremo che tutto quanto abbiamo detto si cala, coerentissimamente, nell'*indigesto* (quasi tutto) teatro brechtiano.

Come deve essere il teatro della Verità e del grande pedagogo? Evidentemente un "teatro narrativo", in cui «lo spettatore faccia da osservatore», col quale «allo spettatore si strappino decisioni, si procurino nozioni»; in altri termini deve essere esattamente il contrario di quanto è stato sempre e dovrà essere il teatro, che è – come ogni altra autentica espressione artistica – un mezzo per coinvolgere attivamente (non passivamente, da "ascoltatore" di un indottrinatore culturale o politico) l'individuo, un mezzo che susciti sentimenti, dia sensazioni, provochi emozioni e suggestioni, affinché poi il fruitore "decida da solo", non in base alle "nozioni" ed alle "spiegazioni" che gli sono state fornite.

È evidente che un teatro come quello concepito da Brecht non possa fare a meno di ricorrere ai più volgari e smaccati mezzi di seduzione scenica (e poi si parla male della sceneggiata napoletana!), come chiunque abbia per esempio assistito a rappresentazioni de *La madre* può testimoniare.

Pelagia Vlassova è subito in scena intenta a preparare una povera minestra per il figlio che va al lavoro; la minestra è senza grasso perché la paga è stata ridotta di un copeko, mentre il giovanotto avrebbe bisogno di cibo sostanzioso, visto, fra l'altro, che egli legge pure, al contrario del padre.

Immediatamente il coro operaio canta: «Spazzola la tua gonna / Spazzola un'altra volta! / Non è più un cencio… / La minestra è come acqua. / Così non si va avanti / Ma come possiamo uscirne?».

Non occorre scomodare Umberto Eco per rilevare che qui abbiamo un'interrogazione retorica, vale a dire una domanda che reca in sé già suggerita la risposta; queste piccole ipocrisie[7] sono, del resto, tipiche dei pedagoghi universali i quali, non si dimentichi, già conoscono l'unica Verità.

Il procedimento dell'interrogazione retorica si ripete all'infinito nei coretti del dramma, così come le tipizzazioni esecrande si susseguono a getto continuo (v. il poliziotto che irrompe gridando: – Alto là. Chi si

[7] È stato espunto *retoriche*.

muove è morto!, o il sadico Commissario che si diverte a strappare alla povera Pelagia le tendine linde ed a spaccare il vasetto con lo strutto).

A questo proposito non sia inutile un'osservazione: Brecht ha teorizzato la funzione dei cori, nel suo teatro, sostenendo che essi servono a far sì che «lo spettatore non si sprofondi» e servono anche per «combattere le sue (dello spettatore) libere associazioni di idee»; devono, infine, «mostrargli il modo giusto di comportarsi» e incitarlo «a farsi un'opinione». La funzione indottrinatrice è perciò totale, il malcapitato spettatore non viene lasciato neppure alle sue libere associazioni di idee, deve farsi un'opinione (che è, ovviamente, quella del drammaturgo).

È, come ognun vede, la logica di tutti i regimi totalitari e noi non possiamo fare a meno di ricordare l'osservazione del critico teatrale del «Brooklyn Daily Eagle», il quale scrisse, il 20 novembre del 1935, dopo aver assistito alla rappresentazione de *La madre*:

«Bisognerebbe classificare questo lavoro fra i divertimenti per bambini, giacché è un semplice giardino d'infanzia per nozioni elementari di comunismo».

Vero è che gli Americani sono quasi sempre eccessivamente ottimisti ed anche un po' semplicioni.

Veniamo, infine, al Verfremdungseffekt, cioè il tanto conclamato «effetto di straniamento», in cui molti fanatici brechtiani, in testa Strehler, pongono l'eccezionalità del contributo *fornito* da Brecht alla civiltà contemporanea.

Come lo stesso Brecht ha detto, l'effetto di straniamento è «una tecnica che serve a dare ai rapporti umani rappresentati l'impronta di cosa sorprendente, che esige spiegazioni, non evidenti, non semplicemente "naturali"… Questo effetto ha per scopo di permettere allo spettatore una critica efficace dal punto di vista sociale».

In altri termini occorre spezzare ogni tanto l'azione, per spiegare allo spettatore – se per caso non se ne fosse accorto – che l'avvenimento, la battuta, il personaggio, il gesto vanno sempre chiariti con la lotta di classe, in un martellamento incessante.

Non altra funzione hanno i coretti, i cartelli, le proiezioni, i simboli grafici, le canzonette, il discorso diretto, che pure Brecht ha mutuato dal teatro di Weimar, dove avevano ben *diversa* e più acconcia funzione.

Non è difficile capire che, fra l'altro, è la "cattiva coscienza" o se si vuole, la consapevolezza della fragilità (e talvolta inconsistenza) artistica da parte del drammaturgo a spingere a queste "chiarificazioni" didascaliche; del resto lo stesso Brecht ha ostentatamente sostenuto che nel tea-

tro epico si possono usare attitudini artistiche e comunque sempre per raggiungere gli scopi prefissi: era un modo teorico per uscir dalla «contradizion che nol consente».

L'impudicizia nata successivamente dal trionfo dello stalinismo, quindi dalla propria indiretta conquista d'una posizione egemone, spinse tuttavia Brecht a dichiarare che il suo teatro epico era "altamente artistico", anzi il più artistico di tutti, perché in esso figuravano "fantasia, umorismo, compassione" ma, soprattutto, perché era "divertente e istruttivo".

È impudicizia pari soltanto a quella di Gor'kij, quando scriveva che «il decennio 1907-1917 era stato il più indecente per l'arte russa a causa della cosiddetta libertà di espressione, tipica del mondo occidentale», o a quella di Lukács, quando sostenne che «l'epoca del realismo socialista rappresenta un'epoca nuova in seno allo sviluppo dell'arte e della letteratura, un'epoca che, qualitativamente, è situata a un livello più alto di tutte quelle precedenti».

Che nel teatro di Brecht vi siano fantasie, umorismo, compassione è discutibilissimo: la fantasia vi compare solo di rado, e quando la posizione vatesca non riesce ad annullare del tutto le esperienze weimariane (parliamo *di quelle mutuate*[8] *da* un Toller, da un Unruh, ad esempio); l'umorismo è sempre e solo a satira primitiva ed elefantesca; di compassione non ce n'è per nessuno, come, del resto, è tipico dei moralisti.

Quanto poi al concetto che è artistico ciò che è «istruttivo e divertente», lascio la conclusione a chi legge.

Allora tutta *paccottiglia*, l'opera di Brecht?

Intanto, e già l'hanno fatto Chiaromonte, Saltini, Guarini ed altri, occorre distinguere – come sempre, purtroppo – tra il capostipite e il suo "ismo" … Petrarca era una cosa, il petrarchismo un'altra.

Poi è da sottolineare che Brecht ha dato (sebbene non fosse solo, c'erano Piscator, Weil e, prima di lui, ci avevano provato, oltre ai "weimariani", Mejerchol'd e Majakowskij, fra gli altri) un notevole contributo all'utilizzazione[9] di tutta una serie di mezzi espressivi di cui il teatro moderno non può fare, epistemologicamente, a meno; ha saputo dar vita ad un teatro-giornale o al teatro-slogan (si pensi alla fortuna di certe battute apodittiche, ad es. «Infelice è la terra dove occorrono eroi») che se da una parte era omologo all'oratoria hitleriana, mussoliniana, staliniana

[8] Intervento instaurativo.

[9] È stato espunto *sia pure per i perversi fini che si proponeva*.

(*si ricordi* il famoso "Giuramento") era pure segno dei tempi e ricerca di un modo d'esprimersi non più paludato, ma diretto, efficace.[10]

Non è vero, infine, che B. è servito, a suo tempo, per catalizzare certi riprovevoli e insopprimibili impulsi romantico-populistici che anche il migliore di noi si porta dentro?[11]

[10] È stato espunto, *che avrebbe comunque meritato miglior sorte*.
[11] Intervento instaurativo.

Stefano Manferlotti

STRIANO E BRECHT

Di anni cruciali, nella sua lunga storia, la sinistra europea ne ha vissuti parecchi. Non vi è però dubbio che per i comunisti italiani il 1956 abbia coinciso con l'impossibilità di rimandare ulteriormente un confronto con l'Unione Sovietica che muovesse dalle domande cruciali: è vero socialismo il sistema che si è realizzato a Mosca? E se non lo è, o lo è in misura largamente inferiore a quanto ci si poteva attendere, quali ne sono le motivazioni di fondo, anche teoriche, e quali rimedi si possono trovare? Queste ed altre domande, altrettanto dolorose, si pose Enzo Striano quando l'esercito russo represse nel sangue la sollevazione popolare in Ungheria. Come si sa, non fu il solo; come si sa, non fu il solo a restituire la tessera del PCI; come si sa, non fu il solo a pagare il prezzo di una simile scelta, vittima come fu di un emarginazione quasi sempre garbata ma ferma, che forse spiega anche la tiepida accoglienza riservata ad opere creative di sicuro valore formale, che ancora attendono di essere pubblicate (*La Linea gotica*, per esempio).

Questo preambolo è indispensabile per introdurre le riflessioni indotte in chi scrive da un breve scritto rinvenuto fra le carte di Enzo Striano,[1] fino a questo momento inedito, che ha al suo centro la figura o, per meglio dire, il valore prescrittivo del teatro di Brecht, perché ciò che gli dà forma (su tutto, la vis polemica di cui si alimenta quasi ogni passaggio) trova la sua origine in quell'anno, lacerante nel senso più letterale del termine. Striano, nel 1956, aveva ventinove anni. Benché già vantasse una militanza politica che nella sua generazione ne faceva quasi un veterano, i movimenti dei carri armati russi per le vie di Budapest furono per un giovane del suo stampo il risveglio al tetro dettato della realtà: etica e politica battono, nel mondo, strade diverse, e quando si giunge a un qualsiasi *redde rationem* che sia considerato di importanza primaria da chi detiene posizioni egemoni, non c'è morale, non c'è purezza ideologica che

[1] Vedi E. Striano, *Brecht*, in questo volume.

tenga. Questione cruciale, questa, che la letteratura del tempo non ha mancato di discutere – non solo in Italia – (ricorderemo, su tutte, le figure di Koestler e di Orwell),[2] ma che tormentò Striano fino alla morte se è vero, come è vero, che questo scritto la rivanga con immutata amarezza.

Ed è singolare che sia un giovane poco più che trentenne (anche lui, cioè, di una stagione della vita in cui il furore corre insieme al sangue),

[2] Sia l'uno che altro ebbero ben chiara la questione. Va ricordato che già nel 1930 un intellettuale del calibro di Ignazio Silone si era staccato dal partito comunista, che pure aveva contribuito a fondare, indignato dalle faide interne al partito comunista sovietico, culminate nel 1929 con la dittatura di Stalin (ricordiamo, a beneficio del lettore, che *La scuola dei dittatori* apparirà nel 1938; molto forte fu anche l'impatto esercitato dal collettaneo *The God that Failed*, apparso in Italia nel 1950 per i tipi della milanese Edizioni di Comunità col titolo *Il dio che è fallito*, in cui sia Koestler che Silone fornivano negative testimonianze personali sul comunismo, unendole a quelle di Louis Fischer, André Gide, Stephen Spender, Richard Wright. Precedeva i contributi una introduzione di Richard Crossman, già vicedirettore dell'influente «New Statesman and Nation» e membro della commissione anglo-americana per la Palestina). Il caso di Orwell è tuttavia particolarmente interessante, non solo perché un romanzo come *1984* circoscriveva e rendeva paradigmatico – in quanto lo faceva decantare sull'asse della fantasia creatrice – la sovrapposizione fra nazismo e stalinismo (i critici conservatori furono lesti a dire: "fra nazismo e socialismo", facendo propria una lettura che il testo, di per sé, non giustifica ma che uno Scarpetta avrebbe forse condiviso), ma perché nei suoi saggi i più eminenti intellettuali impegnati nel primo processo di rivisitazione integrale dell'ideologia marxista sono ricordati e discussi con una chiarezza di visione che ancora oggi lascia stupiti. A cominciare da Koestler e Silone: all'autore di *Darkness at Noon* (apparso nel 1940, il romanzo alzava il velo sui famigerati processi celebrati a Mosca nel biennio 1936-38, che sia in *Animal Farm* che in *1984* Orwell avrebbe anche lui evocato in maniera trasparente; ma si vedano anche le due importanti autobiografie *Arrow in the Blue* e *The Invisibile Writing*, apparse entrambe nel 1969, dove Koestler ricostruisce con dovizia di particolari i suoi problematici rapporti con l'Unione Sovietica) Orwell dedica un denso saggio ("Arthur Koestler", ora nel volume *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, ed. by Ian Angus and Sonia Brownell Orwell, III, Harmondsworth, Penguin, 1970, pp. 270-82); del secondo discute in più punti del suo epistolario (in una lettera del 25 aprile 1949 indirizzata a Richard Rees non esita a definirlo «a friend of mine»; la lettera è in *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, IV, pp. 560-61). Le posizioni di Scarpetta e sodali, di cui si dirà più avanti, presentano interessanti punti di contatto con le idee discusse dall'Orwell polemista, tanto da rendere auspicabile una ricerca che verifichi l'ipotesi di un suo influsso diretto su questa generazione. Diremo infine che nel ventennio 1950-1970 il dibattito sul comunismo e sulla fedeltà all'Unione Sovietica fu molto acceso in Gran Bretagna. Di recente lo hanno rinverdito i romanzi e saggi di Martin Amis (*Koba the Dread. Laughter and the Twenty Million*, 2002, incentrato su Stalin; *House of Meetings*, 2006, sul gulag siberiano di Norlag), figlio assai critico di Kingsley Amis, che i dettami di Mosca li seguiva invece *perinde ac cadaver*.

il francese Guy Scarpetta,[3] a riaprire la ferita. Striano, infatti, prende le mosse dal saggio *Brecht o il soldato morto*, che Scarpetta diede alle stampe nel 1979 (il 1979 permette quindi di fissare il termine *ante quem* dello scritto, forse un articolo mai pubblicato, che lo scrittore napoletano non datò ma che in tutta verosimiglianza risale proprio al 1979 o all'anno successivo) e che aveva come bersaglio – attaccata con inaudita violenza – la canonizzazione di Brecht come campione della letteratura socialista, esaltata come strumento privilegiato di emancipazione dei popoli. In una sua poesia giovanile, *La leggenda del soldato morto*, Brecht raccontava la storia di un soldato tedesco caduto nella prima guerra mondiale che viene riesumato, sottoposto di nuovo a visita medica, dichiarato "abile arruolato" e fatto sfilare – prima di essere riavviato al fronte – fra un'ala esultante di popolo.[4] Scarpetta riprende il componimento per asserire che il vero soldato morto, oggi, è proprio Brecht:

> E infatti Brecht non è soltanto quell'eroe della letteratura marxista, quel premio Stalin che fu sepolto in un piccolo cimitero di Berlino Est non lontano dalla tomba di Hegel e che riposa per sempre, secondo il suo ultimo desiderio (abbastanza sorprendente per un "materialista" della sua tempra), in una bara d'acciaio. Brecht è anche quel cadavere mummificato e di tanto in tanto imbellettato di nuovo e continuamente arruolato nella nostra cultura, acclamato dagli zelanti fautori dell'"arte al servizio della rivoluzione", continuamente citato a esempio della giusta posizione

[3] Nato nel 1946 ed oggi docente di letteratura e cinematografia all'università di Reims, Guy Scarpetta è giornalista, saggista e scrittore creativo. Fra le pubblicazioni più recenti: *L'Italie* (1983; il romanzo è stato tradotto in italiano dalla casa editrice milanese Spirali nel 1990), *L'impureté* (1985), *L'artifice* (1988), *Le quatorze juillet: Sade, Goya, Mozart* (1989), *Une île* (romanzo, 1996), *L'âge d'or du roman* (1996), *Kantor au present: une longue conversation* (2000), *Les paradoxes d'Antonio Saura* (2000), *Alain Jacquet* (2002).

[4] La si può leggere in B. Brecht, *Poesie dal 1918 al 1933*, Torino, Einaudi, 1968, traduzioni di Emilio Castellani e Roberto Fertonani. Nel corso della sua trattazione, e specialmente nel capitolo "Di uno stalinismo lirico ovvero quando la poesia si mette al passo" (pp. 191-206) Scarpetta infierisce anche contro il poeta Brecht. Stregato dal mero contenuto, lo accusa, in sostanza, di miseria intellettuale e di povertà linguistica (così anche a pag. 297, dove definisce "sciatto" il suo linguaggio). Il francese non sembra cogliere la liquidazione, nelle poesie brechtiane, della tradizione tardo-simbolista a favore di un dettato in cui il substrato gnomico (per la gran parte di derivazione biblica) si sovrappone ad un lessico quotidiano e volutamente povero, prosastico, che cerca e trova nella densità semantica ed emotiva che ne sprigiona la sua ragion d'essere. Gli sfugge anche l'alto livello dei songs, frutto della felicissima collaborazione fra Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, e la loro innovativa funzione nell'ambito del teatro.

di uno scrittore nella lotta di classe, accompagnato da tutte le fanfare di un teatro contemporaneo di cui costituisce quasi il riferimento d'obbligo. Brecht è proprio il soldato morto presente su tutti i fronti della cultura (e ormai la cultura sembra consacrata al vocabolario militare), sia nel grosso della truppa sia nelle avanguardie, incensato tanto dai governi dell'Est e dai partiti comunisti quanto dai loro satelliti di estrema sinistra, pronti a servire le cause apparentemente più contraddittorie. Brecht è il cadavere che non si finisce mai di aspergere di tutti i profumi della modernità senz'altro destinati a coprire il lezzo stalinista che resta al suo passaggio.[5]

[5] G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1979; trad. it. *Brecht o il soldato morto*, traduzione a cura di Sergio Contardi, Monica Luchi, Simonetta Molinari, Milano, SugarCo, 1979, p. 12. Il saggio è preceduto da una breve prefazione di Eugène Ionesco, che si esprime con accenti ancora più perentori: «La virulenza teorica del marxismo sul piano intellettuale si è un po' attenuata o risulta compromessa. Né in Urss né in Occidente possiamo credere ormai nel marxismo. L'esperienza comunista, con i suoi risvolti criminali, è stata forse il peggiore scacco della storia umana» (p. 7). I toni, come si vede, sono esagitati. Nel 1979 il muro di Berlino non era ancora caduto, ma la sinistra non solo europea si era da tempo impegnata in un confronto al suo interno che definire drammatico è poco. Come talvolta accade, era stata la letteratura ad innescare la miccia: gli scritti di Aleksandr Solženicyn (prima *Una giornata di Ivan Denisovi*, apparso nel 1962, poi *Arcipelago Gulag*, dato alle stampe fra il 1973 e il 1978: ed è strepitoso che lo scrittore russo desse al suo libro di memorie il sottotitolo *Saggio di indagine letteraria*), inizialmente accolti con irridente disprezzo dalla sinistra, resero impossibile concedere alla propria coscienza ulteriori sconti. Si tratta, come si sa, di vicende ancora *in progress*, i cui esiti ultimi è difficile prevedere. Negarne la complessità è parimenti impossibile, ma ci sembra di poter dire che il 1956 rappresenti in questo processo l'*annus horribilis* (gli si potrà confrontare solo il 1968, anno dell'invasione della Cecoslovacchia, che vide l'espulsione dal PCI di Rossana Rossanda, Luigi Pintor, Aldo Natoli, seguiti a ruota da Massimo Caprara – l'accusa, "frazionismo", ha oggi un suono arcaico – e successiva fondazione del Manifesto). Per Striano lo fu certamente. Quanto a Solženicyn, Scarpetta lo evoca più volte, mentre Striano ne tace, anche perché – come si può agevolmente capire leggendo il suo scritto – mal entrerebbe nella sua argomentazione. Non vi è però dubbio che l'opera del dissidente russo ebbe per la sinistra l'effetto di una percossa violentissima, molto ardua ad assorbirsi. Ancora nel 1977 il grande disegnatore Altan, la cui onestà intellettuale è fuori discussione, pubblicava una vignetta sprezzante. Si vedono due interlocutori; uno, forse un intervistatore, chiede all'altro: «Maestro Solgenizin! Che cacchio ci dice oggi?». E l'altro, ovviamente lo scrittore: «Mah! Si tira avanti» (è riprodotta in Altan, *Animo, Cipputi!*, Milano, Bompiani, 1977, p. 77). A onore del vero, va detto che da allora ad oggi i pentiti sono diventati legione. Non cessa di destare stupore, invece, la rozzezza degli attacchi a Solženicyn di cui si fece portavoce la dirigenza del partito comunista italiano (del resto, le parole che su «Rinascita», nn. 11-12, 1950, Palmiro Togliatti aveva dedicato ad Orwell recensendo *1984* erano il

Le trecento pagine che seguono sono utilizzate da Scarpetta, che negli anni precedenti aveva dedicato al drammaturgo tedesco non poche pagine di apprezzamento,[6] per demolire a picconate il monumento-Brecht con un accanimento troppo febbrile e troppo privo di incertezze per non poter essere tacciato di paranoia: è lui stesso, del resto, ad evocare – per negarla, ma si tratta di una *excusatio non petita* significativa, quasi da manuale – la notoria pratica di "Uccisione del Padre".[7] Scarpetta non lo dice subito, anzi non lo dice mai espressamente, che la sua rivisitazione negativa di Brecht nasce anche dalla propria conversione alle teorie di Freud e Lacan (che ha comunque cura di citare spesso), assolutamente incompatibili col positivismo brechtiano, ma è la natura stessa della sua argomentazione a permetterci di dedurlo senza troppe difficoltà. Il saggio corre su due binari: da un lato la critica all'ideologia, alla poetica e alla pratica artistica di Brecht; dall'altro la critica alla *doxa* brechtiana, vale a dire al carattere normativo, totemico e negativamente esemplare assunto dalla sua opera. Il tono è in entrambi i casi *tranchant*. Facendo

correlativo oggettivo di uno sputo). Nell'opporre al torrente di *Arcipelago Gulag* il ruscelletto delle memorie di Dante Corneli, perfino un Umberto Terracini poteva dire, rivolgendosi all'autore e lodandolo per il tono pacato del suo scritto: «Penso che tu abbia adottato e prosegui questo metodo perché non vuoi che la tua opera venga sfruttata dalla solita immonda canaglia contro il partito e il movimento operaio» (dalla postfazione di Umberto Terracini a D. Corneli, *Il redivivo tiburtino. Un operaio italiano nel lager*, Milano, La Pietra, 1977. L'intera questione è ben ricostruita da Barbara Spinelli nel saggio che introduce i due tomi di *Arcipelago Gulag*, a cura di Maurizia Calusio, traduzione di Maria Olsùfieva, Milano, Mondadori, 2001). Minore fu, al tempo, l'impatto delle memorie di Gustaw Herling (*Un mondo a parte*, 1951) e di Varlam Šalamov, autentico martire del libero pensiero (*I racconti della Kolyma*; redatti dall'autore a partire dal 1953, furono editi per la prima volta in Italia da Savelli nel 1976 col titolo *Kolyma: trenta racconti dai lager staliniani*), che infatti né Scarpetta né Striano citano. Si sarà compreso, in ogni caso, che la seconda metà degli anni '70 fu il momento in cui la discussione sull'argomento produsse le prime sintesi, quelle che ancora oggi fanno da punto di riferimento per chiunque voglia studiare siffatto periodo e le passioni che lo attraversarono. Scarpetta non manca di citare, anche se lo fa una sola volta (p. 138) l'articolo di Josif Brodskij (nel 1987 riceverà il Premio Nobel per la letteratura) *Poésie et dissidence*, apparso su «Tel Quel», 76, 1978 (e certo è significativo che Wislawa Szymborska, nel discorso di accettazione del Premio Nobel conferitole nel 1996 abbia citato proprio Brodskij come garante di quella letteratura che fa della libertà la sua ragion d'essere).

[6] Lo ammette e ne discute alle pp. 14-15.

[7] Come si vede dall'Appendice, di «uccisione del Padre» parla in apertura anche Striano, assegnando la paternità della riflessione (ci si perdoni il facile gioco di parole) a Ruggero Guarini.

a sua volta proprie le riflessioni di Jean-Louis Houbedine che esprimendosi sul marxismo ortodosso ne aveva stigmatizzato, nell'ordine, la subordinazione del linguaggio alla comunicazione, della comunicazione all'ideologia e dell'ideologia alla struttura sociale,[8] Scarpetta rileva che in tal modo gli artisti sono costretti a lasciare fuori del proprio territorio sezioni fondamentali e vistose della storia umana:

> E così possiamo cominciare a cogliere l'incapacità del marxismo a pensare quello che Bataille designa come «dispendio improduttivo», in contrapposizione alla sfera del lavoro, del calcolo, della razionalità economica. In rapporto a questo si chiariscono molte cose: l'esclusione dell'erotismo per quello che può avere di gratuito, l'inettitudine al gioco, come pure la logica della segregazione che dichiara «folle» tutto ciò che si manifesta come negatività entro la macchina sociale. E in rapporto a questo risulta comprensibile il motivo per cui il marxismo non ha mai potuto elaborare un'estetica (cui si sono sostituite «politiche culturali» il cui carattere disastroso non ha bisogno di dimostrazione) e non può non manifestare una sorda irritazione razionalistica quando si tratta di affrontare la molla dell'esperienza religiosa o mistica e le relative poste in gioco (cui sostituisce, ancora una volta, una critica della «istituzione»).[9]

Quanto alla *doxa*, si tratta di «un insieme di immagini fisse, di opinioni già fatte, di interpretazioni a senso unico, di illuminazioni pilotate, di stereotipi e di false evidenze», filiate da un didascalismo esasperato, a sua volta indotto da una «concezione ristretta e positivistica della ragione»[10] che si estrinseca in dogmi spacciati come esito di una dialettica stringente e, per così dire, naturale. Per Scarpetta, si tratta di una vera e

[8] Cfr. J-L. Houbedine, *Langage et marxisme*, Paris, Klincksieck, 1977.

[9] G. Scarpetta, *op. cit.,* p. 19. In realtà la riflessione di Scarpetta coincide col momento in cui in Francia l'intellighenzia procede ad una decostruzione più o meno radicale del pensiero marxista. In *Brecht o il soldato morto* sono evocati i nomi di non pochi protagonisti di un dibattito che non si è ancora spento ma che conobbe in quegli anni il suo momento topico: accanto al già citato Houbedine, Bernard-Henri Lévy (il suo *La barbarie à visage humain*, apparso nel 1977 e citato più volte da Scarpetta, deve averlo influenzato non poco), André Glucksmann (di lui ricorda *Les maîtres penseurs*, del 1977 e *La cuisinière et le mangeur d'hommes*, apparso nel 1975 e contrassegnato da accenti ben più iconoclasti perché vi si postulava un rapporto di necessità fra marxismo e totalitarismo), Philippe Sollers (Scarpetta ne cita l'importante articolo *Crise de l'avant-garde*, apparso su «Art Press» il 16 marzo del 1978), Daniel Sibony, Laurent Dispot ed altri.

[10] Ivi, p. 99.

propria impostura; o, per dir meglio, di una serie di imposture che vanno demolite l'una dopo l'altra. Nei capitoli che danno forma al libro non lascia fuori nulla: la debolezza concettuale della teoria dello "straniamento";[11] la cecità di Brecht di fronte alle voci più alte del modernismo letterario, pittorico e musicale (incarnati rispettivamente dalla coppia Joyce-Kafka, da Pollock, Rothko, Motherwell, De Kooning e da Schönberg); la sua rilettura dei classici, Shakespeare in testa, banale e corta di respiro;[12] la sua ambiguità di fronte all'antisemitismo; lo stalinismo di fondo;

[11] All'effetto di straniamento, di cui discute in più punti del libro, Scarpetta dedica un intero paragrafo, "Straniamento o punto di vista del Padrone?" (pp. 93-100). Qui non deve sudare troppo, perché Brecht è in proposito di una fragilità teorica disarmante. A quanto dice Scarpetta ci sembra di poter aggiungere che la pretesa, da parte del drammaturgo tedesco, che lo spettatore – opportunamente "distanziato" dalle vicende mostrate sulla scena – acquisisca ipso facto una nuova coscienza politica, si converta al socialismo e poi agisca di conseguenza, lascia davvero senza parole. La si comprende meglio, però, se si considera l'intera pratica come una variante, sia pure più sofisticata, del cosiddetto "realismo socialista". Per fortuna Brecht, come anche Striano ci ricorderà più avanti, è stato anche altro. Quanto al realismo socialista, le consonanze fra nazismo, fascismo e comunismo appaiono – almeno per quanto riguarda ampi scomparti dell'architettura e delle arti figurative – marcate e significative (si veda, per averne una conferma anche visiva, G. Massobrio e P. Portoghesi, a cura di, *Album degli anni Trenta*, Bari, Laterza, 1978. Il panorama italiano appare comunque ben più mosso; il monumentale volume: Aa.Vv, *Anni Trenta*, Milano, Mazzotta, 1982, ne dà ampia prova).

[12] G. Scarpetta, *op. cit*., pp. 57-64. Si tratta anche qui di un intero paragrafo, "Il «trattamento» brechtiano dei classici", in cui ad essere messa sotto accusa è la lettura che di *Amleto* aveva offerto Brecht nei suoi *Scritti teatrali*. Scarpetta cita da *L'acquisto dell'ottone*: «La borghesia faceva i primi passi esitanti. Shakespeare non avrebbe potuto confezionare così, su misura, la parte di Amleto per il suo carattere asmatico se la famiglia feudale non si fosse nel frattempo dissolta» e conclude: «Perciò, se il marxismo consiste nel ridurre Amleto a questo genere di asserzione irrisoria e non dimostrabile, c'è qualcosa di marcio nel regno del marxismo» (p. 61, corsivo dell'Autore). Analoghe osservazioni vengono fatte per *Macbeth* e per *Coriolano*. La chiusa del paragrafo è irrispettosa quanto arguta: «E quando veniamo a sapere che sul finire degli anni Brecht sognava di riscrivere *Aspettando Godot*, di «marxistizzare» l'opera di Beckett, di dare una «posizione di classe» ai personaggi (fare di Vladimir un intellettuale, di Estragon un proletario, di Lucky un poliziotto e di Pozzo un proprietario fondiario), non dovremmo avere rimorsi se ci rallegrassimo che sia morto prima di aver potuto portare a termine il suo progetto» (p. 64). Scarpetta non sta lavorando di fantasia: cita infatti a sostegno la testimonianza che Werner Hecht, uno dei più accreditati biografi del drammaturgo, aveva inserito nelle pagine del suo *Aufsätze über Brecht*, apparso (1970; nel 1997 Hecht darà alle stampe la monumentale *Brecht Chronik*, Suhrkamp, Frankfurt). Quanto a Joyce, si deve riconoscere a Scarpetta il merito di aver rievocato e ridicolizzato il Congresso degli scrittori sovietici tenutosi a Mosca nel 1934, imperniato su Joyce. Le valutazioni dei critici

l'elevazione della «funzione sociale» dell'arte a dogma pernicioso perché paurosamente riduttiva e perché madre di nuovi conformismi.

I toni usati da Scarpetta, asseverativi almeno quanto quelli del suo avversario e troppo spesso marcati, come si diceva in apertura, da un'isteria controproducente perché colpevole di trasferire sul piano dell'emozione quello che dovrebbe restare nei confini della dimostrazione, non di rado possono risultare e di fatto risultano irritanti, ma il merito di aver messo il coltello nella piaga gli deve essere riconosciuto senz'altro: il didatticismo di Brecht (del saggista e polemista, oltre che del drammaturgo) è palmare, così come lo è la pretesa, sua e della dottrina marxista (almeno nella sua versione vulgata e meno meditata), di ridurre l'infinita ricchezza della storia umana al mero risultato di rapporti economici. E che il suo teatro abbia prodotto nella fisicità delle sale una pletora di rappresentazioni tristi, indigeribili, ingessate, dilettantesche nel senso più preoccupante del termine, e una fitta compagine di imitatori e di epigoni, è opinione che trova il critico francese in felice e numerosa compagnia.[13]

In conclusione del suo pamphlet Scarpetta fa un'affermazione che lascia di stucco il lettore: di non avercela tanto con Brecht quanto col brechtismo.[14] Affermazione sorprendente, visto che ha utilizzato trecento pagine per dimostrare che Brecht e arte subordinata alla politica nel senso

di regime convenuti nella capitale, che oggi inducono in chi le legga incredulità e spasso, confluivano nella definizione della sua opera come «ammasso di letame» (p. 119).

[13] Non diciamo nulla di nuovo asserendo che oggi, a inizio del XXI secolo, i drammi più marcatamente ideologici di Brecht (quelli, cioè, in cui lo stile è subordinato al messaggio) siano i meno rappresentabili. A *Madre Courage* e i suoi figli si fa preferire *Vita di Galilei*, a *Il signor Puntila e il suo servo Matti* si oppone la meno dogmatica *Anima buona di Sezuan*. Misteriose apparirebbero al pubblico odierno le qualità di opere come *Teste tonde e teste a punta*, o *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, di fatto dimenticate. Sul didascalismo di Brecht, che zavorra troppi suoi drammi, si è espresso anche Cesare Cases, con una essenzialità e severità di giudizio che è difficile non condividere: «La funzione aristocratica e "affermativa" dell'arte, che in Brecht usciva dalla porta della catarsi aristotelica, rientrava dalla finestra della scienza emanante dall'alto» (C. Cases, "Nota introduttiva " a B. Brecht, *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998, p. XLII).

[14] «Più che con Brecht ce l'ho con il "brechtismo" o, se preferite, con quanto resta di "brechtiano", a volte, nella testa della gente che incontro […] Il "brechtismo" è infatti non tanto un sistema fisso di rigidi riferimenti, di valutazioni estetiche e di comportamenti politici quanto piuttosto un insieme di determinati riflessi, di abbagli e illusioni, di pregiudizi e censure a auto-censure che, come ho indicato, contengono il "complesso" intellettuale, culturale e soggettivo meglio manipolato dall'ordine totalitario» (Scarpetta, *op. cit*, p. 305).

più vieto (stalinista) del termine sono la stessa cosa e che non potrebbero darsi brechtismi senza Brecht: additandolo, cioè, come procreatore consapevole e non disinteressato di una figliolanza che ne ha perpetuato i molti vizi e le scarse virtù.[15]

Striano inizia il suo scritto (che la parola "polemica", utilizzata in apertura permette di collegare al pamphlet di Scarpetta anche per quanto riguarda il genere letterario) proprio mettendo in rapporto di reciproca dipendenza ideologia e pratica teatrale: il termine "stalinismo" (e certo ha un suo rilievo che le osservazioni di un Nicola Chiaromonte siano evocate a sostegno del convincimento che la sinistra debba e possa parlare serenamente, e senza preconcetti, anche delle questioni più spinose) viene immediatamente accostato (l'intervallo fra l'uno e gli altri due è di pochissimi righi) alla coppia "strehlerismo" e "foismo", vale a dire ai due uomini di teatro che (Strehler più di Fo, è bene precisarlo; anche perché Fo era lui stesso un drammaturgo e tendeva a mettere in scena anche e soprattutto le proprie opere) che con più determinazione e con maggior successo predicarono alle italiche genti il vangelo di Bertolt Brecht, a detta di molti sostituendo un'accademia a un'altra. Per Striano basta, a stigmatizzare questo tipo di egemonia, il meno forte sintagma "sacrosanta saturazione".[16]

[15] Ma a scanso di equivoci, ci tiene a dire: «Devo precisare che non sento di avere *alcunché in comune* con coloro che, al tempo della prima venuta del Berliner Ensemble a Parigi, ne denunciarono la "goffaggine germanica" e la "propaganda sovversiva"? C'è un anti-brechtismo *di destra*, che a Brecht non ha saputo opporre niente di meglio che la volgare stupidità del teatro del Boulevard o l'atteggiamento pavido e vile su logori valori reazionari, e infatti questo mi sembrerebbe spregevole almeno quanto l'incondizionato brechtismo che avrà via via il sopravvento» (ivi, p. 298). La precisazione è importante, ancorché rilasciata a denti stretti: come dimostra anche lo scritto di Striano, il dibattito su Brecht (se per dibattito si intende una seria discussione su forme, metodi e scopi) rimane, ora come allora, tutto interno alla sinistra. Dal secondo dopoguerra in poi la destra, sia italiana che europea, non ha saputo produrre alcunché di apprezzabile sul piano culturale (a meno che non si intenda l'aggettivo "culturale" nella sua accezione antropologica).

[16] La precisazione, che Striano subito aggiunge, «di terza o di quarta mano» è in linea con quanto dicevamo poc'anzi a proposito di imitatori e di epigoni (il neologismo "dopolavoreggiano" allude invece alla miseria estetica di simili rappresentazioni). Il brechtismo, ci prendiamo la libertà di aggiungere, ha fatto le sue vittime, ma forse queste sono poca cosa rispetto a quante ne va tuttora mietendo il beckettismo (e prima ancora fu il pirandellismo). «Imitatori, gregge di schiavi», ammoniva il ben noto verso di Orazio. Il poeta di Venosa non aveva però pensato agli orecchianti, agli agenti per sentito dire, ai cultori del falso profondo e del finto intelligente, ai puri e semplici sprovveduti.

Alluso velocemente al Guarini studioso di psicanalisi[17] e inserito – in una prospettiva più scopertamente storica – anche il brechtismo nelle vicende della repubblica di Weimar (lo vede come esito, in campo artistico, delle involuzioni staliniste che sarebbero filiate da Weimar se l'ascesa del nazismo non avesse sospinto la Germania in tutt'altra direzione),[18] Striano

Quanto all'accademia che ne sostituiva un'altra, che è opinione non solo di chi scrive, si può citare a integrazione del discorso un'osservazione attribuita a Kafka: «A conclusione di ogni sviluppo veramente rivoluzionario compare un Napoleone Bonaparte», che in determinati momenti storici è possibile estendere dalla politica all'estetica (Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, in appendice a F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 1109. Va precisato, per completezza di informazione, che negli ultimi anni sono stati avanzati dubbi sulla veridicità delle testimonianze di Janouch).

[17] Anche Guarini, si ricorderà, era napoletano (era infatti nato a Napoli nel 1931, ma dal 1958 in poi visse a Roma), e anche lui lasciò il partito comunista in conseguenza dell'invasione dell'Ungheria. Scrittore creativo (nel 1973 pubblicò il romanzo *Parodia*; nel 1991 il poemetto *Quando bisbiglio la parola Dio*; nel 2006 è la volta dei versi di *Un pizzico sulla mano*), era e tuttora è soprattutto giornalista, animato da una vena polemica (nei confronti degli ex compagni si può anzi parlare di autentico livore, ma è tratto comune a coloro che per un motivo o per un altro abbandonano una fede) che ne rende subito identificabili gli scritti: nel 1989, per esempio, pubblicherà il libello *Compagni, ancora uno sforzo: dimenticare Togliatti* (Milano, Rizzoli) che si colloca nella medesima scia tracciata da Striano. In ogni caso, è probabile che qui l'autore de *Il resto di niente* si riferisca ad articoli di argomento psicanalitico che Guarini scrisse in quegli anni per la rivista "Spirali". Una curiosità: il direttore della rivista era il discusso Armando Verdiglione (nel 1986 e nel 1992 verrà condannato per truffa, tentata estorsione e circonvenzione di incapace), che dirigeva anche per SugarCo la collana *Bordi* in cui era apparso *Brecht o il soldato morto* di Scarpetta (che di Verdiglione cita, a pag. 40, *La dissidenza freudiana*; va però precisato che allora i libri dello psicanalista italiano avevano in Francia ampia circolazione: *La dissidence freudienne* fu pubblicata da Grasset nello stesso anno, il 1978, in cui era apparso in Italia). Non solo: nel 1978 appare, sempre per SugarCo, *I primi della classe*, che Guarini redige a quattro mani con Giuseppe Saltini. Il sottotitolo è tutto un programma: *Il culturcomunismo dal 1944 al 1964: un'antologia per ricordare* (nell'ultima pagina del suo scritto Striano cita anche Saltini; si può forse dedurne che avesse visto il volume). Si tratta, come si può ben capire, di circuiti che fanno riflettere.

[18] Di qui la rispettosa ironia riservata a Rosa Luxemburg e Carlo Liebcknet, che «opportunamente morirono». L'ironia è però resa meno ilare dal fatto che i due spartachisti non scelsero di morire ma vennero assassinati. È probabile, inoltre, che Liebcknet per Liebknecht sia un errore dovuto alla fretta o a una digitazione errata. Curioso è, piuttosto, quel Carlo per Karl, in anni in cui quasi più nessuno diceva Giovanni Milton o Volfango Mozart: probabile residuo di vezzi che il fascismo aveva incoraggiato e che Striano dovette aver assimilato in età scolare. Va detto a questo proposito che lo scrittore era nato a San Giovanni a Teduccio, vale a dire in quell'hinterland napoletano che intorno agli anni '50 avrebbe conosciuto un processo di industrializzazione (lo stabili-

esplicita il tema di fondo del suo intervento: «Nel teatro di Brecht [il mostro szdanoviano] c'è e non c'è, perché Brecht fu, nonostante tutto, immenso esperto di "media" – come tutti i weimeriani – e sagacissimo assemblatore di mezzi da spettacolo; nella testa e nel cuore di Brecht invece c'è, domiciliato stabilmente, anche se per stanarlo occorre perdere un po' di tempo e di fatica». Il tempo e la fatica li aveva già persi Scarpetta, di cui Striano in tutta evidenza condivide non poche opinioni. A differenza del francese, però, sceglie toni più pacati (anche il suo umorismo è più sorridente)[19] ed equi. La struttura dello scritto è molto semplice. All'enunciazione del tema e degli intenti segue l'argomentazione, nettamente divisa in due parti. Nella prima, di gran lunga più estesa della seconda (e non si tratta di una constatazione di poco conto), Striano – per così dire – affianca Scarpetta nella demolizione del monumento Brecht. Gli appellativi riservati al drammaturgo tedesco sono chiari e inappellabili. Se li collochiamo in sequenza, ci rendiamo tuttavia conto che per le sue valutazioni Striano muove da una prospettiva che è quasi per intero italiana:[20] a lemmi e sintagmi come "propaganda", "predicazione escatologica", "moralista e sacerdote", "pedagogo d'elevato livello", "atteggiamento superficiale e superomistico" se ne affiancano altri ("vate"; "il duce, guarda un po', era maestro delle coscienze…"; "posizione vatesca") che sottolineano peccati capitali del totalitarismo in genere ma specifici del fascismo, in cui un dannunzianesimo di riporto e un superomismo d'ordinanza, entrambi smaccatamente piccolo-borghesi e perciò stesso ridicoli, conferivano ipso facto a Benito Mussolini lo statuto di una caricatura vagante per le italiche terre e per l'Europa. In questa enclave parodistica vanno fatte rientrare le citazioni da Gorkij e Lukács,

mento alimentare Cirio, per esempio, e una congerie di fabbrichette minori) convulso ma sufficiente a dare identità di classe alle locali maestranze operaie che con le limitrofe Barra e Ponticelli diedero vita ad un polo "rosso" fra i più attivi. Fu questa la prima aria politica che Enzo Striano respirò.

[19] Si legga, per esempio, ciò che dice quando evoca Shakespeare: «Come si fa a conoscere la Verità? Brecht lo spiega: bisogna conoscere il materialismo dialettico, l'economia e la storia. Dal che si evince, fra l'altro, che Shakespeare non conosceva verità alcuna e che, quindi, avrebbe fatto meglio a starsene zitto».

[20] Hoffman Reynold Hays (1904-1980), il solo straniero citato, fu uno scrittore e saggista americano di vaglia, ma soprattutto un traduttore di prim'ordine, che ebbe il merito di far conoscere al pubblico del suo paese le voci, allora sconosciute, di Andrade, Vallejo, Neruda, Jimenez (si veda l'antologia *12 Spanish American Poets*, pubblicata dalla Yale University Press nel 1943). Qui Striano lo ricorda come traduttore del Brecht poeta (*The Selected Poems of Bertoldt Brecht*, Reynal & Hitchcock, New York, 1947).

brevissime, ma sufficienti a mostrare l'inconsistenza teorica del realismo socialista, i guasti che ne erano derivati[21] e la pochezza morale degli intellettuali di regime.

Dicevamo innanzi che a ben vedere il didascalismo brechtiano, la coazione ad esplicitare il messaggio, che è sempre perentorio, dogmatico, il paternalismo a volte irritante (è una categoria, questa, che ci sentiamo di aggiungere all'elenco) non sono altro che una variante – più sofisticata, forse – del realismo socialista. Striano non si spinge tanto oltre, ma non vi sono dubbi che la sua critica al semplicismo brechtiano, alla sua satira "primitiva ed elefantesca", alla sua concezione, piuttosto rozza, della Verità (con la maiuscola), marchino un giudizio altrettanto severo, al quale fanno da corredo le sobrie ma ben più articolate definizioni che lo stesso Striano fornisce del teatro, «che è – come ogni altra espressione artistica – un mezzo per coinvolgere attivamente (non passivamente, da "ascoltatore" di un indrottinatore culturale o politico) l'individuo, un mezzo che susciti sentimenti, dia sensazioni, provochi emozioni e suggestioni, affinché poi il fruitore "decisa da solo", non in base alle "nozioni" e alle "spiegazioni" che gli sono state fornite». I successivi riferimenti al dramma *La madre*, di cui cita quanto basta, e alla stroncatura del critico del «Brooklyn Daily Eagle» fungono, diciamo così, da prove a carico. A differenza di Scarpetta, che nel suo volume si abbandona ad una vera e propria requisitoria, Striano ha cura di dare il giusto risalto a quelli che a suo parere sono i meriti di Brecht, che non vanno dimenticati. Vi dedica l'intera sezione finale del suo scritto, alla quale aggiunge una postilla a mano (segno di ponderata riflessione), un'interrogazione retorica che li rafforza ulteriormente. A Brecht, dice Striano, va riconosciuto il merito di aver liquidato la retorica di cui si paludava, in quei primi decenni del Novecento, il linguaggio non solo di regime e, insieme con essa, «certi riprovevoli e insopportabili impulsi romantico-populistici» che tutti si portano dentro.[22] A nessuno è dato di sapere che cosa direbbe oggi Striano

[21] Saper citare è un'arte. Si noti, per averne conferma, l'ilare perfidia con cui Striano sceglie le parole di Lukács. Per chi le legga oggi hanno un suono a metà fra il grottesco e il patetico. Dal punto di vista concettuale, teorico, non posso che rimandare a quanto osservo nella nota 10 a proposito del realismo socialista, che a questo punto possiamo ribattezzare "irrealismo socialista".

[22] Striano riconosce la forza di certe «battute apodittiche» di Brecht, come la famosa «Infelice è la terra dove occorrono eroi». Anche qui è agevole concordare con lui. La frase in questione (la fonte della battuta non viene citata, ma si tratta del dramma *Vita*

di Brecht. Forse lo rattristerebbe constatare che se il brechtismo si va facendo sempre più esangue, in Italia come in Germania gli impulsi romantico-populistici godono ottima salute.

di Galilei; a pronunciarla è lo scienziato pisano dopo la condanna). si accosta, per energia semantica e tensione etica, ai modi della tragedia classica e conferma, di nuovo in contrasto con quanto sostiene Scarpetta, quanto si diceva a proposito delle sue qualità di poeta, che erano e sono pregevoli.

Giuseppina Scognamiglio

CHI SIAMO DI ENZO STRIANO OVVERO LA TESSITURA AVANZATA DI UN TESTO ANTOLOGICO

Martedì, 30 gennaio 2001, all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, a Napoli, viene presentato *Giornale di adolescenza*, uno stupendo romanzo di Enzo Striano, edito da Mondadori, relatori: Giulio Ferroni, Titti Marrone e Marco De Marco.

Per l'appunto il professor Ferroni dà inizio alla sua relazione dicendo:

> Mi piacerebbe oggi, nella situazione attuale della scuola di cui capita, per varie ragioni, di occuparsi, sapere di più sul lavoro di insegnante di Striano, anche sui suoi libri scolastici, tenendo presente una citazione che voglio fare dal romanzo *Indecenze di Sorcier*; un libro originalissimo pubblicato nel 1978, venti anni dopo la redazione di *Giornale di adolescenza* ma prima de *Il resto di niente*; un libro originalissimo che si potrebbe definire sperimentale, anche se senza la retorica dello sperimentalismo, fatto di riflessioni sulla vita di uno scrittore di successo che è frequentato da un giovane apprendista […]. Ma volevo dire che da questo romanzo voglio estrarre una citazione che riguarda la scuola, veramente di grande interesse. Dentro questo romanzo ci sono dei racconti: uno di questi racconti si chiama *Normalidad* e fa riferimento ad una specie di ipotesi politica di un paese latino-americano fittizio, inesistente, dove, dopo la sconfitta dei due regimi opposti, quello dei "clericos negros" e quello dei "clericos rocos", si è affermato il partito della "normalidad", che tende ad emarginare dal mondo, dalla vita sociale tutti i dissomiglianti, tutti i "desemecantes" che vengono relegati in veri e propri campi di concentramento. Questo partito tende a dare del paese un'immagine di felicità, di serenità, di normalità in ogni senso, dando grande spazio, tra l'altro, al piacere, alla gioia, al divertimento. E sentite cosa si dice qua del Ministero dell'Istrucion National, si dice che «[…] i ragazzi e le ragazze avevano tanto tempo per divertirsi poiché la Istrucion National nelle mani di Donna Aleandra (la ministra appunto), aveva ridotto al minimo l'impegno nelle scuole, nelle Università: le nozioni di base, un *poquito* della cultura di cent'anni fa, moltissimo discorrere, organizzarsi, riunirsi sui problemi moderni, soprattutto tanta vita, canzoni e *libertad* […]». Il romanzo è scritto nel 1976, pubblicato nel 1978. Da questo regime di *nor-*

> *malidad* possono essere tratte considerazioni per pensare alla situazione dei nostri anni o magari alla situazione che ci aspetta negli anni prossimi. Mi pare che ci sono anche degli elementi sottilmente, acutamente profetici. Nei confronti della scuola c'è naturalmente un'idea implicita di impegno forte, ma anche un'ipotesi di evaporazione, di evanescenza della scuola, che evidentemente Striano vedeva come una tendenza già negli anni in cui lui stesso continuava ad insegnare. Quindi, da questo punto di vista, il fatto che nel romanzo ci sia un brano di questo tipo mi fa pensare a quanto forte e determinante fosse il suo impegno, pessimistico anche, con molte riserve come tutti quanti le abbiamo [...].[1]

Con questo mio intervento cercherò di rispondere all'istanza di Giulio Ferroni, occupandomi di *Chi siamo*, una delle quattro antologie[2] scritte da Striano per gli studenti dei bienni delle scuole medie superiori e pubblicata nel 1971, a Napoli, dall'editore Loffredo.

Chi siamo non è una frase interrogativa: il «chi» è, qui, il predicato di un soggetto plurale e, come predicato, fa riferimento non solo alle persone in sé, ma anche alle qualità e condizioni delle persone.

Sembra rifarsi, per questa concezione che pone la realtà nel pensiero, ad uno dei grandi fondatori della filosofia moderna: René Descartes ovvero Cartesio, che affermava: «di tutto posso dubitare, fuorché di dubitare, e cioè di pensare: *cogito ergo sum* (se penso, sono)». Non si tratta di un ragionamento, di un sillogismo, di una deduzione dell'essere dal pensiero, bensì di una intuizione immediata dell'essere nel pensare. Io "sono" lo stesso pensare.

Chi siamo è il risultato di una consuetudine didattica che pone in primo piano la chiarezza espositiva e la comunicabilità del discorso critico. All'origine sta un principio che la prassi didattica conferma quotidianamente: la misura e la qualità della lettura condiziona, in modo determinante, i processi di apprendimento dello studente. È opinione comune che un cattivo lettore è sempre anche un cattivo studente: si tratta di un'equazione che fissa come obiettivo primario e trasversale dell'insegnamento il porre l'allievo in grado di capire i testi con i quali entra in contatto, cercando di fornirgli un metodo per affrontarli in modo efficace.

Quest'antologia è il luogo in cui confluiscono le esperienze più im-

[1] La relazione di Giulio Ferroni, da cui ho tratto le citazioni, mi è stata gentilmente fornita dalla famiglia Striano.

[2] Le altre sono *Gli eroi dell'uomo* del 1973, *Quante strade*, 1975 e *Le basi*, 1984.

portanti di molte discipline e di molti saperi, è il tramite che mette in comunicazione il lettore privilegiato, in questo caso lo studente, e l'autore; le funzioni preminenti sono quelle di descrivere, convincere, interpretare, commentare, assieme ad una pertinace attenzione alle modalità con cui il contenuto viene organizzato ed espresso; ha, inoltre, un'altra peculiarità: non trasmette solamente un contenuto-base, un significato denotativo, ma, proprio per le singole scelte espressive dell'autore, acquista anche significati aggiuntivi, che sgorgano per allusione, evocazione, suggestione. In una parola, *Chi siamo* ha anche un significato connotativo, coglie in profondità il senso della vita dell'uomo, pur se nato sotto lo stimolo di un'esigenza didattica, quella di esternare, agli occhi di un ideale uditorio di giovani, una problematica ed articolata "visione" delle varie vicende letterarie, offrendone una lettura guidata.

Lo sguardo di Striano si concentra, via via, sulle diverse componenti di un discorso di storia della letteratura, seguendo quella linea organica per cui un argomento ne richiama un altro o ne introduce un altro possibile per esigenze di curiosità intellettuale o desiderio di riscattare elementi di cultura.

Nota distintiva fondamentale dell'opera è il tono piano e discorsivo, che richiede, da parte del lettore, una serena disposizione, pronta a cogliere anche le sfumature, ad assimilare i concetti, dopo averli enucleati attraverso un intenso momento di riflessione e di concentrazione personali, mai attraverso l'acquisizione di schemi precostituiti ed astratti.

Lo studente riceverà, così, la sensazione dell'esistenza reale di un pluralismo di atteggiamenti critici e del carattere problematico di ogni concetto esposto, sicché diverrà consapevole della possibilità di comprendere i varii punti di vista e sarà incoraggiato a farsi una sua opinione, legittima come tutte le altre.

Siamo di fronte ad un testo antologico che non solo intende offrire degli strumenti per lo studio e la comprensione del fatto letterario ma non si sottrae affatto al compito epistemologico preliminare di definire, per quanto possibile, l'oggetto stesso del suo discorso, avendo ben presente sempre la prospettiva pluridisciplinare e sperimentale. Inoltre, il libro è stato pensato anche in funzione manualistica, come strumento di informazione e di consultazione: da qui la scorrevolezza di una scrittura frutto certamente di svariati anni di lavoro, concepita e realizzata nel vivo della vicenda didattica; una scrittura nata nella scuola e che presuppone la conoscenza delle difficoltà, dei problemi, degli orientamenti delle generazioni studentesche.

Chi siamo si presenta come un'opera di agevole lettura, uno strumento di sicura utilità, capace di promuovere negli allievi, in pari tempo ed in egual misura, il gusto della ricostruzione storica e quello della ricognizione estetica, con un'attenzione particolare alla specificità letteraria ed alla fenomenologia culturale e sociale sullo sfondo di una civiltà non solo italiana ma internazionale.

Striano ha inteso evitare il rischio della dispersività di questa sua proposta, favorendo il perseguimento di una finalità fondamentale per il processo formativo, ossia l'acquisizione di un buon livello di preparazione da parte della classe di alunni, tale che essa possa, nel suo complesso, seguire con continuità e senza eccessiva fatica lo svolgersi di un'attività didattica, arricchita non solo di un quadro agile e chiaro dell'evoluzione della storia letteraria, ma fornita anche di una sintesi illuminante. In tal senso, l'opera presenta una sostanziale organicità strutturale, per cui all'interno dei singoli percorsi, suddivisi in quattro sezioni: la prima *Tra infanzia e adolescenza*, la seconda *Tra adolescenza e giovinezza*, la terza *L'età adulta* e l'ultima *La «terza età» – L'epilogo – Il mistero*, compare una regolare articolazione in capitoli che presentano, di volta in volta, un determinato itinerario antologico corredato di utilissimi piccoli dizionari, come il *Dizionarietto politico per i nostri tempi*, che inizia con il lemma *anarchia* e termina con quello di *UIL (Unione Italiana del Lavoro)*. Tra i due lemmi estremi ci sono, tra gli altri, quelli di *bolscevismo, comunismo, democrazia, destra, dorotei, fascismo, maoismo, marxismo, massoneria, nazismo, plusvalore, razzismo, rivoluzione, sciopero, sindacati, sinistra extraparlamentare, stalinismo, terrorismo e troschismo*; un *Dizionarietto cinematografico* tratto da *La composizione del film* di O. Blakestone ed infine un *Piccolo dizionario di economia*.

Relativamente alla struttura del percorso storico-letterario, vengono proposti, in sequenza, il quadro storico, i caratteri essenziali delle specifiche realtà culturali, l'evoluzione dei movimenti letterari, le singole personalità degli autori e l'analisi della loro produzione, in stretto raccordo con il contesto culturale in cui si collocano. Complessivamente, la scelta antologica risulta assai ampia ed esibisce testi sempre provvisti di un'articolata presentazione, di un consistente apparato di note, di un'attenta analisi e di copiosi spunti operativi; una scelta di componimenti che non rientrano solitamente nel repertorio antologico più convenzionale, per quanto artisticamente rilevanti. Lo scopo di Striano, infatti, consiste nello stimolare interessi svariati e ben scanditi per ciascuno dei capitoli, secondo molteplici tipologie di approfondimento concettuale.

Il senso di *Chi siamo* non è esclusivamente interno al testo, ma nasce anche dall'interazione di copiosi valori storici, sociali e culturali, riplasmati creativamente dalla prospettiva estetica dell'autore, dalla sua particolare ottica, da un punto di vista diverso da quello tradizionale.

Nel compilare questa antologia, Enzo Striano, convinto della necessità di consegnare ai lettori un'opera scolasticamente valida, risponde non solo a quelle che sono le indispensabili necessità della scuola, ma cerca altresì di stimolare i pur vivi, anche se, talvolta, latenti interessi culturali dei giovani, obbedendo al criterio basilare di offrire un panorama, il più vasto e completo possibile, della civiltà letteraria dalle origini alle manifestazioni più recenti, dando il dovuto rilievo alle personalità ed alle creazioni più significative, ma cercando perfino di porre, nella loro giusta luce e prospettiva, opere ed autori, che, spesso, corrono il rischio di essere immeritatamente trascurati e collocando, per di più, l'analisi della letteratura italiana in un orizzonte culturale non rigidamente nazionale. Del resto, il sistema letterario non conosce frontiere e travalica i confini di stato, facendo nascere il piacere della lettura dei testi ed individuando contiguità intellettuali parallele a quelle emotive.

Nel commento, sempre sostanzioso ed integrato da puntuali schede biografiche, Striano ha cercato non solo di appianare le maggiori difficoltà e di chiarire i punti più oscuri, ma, soprattutto, di fornire, attraverso un'interpretazione attenta e meditata dei brani prescelti, delle letture critiche, una visione dell'opera e dell'autore quanto più completa possibile e tale da consentire sempre, all'allievo, una comprensione immediata e sicura. Inoltre, l'inserimento di pregnanti lineamenti di *Storia dell'arte* vuole essere più che un completamento, un arricchimento spirituale per lo studente, che potrà agevolmente intendere i legami che corrono, in ogni momento della storia della civiltà, tra l'attività letteraria e quella figurativa.

In tempi segnati dalla fatua compiacenza del fraseggiare difficile, reso oscuro dall'abuso della gergalità letteraria o pseudoletteraria, Enzo Striano si è proposto l'obiettivo di una prosa agile e sciolta, limpida e perspicua, che è di per sé titolo di originalità, oltre che prova di onestà intellettuale e metodologica nei confronti degli studenti, veri, se non unici, destinatari di un libro scritto per la scuola. Affinché l'eredità letteraria conservi una sua vitalità, è infatti necessario che si sappia trasmetterla alle giovani generazioni come un patrimonio complesso, ma certo non troppo distante dalla loro esigenza di chiarezza comunicativa e di fruibilità della letteratura stessa, sicché lo stimolo esercitato dalla formazione scolastica

possa raggiungere un effetto proficuo e duraturo nel tempo: il gusto autentico di coltivare la memoria del passato e quello di aprirsi, con fertile e fervida curiosità, alla contemporanea realtà della letteratura.

* * *

A corollario di questo mio intervento, fornisco le due *Prefazioni*, una dedicata «ai colleghi», l'altra «ai giovani lettori» e le circa due pagine di *Conclusioni?*, con cui Enzo Striano inizia e conclude la sua antologia *Chi siamo:*

ai colleghi

> Bienni e classi di collegamento nacquero sostanzialmente come "trait d'union" tra scuola media e scuola superiore, come cuscinetti che rendessero meno duro l'impatto tra il ragazzo fresco di medie e l'ultimo, pesante triennio di studi. La riforma della scuola secondaria dovrebbe far perdere ad essi questa funzione, in cambio di quella, più ragionevole, di classi continuatrici della scuola media, a livello, però, non tanto di preparazione quanto di scelte: il nuovo biennio comune a tutti i tipi di scuola dovrebbe infatti aiutare i giovani – fornendo loro informazioni quanto mai vaste e stimolanti, saggiandoli in vari campi e con metodologie diverse – a saper finalmente scegliere l'indirizzo verso il quale orientare i loro studi ulteriori, sempre, beninteso, nell'ambito di una concezione generale formativa, maturante, della scuola.
> In verità, nonostante duri ancora l'attesa dell'intervento riformatore, la sensibilità dei docenti, le istanze istintuali degli alunni e il moto irrefrenabile delle cose giunte per proprio conto a maturazione hanno già concorso a far sì che bienni e classi di collegamento assumano una funzione attiva, orientatrice, originale.
> Ciò determina, fra l'altro, l'esigenza di libri adatti.
> In un biennio concepito in tale nuova maniera, ad esempio, non ha più alcun senso l'antologia italiana tradizionale, il centone (magari minuzioso e ricco) di ritagli letterari, la voluminosa raccolta cronologica (o per 'correnti') di brani disciplinatamente susseguentisi per migliaia di pagine.
> Serve, piuttosto, un libro agile, ricchissimo di spunti, con una problematica coerente e varia, un libro polivalente, suscitatore di interessi, attivatore delle capacità raziocinanti, la cui libera espansione è indispensabile perché vi siano, effettivamente, scelte consapevoli.
> Il presente volume è un tentativo di sopperire a certe esigenze.
> È un libro, non un centone, un libro con un suo discorso ben preciso, con intenzioni dichiarate.

Esso nasce dalla profonda convinzione che il ragazzo deve prendere coscienza di quello che avviene in lui e fuori di lui, che deve acquisire una visione storico-critica di se stesso, degli altri, del mondo. Deve, inoltre, imparare a collegare, a scoprire i rapporti fra le cose, le motivazioni dei fatti e delle azioni e deve riuscire a collocare il tutto in una visione generale, in una concezione di vita.
Non importa quale essa sia: la vera scuola non può prefabbricare ideologie, nemmeno a livello individuale; deve semplicemente aiutare i giovani a trovare i mezzi adatti per farsele da soli, in altre parole a maturare.
Ed è anche questa una delle ambizioni di *Chi siamo*.

* * *

Un'antologia così concepita presenta, ovviamente, una parte redazionale assai più ampia del consueto; tuttavia è bene far rilevare che tutta la parte redazionale è frutto di rielaborazione, in forme comprensibili ai giovani lettori, di materiale scientifico (soprattutto sociologico, psicologico e pedagogico), che sarebbe forse stato più facile e comodo dare in blocco, così com'era, ma che in tal modo non sarebbe servito a nulla.
A margine del testo redazionale si troverà frequentemente un quadratino: è l'indicazione che il periodo o il concetto così contrassegnati possono essere utilizzati, meglio e più di altri, come spunti per una discussione in classe, per una lezione, per un tema, per una tesina, per una ricerca.

* * *

Desideriamo davvero (autore ed editore) che *Chi siamo* riesca utile ad una scuola stimolante, viva, in cui la lezione risulti frutto di cooperazione creativa: nel libro si chiede ai ragazzi di scriverci (Casa Editrice Loffredo, via S. Biagio dei Librai, 2 – Napoli) per sottoporci critiche, idee, suggerimenti, proposte; ancor di più l'invito è valido per i docenti, senza il cui apporto intelligente, creativo, non può esserci scuola in senso autentico né può avere alcun valore il più bel libro del mondo.

Napoli, gennaio 1971

* * *

ai giovani lettori

Vi presentiamo un libro che dovrebbe suscitare in voi sensazioni diverse da quelle che, spesso, certi volumi scolastici destano nei giovani.

Il libro di scuola viene frequentemente associato a quel senso di oppressivo, di faticoso che una scuola non ben funzionante induce; esso stesso, molte volte, appare in sé oppressivo e faticoso. Io mi sono chiesto sovente se il diffuso fenomeno di non voler portare a scuola le antologie, con la giustificazione "Pesa troppo", non abbia per caso origine – più che dal fastidio fisico di trasportare sottobraccio un volume ingombrante – da una repulsione istintiva verso un certo "tipo" di libro, da un rifiuto inconscio alla stravagante pretesa di raccogliere, in migliaia di pagine, brandelli sparsi di poesia e di cultura, da sciorinare poi, come in un pittoresco, confusionario mercato, sotto gli occhi diffidenti e spesso critici del ragazzo "acquirente", il quale, invece, ha desiderio, anzi bisogno, di discorsi coerenti, utili, chiarificanti.
"Pesa troppo": certo i ragazzi non ci pensano, ma questa giustificazione – apparentemente futile – può contenere valore critico.
Perché un libro di scuola non dovrebbe mai "pesare troppo", ossia essere valutato solo nei suoi aspetti materiali, né apparire tanto noioso, inutile o repulsivo da spingere ad abbandonarlo con qualsiasi pretesto.
Ora noi (autore ed editore) abbiamo cercato di darvi un libro che non "pesi troppo", per lo meno spiritualmente.
Ci siamo provati, cioè, a fare un libro di scuola che non avesse eccessivamente l'aria d'essere un libro di scuola e che fosse, invece, un libro capace di suscitare desiderio di conservarlo perché "potrebbe servire", anche dopo qualche anno. Per ottenere risultati del genere occorreva, a nostro parere, ribaltare alcuni concetti d'uso, tradizionali, primo fra tutti quello che una antologia non possa essere un libro in sé, con un proprio discorso, con una personale fisionomia.
Bisognava, inoltre, prestare molta attenzione a quelli che sono i veri temi, i veri problemi che vi occupano ed ai quali voi cercate delle risposte, in famiglia, a scuola, nei libri.
Noi sappiamo che, spesso, queste risposte non le trovate, né in famiglia, né a scuola e neppure su molti libri. È per ciò che abbiamo realizzato un'antologia come questa: nel tentativo di aiutarvi davvero a trovare alcune, almeno, delle risposte da voi cercate.

* * *

Abbiamo seguito un criterio sociologico.
La sociologia – come potrete capire meglio leggendo il libro – è, con l'economia, una scienza che oggi suscita molto interesse, anche se non è stata inventata adesso.
Essa si occupa dell'uomo come essere sociale: lo studia, cioè, nel suo processo formativo, analizza i rapporti che si creano fra l'individuo e il mondo intorno a lui, tra individuo e individuo, tra individuo e società.

Comprendete quindi perché la sociologia appaia così importante nel mondo in cui viviamo.
Essa può aiutarci a comprendere meglio "*chi siamo*" e quali sono i problemi che nascono dalla nostra convivenza.
L'antologia l'abbiamo intitolata appunto "CHI SIAMO" e l'abbiamo costruita cercando di seguire un discorso sociologico, ossia affrontando man mano i problemi che si presentano all'essere umano dal momento in cui esso viene alla luce.
Sono problemi che via via si dilatano: da quelli che nascono nell'ambiente familiare a quelli provocati dall'inserimento del singolo nella scuola e poi nella società, a quelli che riguardano la società tutta intera (cultura, informazione, politica…).
Si parla, infatti, di una "microsociologia" e di una "macrosociologia"[3] ed il nostro libro si sviluppa progressivamente dai temi microsociologici a quelli macrosociologici.
Nell'affrontare questi temi cercheremo sempre l'aiuto di scrittori, poeti, pensatori di varie epoche e di ogni nazione e riprodurremo brani significativi delle loro opere, con due intenzioni fondamentali: quella di ampliare e chiarire meglio il discorso in atto e quella di invogliarvi, dopo aver apprezzato i saggi offertivi, ad approfondire per conto vostro la lettura di uno scrittore che vi è apparso utile e valido.
In tal senso, dunque, questo libro non vuole essere un libro di scuola soltanto, ma qualcosa di più: un libro, appunto, che sarebbe bene conservare perché "potrebbe essere utile", anche dopo che la scuola è finita.

CONCLUSIONI?

Il nostro itinerario umano è ormai finito e questo libro sta per offrirvi le sue ultime pagine.
Vorremmo aiutarvi, ora, non tanto fornendovi delle "conclusioni", quanto offrendovi i mezzi per "concludere", vale a dire per ricavare una vostra concezione della vita, del suo valore, del suo significato, dalla ricerca che, insieme, abbiamo compiuto sull'essere umano.
Chi siamo? Dove andiamo? Donde veniamo? Che cosa è la vita? Che

[3] Per "microsociologia" (dal greco *micros* che vuole dire "piccolo") si intende lo studio dei problemi che riguardano l'individuo o piccoli organismi sociali, in rapporto con il resto della comunità; per "macrosociologia" (dal greco *macros* che significa "grande") si intende invece lo studio dei problemi connessi alle forme collettive di espressione sociale (*nota dell'autore*).

senso ha, cosa significa? Noi, come al solito, non pretendiamo di darvi risposte categoriche né obbliganti: abbiamo sempre cercato di far sì che ragionaste da soli, talvolta guidandovi, talaltra stimolandovi, sempre offrendovi testimonianze ed opinioni di varia provenienza, proprio perché imparaste a scegliere, in quanto saper scegliere è la prima espressione di maturità.

A maggior ragione seguiremo lo stesso criterio in queste pagine finali.

Alle numerose domande che – ci auguriamo – siamo riusciti a far scaturire dalle vostre menti, e segnatamente alle domande: – E allora? –

Cosa dobbiamo fare? Come dobbiamo intendere la vita? Questa benedetta vita, in definitiva, che cosa è?, risponderemo con…l'offrirvi varie risposte: quelle che, nel loro impegno di uomini, di pensatori, di artisti, alcuni dei migliori fra noi ci hanno trasmesso.

Voi dovrete, ancora una volta, leggere, leggere con attenzione, e poi pensare, pensare molto, riflettere…Da pensiero nasce pensiero, idea genera idea.

Desideriamo soltanto raccomandarvi una cosa, e poi cederemo il passo agli scrittori: non ritenete mai d'essere giunti a Verità assolute, a convinzioni di fondo, immutevoli, eterne, incontrollabili. Ricordate sempre che è molto bello, ci dà soddisfazione e gioia d'approdare a risultati fermi (un'ultima, veloce esercitazione: perché?), ma ogni risultato, per solido che sia, venga sempre guardato da voi come una tappa, un punto di partenza per giungere *a risultati più avanzati* ancora, i quali, talvolta, potrebbero persino contraddire i precedenti.

Anche se approderete alla fede: pure la fede va coltivata, nutrita, alimentata, accresciuta nella ricerca del divino e dell'umano, come ha insegnato Dante.

Permetteteci, infine, di ringraziarvi: l'autore di questo libro, nello stenderlo, ha fatto come, in genere, fa chiunque scriva: ha, più o meno consapevolmente, tenuto presente un pubblico immaginario di lettori ai quali rivolgersi, in quel dialogo costante e un po' misterioso che è – deve essere – lo stendere un libro.

Questo pubblico immaginario era costituito, per l'autore, da una mescolanza indistinta di volti giovani, da quelli dei suoi figli a quelli dei ragazzi che hanno lavorato con lui nel corso di parecchi anni scolastici e che – egli si augura – ancora lavoreranno in sua compagnia per molto tempo a venire.

Questo misterioso pubblico essenziale lo ha condizionato sempre, lo ha stimolato costantemente a porsi dei problemi che, forse, da tempo non si poneva più, o si poneva in maniera diversa; ciò gli ha fatto bene, gli è stato utile, ed è per ciò che egli, sinceramente, intende ringraziarvi.

Francesco de Cristofaro

GLI EROI DELL'UOMO: L'ORIGINE EPICA ALLA PROVA DELLA STORIA

1. I diversi e appassionati interventi che mi hanno preceduto sono già valsi a restituire, nella sua complessità e versatilità, la figura intellettuale di Enzo Striano: anche chi non avesse dimestichezza col pulviscolo delle opere più e meno importanti che fanno da corona all'indiscusso capolavoro, se ha ascoltato le comunicazioni di questa densa mattinata avrà senz'altro compreso non solo di che stoffa sia fatto lo scrittore, ma anche la straordinaria qualità del suo «lavoro culturale», l'attenzione che usava prestare al confronto con la realtà, alla riflessione sull'ideologia, allo scavo storico, alla mediazione didattica (l'abbiamo appena sentito); insomma tutto ciò che compone, in una formula purtroppo ormai vieta, la sua *etica intellettuale*.

Di tale mosaico di esperienze e di opere (bene acclimatato entro un contesto urbano davvero "eroico" nel medicare le ferite del presente con una molteplicità di risorse formali: dalla «cartastraccia» di Rea al narrare "tragico" di La Capria e Patroni Griffi), quello che vorrei aggiungere costituisce a mio avviso un minuto ma importante tassello, oltre che un insospettabile serbatoio di sollecitazioni critiche: e non solo perché il libro in questione, che s'intitola *Gli eroi dell'uomo* e non è altro che un'antologia epica per le scuole medie, è intriso di fervore, di passione civile, di un impegno dispiegati nel quotidiano, nella *praxis*; ma anche perché esso può offrire una specola privilegiata per scrutare le «ragioni narrative» che Striano andava affinando alla vigilia delle sue più decisive prove di scrittura.

Ma prima ancora di entrare nel vivo del ragionamento, vorrei scoprire le carte, a costo di un autobiografismo che sarà impudico ma, io credo, utile: vorrei dire perché ho inteso proporre alla vostra attenzione uno strumento in apparenza umile e artigianale quale un'antologia per la scuola – e alla fine dell'intervento credo sarà anche chiaro perché mai il mio *topic* mutui senz'altro il titolo di quell'oggetto didattico, senza nemmeno segnalare in corsivo la citazione. Dirò quindi che ho incontrato per la prima volta il nome di Enzo Striano nel 1982, sulla copertina di

questo volume, pubblicato nel '73 da un editore napoletano raffinato e temerario, Luigi Loffredo: il manuale aveva ormai nove anni di vita, più o meno quanti ne avevo io, e tuttavia era largamente adottato e lo sarebbe stato per molti anni ancora. Probabilmente, a quell'età ero incline a pensare che i personaggi di finzione possibili avessero due sole dimensioni, e che albergassero tutti nei cartoni animati o, al massimo, nei libri di Vamba, di Rodari e di Calvino. Ebbene, forse devo essermi fatto conquistare dalla copertina color mattone del volume di Striano, sopra la quale si stagliavano le sagome in bianco e nero e squadrate di quegli stessi «eroi» evocati nel titolo: sta di fatto che da allora, per almeno un lustro, il mio *hobby horse* è stato proprio la mitologia. Da allora, un po' come i personaggi fanciulleschi di Dickens inseguono gli alligatori e i mostriciattoli dei loro sillabari, insieme a molti miei compagni di classe ho preso a incalzare Mercurio o la Fama virgiliana vaganti per l'aria, a origliare i pettegolezzi su Giove «padre e padrone» dell'Olimpo, a filtrare esperienze e sentimenti attraverso monumentali immagini rubate dal tesoro dell'epica: l'amicizia fra Patroclo e Achille, la seduzione delle Sirene, l'elegia di Didone abbandonata. Il vincolo fra le nostre vite e la parola eterna del *mythos* – il medesimo vincolo a cui Striano mostrava di tenere tanto, allorché progettava un'edizione congiunta, peraltro fin qui irrealizzata, del *Giornale di adolescenza* e della narrazione breve *Nausica e Odisseo* – era così stabilito per sempre. Azzarderei anzi che *Gli eroi dell'uomo* sia stato per noi fra i cruciali "libri della formazione": e che le gesta d'eroi, grazie anche al trattamento che ne aveva fatto Striano in quella silloge, abbiano funzionato da primi, dunque *originari*, modelli carismatici (laddove gli ulteriori modelli, come è ovvio, sarebbero sciamati dallo sport, dai media, da tutto quel repertorio di «miti d'oggi» genialmente ricostruito da Barthes). Ecco quindi il primo slancio, d'ordine non solo affettivo, a parlare di questo ordinatore di caos e catalizzatore di letteratura, di visioni del mondo, di forme di vita che è stato per me *Gli eroi dell'uomo*.

Naturalmente, però, i risultati di quest'autoricognizione un po' nostalgica non sarebbero bastati; se non si fosse aggiunto il fatto che, riprendendo in mano il libro un mese fa, mi sono accorto con sorpresa che, come per una specie di *serendipity*, questo testo "povero" pone oggi delle domande di grande momento al comparatista non tanto sull'archeologia di un sapere desueto e pervicace quale l'«epica» (nel senso della materia scolastica), quanto sugli stessi confini territoriali dell'epos, inteso stavolta come campo di forze, come ipotesi morfologica. Sì, perché nelle

pagine de *Gli eroi dell'uomo* è possibile rintracciare, oltre che una "posizione" intellettuale, anche una sorta di teoria della letteratura, forse in parte intuitiva, eppure già estremamente matura e rastremata: quasi non si tratti che del *débris*, del depositarsi sedimentale di quell'ingaggio ideologico che Striano aveva intrapreso per i canali "alti" della cultura, e che per esempio Stefano Manferlotti ci ha illustrato a partire da alcune carte segrete e per così dire "anti-brechtiane" dello scrittore napoletano.

2. Partiamo proprio da qui, per apparente contrasto. Striano contro Brecht? Il primo dato che sottoporrò alla vostra attenzione, prima di passare alla descrizione del volume, è che il testo inaugurale della serie antologica allestita da Striano non proviene né dall'epos sumerico, né da quello egizio, né da quello mesopotamico. Striano ha appena spiegato chi sono gli *eroi* e perché abbia senso studiarli; poi, subito dopo aver detto che l'epica ospita appunto personaggi eccezionali e superlativi («fortissimi, intelligentissimi, audacissimi»), interrompe di colpo questa schidionata di elativi e (si) chiede: «Dobbiamo per forza intendere come "eroi" solo i personaggi eccezionali, famosi, i protagonisti di gesta clamorose?». E affida la risposta ai versi che ora riprenderò, chiedendo al lettore di operare uno sforzo di straniamento, e di mettersi nei panni di un fanciullo che, avvezzo a concepire il mondo degli eroi come un *heterocosmicon* staccato in cui Ercole e Superman si stringono la mano, ascoltasse per la prima volta questa poesia: una poesia, per l'appunto, di Bertolt Brecht. Un bambino – quel bambino che sono stato – si lascerebbe incantare dal suo *grande stile* e dal suo sublime *d'en bas*, certo senza riconoscerli; mentre in lui s'innescherebbe un subliminale processo di presa di coscienza, qualcosa che ha a che fare, a un tempo, con i suoi sentimenti profondi e col suo stare al mondo:

> Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?
> Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.
> Son stati i re a strascicarli, quei blocchi di pietra?
> Babilonia, distrutta tante volte,
> chi altrettante la riedificò? In quali case
> di Lima lucente abitavano i costruttori?
> Dove andarono, la sera che fu terminata la Grande Muraglia,
> i muratori? Roma la grande
> è piena di archi di trionfo. Su chi
> trionfarono i Cesari? La celebrata Bisanzio
> aveva solo palazzi per i suoi abitanti? Anche nella favolosa Atlantide

la notte che il mare li inghiottì, affogavano urlando
aiuto ai loro schiavi.
Il giovane Alessandro conquistò l'India.
Da solo?
Cesare sconfisse i Galli.
Non aveva con sé nemmeno un cuoco?
Filippo di Spagna pianse, quando la flotta
gli fu affondata. Nessun altro pianse?
Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,
oltre a lui, l'ha vinta?
Una vittoria ogni pagina.
Chi cucinò la cena della vittoria?
Ogni dieci anni un grand'uomo.
Chi ne pagò le spese?
Quante vicende,
tante domande.

Insomma, è vero che a Striano ripugna ogni forma di idoleggiamento ideologico, e che guarda con sospetto costante e misura critica alle icone della *intellighentsija* comunista (fino a quell'estremo di satira e di sconcerto che è il *Giuda nominato Trotskj*); e tuttavia questa sua inquietudine politica "scomoda" cede al senso di responsabilità dell'operatore culturale, quando l'*auctor* offra parole di pietra in grado di ridisegnare la mappa dell'etica in modo intellettualmente onesto, vibrante, magari sublime. Ma a parte l'interesse intrinseco dell'autore selezionato, io credo che tale opzione, anche per la stessa *dispositio*, dica già molto di cosa sia per l'antologizzatore l'epica, tanto dal punto di vista cronologico quanto dal punto di vista, come dire?, della *profondità* sociale. Sembra che per Striano – futuro autore d'un geniale romanzo storico esattamente "gettato" nel tempo e nello spazio e avvolgente, con tensione cognitiva, ogni strato di quel contesto – l'epica riguardi il fondo dolente, irriducibile, *universale* dell'essere umano, la sua «creaturalità» (per un usare un termine di matrice auerbachiana), le sue scelte fatali, sempre soggette a un inesorabile principio di sovradeterminazione, a quello che Severino definirà il «giogo». L'epica è quindi, in prima istanza, il contrario della storia; ma è anche, secondo la scommessa pedagogica sottesa al libro, quella zona d'indistinzione ermeneutica, di libertà e di cortocircuito che permette di cominciare a porre domande alla realtà e al passato.

La storia sarà, cioè, messa alla prova dell'epos. Non è un caso che, tra le domande proposte negli esercizi in calce a questo testo incipitario

e súbito estremo, si trovino provocazioni come: «C'è qualche ragazzo a cui piaccia Gambadilegno? A tuo avviso quale potrebbe essere il carattere di questo ragazzo?» o «Perché tantissime persone sono tifose di Riva, Agostini, Merckx?». L'audace maieutica che era qui messa in campo da Striano – e che andava a investire la sfera della morale e la consapevolezza del fruitore circa i propri stessi meccanismi di rispecchiamento – a me pare una sorta di piccolo paradigma del metodo di composizione, e di sollecitazione di *input*, con cui è assemblata quest'antologia.

3. Ma cerchiamo di vedere meglio. Quali erano i criteri-guida del libro? Innanzitutto, in esso veniva accolta con generosità ma anche con lucidità la dilatazione del concetto di "epica". Scriveva l'autore, nella breve presentazione rivolta ai colleghi (nella quale si avverte l'odore di un'altra Italia, di un'altra scuola, di un universo antropologicamente distante anni luce):

> Una visione organica della storia intesa come impegno collettivo al progredire comune non può non determinare una concezione più estesa del fatto epico, una valutazione sociologicamente ampliata della "rappresentatività" umana.

Siamo, con ogni evidenza, nel reame delle maiuscole. I sintagmi-chiave appaiono sostanzialmente tre: *visione organica, progresso comune, rappresentatività umana*. Non può non udirsi in queste righe, sia pur temperata da quello che mi piace definire come l'*umanesimo delle nuances* di Striano, un'eco possente della filosofia della storia di stampo marxiano e più specificamente lukácsiano (su cui bisognerà tornare più avanti); così come appare chiaro e singolare che persino nel redigere un'antologia epica, cioè uno strumento che spesso si riduceva e si riduce tuttora al solo epos canonico (Omero, Virgilio, magari Ariosto e Tasso), Striano non scansava affatto il corpo-a-corpo con la storia, ovvero non si sottraeva a quel rovello che sarebbe stato la cifra della sua ricerca o, come si sarebbe detto una volta, il suo "centro lirico" (si tenga a mente che è dell'anno successivo non proprio l'esordio, ma la prima "uscita" pubblica da romanziere, cioè quel libro urticante e "sciasciano" che è *I giochi degli eroi*: un titolo in lampante consonanza con quello dell'antologia, per un testo che però perverte gli "eroi" in oscuri manovratori d'un *golpe* economico). In altre parole, Striano faceva intendere subito che l'avventura degli eroi, ossia di quanto di *originario* è nella civiltà, sarebbe

stata, una volta di più, posta a contrappunto della scienza del passato; e la conseguenza immediata di tale scelta è per un verso l'indice, assai più inclusivo rispetto a manuali coevi (e a tratti spericolato: se il primo testo è Brecht, l'ultimo è un pezzo su Hiroshima); e per altro verso il *taglio*.

Difatti, la novità principale del volume risultava proprio l'impostazione problematica. Cito ancora dalla presentazione d'autore:

> Si è cercato di fare in modo che tutto il materiale fornito, dall'epica antica a quella dei giorni nostri, appaia nella sua giusta funzione di mezzo per sviluppare un lavoro critico, per porre dei problemi da scandagliare e risolvere, al fine di stimolare curiosità, ragionamenti, idee.

Il richiamo a una funzione pragmatica e didattica dell'antologia, quella che lo stesso Leopardi aveva messo in chiave nella sua *Crestomazia*, non avrebbe potuto essere più chiaro. Ma c'è di più: giacché ciò che Striano metteva a segno era una silente operazione d'avanguardia, cioè realizzava con l'epica quello che Remo Ceserani e Lidia De Federicis facevano, nello stesso giro d'anni di furia strutturalista, con la letteratura *tout court*, nel loro celeberrimo *Il materiale e l'immaginario*: intervallando la proposizione dei testi con l'interpretazione problematica dei miti e delle simbologie, e insieme «la storicizzazione e la *contemporaneizzazione* delle ideologie» (c.m.). Il movimento analitico risultava così duplice, ed essenzialmente marxista: solo dapprima storicizzando, con strenuo rigore, si sarebbe potuto, poi, fare dialogare il testo col presente. Un Olimpo in cui tutti gli eroi siano contemporanei e decontestualizzati sarebbe il trionfo del *Kitsch* e il fallimento della comprensione storica e dell'intelligenza sociale. L'angelo della storia, insomma, *deve* vedere rovine perché poi quegli angeli che sono i bambini possano scorgere luci e in seguito articolare la loro voce.

Inoltre, almeno per i poemi più importanti, Striano offriva anche quello che definiva «schema-calendario» e che si compaginava come una partita doppia: sulla destra l'interpretazione e, appunto, i problemi; e sulla sinistra una sintesi della trama, che in realtà non era una fredda cronologia ma una fabulazione vera e propria, autonoma e in sé appassionante. (Per inciso: è tristemente sintomatico che quello stesso "riassunto narrativo" che per Striano era un mero strumento didattico per ragazzi sia diventato poi, a distanza di trent'anni, *libro* vero e proprio, riscrittura a sé e in sé finita, con dignità letteraria e *record* di vendite: penso, si capisce,

all'*Iliade* di Baricco, dove, compiendo un'estrema scarnificazione sentimentale del testo e sopprimendovi la materia storicamente palpitante, dai cataloghi delle navi alle descrizioni dei sacrifici agli dèi, si dimentica che l'epos omerico è soprattutto enciclopedia tribale. Ma questa è un'altra storia, la storia di una miseria culturale di cui sarebbe davvero ingeneroso parlare qui).

Dal punto di vista del comparatista e del traduttologo, poi, un elemento del massimo interesse metodologico era dato dalla scelta "monolitica" delle traduzioni, nonché dalla motivazione addotta. Dissentendo da quanti usavano proporre una «congerie» di traduzioni più o meno moderne, Striano decideva di fornire, per i tre poemi classici, le sole versioni "canoniche" di Monti, Pindemonte, Caro. E motivava tale scelta con tre diversi, e parimenti interessanti, ordini di ragioni: in primo luogo ciò serviva a non distrarre, o meglio a non diffrangere l'attenzione degli scolari, a evitare cioè di sensibilizzarla verso la lingua di arrivo e i suoi stili, i suoi scarti rispetto alla norma linguistica; in secondo luogo a lasciare visibile la patina del tempo e scongiurare così una proiezione dei testi sul presente (si è già detto: per poter introiettare il *mythos*, per poterne attuare la contemporaneizzazione, bisogna in qualche modo evitare l'effetto di immediata attualizzazione del testo stesso: ancora brechtianamente, lo straniamento come condizione *sine qua non* della conoscenza); infine, e come corollario di questo secondo punto, per evitare quello che Striano chiamava, con espressione radicale, «un fenomeno di demitizzazione». In altre parole, all'epica, almeno nella fase della conoscenza, si addicono una posa tetragona, un dettato stentoreo, un abito antico, persino antiquario, perché gli eroi appaiano davvero eroici, perché durino in un passato assoluto e stazionario, remoto dall'«ora» e dalla quotidianità. Si trattava di una indicazione in grado di stringere con acume il piano teorico e quello pedagogico; e lo stesso può dirsi anche per il susseguente "partito preso" dell'autore, e per le sue conseguenze pragmatiche.

Infatti, Striano affermava con decisione che il collante concettuale dell'antologia era «quello sociologico della "rappresentatività": "eroi" grandi e piccoli sono comunque rappresentativi di una società (o di parti di essa), delle ideologie, delle aspirazioni (positive e negative) di un periodo storico, di un'epoca». Ecco il vero fulcro: ciò che Striano produceva non era un canone dell'epica, ma la genealogia di quegli *animalia symbolica* della letteratura e della società che sono altrettanti emblemi di temperie epocali o di configurazioni etniche o nazionali, di quei "grandi" che, come abbiamo visto attraverso la poesia di Brecht, non dovevano

far eclissare i più piccoli, ma appunto «rappresentarli». I classici, insomma, come eterni inventori dell'*umano*, nel senso che al termine verrà poi dato da un filosofo come Ernst Bloch o da un critico come Harold Bloom; e l'epos come grandioso teatro degli eroi (plurale) dell'uomo (singolare).

4. Fin qui, tracciato per sommi capi, il programma esposto da Striano: un programma che sembrava intrecciare Vico a Carlyle, Spengler a Cassirer. Ma i risultati effettivi si spingevano ben oltre. Resta poco spazio per apportare un minimo contributo dal *côté* della teoria della letteratura, alludendo alla rete delle implicazioni che quest'antologia sembra richiamare, o meglio prefigurare. Certo, nel '73 Striano non poteva immaginare che l'epica, nei decenni successivi, sarebbe divenuta una delle ossessioni della riflessione letteraria, specie in territorio statunitense: complice la revivescenza postmoderna di questo "metagenere" (i nomi da menzionare sono, per la critica, quello di Fredric Jameson, Franco Moretti, Margaret-Ann Doody, David Quint, Frederick Griffiths, Massimo Fusillo; per la letteratura, almeno Delillo, Pynchon, Roth). Eppure, sebbene sia opportuno usare una speciale cautela nel non schiacciare la discussione teorica intorno all'epos sulla costituzione di uno strumento didattico sia pure di eccellente livello, risulta interessante osservare che l'estensione dell'epica adombrata da Striano sembrasse andare proprio in una direzione che oggi, soprattutto dopo aver meditato una lezione importante come quella di *Opere mondo* di Moretti, ci è molto familiare.

Bisogna allora ripartire da un brano della *Teoria del romanzo* di Lukács, esattamente quella che comincia con un movimento permeato di nostalgia: «Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle». Siamo nel '16, e il giovane Lukács dialoga, a un secolo di distanza, con l'Hegel dell'*Estetica* (che aveva parlato dell'epos come di «una totalità vivente e inseparata dall'individualità: un mondo che prende forma grazie a un eroe, e in esso si riconosce»). In quel famoso passaggio, Lukács affermava che l'eroe dell'epopea non è mai un individuo, mai un destino personale, ma «il destino di una comunità». Infatti, dalla pregnanza e compiutezza proprie al sistema di valori che determina il cosmo epico si genera un'interezza troppo organica perché una parte vi si possa isolare a tal punto in se stessa da riscoprirsi poi come interiorità e divenire *personalità*. In questo universo

> dettano legge le categorie organiche: struttura e fisionomia individuali derivano dall'equilibrio insito nella reciproca condizionalità della parte e del-

> l'intero, e non certo dal polemico riflettere di una personalità isolata»; tutto il travaglio dell'eroe appare «connaturato a un grande complesso organico, per esempio un popolo o una stirpe.

Nell'epica, infine, il destino «non crea alcuna solitudine attorno a chi se ne fa carico, piuttosto lo stringe con vincoli indissolubili a quella comunità, la cui sorte si cristallizza nella sua stessa vita»; e questa comunità è «una organica, concreta totalità [...], è creatura d'infinita, intrinseca pienezza plastica».

Per il suo portato teorico, questa pagina avrebbe bisogno di una parafrasi parola per parola; ma già si capisce che l'inclusione nell'indice di Striano – al petto di eroi di saghe nazionali e "Storie Ufficiali" di ogni genere, da Sigfrido al Cid, da Rolando a Tancredi, da Pellico a Garibaldi, dai capi della Rivoluzione francese e di quella americana alle vittime della guerra e della Resistenza – d'una linea *altra* della modernità decostruisce e scompagina clamorosamente questo collaudatissimo canone dell'epos. Per dirne una: secondo Striano un esponente della stirpe degli «eroi dell'uomo» è quel Don Chisciotte che Ian Watt includerà nel suo canone di "miti dell'individualismo moderno": non già un «eroe comunitario», ma anzi l'«antieroe individuale» per eccellenza. Dietro di lui, ecco sfilare un martire della democrazia come Kennedy, o uno della pace come Gandhi; e persino eroi assolutamente negativi, da Torquemada a Hitler. Ovvero, tutti coloro – ed è proprio questo il punto – che abbiano incarnato e, alla lettera, *rappresentato* non già le aspirazioni e le identificazioni e le sofferenze di una comunità, ma quelle *del mondo*: non già di uomini, ma dell'uomo. Insomma ciò che Striano fa in tempo a scorgere è la categoria euristica di *epica moderna*, e dunque il suo nesso con la narrazione romanzesca: egli intuisce quello che sarà l'assunto della teoria letteraria a venire, ovvero che nella totalità di un mondo secolarizzato e disincantato l'agire epico non può che assumere eroi universali; e che esso deve essere cosmogonico e postumo, comunque enciclopedico, e proiettato nel futuro, verso un *humanum* piú alto, piuttosto che ripiegato nella ricognizione legittimante di una *origine* particolaristica, delle viscere di un *Folk*, delle fondamenta di una nazione. Se volessimo stringere tale concezione in una formula, diremmo che l'epica di Striano pare avere a che fare più con l'*ethos* che con l'*ethnos*; e che viene posta davvero al cospetto della modernità, non perché ne sortisca un senso di irriducibile alterità o attrito, ma per suscitare, benjaminianamente, immagini dialettiche:

> Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio.

5. Di più. Quella di Striano pare essere un'epica più "larga" nella dimensione dello spazio, del tempo, come anche nella terza dimensione della coscienza. Si sfrangia così anche il nerbo di quella che Striano chiama la «rappresentatività», e che è anche una sorta di spina nel fianco della teoria letteraria. E allora, per concludere in modo simmetrico alla lirica di Brecht sopra evocata, e anche perché si comprenda come Striano non sia affatto un populista ma qualcuno che vuol fare sentire la voce dell'uomo e il suo intimo eroismo, vediamo cosa trasceglie da uno straordinario *corpus* epistolare, fatto di tenerezza e di una struggente *paideia* senza retorica: un *corpus* che Striano – in modo inaudito, e per noi inevitabilmente provocatorio – considera "epico". È una commovente lettera dal carcere scritta nel '32 da Antonio Gramsci a suo figlio Giuliano (che egli non conoscerà mai); una lettera sull'importanza dello studiare che è anche un emblema dell'idea di insegnamento che dà forma e linfa a quest'antologia – e che pertanto sarà anche il sigillo di questo intervento:

> Caro Iulik,
> come va il tuo cervellino? La tua lettera mi è piaciuta molto. Il tuo modo di scrivere è più fermo di prima, ciò mostra che tu stai diventando una persona grande.
> Mi domandi ciò che mi interessa di più. Devo rispondere che non esiste niente che "mi interessi di più", cioè che molte cose mi interessano molto nello stesso tempo.
> Per esempio, per ciò che ti riguarda, mi interessa che tu studi bene e con profitto, ma anche che tu sia forte e robusto e moralmente pieno di coraggio e di risolutezza; ecco quindi che m'interessa che tu riposi bene, mangi con appetito ecc. Tutto è collegato e intessuto strettamente; se un elemento del tutto viene a mancare o fa difetto, l'intiero si spappola. Per ciò mi è dispiaciuto che tu abbia scritto di non poter rispondere alla quistione se vai con risolutezza verso la tua mèta, che in questo caso significa studiar bene, esser forte ecc. Perché non puoi rispondere, se dipende da te il disciplinarti, il resistere agli impulsi negativi ecc.?

Ti scrivo seriamente, perché vedo che tu ormai non sei più un ragazzino, e anche perché tu stesso una volta mi hai scritto che vuoi essere trattato con serietà. A me pare che tu abbia molte forze latenti nel cervello; la tua stessa espressione che non puoi rispondere alla domanda, significa che rifletti e sei responsabile di ciò che fai e scrivi. Eppoi, si vede anche dalla fotografia che ho ricevuto che c'è molta energia in te. Evviva Iulik!
Ti voglio molto bene.
Antonio

Vincenzo Caputo

«INDIVIDUARE I SOSTRATI» NOTE SUGLI INTERESSI ARTISTICI DI ENZO STRIANO

1. *Enzo Striano e le arti figurative*

È indubbio che un discorso sugli interessi figurativi di Enzo Striano sia, nell'entità del materiale da analizzare, sostanzialmente un discorso marginale. Eppure, al di là di ogni usurato *cliché* critico, l'esiguità quantitativa può nascondere, a ben guardare, significative e policentriche direzioni, le quali finiscono per poggiarsi su riflessioni portanti dell'impianto scrittorio del Nostro. Gli interventi di Striano in tal senso sono, per lo più, legati alle figure di due artisti meridionali, Antonio Petti e Armando De Stefano, sui cui disegni e dipinti egli torna diverse volte. È un interesse – quello di Striano – inevitabile, se si vanno a considerare i soggetti trattati da questi artisti, i quali si soffermano su personaggi emblematici della città partenopea. Antonio Petti, ad esempio, elaborò negli anni Settanta una serie di disegni ispirati alla figura di Masaniello e a quella di Pulcinella.[1] Stesso discorso può esser fatto per Armando De Stefano, il quale fu autore tra il 1970 e 1975 di un ciclo dedicato a Masaniello e, negli anni Ottanta, di una serie di dipinti dedicati alla rivoluzione napoletana del 1799.[2]

[1] Per un'analisi dell'arte di Antonio Petti, che ha suscitato, tra gli altri, l'interesse di critici e letterati come Edoardo Sanguineti, Luigi Incoronato, Paolo Ricci, Domenico Rea e Luigi Compagnone cfr. *Antonio Petti*, Milano, Mazzotta, 2007 e *Antonio Petti*, intr. di F. Vincitorio, Napoli, Marotta, 1983, dove si ricorda che Petti ha saputo descrivere «quella "napoletanità" intesa non nel senso folcloristico, ambiguo, falso che Enzo Striano ha esaminato criticamente, da par suo, in un saggio che serve da introduzione agli stessi "Disegni per Masaniello"» (ivi, p. 14). In appendice si riportano gli scritti, dedicati a Petti, di Sanguineti, Crispolti, Micacchi, Rea, Compagnone, Mele, Trimarco.

[2] Sul De Stefano, sodale di Roberto De Simone e la cui opera ha suscitato gli interessi di letterati come Domenico Rea e Giovanni Testori, segnaliamo i recenti *Armando De Stefano: Dafne*, a cura di A. Fratta, Napoli, Arte Tipografica, 2002; *Armando De Stefano: continuità nel realismo*, a cura di A. Fratta, Napoli, Arte Tipografica, 2005; *Chameleons. Armando De Stefano*, con interventi di F. Durante, M. Roccasalva e un'intervista di E. Puntillo, Napoli, Tullio Pironti, 2008 (cfr. per il nostro discorso il saggio di

Striano dedica maggiore attenzione critica al primo. Elabora un'introduzione per il catalogo della mostra di disegni ispirati a Masaniello, che Petti espose dal 25 gennaio al 12 febbraio del 1977 alla Galleria d'arte "La piazzetta" di Roma[3] e pubblica un articolo, quasi coevo, intitolato *Chi è il Masaniello di Petti*? su «Il Lavoro Tirreno» il 15 febbraio 1977. A tali brevi interventi segue un più impegnativo editoriale de «Il Lavoro Tirreno», dove al saggio di Striano si affianca l'introduzione di Domenico Rea.[4] Per quanto riguarda, invece, Armando De Stefano, Striano si sofferma sulla mostra da lui tenuta presso lo studio d'arte di Nino Ganzerli, nel corso della quale furono esposti pastelli e disegni preparatori per la serie dedicata alla Repubblica partenopea del 1799 (la serie di dipinti su tale tema fu poi presentata nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Palazzo Serra di Cassano, nel 1989).[5]

Su tali interventi punteremo, nello specifico, la nostra attenzione nella consapevolezza della parzialità di tale ricerca. Un'indagine interdisciplinare su Striano e le arti figurative dovrebbe, infatti, per raggiungere caratteri di esaustività sicuramente ampliare il proprio raggio d'osservazione.[6]

F. Durante alle pp. 9-16 e l'intervista di E. Puntillo alle pp. 27-38); *Armando De Stefano al PAN*, Napoli, Electa Napoli, 2009; M. Giancaspro, *Elogio di un incontro: Armando De Stefano*, Napoli, Pironti, 2010. Utile ricordare che De Stefano è stato anche autore delle decorazioni del Rettorato dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, incentrate sulla figura di Federico II. Cfr. *Lo Studio del rettore e i dipinti di Armando De Stefano*, a cura di A. Fratta, Napoli, Electa Napoli (in part. il saggio di M. Picone Petrusa alle pp. 18-25).

[3] Cfr. A. Petti, *Disegni per Masaniello*, testo di E. Striano, Roma, Galleria d'arte "La piazzetta", 1977.

[4] Cfr. A. Petti, *Disegni per Masaniello*, intr. di D. Rea, con un saggio di E. Striano, Cava de' Tirreni, «Il Lavoro Tirreno», 1978. Da segnalare anche un breve intervento in *Antonio Petti. Disegni per Alice*, s.l., Studio Centrozero, 1984.

[5] Cfr. E. Striano, *I "santi laici" del '99 visti da De Stefano in dimensione onirica*, «Progetto», maggio 1987, p. 52 (sezione *Arti figurative*). Ringraziamo Apollonia Striano per averci segnalato tale materiale.

[6] Penso alla produzione giornalistica di Striano, che risulta ancora poco indagata e che, in merito al nostro discorso, potrebbe rivelare notizie utili. Si veda, in tal senso, la cura della rubrica «24 Ore» per il quotidiano «La Repubblica», la quale è da lui corredata di vignette umoristiche (cfr. F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, Napoli, Liguori, 1992, p. 17).

2. *«Individuare i sostrati»: Antonio Petti tra Masaniello e Pulcinella*

È indubbio che tra le figure storiche che affollano lo scenario creativo di Enzo Striano ci siano, in senso complementare, l'eroe Masaniello, da un lato, l'antieroe Pulcinella, dall'altro. Ci troviamo di fronte a due personaggi «emblematici» (e l'aggettivo è di Striano), dal momento che essi finiscono spesso per incarnare le contraddizioni e le ambiguità di Napoli.[7] La rielaborazione figurativa di Masaniello operata da Petti diviene, nell'ottica di Striano, una sorta di soluzione – visiva – a tutte le cavillose letture storiografiche relative al pescivendolo partenopeo. Petti ci ha fornito, infatti, non il vero Masaniello, ma un'interpretazione di lui e della Napoli che rappresenta:

> Chi è il Masaniello di Petti?
> Nei meravigliosi disegni dell'artista (io che ne conosco abbastanza bene l'iter non esito a dichiarare che in essi Petti ha raggiunto risultati forse insuperabili, anche da un punto di vista grafico e tecnico) Masaniello compare poco, come si addice a un'utopia, ad un impossibile sogno collettivo grande e innocente. Tuttavia, nei fogli in cui Petti lo ha raffigurato, esso si mostra fanciullo, incontaminato e insieme indeciso, intento ad ascoltare le voci del mondo che gli sta intorno, per coglierví suoni di amicizia e festevolezza di vita autentica, sincera, giusta, degna di essere vissuta.[8]

Lo sguardo dello spettatore si sofferma, dapprima, sulle caratteristiche generali di tali opere, le quali presentano un mondo «tragicomico» ed «equivoco» con figure «distorte» e, nello stesso tempo, contrapposte al sognatore Masaniello. Dal generale, poi, Striano passa a uno specifico disegno. Nel tradurre in immagini della scrittura le immagini del disegno dedicato alla rivolta (fig. 1), Striano decide di puntare l'attenzione, in particolar modo, su alcuni personaggi. La penna dello scrittore delinea, innanzitutto, la somma («sono uomini e donne […], semplici, dignitosi, da cui s'innalza una ventata di protesta giovane e potente»),[9] per rivolgere poi l'attenzione sui citati dettagli secondo un movimento dell'occhio che dalla folla del primo piano si riversa sul personaggio fem-

[7] Cfr. F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, cit., p. 160.

[8] E. Striano, *Antonio Petti. Disegni per Masaniello*, Roma, Galleria d'arte "La piazzetta", 1977.

[9] Ivi.

Fig. 1. – A. Petti, *Viva Masaniello (la rivolta)*, in Idem, *Disegni per Masaniello*, intr. di D. Rea, con un saggio di E. Striano, Cava de' Tirreni, «Il Lavoro Tirreno», 1978

minile del secondo (a) e, in ultimo, sul protagonista che sovrasta nel disegno gli altri (b):

a)
[...] c'è perfino una ragazzina issata sulle spalle di un coetaneo: agita un lungo fiore, forse un giglio, è un segnale da «flower power»?

> b)
> Sulle teste di queste persone aleggia il loro sogno, il riflesso delle loro coscienze, emana il barbaglio della loro utopia, incarnato dal fanciullo Masaniello che vola, come un aquilone, un giocattolo, un santo, non si sa verso dove, un braccio teso in avanti.[10]

L'ecfrasi di Striano finisce, così, per trasformarsi in una interpretazione di ciò che quelle immagini lasciano intendere. In tal senso, la scrittura dice qualcosa in più dell'immagine. Essa rappresenta una sorta di registrazione di sensazioni e riflessioni soggettive che da quelle immagini possono scaturire.[11]

Su tale disegno Striano torna anche l'anno successivo in uno scritto di più ampio respiro, che – in questa sede – interessa soprattutto per i suoi risvolti teorici. L'*incipit* è, in tal senso, davvero significativo:

> La misura della validità dell'opera di un artista sta non solo nel fascino con il quale ti avviluppa e seduce, ma anche *nello sforzo mentale e culturale che ti costringe a mettere in atto* se te ne vuoi occupare, e nella quantità e qualità di problemi che ti pone quando cerchi di *individuarne i sostrati, le implicazioni, le istigazioni, le provocazioni* che ne fanno un autentico fenomeno artistico e, in quanto tale, culturale e politico.[12]

Sta qui il senso profondo dell'atteggiamento di Striano di fronte alle arti figurative. L'opera d'arte si configura come un intrigante stimolo, il quale dà avvio a uno sforzo «mentale» e «culturale». Descrivere un manufatto artistico significa sostanzialmente, in tale ottica, affrontare problemi, individuare appunto «sostrati», «implicazioni», «istigazioni» e «pro-

[10] Da segnalare è sicuramente anche la nota relativa al giocattolo sul quale corre Masaniello: «Egli sta sopra un grande pattino a rotelle, anzi su un "carrocciolo" (chi non è napoletano non può conoscere il valore inebriante, liberatorio, che ha per i ragazzi dei vicoli lo strepitoso precipitare in discesa su questo aggeggio creativo) […]» (ivi).

[11] Utili, in tal senso, le riflessioni di Giorgio Patrizi in merito alla scrittura ecfrastica di Adolfo Venturi: «la scrittura di Venturi, e assieme di molta critica novecentesca, si ritaglia una specifica collocazione; l'oggetto della pittura è riconosciuto come esemplare dalla cultura di chi legge; la soggettività del critico ricompone la morfologia figurale nella griglia della propria emotività e della propria ideologia: è questa a dare le motivazioni e il senso a quella» (G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 119-1343: 125).

[12] E. Striano, saggio introduttivo ad A. Petti, *Disegni per Masaniello*, cit., pp. n.n. (nostri i corsivi).

vocazioni». L'immagine finisce così per configurarsi come una sorta di *rebus* visivo, la cui necessaria chiarificazione sbilancia asimmetricamente il legame tra oggetto e soggetto artistico, creatore e spettatore, a favore di quest'ultimo. Proprio lo spettatore, infatti, diviene un interprete, al quale spetta il ruolo – protagonistico – di svelare i complessi riferimenti allusivi dell'opera. Ci troviamo di fronte a una riflessione importante. A essa, infatti, si fa seguire immediatamente una sorta di "problematicizzazione" dei disegni di Petti. Come ha letto la storia di Masaniello Antonio Petti? È un quesito fondamentale, dal momento che segna preordinatamente il senso del messaggio che l'artista propone. E, in tal caso, troviamo un'altra precisazione (con relativo riferimento bibliografico) al ruolo dell'artista nell'epoca contemporanea. Il vero artista è geneticamente ribelle (e il riferimento è a Henry Miller), ma tale prerogativa ribellione è legata alle modalità di lettura e interpretazione delle vicende esaminate. L'artista moderno agisce non sul piano dinamico della sistemazione sequenziale di eventi e personaggi, ma sul sostrato illogico e irrazionale dettato dalla soggettività percettiva. La sua opera si traduce sostanzialmente, in base a tali riflessioni, in una «interpretazione soggettiva» delle vicende trasposte a livello figurativo.

Solo dopo tali generali riflessioni Striano passa nello specifico ad analizzare l'operazione, più che l'opera, di Petti, la quale risulta intimamente legata a un discorso sulla città partenopea. Esiste un «cordone ombelicale» tra la vicenda di Masaniello e lo scenario in cui tale vicenda si manifesta. La bravura di Petti sta nell'aver evidenziato tale legame secondo i principi precedentemente evidenziati:

> Petti non ha reciso questo cordone ombelicale, nel senso che sì, se si vuole, si può anche ricordarsi di ricordare la storia leggendo i suoi disegni (ci sono in essi il duca d'Arcos, la rivolta, Grandi di Spagna e lazzari, abbastanza riconoscibili per alcune connotazioni sparse maestrevolmente qua e là), ma poi se ne è volato via (come in un bellissimo disegno della raccolta fa Masaniello), sulle teste degli spettatori legati al noto, al banale, al positivo, invitandoli a seguirlo sulle ali dell'immaginazione […] alla ricerca di un tenue ma esistenziale messaggio di salvezza.[13]

La grandezza di Petti sta, dunque, nella universalizzazione (e, inevitabilmente, smaterializzazione) della peculiare vicenda storica di Masa-

[13] Ivi. Il riferimento è, nuovamente, a *Viva Masaniello (la rivolta)* (fig. 1).

niello, la quale da storia seicentesca diviene metastoria di ogni tempo ed età. La «eccezionale bravura grafica dell'artista» (e, sia detto per inciso, in tale scritto Striano non analizza in maniera sistematica i disegni di Petti) non conta, non è oggetto di riflessione. A essere il centro della riflessione sono, invece, le questioni storiche, politiche, sociali, antropologiche – lo ribadiamo – che la visione dei disegni suscita.

In base a tali considerazioni è naturale che la scrittura artistica di Enzo Striano finisca per assomigliare sempre più a una scrittura gnomica. Siamo in una dimensione di riflessione predominante dell'io scrivente che, superando il confine della mera trama descrittiva, finisce per parlare di storia, società, filosofia. È una dimensione per la quale – insomma – non dovrebbe apparire troppo ardita l'etichetta di narrazione (o meglio descrizione) saggistica in *pendant* con quella, tanto abusata negli anni Settanta e oltre del Novecento, di "romanzo-saggio". Nel corso della sua riflessione sulla rivolta di Masaniello, che è poi riflessione sulla "questione Napoli", Striano evidenzia, ad esempio, la tentazione di spiegare le specificità partenopee fuori da considerazioni socio-politiche e affidarsi («come è avvenuto di fare anche a chi scrive, in un poco diffuso romanzo», è l'inciso del Nostro)[14] ad atteggiamenti ancestrali della stirpe napoletana, le cui motivazioni risultano nelle viscere della cultura meridionale. Striano elenca, in modo schematico e preciso, tali atteggiamenti:

> a) A Napoli esiste una antichissima tradizione anarchica di libertà individuale […] la quale si esprime nell'accomodazione, ossia nello sforzo di non perdere del tutto quella libertà […] b) Di Napoli non vale la pena occuparsi, essendo una città priva di significati e di identificazione […]. È solo un triste ricettacolo di gente sradicata dal passato e senza prospettive per l'avvenire […] c) La dimensione in cui vivono Napoli e i Napoletani va interpretata come una scelta di saggezza; i Napoletani non vogliono uscirne in quanto intuiscono che, «al di là», esiste il pericolo […] d) I Napoletani sono in uno stato durevole di «choc», in quanto il passato si allontana (ma hanno mai tenuto al proprio passato? La Napoli di Carlo III, ad esempio, era reale?) ed il futuro non viene. […] Napoli non rifiuta niente a nessuno, ma non dà niente a nessuno, e ridimensiona tutto e tutti. […] e) Forse Napoli dovrebbe essere lasciata

[14] Ivi. All'altezza del 1978 Striano ha già edito i seguenti romanzi: *I giochi degli eroi* (Milano, Campironi, 1974), *Il delizioso giardino* (Napoli, Loffredo, 1975), *Indecenze di Sorier* (con intr. di G. Bàrberi Squarotti, Napoli, Loffredo, 1978). Qui probabilmente Striano si riferisce proprio a *Il delizioso giardino*.

> alla propria vocazione di «città teorica», forse bisognerebbe farne un'Atene del Duemila [...] f) Napoli capisce tutto, potrebbe realizzarsi in qualsiasi dimensione moderna, ma non vuole, poiché noi Napoletani siamo una popolazione anarchica ed egoista, che concupisce il potere ma in forme individuali e non desidera organizzarlo come meccanismo collettivo.[15]

La lunga riflessione, da cui abbiamo tratto brevi *excerpta*, finisce per esaminare tutte le multiformi immagini della "napoletanità", evidenziando problemi e questioni di difficile risoluzione. Tali problemi e questioni, però, sono collegati da Striano all'opera di Petti. Di fronte alla visione dei disegni, lo scrittore sembra abbandonarsi a una lunga parentesi ragionativa (che, poi, rappresenta in realtà l'essenza di tali pagine), la quale risulta essere, a ben guardare, soltanto esplicativa delle immagini visionate. Le parole spiegano, insomma, ciò che sta dietro al lavoro di Petti, dal momento che «tutte queste ipotesi, e molte altre ancora, esistono *al fondo* del lavoro di Petti».[16]

Esse si incarnano in due emblematiche figure, Pulcinella e Masaniello. La prima è figura negativa; rappresenta la creatività divenuta ripetizione sistematica; è simbolo di un individualismo divenuto difesa di miserie interiori. Striano sottolinea come Petti utilizzi la maschera di Pulcinella ogniqualvolta voglia raffigurare quella parte della plebe che, durante la rivolta di Masaniello, fu pronta a strizzare l'occhio al potere (si veda ad esempio il *Funerale di Masaniello*, fig. 2). Masaniello, invece, è figura positiva; rappresenta l'altra parte della plebe, quella nobile. Tentare di spiegare ciò che rappresenta Masaniello determina la necessità di evidenziare il complesso rapporto tra storia e scrittura di storia, tra avvenimenti passati e racconto, retoricamente inteso, di tali avvenimenti (e siamo a problemi cruciali se si considera il capolavoro del 1986 *Il resto di niente*).[17]

[15] E. Striano, saggio introduttivo ad A. Petti, *Disegni per Masaniello*, cit., pp. n.n.

[16] Ivi (nostro il corsivo).

[17] Edito per la prima volta a Napoli presso la casa editrice Loffredo (1986), il romanzo sulla repubblica napoletana del 1799 è ormai da anni al centro di un intenso dibattito storico-critico. Cfr., tra gli altri, D. Rea, *Napoli capitale degli orrori*, «Il Mattino», 1 dicembre 1986; M. Prisco, *Eleonora al naturale*, «Il Tempo», 21 febbraio 1987; L. Compagnone, *Il silenzio dopo il resto di niente*, «Il Mattino», 12 giugno 1989; G. Bàrberi Squarotti, *Il fallimento della Rivoluzione*, «La Repubblica», 12 maggio 1995; R. Giglio, *Per l'identificazione storica di un personaggio de «Il resto di niente»*, «Critica letteraria», XXVI, IV, 1998, 101, pp. 731-739; A. Ghirelli, *«Premio Napoli» omaggio a*

Fig. 2. – A. Petti, *Funerale di Masaniello*, in Idem, *Disegni per Masaniello*, cit.

La storiografia "borghese" di Croce e altri, utilizzando fonti scritte, ci ha lasciato della rivolta un'immagine folcloristica. Possono, però, i documenti restituire la vera storia di quegli anni? Striano se lo chiede, rispondendosi in maniera chiara:

> La storia è, in definitiva, soltanto un po' di conoscenza presunta; è senz'altro possibile raccogliere materiali e documenti (esistono, chi scrive ne ha personale esperienza) atti a dare della rivolta una visione in cui si restituisca ai «lazzari» e a Masaniello il ruolo importante che essi ebbero, ma ciò non è sufficiente per ricreare un mondo, un tempo, una vita.[18]

Striano, «Il Mattino», 27 marzo 1998; F. Durante, *La giacobina*, «La Repubblica delle Donne», 31 marzo-6 aprile 1998; R. La Capria, *Striano, il romanzo del grande Sud*, «Corriere della Sera», 6 aprile 1998; S. Perrella, *L'inedito: Striano spiega Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 16 ottobre 1998. Ricaviamo tali dati dalla sezione "Studi e ricerche" consultabile sul sito *www.enzostriano.com*.

[18] E. Striano, saggio introduttivo ad A. Petti, *Disegni per Masaniello*, cit., pp. n.n.

I documenti non bastano. Conoscere Masaniello, le sue gesta, il clima della città all'altezza del 1647 significa superare le fonti scritte, di per sé faziose, e ricordare, citando Einstein, che l'immaginazione è più importante della conoscenza. Solo a questo punto Striano può, finalmente, delineare l'immagine di Masaniello come sineddoche di un'altra (e del tutto positiva) "napoletanità". Lo fa mettendo in scena un dialogo tra lui e Petti, tra spettatore e artista. La riflessione sulla rivolta seicentesca diviene occasione per un dialogo su quegli episodi:

> […] abbiamo discusso parecchio, a Napoli e altrove, di queste cose, io cercavo di comunicargli l'idea che mi ero andato facendo, nel tempo, della straordinaria stagione di esaltazione della libertà, […] che fu la rivolta nata borghese e trasformata in lazzarona da Masaniello […]. Lui sapeva già, e meglio di me, che Masaniello è l'altra faccia della medaglia, è il simbolo di quella insopprimibile tendenza liberatoria che ha spinto i Napoletani […] a realizzare impossibili utopie.[19]

Masaniello come emblema di una Napoli vitalisticamente anarchica (e l'esempio riportato è quello della liberazione dai tedeschi del 1943). E non è un caso, in tal senso, che questa riflessione si concretizzi ancora una volta nel disegno *Viva Masaniello (la rivolta)*, citato anche precedentemente, dove il pescivendolo Tommaso Aniello d'Amalfi, mostrando il sorriso dell'alienazione, vola con i pattini a rotelle sulla testa di una umanità furba e approfittatrice (fig. 1).

3. *La repubblica partenopea, Armando De Stefano e la Napoli degli anni '50*

Anche nel racconto dei disegni di Armando De Stefano, dedicati ai protagonisti della Repubblica partenopea del 1799, Striano finisce per affidare alla scrittura il compito di esplicitare ciò che le immagini suscitano sul piano subliminale. La riflessione si abbandona a un lessico onirico («fantasmi», «sogno»), il quale appare all'occhio clinico del descrittore l'unico in grado di spiegare realmente l'essenza (metastorica, verrebbe voglia di aggiungere) degli episodi di fine Settecento. I protagonisti di quella repubblica diventano, in tal senso, fantasmi che, in modo tetro, si agitano nella menti di tutti noi meridionali:

[19] Ivi.

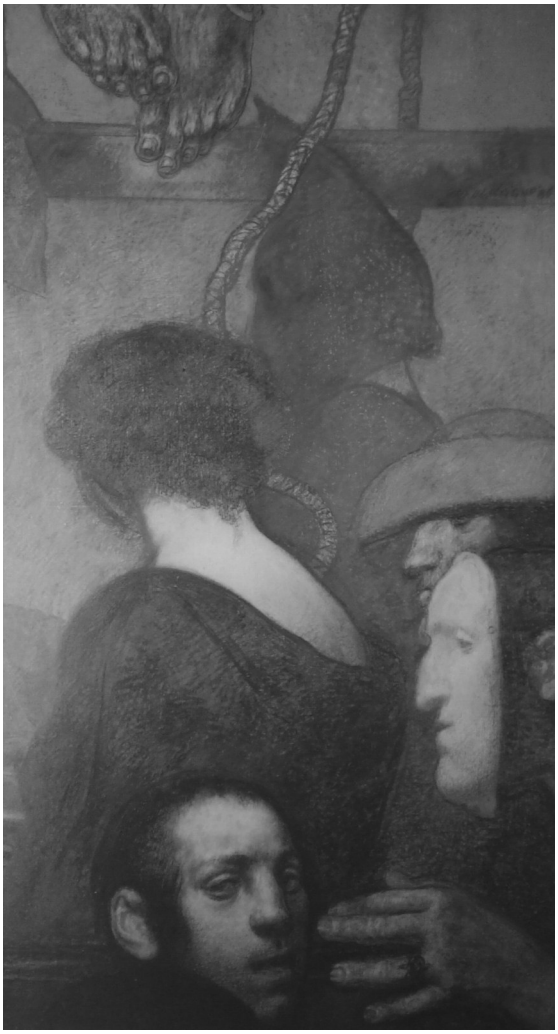


Fig. 3. – A. De Stefano, *Donna Eleonora al patibolo* (1986), in *Armando De Stefano. Immagini da una Rivoluzione. Napoli 1799*, testi di N. D'Antonio, A. Fratta, G. Galasso, Napoli, Guida, 1989 (particolare).

In un luogo delicato e protetto della nostra memoria collettiva d'intellettuali napoletani s'agitano *inquieti fantasmi* degli uomini e delle donne che fecero l'effimera Repubblica del 1799. Sono laici, o qualcosa in più; il loro sangue è stato sparso per riscattarci dal peccato originale che ci se-

> gna: l'inerzia, l'astrazione, l'incapacità di pensar grande quando è necessario, il vizio di pensar piccolo quando serve il grande.[20]

Tra opere d'arte e spettatore di quelle opere si instaura, *ab origine*, un asimmetrico rapporto, per il quale le prime finiscono per divenire l'occasione del risveglio di sedimentate riflessioni dell'io spettatore di quelle immagini. In realtà il riferimento ai fantasmi del 1799, cari all'artista De Stefano ma cari parallelamente allo scrittore Striano,[21] ci permette di inserire una parentesi all'interno del nostro discorso, relativa in generale al clima culturale partenopeo all'altezza degli anni Cinquanta del Novecento, nel quale quei «fantasmi» illuminarono il buio della Napoli post bellica. In un recente scritto sull'arte di Renato Guttuso, Natale Tedesco rievoca gli anni giovanili passati a Napoli alla scuola di Salvatore Battaglia.[22] In quella Napoli degli anni Cinquanta (di quel Cinquanta che per molti termina con i fatti di Ungheria nel novembre del '56) agiscono intellettuali gravitanti attorno al PCI, i quali riflettono sulle questioni legate alla città al fine di determinare in essa un reale mutamento. È una generazione, per lo più degli anni Venti, che è poi divenuta un punto di riferimento culturale per l'Italia dei decenni successivi. All'ombra di personalità diverse come Giorgio Amendola, Mario Alicata, Paolo Ricci si agita un gruppo di giovani, che si interessa, oltre che di politica, anche di letteratura, arte, musica, cinema.[23] Natale Tedesco ricorda le discus-

[20] E. Striano, *I "santi laici" del '99 visti da De Stefano in dimensione onirica*, cit., p. 52 (nostro il corsivo). Il primo lavoro del De Stefano citato è significativo in tal senso: *Sogno d'una repubblica*.

[21] All'altezza del 1987, anno di pubblicazione delle pagine di Striano, lo scrittore sembra trovare in quei disegni preparatori di De Stefano l'occasione per tornare su una tematica propria, per riprendere nuovamente sul piano figurativo un tema affrontato in quel tempo anche sul piano letterario con il romanzo *Il resto di niente*.

[22] Cfr. N. Tedesco, *Napoli negli anni Cinquanta: Guttuso, Perez e gli altri*, in Id., *Viaggi in Sicilia. Arte cinema teatro*, Acireale-Roma, Bonanno, 2005, pp. 67-72. Sul particolare interesse di Salvatore Battaglia nei confronti della letteratura a lui contemporanea si è soffermato A. Varvaro, *Salvatore Battaglia*, Napoli, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 1974. Si veda, inoltre, per un generale inquadramento della produzione filologica e critica del Battaglia *Per Salvatore Battaglia (1904-1971). Atti del Convegno di studi (Napoli, 8-9 novembre 1991)*, Napoli, Liguori, 1993.

[23] Per una ricostruzione in ambito letterario di questa generazione post bellica, che parte spesso dall'antifascimo crociano (nel 1947 era stato inaugurato l'Istituto Italiano per gli Studi Storici) si veda G. Botta, *Narratori napoletani del secondo dopoguerra*, Napoli, L'Arte della Tipografia, 1955; W. Mauro, *Cultura e società nella narrativa meri-*

sioni di quel periodo e gli interessi puntati proprio sulla rivolta di Masaniello e sulla repubblica napoletana del 1799:

> Erano serate allegre, dopo le giornate di lavoro intenso per organizzare le lotte contadine, quelle degli operai delle fabbriche di Napoli e il lavoro degli intellettuali per rifondare una nuova cultura meridionale. E c'erano gli storici che rileggevano Giannone e Genovesi, ristudiavano la rivolta di Masaniello e la rivoluzione napoletana del 1799, riprendendo tutti insieme la lezione di Antonio Labriola, Guido Dorso e Antonio Gramsci.[24]

Sono gli anni della rivalutazione dell'arte napoletana del Seicento grazie a figure come Ferdinando Bologna, Raffaello Causa e Rosario Villari (tutti rievocati da Tedesco). In questo fervido clima culturale, nel quale andrebbe inserita anche la figura di Giorgio Napolitano,[25] agivano intellettuali come Francesco Albergamo, Renzo Lapiccirella, Gaetano Macchiaroli e il geniale Renato Caccioppoli.[26] Insomma in quegli anni a Na-

dionale, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975; M. Stefanile, *Quarant'anni di vita letteraria a Napoli (1930-1970)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971; *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di G. Tortora, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1994; T. Iermano, *«Le ragioni narrative» della letteratura napoletana del secondo Novecento. Appunti per una discussione*, in Aa. Vv., *Da Carducci ai contemporanei. Studi in onore di A. Piromalli*, III, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 493-511; A. Palermo, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 1-22; il paragrafo di T. Iermano, *La letteratura a Napoli tra realismo e invenzione*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, IX, *Il Novecento*, parte II, *Il secondo Novecento*, Roma, Salerno Ed., 2000, pp. 845-863.

[24] N. Tedesco, *Napoli negli anni Cinquanta*, cit., p. 67.

[25] Si veda G. Napolitano, *Dal PCI al socialismo europeo. Un'autobiografia politica*, Roma-Bari, Laterza, 2005, part. pp. 3-33, dove si rievocano gli anni di formazione negli ambienti culturali della fervida Napoli post bellica e si citano molti dei nomi da noi evidenziati. Importanti, in merito al nostro discorso, le parole d'apertura dell'autobiografia: «Era comune a diversi tra noi quella sensibilità per la letteratura che negli ultimi anni del fascismo rappresentò per molti giovani particolarmente dotati un punto di partenza anche verso interessi e impegni politici» (ivi, p. 3).

[26] Questo clima è rievocato da Ermanno Rea, allora giovane giornalista de «L'Unità», nel romanzo *Mistero napoletano. Vita e passione di una comunista negli anni della guerra fredda* (Torino, Einaudi, 1995), dove l'attenzione è, in particolar modo, incentrata sulla figura di Lapiccirella e del suo amore per la suicida Francesca Spada. Oggi l'opera, insieme ai romanzi *La dismissione* (Milano, Rizzoli, 2002) e *Napoli ferrovia* (Milano, Rizzoli, 2007) è in *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii*, pref. di G. Ferroni, con una nota dell'autore, Milano, BUR, 2009.

poli si discute e a queste discussioni, in cui spesso si finisce per riflettere su Masaniello e sul '99, partecipano anche, tra gli altri, Enzo Striano e Armando De Stefano:

> In quelle sedi, ma anche al Circolo di cultura e delle riunioni del "Gruppo Gramsci" istituito a Napoli da una schiera di universitari che poi sarebbero diventati tutti famosi come docenti universitari, avvocati (Gerardo Marotta, futuro fondatore dell'Istituto di Studi Filosofici), registi, artisti, si discuteva di politica, di estetica, di storia e di filosofia: […] Ricordo che a esse in particolare partecipavano lo storico dell'arte Vitaliano Corbi, il logico matematico Leo Aloisio, lo scultore Augusto Perez, ma anche tanti altri come Enzo Striano, che avrebbe poi scritto romanzi straordinari, Raffaele Lippi, Vincenzo Montefusco, Armando De Stefano, Enzo Frascione, Elio Washimps, pittori notevoli che non avevano aspettato il neorealismo per fruire assai liberamente della grande tradizione pittorica napoletana, specie quella del realismo, del naturalismo seicenteschi, ma che da Guttuso […] avevano avuto più di una spinta […].[27]

I coetanei Armando De Stefano ed Enzo Striano (il primo è del 1926, mentre il secondo è del 1927) partecipano attivamente alla vita culturale della Napoli degli anni Cinquanta, dove la riflessione si incentra spesso sull'importanza storica, nel percorso della città, della rivolta di Masaniello e della repubblica partenopea del 1799. Riflettere sulle opere di De Stefano significa rievocare uno specifico periodo (personale e collettivo di una certa generazione), nel quale quelle riflessioni e discussioni sono cominciate.

Il passato si salda col presente grazie al riaffiorare di quei «fantasmi», i quali possono tornare a vivere nella letteratura e nelle arti figurative. Lo dichiara esplicitamente Striano nel descrivere l'opera di De Stefano:

> E però questo è un tempo in cui, per misteriose spinte […] quei fantasmi vengono evocati dal loro malinconico limbo e riportati a vivere. In un romanzo, com'è avvenuto di fare a chi scrive, in una serie di pastelli, propedeutici ai grandi quadri-racconto cui Armando De Stefano ci ha abituati da tempo.[28]

[27] N. Tedesco, *Napoli negli anni Cinquanta*, cit., p. 68. Si veda, in tal senso, la breve introduzione, rievocativa di quegli anni, di G. Marotta, in *Armando De Stefano. Immagini da una Rivoluzione. Napoli 1799*, testi di N. D'Antonio, A. Fratta, G. Galasso, Napoli, Guida, 1989.

[28] E. Striano, *I "santi laici" del '99 visti da De Stefano in dimensione onirica*, cit., p. 52.

All'altezza degli anni Settanta e Ottanta i fantasmi del '99 tornano, non si sa per quale misterioso motivo, a superare il piano silenzioso del notturno inconscio per essere alla ribalta del dibattito artistico (nella letteratura così come nelle arti figurative), in un processo che raggiunge il proprio culmine nel bicentenario della Repubblica partenopea.[29] Parlare delle immagini di De Stefano significa, così, parlare inevitabilmente della scrittura di Striano. Non è un caso che egli si soffermi, in particolar modo, sul personaggio Eleonora de Fonseca («a me molto caro», dichiara Striano). De Stefano la raffigura sul patibolo, di spalle, con il collo e la schiena nudi (si veda *Donna Eleonora al patibolo*, fig. 3). La scrittura riproduce le immagini, così come le cattura l'occhio dello spettatore, ma ad esse si associano anche le impressioni di quest'ultimo. Siamo di fronte a un'immagine senza volto:

> De Stefano l'ha raffigurata sul patibolo, con accanto il Maestro Donato tutto rosso, i capestri penduli sul palco… Eleonora è veduta di spalle, collo e schiena nudi, in offertorio. Il suo volto, così, rimane ignoto (non abbiamo di lei veri ritratti), a cimentare, inesausti, l'immaginazione, la pietà, l'affetto.[30]

Un altro pastello della raccolta, sul quale Striano punta decisamente l'attenzione, è quello intitolato *Processo ai ribelli*. Si segnalano dapprima i colori (rassicuranti) del disegno, tra i quali si insinua qualche macchia (cruenta) di sciabole. Si accostano per accumulazione, attraverso l'espediente dei puntini sospensivi già sperimentato precedentemente, figure legate tra loro sul piano alogico della mente di chi le guarda:

> In esso sono presenti i colori del XVIII secolo, i rosa, i verdi chiari, il celeste, il bianco, c'è una mascherina con parrucca d'un tenero, delizioso bisquit… L'ordine, l'eleganza, il decoro… Ma sciabolati da ferite rosse, rosso sangue.[31]

[29] Molteplici le iniziative culturali dedicate al bicentenario della Repubblica napoletana, le quali rappresentano un'occasione per De Stefano di ritornare sulle immagini del '99: *Armando De Stefano. Un giorno gioverà ricordare anche questo*, presentazione di F. Autiero, con una nota di G. D'Agostino, Napoli, Franco Di Mauro, 1999 e il volume, in edizione di grande formato e di soli 199 esemplari, *Armando De Stefano. Eleonora Fonseca Pimentel. Forsan et haec olim meminisse juvabit*, testo di M.A. Macciocchi, Napoli, Franco Di Mauro, 1999.

[30] E. Striano, *I "santi laici" del '99 visti da De Stefano in dimensione onirica*, cit., p. 52.

[31] *Ibidem*. Sulle figure retoriche deputate, in maniera precipua, alla descrizione di ma-

Secondo una tendenza tipica di Striano, già riscontrata per il caso di Petti, dell'opera artistica finiscono per essere evidenziati quegli aspetti che ci piace definire metastorici, del 1799 e in generale di tutti i successivi e precedenti 1799. Nella parte centrale del dipinto ci sono le vittime con i colli nudi pronti a essere sgozzati e, accanto a loro, gli stanchi e affaticati soldati vincitori. Vinti e vincitori di fronte al giudizio della Storia (o della non Storia) risultano uguali. A distinguerli ci sono soltanto gli enormi copricapo di quest'ultimi, metafora – per Striano – «di funzione pubblica e sociale, nonché del potere e, contemporaneamente, del nulla».[32]

Ancora una volta scrittura e immagine si intrecciano attraverso un sottile gioco di rimandi e continuità, per il quale alla prima (la scrittura) è affidato sempre il compito di interpretare, sul piano soggettivo, la seconda (l'immagine), dando vita a una descrizione che è, allo stesso tempo, personale esegesi dovuta allo sguardo dello spettatore.

nufatti artistici cfr. P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, part. pp. 9-71.

[32] E. Striano, *I "santi laici" del '99 visti da De Stefano in dimensione onirica*, cit., p. 52.

Apollonia Striano

L'ARCHIVIO DI ENZO STRIANO

Secondo una suggestiva intuizione del filosofo Michel Foucault la costruzione del sapere non può che essere avvenuta, nel corso di un lento processo, come una poderosa opera di tassonomia, in un millenario e sapiente amalgama dei segni di tutte le conoscenze.[1]

In questo scenario, gli archivi – deputati alla conservazione degli oggetti e al culto della memoria – si presentano come luoghi enigmatici, impenetrabili eppure sempre aperti, in attesa di essere interpretati e ordinati, assecondando il rigore o l'irrazionalità, che hanno governato la vita dei loro proprietari. Nel laboratorio alchemico di uno scrittore, poi, tutto – gli scritti autografi, gli appunti preparatori, le lettere, le bozze, i disegni, le fotografie – non può che contribuire alla rievocazione della tensione che ha presieduto i processi creativi.

Così, aggirandosi in questa "stanza" dell'avantesto, reale e infinita, si può avere il privilegio di intercettare pensieri, desideri, frustrazioni, dubbi fino a spingersi – al di là delle fonti stesse e della loro materiale deperibilità – al cospetto dello spirito dell'autore. Spesso è questa la straordinaria, medianica occorrenza che si verifica nel corso di un lavoro di catalogazione: obbedendo ad una legge tutta interna alla forma, la raccolta dei materiali e dati inizia ad assumere la consistenza emotiva e il senso di una storia personale, oltre che di un'avventura estetica.

In questa prospettiva, l'Archivio di Enzo Striano, ancora oggi nella sua casa di Napoli, riflette il percorso doppio di uno scrittore, che in vita ha compiuto la sua esperienza letteraria in una postazione di marginalità rispetto al circuito delle grandi case editrici, delle riviste nazionali, del dibattito tra gli intellettuali.

La vicenda postuma di Striano, invece, è segnata dal riconoscimento del suo valore da parte dell'editoria stessa, della stampa, della critica e dalla necessità di trovare un'adeguata collocazione –magari anche me-

[1] Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2010.

diante la formula del "caso" letterario- ad un autore che, tra i molti meriti, ha saputo rielaborare e rinvigorire, sul finire del Novecento, il genere del romanzo storico.

Inevitabilmente, gli scritti conservati nell'Archivio di Striano sono innanzitutto divisibili secondo queste indicazioni in due grandi sezioni: i documenti che testimoniano il percorso antecedente la prima pubblicazione –avvenuta nel 1986- de *Il resto di niente*[2] e quelli successivi, che ne raccontano il successo presso la critica, la disponibilità a recuperare e a far uscire alcuni dei lavori ancora inediti da parte di alcuni editori, l'attenzione crescente dei lettori.

Un'altra parte del laboratorio di Striano offre utili tasselli per comprendere come procedesse il suo impegno di autore di fortunati testi scolastici: in alcune cartelle sono raccolti fogli di bozze con correzioni, aggiunte autografe, sovrapposizioni di ritagli tratti dai volumi delle precedenti edizioni, adoperati, in un rudimentale lavoro di copia e incolla, per aggiornare manuali di storia e antologie di epica e di letteratura.

Il materiale del primo periodo è stato parzialmente raccolto da Striano stesso senza seguire alcun principio di catalogazione. Per questo motivo, il suo Archivio non è un territorio di facile accesso.

La possibilità di decifrare e comporre i documenti, leggendoli insieme come se si trattasse di un unico impianto preparatorio e complementare ai libri consegnati alla pubblicazione, risulta sempre una certezza ipotetica, anche se l'autore ha lasciato delle indicazioni e ha diviso secondo un ordine i suoi scritti. Qualsiasi intento conservativo, invece, non può che risultare indebolito se il criterio che ha governato le operazioni di selezione delle carte è stato, in tante occorrenze, di tipo censorio. Striano ha lavorato procedendo per tentativi e in numerose, dolorose occasioni ha visto interrompere i suoi progetti per difficoltà concrete: per questo, il suo Archivio si è in parte configurato come luogo della negazione, dell'accumulazione di prove senza esito.

Senza coltivare il culto dei suoi scritti – nessuna particolare attenzione è stata riservata al valore delle varie stesure e delle varianti di molte opere, sia edite che inedite – Striano sembra avere considerato il suo laboratorio come un ideale "plastico", su cui poter operare drastiche distruzioni per poi ricostruire, lasciando che vi scorressero, più che la frustrazione, energie creative sempre nuove. Ed è lo scrittore stesso a fornirci indizi

[2] E. Striano, *Il resto di niente*, Napoli, Loffredo, 1986.

di quanto poteva accadere nella cantina sconfinata, cui soltanto lui aveva accesso, in *Indecenze di Sorcier*:

> Colto da una furia improvvisa Sorcier si precipita in cantina. Serra ogni porta sull'esterno, prende a infuriare sul plastico dormiente che in un attimo si risveglia e vive, come qualsiasi zona popolata del mondo. Che città, ragazzi! Sotto il sole che brucia da un cielo azzurro cartolina, sciabolate di strade, venuzze vicolari, schiume verdi di parchi. Il gonfio Kremlino dardeggia riflessi basiliani mormora oleosa la corrente pigra della Senna.[3]

1. *I romanzi editi: tra i materiali dell'avantesto*

I controversi percorsi editoriali dei suoi romanzi – scanditi da lunghi periodi di attesa, interrotti dalle risposte di *editor*, che procrastinavano una decisione definitiva, oppure formulavano rifiuti, con un frasario grigio e ripetitivo – hanno sicuramente condizionato Striano, che, non appena riusciva a trovare una collocazione per i suoi lavori, si spingeva subito oltre, eliminando le prime prove e le stesure iniziali.

Del progetto originario de *I giochi degli eroi* – che dopo un'intensa trattativa con la Mondadori, è uscito nel 1974 presso Campironi, un piccolo editore di Milano – sono stati conservati pochi documenti, dei fogli non numerati di cartoncino bianco, senza data, su cui si schematizzavano alcuni elementi del romanzo.

Una sezione, intitolata «I personaggi chiave», è suddivisa in due colonne; nella prima sono indicati i protagonisti, il loro lavoro e ruolo sociale; nella seconda, ne vengono evidenziati i tratti caratteriali, tra difetti e pregi. C'è poi un elenco di «7 *cose* (aspirazioni concrete e tangibili e desideri di fama)», che mancavano a ciascuno di essi.

Ad una fase di lavorazione più avanzata, appartengono le bozze della seconda, della quarta di copertina e della nota biografica, composte per la stampa. Qui Striano lavora su più punti con piccole espunzioni e inserisce un intervento macroscopico, la modifica del titolo, che da *Dove vai, Gilgamesh?* diventa *I giochi degli eroi*.

Dell'attività preparatoria a *Il delizioso giardino*, un complesso romanzo

[3] Id., *Indecenze di Sorcier*, Milano, Mondadori, 2006, p. 60.

costruito sulla tensione di una lunga metafora, pubblicato nel 1975 dalla Loffredo di Napoli, non sono rimaste tracce.

È stata conservata l'ultima redazione dattiloscritta, rilegata con copertina in cartoncino *beige*, su cui è applicato un particolare dal trittico *Il giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch. Sul frontespizio, sotto il titolo e l'epigrafe tratta dal *Satyricon* di Petronio, la doppia data «Napoli 14-1-73 30/8/73». Il romanzo è composto di centoquindici cartelle dattiloscritte; le correzioni, autografe, a penna blu, sono esigue.

I testi per la copertina presentano piccole variazioni rispetto a quelli poi apparsi sul libro stampato.

Diverso il caso di *Indecenze di Sorcier*: in Archivio ne sono presenti due copie dattiloscritte, rilegate con copertina in cartone, su cui l'autore stesso, con pennarello nero e rosso, segna il titolo *Indecenze di Sorcier sua falsa morte e mescal.*[4] Il cospicuo materiale dell'avantesto è stato riposto in cartelline, senza ordine: si tratta di gruppi di fogli dattiloscritti, spesso privi di numerazione, pieni di cassazioni, di interventi per sostituire o instaurare; oppure di pagine scritte a mano, sezioni di blocchi o di quaderni che conservano pensieri rapidi, senza alcun esplicito riferimento al progetto del romanzo, cui sono però riconducibili.

Tra questi documenti, vi sono anche brani trascritti da altre opere, pezzi estrapolati per ricavare quelle epigrafi,[5] che sono state poi poste ad apertura di ogni capitolo in *Indecenze di Sorcier* o quelle lunghe citazioni che, indirettamente e senza parafrasi, sono confluite nel romanzo, immaginato come un potente ingranaggio metaletterario, pronto a macinare e ad assemblare idee, parole, immagini depositate dagli autori, nel corso dei secoli, nel testo universale della letteratura.

Sui numerosissimi appunti si susseguono schemi, nomi di personaggi ma soprattutto lunghe e interessanti riflessioni sul potere, sul cristianesimo,[6]

[4] Il dattiloscritto, privo di varianti, è di duecento cartelle, solo *recto*.

[5] Negli appunti è segnata, in corsivo, un'epigrafe di Timothy Francis Leary («È necessario che noi usciamo dalle nostre menti per poter usare i nostri cervelli»; un lungo brano, tra virgolette, liberamente tratto da *Siddharta*; un altro pezzo estrapolato da *Psicosi sperimentale prodotta da mescalina*, del tedesco Beringer; l'equazione di Einstein e un brano dalla *Prima epistola ai Corinzi*, di San Paolo.

[6] A mano, sul *recto* di un foglio sfuso: «*Cos'è il cristianesimo*? Un'abitudine sicura /una ricerca autentica/ un bisogno di padre/ è un olistico slancio omosessuale (amore fraterno/ è una rivolta immatura-etica/ è uno slancio di martirio./ è il pane per i forti etc./ è istanza …per i politici/ è desiderio di morte (nella prigione entropica)».

sul comunismo,[7] sulla sua incidenza su una realtà come quella di Napoli, sulla sorte della classe operaia,[8] sul gioco consolatorio di tutte le illusioni e, dunque, sul valore della scrittura, sulla funzione dell'autore[9] e sulla sua necessità di avere un pubblico.[10]

Su una cartellina di cartoncino marrone è posto il titolo «Graffiti», poi cassato e sostituito da «Racconti latini». All'interno c'è un indice, qui riprodotto:

1) Hybris
2) Tod
3) La Storia
4) Sedimenti
5) Pigoli
6) Niente "souvenirs"
7) Trittico: spettro, apparizione, larva
8) Il dono
9) Ars poetica
10) La morte di Salgàri

In margine è segnato «In appendice? Normalità».

All'indice, segue un frontespizio dattiloscritto, su cui è «Enzo Striano, *Graffiti*, ott. 1974».

I racconti sono dattiloscritti su cartelle numerate a mano dall'autore.

[7] «È la religione dei fanatici. È desiderio di martirio. È la vita sociale e civile dei diseredati. È sempre un'utopia per qualcuno era una cara, amata utopia. È istanza regni. È morte (nella società senza desideri). Non è una tradizione se non per pochi. Non è una storia se non per pochi. È una mistificazione di tutti i fatti meno gloriosi. È il solito battesimo per i giovani destinati a un futuro dirigenziale».

[8] Riconducibili a questo periodo sono questi appunti autografi: «Lamento per la classe operaia/ Cos'è in definitiva, la c.o. Un maligno mito/ un alibi/ un povero sogno di rivalsa/e verrà il tempo e /non esiterà più. Il capitalismo l'ha distrutta /No: ne resta un fiato, un sentimento di ethos, che non vale più nulla, perché la vita è diversa. /-Il mondo collettivo?».

[9] «Scrittore come rigattiere, che offre roba vecchia restaurata, a prezzi altissimi, come materiale prezioso – scrittore che si esibisce come uno spogliarellista. Fiera, teatrino, bordello? Voyeurismo. Prostituzione. Sado-masochismo. Voglio essere giudicato! criticato! – tutti che feriscono, criticano, giudicano».

[10] «Uno scrittore deve creare il suo pubblico. Se però questo pubblico viene deviato dai politicanti, lo scrittore non lo trova più. Ecco pure una delle ragioni del conflitto scrittore-potere. Ora un pubblico di lettori validi deve essere qualificato: se la società non viene qualificata, lo scrittore valido non può trovare pubblico».

Le fasi della revisione sono confermate dal sovrapporsi di interventi autografi immessi a penna blu e rossa, in tutte le pagine.

Anche se non inseriti nell'indice, della raccolta fanno parte «Il bruco» e «Normalità».[11] Quest'ultimo è il canovaccio, su cui sarà poi imbastito «Normalidad», «il più lungo dei "racconti latini"», che, spiega ironicamente Striano in *Indecenze*, nel romanzo «può darsi unicamente a seguito di eccezionale concessione da parte dell'imprenditore Motheby& Sons&Daughters&Brothers&Fathers&Mothers».[12]

Vi sono poi anche ventidue cartelle redatte a mano, solo *recto*, con varianti. Su un foglio ripiegato, che funge da raccoglitore, è appuntato «allego alla storia di Mara». In queste pagine, che sembrano essere state scritte serratamente, senza interruzioni, viene abbozzato quel rapido passaggio narrativo su Mara Cagol, che sarà presente nel romanzo: prima di dare forma definitiva alla ragazza, lo scrittore immagina i suoi familiari, figure appena evocate dall'ombra, poi definite e affannosamente animate da emozioni, desideri, paure.

Certo è che, in questa fase del suo percorso, Striano sa di aver conquistato abilità e sapienza, fino ad annotare:

> Uno scrittore è uno che esplora anche il mondo dei morti e che ha delle visioni. Uno scrittore deve avere consapevolezza della sua funzione "magica" e usare tutti i trucchi del mestiere, eccitando al massimo i fruitori nella loro fantasia, ogni libro deve essere un woodoo. Anche la ripetizione delle formule, come nelle magie, può servire.[13]

Da questo nucleo prende origine uno straordinario episodio di *Indecenze*, in cui lo scrittore-sciamano lascia trapelare il segreto della sua forza ipnagogica e l'intento ingannevole e mistificatorio, che presiede i riti letterari, necessari e consolatori come tutte le illusioni:

> *Il woodoo*
> Sorcier si spoglia a gesti lenti, ieratici. – Per incanto si è raccolto in can-

[11] Sul margine sinistro del foglio, è posta a mano un'epigrafe di T. S. Eliot; accanto a «Normalità» è segnato «Normalidad»; più sotto, è possibile leggere, nonostante la linea di cassazione, «Normalmente». Il racconto è di diciassette cartelle dattiloscritte, solo *recto*, numerate progressivamente a mano dall'autore. Le varie fasi correttorie sono confermate dalla sovrapposizione di varianti (immesse a penna blu e nera). Si tratta di cassazioni, espunzioni, instaurazioni, spostamenti.

[12] *Indecenze di Sorcier*, cit., p. 20.

[13] Foglio di appunti autografi, *recto verso*, con varianti.

> tina un pubblico infelice distratto incerto: Sorcier sa accozzare jeans vecchi merletti eskimos palandrane. Il maglione la camicia i pantaloni di velluto a coste svaniscono nell'aria, ma non si pensi che Sorcier resti in mutande e maglietta al cospetto del mondo. Fra i trucchi del vecchio malandrino uno dei più antichi è quello fregolico dei travestimenti istantanei. Eccolo qui, infatti, mutato in sciamàno. Bisogna riconoscere che fa effetto. Ha calzato coturni con tacco e suola di dodici piedi. Abilmente riesce a distrarre l'attenzione di tutti da questo nuovo trucco: la gente è a naso in su, vede ammira teme solamente il gigante. La cui voce rimbomba nelle tenebre solcate da profumi d'incenso *gangia hashish mescal buttoms*, da rapidi sinuosi arabeschi di luce entro i quali l'esalazioni si dipingono di colori brillanti. Mostra il petto ricoperto di placche d'oro. Le sue mani grandi e luminose si agitano in aria tracciando strane figure simili a nuvole splendide e tristi, nelle quali ciascuno riconosce improvvisamente forme a lui note e impazzisce per la nostalgia e l'orgoglio. Sorcier continua infaticabile. Le nuvole si sfanno si rifanno la gente sempre vi riconosce segreti cari o inquietanti. NON SI ACCORGE DEL TEMPO CHE PASSA. Quando infine Sorcier ritiene che sia ora di smettere, tutto svanisce. Prima, però, lo sciamano fa velocemente il giro col piattino.[14]

Le miracolose formule accumulate in questo periodo istintivamente vengono archiviate, sia pure in maniera caotica. A voler schematizzare la produzione di Striano, è questo infatti il momento centrale: nel 1978 viene pubblicato *Indecenze di Sorcier;* nel 1980 è terminata la *pièce Quel Giuda nominato Trotskj*; di lì a poco, viene iniziata l'elaborazione de *Il resto di niente*.

Il materiale di risulta accumulato ora restituisce una sequenza di pensieri lucidissimi e vertiginosi, concatenati tra loro, una sorta di compatto edificio teorico, in cui trovano collocazione e analisi tutti quei temi, che – assecondando tempi, esigenze, soluzioni letterarie diverse – saranno risolti nei tre lavori.

Infinite le storie, appena abbozzate, nelle quali sarebbero potuti essere ancora sviluppati: l'autore di questi appunti è uno scrittore intento ad una ricognizione degli strumenti a sua disposizione, immerso nel calcolo e nella valutazione della forza attrattiva di alcuni miti. Le idee gli si presentano forti, veloci, alcune ineludibili:

[14] *Indecenze di Sorcier,* cit., pp. 172-73.

> Va trovato un altro mito. Una storia di aggregamenti molecolari parallela […] Una storia di cose, uomini cose (anche Gesù), di fronte all'eroe che è la natura, Dio, etc. Come si allegorizza tutto ciò? […] Ma è disumano, non è possibile raccontare ciò. Non c'è un modo umano, per comunicarlo […] Si deve fare un libro di frammenti mischiati senza senso, ma scritti in modo che il senso della nullità venga dato tutto, con grande pena. Manca il parametro. A che lo riferisco? Va cercato il parametro artistico; quale può essere? Non si deve antropomorfizzare la Natura, se no viene fuori una boiata. E come la si dà? Com'è, senza vederla letterariamente. Cos'è la vita? Un viaggio, una missione…una vacanza, una crudeltà, un dono, una ricerca? È un fatto qualsiasi, perciò non si può mitizzare. Come si può mitizzare un fatto qualsiasi? Il fatto è che noi tendiamo a mobilizzarci (il viaggio, la missione, l'eroe) e non vogliamo non essere eroi… Come si fa a scrivere una storia senza eroi? Non piacerebbe a nessuno. Noi non possiamo più tornare ad A. e E. [*n. d. r.* Adamo e Eva] quando ci torniamo? Non possiamo vivere una vita di iniziazione.[15]

In *Indecenze* il rapporto tra Adamo e Eva sarà raccontato come vicenda di fragilità e disperazione, una mortifera disposizione alla colpa e alla negazione del Padre, oltre la cui protezione gli uomini hanno posto la loro difficile strada verso la crescita:

> Eccola Eva, aggrondata nel viso olivigno, che ostentatamente nuda viene via a grandi passi dal giardino ormai precluso per sempre. Il labbro di sotto le trama un poco, la donna vorrebbe piangere ma si frena. Scuote il capo: i capelli nerissimi, lunghissimi, le sbattono sulle spalle, sulla schiena, sulle natiche piene. "Non così, non così" mormora, poi finalmente si volta, con occhio di disprezzo e pena, verso quel poveruomo tremante, imbacuccato di pelli fino al collo, prostrato in terra, che piange, chiede perdono, urla, supplica il Padre di farlo tornare nel giardino dove tutto era già ordinato, disposto, egli non doveva fare altro che tendere una mano e in cambio obbedire.[16]

Con l'elaborazione de *Il resto di niente*, invece, alcune modalità di lavoro sembrano cambiare: quanto viene imbastito inizialmente viene recuperato, senza alcun ordine ma con la volontà di conservare anche le decine di piccoli ritagli, su cui Striano ha annotato nomi, date, frasi.

[15] Appunti autografi su fogli sparsi, *recto verso*, privi di numerazione. Numerosi gli interventi di correzione.

[16] *Indecenze di Sorcier*, cit., pp. 135-6.

Per molti di questi appunti, tutti autografi, l'autore si è servito dei fogli delle bozze di alcuni testi per la scuola (si è riconosciuta *La Spagna di De Amicis*, apparsa con l'editore napoletano Liguori nel 1980), ma anche del retro delle pagine dattiloscritte, di una stesura di *Quel Giuda nominato Trotskj*.

Sono stati poi raccolti anche degli articoli – uno di Roberto De Simone su Giovanni Paisiello, apparso su «Il Mattino» del 15 febbraio 1981; l'altro di Francesco Canessa, sulla musica del 1700 a Napoli, su «Il Mattino» del 27 giugno 1981- e delle pagine de «Il Mattino illustrato», estratte da un servizio di Carlo Knight sul ritrovamento, sui fondali del golfo di Napoli, della flotta di Maria Carolina e da un pezzo, sul fascicolo del 3 gennaio 1981, sulla musica di De Simone.

È dunque possibile indicare tra il 1980 e il 1981 il periodo durante il quale vengono conservati questi e altri documenti, che servono a Striano per elaborare una griglia per provare a ricostruire e schematizzare la situazione dell'Europa nel 1700, tra i maggiori avvenimenti militari e politici, le vicende pubbliche e private di alcuni dei protagonisti, la circolazione delle idee, lo stato del dibattito culturale.

In molte pagine, Striano annota i fatti della rivoluzione francese; in altri momenti, l'attenzione dello scrittore sembra invece restringersi e sono messe a fuoco soprattutto le vicende degli artefici della Repubblica napoletana, con decine di cartigli che contengono informazioni biografiche e riflessioni sulle personalità di Francesco Caracciolo, Ignazio Ciaia, Francesco Conforti, Vincenzo Cuoco, Alberto Fortis, Antonio Genovesi, Antonio Jeròcades, Francesco Lo Monaco, Guglielmo Pepe, Vincenzo Russo, Luigi Serio, Pasquale Tria. Con una tavola sinottica, in tre colonne, riesce a visualizzare gli anni dal 1771 al 1785 e, orizzontalmente, l'età di tutti i suoi personaggi.

In più pagine d'appunti, lo scrittore si è soffermato su Napoleone, ma soprattutto sulla figura e sulla straordinaria carriera militare di Nelson, forse attratto dalla forte potenzialità narrativa di una storia reale e insieme simbolica, attraversata da coraggio, ambizione, solitudine, disperazione.

Su alcuni fogli sono disegnate delle cartine topografiche – evidenziati luoghi ed edifici di Napoli – in cui si sarebbe dovuta svolgere l'azione del romanzo; molte pagine riguardano il gergo dei camorristi e la condizione dei "lazzari nel '99".

Sono spillati gli appunti "Diritti feudali 1700".

Per Eleonora de Fonseca Pimentel, l'autore realizza altre tavole si-

nottiche: con uno sguardo, vi si possono rintracciare, divisi in colonne, gli anni, gli avvenimenti personali più importanti, le date di composizione delle sue opere, i fatti storici e politici, che contestualmente stavano accadendo. Ha inoltre ricostruito, su una pagina, l'albero genealogico della famiglia d'origine dell'eroina portoghese. Su tre cartoncini, su cui ha posto il titolo *Lenór*, ha segnato la suddivisione del romanzo in più parti, cronologicamente legate. È accurata anche la schematizzazione delle notizie su Luigia San Felice, le date della storia in relazione ai maggiori eventi della sua vita.

Mentre è ancora immerso in quest'attività di accumulo e catalogazione delle fonti, Striano inizia già a confrontarsi con la scrittura del romanzo. Datato "ott. 1980", il primo dattiloscritto de *Il resto di niente* è composto di seicentosessantanove cartelle coperte di una fitta trama di correzioni, integrate da pagine autografe. Giustificherebbe la presenza di una doppia numerazione di pagine l'ipotesi della confluenza, in questo unico testimone del 1980, di due redazioni, realizzate l'una a ridosso dell'altra. Anche se è in forma poco più che embrionale, il romanzo risulta già strutturato in venti parti; in conclusione, l'autore non ha ancora posto alcuna nota.

La stesura successiva, datata "Napoli 1982", è di quattrocentotredici cartelle dattiloscritte. L'espunzione è la direttiva correttoria mantenuta dall'autore, che modifica il testo con una raggiera di cassazioni e di interventi sostitutivi, a penna blu e rossa, oppure sovrapponendo interi brani, ritagliati e incollati sulle pagine.

In altri raccoglitori, sono state conservate pagine che seguono diverse numerazioni, con numerose varianti autografe; potrebbe trattarsi di materiale di risulta, accumulato nel passaggio dalla prima alla seconda versione.

C'è poi un altro dattiloscritto, unico testimone, rilegato con copertina blu, di duecentonovantacinque pagine, solo *recto*, su cui Striano è intervenuto per la revisione di refusi ed eliminando qualche punto.

Del "29/5/1985" è il dattiloscritto di duecentoquarantasette pagine, rilegato con spirale, privo di interventi autografi, con nota biografica e risvolto di copertina. Questo il testo:

> La storia d'un personaggio affascinante (una donna tenera ed egoista, nevrotica e saggia, sensuale e disinibita, conservatrice e giacobina), degli uomini della sua vita, della sua tragica fine. Intrecciata indissolubilmente alla storia di un'epoca eccezionale, di rivoluzioni e contrasti, che vide splendori e crisi di grandi ideologie dell'età contemporanea. E legata alle vi-

> cende della più importante città europea del Settecento. Forse, finalmente, in rigore letterario, con tecnica narrativa da civiltà dell'immagine, il grande romanzo di Napoli, *intesa come allegoria dello spazio e del tempo universali.*[17]

De *Il resto di niente* Striano conserva anche le prime bozze dell'edizione con Loffredo.

Un po' diverso il percorso di *Giornale di adolescenza*, il romanzo d'esordio, inedito finché l'autore è rimasto in vita, pubblicato per la prima volta nel 2000, con la Mondadori.

Cosa resta, in Archivio, a testimoniarne la controversa vicenda di opera terminata nel 1958 e già fatta circolare in quegli anni, sottoposta ai giudizi di uno scrittore più maturo, Vasco Pratolini, e di un *editor* d'eccezione, Elio Vittorini, che, in tempi e con parole diverse, spingevano perché il giovane Striano vi imprimesse un più marcato risvolto sociale, suggerendogli di procrastinarne l'uscita dopo una rifinitura ulteriore, per consegnare ai lettori una storia con un eroe positivo, animato dal desiderio di riscatto e guidato da una sicura ideologia?

Della prima stesura c'è un unico testimone, settecentonovanta cartelle dattiloscritte, corredate di un fitto apparato di varianti, ma soprattutto segnate da numerosissimi interventi di espunzione. Sulla copertina arancione autografo è il titolo *"Giornale di 20 anni fa".* Sul frontespizio invece, a macchina, vi è *Terza generazione* e, accanto, a penna rossa *Giornale di adolescenza*, è più sotto «Huomo sono, e mi pregio essere humano»". A piè pagina, la doppia data «Napoli 11.12.1956-13.4.1958».

Sull'ultima pagina «Napoli, 13 aprile 1958, prima stesura non riveduta».

Incerto, ansioso di sapere se e come sarebbe potuto diventare "una persona", Mario Morrone, il protagonista di *Giornale*, era descritto nel suo misero mondo – il palazzo, il quartiere, Napoli – popolato di un'umanità affannata, amara, sopraffatta dalle sue stesse debolezze, in un momento storico, tra il 1936 e il 1940, in cui l'Italia fascista si stava preparando, con cieca incoscienza, alla seconda guerra mondiale. Nella cronaca puntuale, in cui Striano recuperava e incrociava i piccoli fatti personali del ragazzo con gli eventi clamorosi della storia, sembrava mancare una prospettiva esemplare o la compensazione finale di una svolta, un miglioramento. La sola conquista ottenuta da Mario, dopo tante perdite, era nella maturazione di un confuso sentimento di comprensione,

[17] Questa parte, segnalata in corsivo, è stata aggiunta a mano.

una capacità di accettazione del prossimo – di suo padre, innanzitutto – per avvolgere e ricoprire di pietà le macerie sentimentali disseminate nel passaggio dall'adolescenza alla maturità.

È probabile che Striano abbia provato a superare la disillusione – il suo esordio bloccato e il dolorosissimo dubbio che, intanto, ad un episodio di *Giornale* si fosse fortemente ispirato Pratolini – attraverso una nuova dimensione per il suo romanzo. Nel 1961 immagina di poterlo pubblicare insieme al lungo racconto, sempre inedito, *Nausica ed Odisseo*; fa rilegare insieme i due dattiloscritti; in questa nota conclusiva spiega i motivi:

> Le pagine che vengono date qui appresso furono stese molti anni addietro, e, dopo abbandonate con delusione, amarezza, rovello. M'ero ripromesso grandi risultati, accingendomi a scriverle: ero assai giovane, e s'attraversavano tempi delicati. Dal mostruoso lavorio d'allora venne fuori un colossale dattiloscritto di circa ottocento pagine, ch'io misi a giacere, con dispetto. E nel far ciò ero ugualmente assai giovane, nonostante fossero passati anni degli anni. Voglio dire che immaturi sono gli sviscerati amori, e gli odii senza fine. M'accorsi infatti, di lì a qualche tempo, che scrivere quel libro m'era stato assai utile: il volumaccio segnava un momento grosso nella mia vita d'uomo e di scrittore. Attraverso ripetuti, aspri e vani tentativi di rifarlo, io decantai molta della mia acerbezza. E però questi non sono motivi validi perché un libro si stampi. Ma… v'è nelle pagine di cui dico, alcunché che le rende petulanti all'anima. Non tocca a me dir che sia, o quanto valga: penso […] che giustifichi la pubblicazione. Non ho pulito, né rivisto nulla: mi son limitato a tagliare e a riassumere, assai alla grossa. Il titolo è mutato. Era pretenzioso, ingenuo: credo che vada meglio l'attuale, dimesso e anodino. Vorrei dire, inoltre, che v'è ancora un motivo perch'io pubblico codeste esperienze di anni or sono. Io non ho rinunziato alla tematica che pur vi si intravede, oltre l'informe modo di narrare. Ora non è più sola, né tanto grezza, e forse le saprò dare, in avanti, vita di parole più decorosa. È, dunque, anche un accenno di lavoro futuro. Ciò suggerisca, infine, una ragione del fatto ch'io soffrirei se codesto "Giornale" e la storia di Odisseo non vedessero la luce al medesimo tempo.

A distanza di anni, Striano continua a percepire la necessità di concludere la vicenda del suo autobiografico romanzo di formazione, affermando di non poter rinunciare «alla tematica che pur vi si intravede».

La revisione, operata nel 1960, porta ad una serie di cambiamenti: intanto il titolo, troppo pesante quello di prima, *Terza generazione*, l'al-

leggerimento di intere parti, la scelta di un finale diverso. Così, sembra emergere intatta la forza narrativa di una storia che poteva essere dilatata simbolicamente e trovare conferme e altri sviluppi in quella, lontana e vicina, della crescita di Odisseo, percorso labirintico in continua approssimazione a insondabili misteri, il più remoto fra tutti quello di Nausica, giovanissima eppure antica e sapiente come ogni donna.

Postumo è anche il saggio *"Cattiva coscienza" falsi miti e romanzo su Napoli*, pubblicato nel 1998, con l'attenta cura di Francesco D'Episcopo, che nell'introduzione ha ricostruito la storia di questo gruppo di appunti dattiloscritti, numerati ma senza titolo, del maggio 1973. Probabilmente Striano non ne immaginava alcuna pubblicazione: eppure, le quindici cartelle portano i risultati di un lavoro di correzione intenso, un insieme di sostituzioni e di instaurazioni, che testimoniano l'impegno per approdare alla forma definitiva.

A questo scritto, infatti, l'autore affidava alcuni punti della sua teoria letteraria, spinto dal bisogno di verificare la solidità del genere romanzo nell'opalescenza ambigua e fluttuante della postmodernità, insieme a riflessioni di sociologia urbana, nell'intento di smontare scientificamente gli ingranaggi di ogni pervicace mistificazione di Napoli, ormai lontana dalla coscienza della sua autentica "vocazione".

In Archivio, c'è anche il materiale preparatorio di alcuni racconti pubblicati: di *La carriera di Sassòne*, poi confluito nel volume collettivo *L'Italia l'è malada*, sono conservate quattordici cartelle, solo *recto*, con minimi interventi di correzione, datate "Napoli-luglio 1954". Sul frontespizio, in lapis, è appuntato "1", probabilmente ad indicare che *La carriera di Sassòne* doveva essere il primo dei racconti destinati a una raccolta in preparazione.

Tod, apparso prima su «il Giornale di Napoli» poi su «Il Mattino», si sviluppa in tre pagine dattiloscritte, con minimi interventi correttivi, introdotti a penna rossa; è incluso nella raccolta inedita *Graffiti*, cinque pagine contenenti *Hybris*, *Tod*, *Il dono*, *La morte di Salgàri*, senza data ma riconducibili al periodo antecedente all'uscita di *Indecenze di Sorcier*.

2. *I lavori inediti*

Della prima fase della sua attività, divisa tra giornalismo e scrittura, Striano custodisce quasi tutte le pagine dei quotidiani e dei periodici, su

cui sono apparsi i suoi pezzi e alcuni ritagli di articoli di critica, che riguardano i suoi scritti.

Una parte del materiale inedito prodotto in questo periodo è stata selezionata e custodita in cartelline, probabilmente assecondando un vago principio di contiguità temporale e progettuale. Questa scelta rivela un'istintiva propensione a proteggere le testimonianze degli inizi letterari, forse nell'ipotesi di tornarvi sopra nuovamente, per riformularli. Talvolta, sono stati conservati alcuni scritti appena abbozzati, percorsi ancora embrionali e opachi, che sono di poco precedenti o contemporanei a *Giornale di adolescenza*, con cui idealmente si sarebbero dovuti concludere gli anni della formazione e dell'esordio.

Queste pagine – ipotesi di romanzi, appunti, saggi, racconti – si possono leggere come un unico regesto di idee, materiali, strumenti e scelte estetiche, in cui ritrovare alcuni nodi imprescindibili per il giovane Striano, il tema della crescita e dei rapporti familiari, l'impegno civile, la forza della scrittura, corollario di ragioni che gli consentono di rinnovare, in ogni prova letteraria, la propria interpretazione della realtà.

3. *Racconti*

Tra le prime prove mai pubblicate è *Terra Ballerina (racconti)*, il cui frontespizio è datato «1949». Sotto, inizia il testo di *Cappellone*, redatto a mano su dodici pagine, solo *recto*, su cui Striano è tornato immettendovi poche varianti.

Il progetto si trasforma: nell'aprile del 1951 diventa *Terra Ballerina (3 romanzi brevi)*; il primo romanzo è lungo ventiquattro cartelle, solo *recto*, autografe, numerate a mano, con varianti. Il testo è introdotto dall'epigrafe «La vita qual è, e gli uomini quali sono in realtà, senza artifici (Cecov)», cui segue la dedica «Agli uomini e alle donne che nel Mezzogiorno d'Italia lavorano e lottano per l'avvenire è dedicato questo libro», un'indicazione piuttosto precisa della scrittura realistica e denunciataria sperimentata in questa fase.

Datato «3 marzo 1953», il racconto *Miss Italia* è stato scritto a mano su sei fogli intestati a «l'Unità-Organo del Partito Comunista Italiano-Edizione meridionale», solo *recto*, con pochissime correzioni.

Elaborati tra il 1955 e il 1956 sono alcuni racconti, che dovevano probabilmente comporre un unico libro. Si tratta di:

– *Il sangue di Imperatore*, trentadue cartelle dattiloscritte, numerate a

macchina, su cui l'autore ha immesso correzioni autografe. È datato «Napoli gennaio 1955»;

– *Lo zi' nisciuno*, dodici cartelle dattiloscritte, numerate a macchina, con due fasi di interventi correttorii, testimoniate da varianti inserite a penna e a matita. È datato «Napoli gennaio 1955». Sul frontespizio, in lapis, è appuntato "4", forse ad indicare che il racconto doveva essere il quarto della raccolta progettata;

– *Uomini e donne*, in quattro cartelle, solo *recto*; la data è «novembre 1954» e, in margine sull'ultima pagina, è appuntato «Da riscrivere». Questa seconda stesura è stata conservata: si tratta di trentadue cartelle dattiloscritte, numerate a macchina, su cui l'autore ha sovrapposto correzioni a penna. Il racconto è privo di finale e di data. Sul frontespizio, in lapis, è segnato "5?";

– *Guainella*, ventisette cartelle, solo *recto*, dattiloscritte, numerate a macchina, su cui Striano è tornato con varianti autografe. È datato «Napoli-marzo 55».

C'è un'epigrafe tratta da «G. B. Basile-Cunto de li cunte- giornata I-trattenimento VII»: «Cienzo, facendo a pretate all'Arenaccia co lo figlio de lo Rre de Papule, lle ruppe la chiricoccola». Sul frontespizio, in lapis, è annotato "6";

– *La prima notte*, in ventisei cartelle dattiloscritte con una fitta rete di varianti autografe. Il racconto è introdotto dall'epigrafe «'Nzoràrse a 'sti tiempe, a 'sto munno che corre, …è 'no gran fatto (G.B. Basile – Le Muse Napoletane – Egroga VI)» ed è datato «aprile 1955»;

– *Bonìto sul carro-ponte*, in sette cartelle dattiloscritte, con numerosissime correzioni, datato «agosto 1955»;

– *Melina alla finestra*, in trentatré cartelle dattiloscritte, con successivi interventi autografi, datato «Napoli-aprile 1956»;

Alla prima metà degli anni Cinquanta – prima dell'esordio con la pubblicazione di *La carriera di Sassòne*, in *L'Italia l'è malada*,[18] volume collettivo dei giovani scrittori italiani emergenti, è riconducibile il complesso progetto sui Granili.

Tra i documenti ritrovati, vi è un foglio su cui è stata impostata questa possibile copertina: «IL LIBRO DEI GRANILI e altri racconti»; più sotto, aggiunto e poi cassato: «Granili, Documentario; Granili Reportage».

Insieme ad esso, un altro foglio, cui è affidata una lunga riflessione,

[18] E. STRIANO, *La carriera di Sassòne* in *L'Italia l'è malada*, pref. A. Seroni, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1955, pp. 92-110.

costellata da domande rigorose, sul ruolo dello scrittore e sulla funzione della letteratura:

> In primo luogo è soddisfazione di un mio bisogno. Questo bisogno è l'espressione massima, è… il bisogno di comunicazione che è in ogni uomo. Io ho veduto, ho capito, ho sentito una cosa, non posso tenerla per me, devo dirla a quante più persone posso. È un bisogno d'amicizia. In questo senso tutti sono artisti. Però […] il mio bisogno deve coincidere, per essere arte, con una interpretazione della vita, dei fatti, per chi non riesce a farlo da solo, in modo non simbolico, ma reale. Come interpretazione? Perché gli uomini agiscono in un certo modo, anziché in un altro, in particolari condizioni? Cos'è che li fa agire così? Dare un ritratto dell'uomo d'oggi. Ma non basta dire com'è. Perché è così come dovrebbe essere! Ma quale uomo? Tutti quelli che rappresentano veramente qualcosa.

Da giornalista di cronaca, autore di inchieste,[19] Striano conosceva approfonditamente la situazione dei Granili – costruzioni d'epoca borbonica nell'area est di napoli, adoperate dai cittadini più poveri come alloggi di fortuna, in cui sopravvivere in condizioni inaccettabili. Nell'ideologia che guidava la ricostruzione del secondo dopoguerra, i Granili erano un inaccettabile segno di passatismo e di degrado urbano: dopo alcuni *blitz* della polizia furono fatti evacuare, tra le disperate proteste dei loro abitanti, e infine abbattuti.

Striano immagina di potersi spingere oltre la cronaca: imbastisce prima un insieme di racconti[20] per narrare le misere storie dei cittadini dei Granili, poi un atto unico.

L'*incipit* è di grande efficacia:

> Nota
>
> Nel mese di maggio dello scorso anno, intorno alla caserma del terzo e quarto Granile, fu costruito un muro di cinta in pietre di tufo impastate rapidamente con poco cemento; dentro questo recinto entrarono squadre di muratori, sterratori, manovali, qualche autocarro, dei carretti, alcune

[19] Tra il 1947 e il 1949 Striano ha collaborato, soprattutto come cronista, a «La Cronaca», «La Voce del Mezzogiorno», «La Repubblica d'Italia».

[20] I racconti, su cartelle non ordinate, in stato di rapidi appunti preparatori, sono *L'alluvione*, *I fatti*, *La corrente*, *Epitaffio*; racconti battuti a macchina, con successive integrazioni e correzioni autografe, sono *Blitz n° 1*; *Blitz n° 2*. Di *Le case senza mura* sono conservate venticinque cartelle dattiloscritte; non v'è data e il testo è incompleto.

macchine perforatrici. Un grosso tabellone apposto all'ingresso improvvisato cantiere diceva:

MINISTERO DEI LL. PP.
Vendita di materiali da demolizione
Smantellamento del 3° e 4° Granile

Sotto il sole bianco di maggio la vecchia, grande caserma si sbriciolava in macerie per i colpi dei picconi che la sventravano. I muratori la assalivano lentamente, infilandosi negli androni oscuri, e lavorando rabbiosamente di piccone e di pala; usando, per abbattere i possenti muri maestri, le perforatrici. Una sottile polvere di calcinaccio inaridiva ancor più il giallo, brullo cantiere.[21]

Sono le ragioni del realismo sociale a guidare il giovane scrittore, che elabora una percezione etica della sua città, insieme ad un principio di partecipazione critica agli avvenimenti del territorio:

Quando appresi iniziata la demolizione delle vecchie caserme, io stavo proprio "montando" questo documento. E mi è sembrata una coincidenza singolare il fatto che, mentre io mi sforzavo a scrivere qualcosa che rendesse l'impressione profonda suscitata in un napoletano dalla esistenza della tremenda collettività ai Granili, l'antica costruzione venisse, finalmente, distrutta. Mi è parso, soprattutto, che queste note acquistassero davvero un loro valore obiettivo, effettivamente "documentario", di testimonianza reale, resa più valida e necessaria dal fatto che le cose di cui si parla non esistono più. Fui dapprima tentato di riscriverlo, almeno in parte, tenendo conto della nuova situazione venutasi a creare, ma, ripensandoci, mi è sembrato più giusto lasciarlo com'era, senza cambiarne una parola, non mutandone l'impostazione, deliberatamente ignorando lo smantellamento dell'odiosa fortezza. Con la speranza che di esso si possa dire, principalmente, costituisca un documento non inutile di cose e fatti

[21] «Ci stupimmo tutti che, finalmente, venissero smantellati i Granili. Quelle caserme erano rimaste per degli anni, all'epicentro della zona distrutta dalla guerra, come un inquietante, cattivo simbolo napoletano, e la sordida, vergognosa esistenza che in esse menavano migliaia di infelici aveva finito col diventare, per i cittadini, una abituale, accettata realtà di quelle che a Napoli permangono da gran tempo a costituire uno degli elementi fondamentali della nostra "cattiva vita". […] E ciò non tanto per facile adattamento alle abitudini dei fatti e degli oggetti, quanto, soprattutto, per quella consapevolezza obiettiva, maturata a seguito di una profonda, amara, secolare esperienza, che hanno i napoletani, di fronte alle cose della loro città».

che la lotta degli uomini, e la giustizia del tempo, renderanno, a scadenza non lontana, uno stupito ricordo di un brutto passato.

Da questo nucleo di idee e di propositi trae vigore anche il bozzetto *Banda Palatina*, su un gruppo di scugnizzi dei Granili capaci di trasfigurare, nella finzione del gioco, la schiacciante miseria del proprio mondo, suggestivo spunto poi sviluppato in *La carriera di Sassòne*.

Contemporaneamente alla prima redazione di *Giornale di adolescenza*, Striano termina il lungo racconto *La Linea gotica*: la data segnata sull'ultima pagina è «13 agosto 1957». Si tratta di cinquantanove pagine dattiloscritte, numerate, non rilegate, raccolte in una cartellina in cartone, con numerose varianti instaurative e molte espunzioni; anche il finale è stato cassato, chiosato da una nota, in cui l'autore sottolineava la necessità di ritornare sulla storia per concluderla «in chiave triste».

Il racconto potrebbe essere stato un nucleo del romanzo d'esordio: anche in queste pagine, il protagonista è Mario, ragazzo negli anni della liberazione, giunto a Como con la madre e i fratelli mentre il padre era ancora a Napoli, trattenuto dal confine della Linea Gotica. Oltre questo segno di divisione reale e simbolico, Striano fa terminare l'adolescenza del suo protagonista.

Posteriore a questa intensa stagione è *Anna*, un racconto, datato «Napoli-giugno 1959», in sedici cartelle dattiloscritte, su cui è tracciata una fitta raggiera di varianti, immesse in più fasi di correzione, a penna nera, blu, rossa, modifiche radicali, sostituzioni e instaurazioni dopo interi brani cassati.

È del «12 maggio 1959» *Colloquio con il padre*, quattro pagine dattiloscritte con pochissime correzioni autografe. Senza data ma riconducibile a questo stesso periodo è *La sera*, in cinque cartelle battute a macchina, con qualche intervento a penna.

Del «dic. 1960» è *Claudia*, il primo di un'ipotetica raccolta intitolata *Gli dei se ne vanno*; si tratta di sei pagine dattiloscritte, con numerose correzioni autografe.

4. *Prove di romanzi*

Il primo dattiloscritto di *Nausica ed Odisseo* è un unico testimone di centocinquantotto pagine, su cui l'autore è ritornato con minime correzioni. È datato «Napoli 7 ottobre 1960».

Nel 1961 la sorte di *Nausica ed Odisseo* viene intrecciata a quella di *Giornale di adolescenza*: Striano, si è detto, decide di unire i lavori ancora inediti in un ambizioso quanto irrealizzabile disegno editoriale, che avrebbe dovuto portare alla luce entrambi. Speculari per le vicende di crescita e maturazione, l'impostazione narrativo-cronachistico del giornale di Mario poteva ricevere riverbero dalla sospensione temporale e dall'ampiezza del mito di Odisseo, approdato nella patria dei Feaci. Qui, nel sottile gioco di ruoli, tra rigore e curiosità, estraneità e attrazione, ingaggiato durante l'incontro con Nausica, Odisseo aveva ritrovato lo slancio per riprendere, dopo il fallimento di un altro naufragio, l'ossessivo e salvifico esercizio della sua strategia induttiva per recuperare dati ed esperienze da disporre nel suo archeologico schedario dell'animo umano.

Qualche anno dopo, Striano s'accinge ad elaborare un altro romanzo: il cospicuo materiale preparatorio di *Gran Capitano* è in una cartellina in cartoncino azzurro, su cui è segnato «Marina mercato politica coloniale affari». Sul foglio dattiloscritto, che funge da frontespizio, oltre ad essere ripetuto il titolo vi è la data «21 ott. '66».

Sono conservate alcune pagine dell'*incipit* del romanzo, il cui protagonista è Sanges – che ritornerà ne *I giochi degli eroi* e poi ne *Il resto di niente* – ambiziosissimo Capitano della "Mariassunta".

Su cinque fogli, a mano e privi di numerazione, sono appuntati il nome della barca e l'età di Sanges in procinto di intraprendere il suo ultimo viaggio, nell'agosto 1902. Sono tratteggiati anche i suoi rapporti familiari.

Su una cartella, a inchiostro nero, ci sono sottrazioni, che riguardano la suddivisione del romanzo in tre parti: la prima «dal 1902 al 1927 (40 fare)»; la seconda «dal 1927 al 1947 (40-60 fare e pensare)»; la terza «dal 1947 al 1967 (60-80 pensare)». C'è poi uno schema per organizzare l'evoluzione della storia del protagonista, dagli iniziali ritmi incalzanti (gli anni del "fare") fino alla riflessione senile (gli anni del "pensare").

Sanges si muove affannosamente per abbandonare la «stirpe di servi», da cui proviene ed entrare a far parte di quella «dei padroni». Sono annotati rapidamente i suoi possibili progetti di riscatto: «flotta, navigare, avere un figlio, fare l'armatore?». Su un altro foglio: «Deve trovare un armatore – gli armatori di allora – Devo mettermi in proprio». Questo inaspettato passaggio dalla terza alla prima persona è il segnale di una scrittura quasi medianica, compiuta come in stato di transfert.

Queste prime suggestioni vengono sviluppate su un centinaio di pagine autografe, spillate e sciolte: vi sono tavole sinottiche, con i nomi dei

protagonisti, le loro date di nascita; vi è il sunto di uno spoglio del «Mattino» dal 1902 al 1906 e una griglia di notizie storiche, con gli avvenimenti più importanti accaduti a Napoli e in Campania tra il 1779 fino al 1940.

Alcuni appunti riguardano la progettazione e la realizzazione delle navi, le gerarchie della Marina Militare, la suddivisione delle armate.

Il lavoro è stato spinto oltre l'abbozzo; poi, Striano si è arrestato ma non ha abbandonato l'idea di raccontare una vicenda di potere e di conquista sociale; nei *Giochi degli eroi* la risolverà pienamente, costruendo il romanzo del "golpe" dei pochi padroni, che sanno manovrare sapientemente risorse politiche ed economiche, utilizzare proficuamente i mezzi di comunicazione, fino a determinare le sorti dell'Italia.

Qualche tempo dopo, mettendo in ordine nel suo laboratorio, prima di allestire il "plastico" per *Indecenze di Sorcier*, Striano rivela voler di attingere anche a questo materiale di risulta, che può essere recuperato, con qualche piccola astuzia:

> Nel piano orizzontale bisogna selezionare (come nel D. G. [*n. d. r. Il delizioso giardino*]) i personaggi emblematici. È possibile scrivere come le storie di Pupa, G. Capitano, etc. con qualche condensazione aggettivale in più (il che può – paradossalmente – chiarire meglio le cose).

Nel 1980 la *piéce* inedita per il teatro *Quel Giuda nominato Trotskj* partecipa al premio "Vallecorsi-Pistoia", ottenendo una segnalazione. Il solo testimone conservato è un dattiloscritto di settantatré pagine, privo di correzioni autografe.

È del 1980 il progetto di romanzo *La torre sul Neckar*,[22] imbastito quasi contemporaneamente a *Il resto di niente*. Lontanissimo per ambientazione e periodo storico, l'America e poi l'Italia, tra il 1925 e il 1979, *La torre sul Neckar* può essere letto in controluce, come un'altra risposta in scrittura agli interrogativi che hanno condizionato l'ultima parte del percorso di Striano. Intanto, si può osservare che mai, come in questo momento, lo scrittore cerca di procedere con ordine, raccogliendo il materiale preparatorio in ventiquattro cartelline di cartone numerate, su ognuna delle quali riporta l'anno della storia e l'età della protagoni-

[22] La scelta del titolo è difficile da spiegare: il Neckar è un affluente della riva destra del Reno. Forse, nelle intenzioni dello scrittore, era di rimandare all'origine europea della famiglia americana della protagonista.

sta, Phoenicia Cabot. Gli elementi conservati sono numerosi; molte pagine autografe riassumono studi sulla schizofrenia. Oltre alla protagonista, tutto l'universo rappresentato doveva essere piegato dalle leggi di questa malattia:

> Il romanzo deve essere la rivelazione della schizofrenia di TUTTI anche quelli che sembrano normali, la schizofrenia di una società, di un mondo (che non hanno stima di sé, perché non hanno avuto né dato amore) […] Gli schizofrenici *raccolgono oggetti per tentare di ricostruire delle unità, delle immagini complete, un mondo* [n.d.r. nel testo sottolineato]. Lo stesso succede a noi oggi, che raccogliamo frantumi di idee, di immagini, di concetti, di spiegazioni…Alla fine ci abbandoniamo a chi ci offre l'illusione di un'interpretazione unitaria (partiti, religione, etc.)

Il mondo di Phoenicia doveva essere dominato dai «valori borghesi, del capitalismo» e governato da una tensione compulsiva verso «una spaventosa accumulazione di oggetti». In questa prospettiva, Striano stende pagine di appunti sull'origine delle psicopatologie, sugli stereotipi e sulla loro funzione di conforto, mentre seleziona ritagli di giornali e di riviste su Boston.

Su una fitta tavola sinottica, che va dal 1925 al 1979, lo scrittore riporta in rosso i passaggi della vita della protagonista, in blu gli avvenimenti della sua famiglia, riservando le altre colonne ai fatti di storia e di economia, alle novità culturali, nella musica e nel cinema. Su un foglio segna il lungo elenco dei "miti" (la famiglia, la vita in comune, l'amicizia, la guerra democratica, il matrimonio, l'amore, la sessualità), che saranno scardinati nel corso di questa storia. Alcune cartelline (la "3/ 1942 age 18", la "4/1944 age 20") sono vuote; anche in quelle che ricoprono il periodo dal 1947 al 1950 il materiale è piuttosto esiguo.

Lo scrittore immagina, a questo punto, un'altra ambientazione: Phoenicia segue il primo marito, console a Napoli nel secondo dopoguerra; a Roma, agli inizi degli anni Cinquanta si sposa per la seconda volta; soggiorna tra Ponza, Capri, Pompei.

L'ultima cartellina è per il 1979, quando Phoenicia avrebbe dovuto avere cinquantacinque anni; all'interno, qualche foglio di notazioni.

Insieme a questi elementi, vi sono due parti del romanzo già dattiloscritte, racchiuse in un raccoglitore *beige*, su cui è segnato «prima stesura 3 dicembre 1979»; poi «7-1-80» e ancora «14-3-1980». Accanto a queste date, una nota: «Insisto a riscrivere la prima parte nel maggio 80 (fino a p. 66) – interrotto a giugno»; e ancora «ripreso nel sett. 1980 –

iniziato a riscrivere di nuovo la 1ª parte». Composta di diciassette pagine battute a macchina, intergrate da appunti autografi, questa prima parte è preceduta dalla dedica «Alla memoria di Victor Shapiro, scrittore e uomo di cinema americano».

Questa, dunque, la finzione narrativa che presiede l'impianto dell'opera: Striano immagina che il suo amico americano Shapiro – stesse sue iniziali, così come hanno le stesse iniziali Mimma a Maureen, le due compagne degli scrittori – gli abbia voluto far pervenire, dopo la sua scomparsa, lo "scartafaccio" di *La torre sul Neckar*, indicandogli anche il possibile titolo.

Il primo capitolo è ancora molto imbrigliato da questa soluzione metaletteraria: Striano resta sulla soglia dell'avantesto della storia di Phoenicia Cabot, si limita a procedere alla ricostruzione filologica degli elementi. La sua funzione di narratore scatta solo quando dichiara che, «arrivato a un certo punto nel lavoro sui materiali di Victor Shapiro», ha la certezza di «come tutta la storia si sarebbe conclusa».

Del romanzo vengono elaborate solo tre parti, poche decine di pagine completate da riflessioni e commenti; il resto del lavoro – una tabella sinottica della vita di Shapiro, in cui s'incrociano avvenimenti personali e fatti di storia – è contenuto in una cartella verde, su cui si legge «Solo chi, prendendo posizione, ha fatto la sua pace dialettica con il mondo, è in grado di cogliere il reale. Walter Benjamin», e in un altro raccoglitore, su cui è annotato «materiale di scarto ma ancora utilizzabile». All'interno, fogli con liste degli oggetti della casa di Phoenicia, pagine dedicate alla madre di lei, Cynthia, e poi la riflessione: «Perché questa americana? forse per dire che il sogno americano… è solo un pretesto per vivere, o anche un progetto, ma in sé non vale nulla».

Lo scrittore non riesce a proseguire: di qui in poi, si concentrerà sul progetto, diverso, eppure parallelo e complementare, de *Il resto di niente*. In entrambi casi, infatti, Striano si misura con la formula del romanzo storico; in *La torre sul Neckar* tenta di risolvere la questione, rimandandola alle scelte estetiche e alle fonti documentaristiche di Shapiro, attraverso l'infingimento di una trama già costruita, in un'ambientazione storica e geografica consegnatagli da un altro.

Il resto di niente viene invece strutturato senza questi espedienti, chiosato da una *Nota dell'autore*, in cui vengono rigorosamente descritti, con riferimenti bibliografici ad Aristotele, Tasso, Manzoni, gli strumenti adoperati per procedere tra vero storico e invenzione. Oltre che in questa comune matrice, in altri punti la vicenda della schizofrenica Phoenicia,

osservata dal 1930 al 1980, tra l'America e l'Italia, può risultare assimilabile a quella di Eleonora de Fonseca Pimentel, compiutasi a Napoli, nel tragico epilogo della Repubblica del 1799.

La disposizione, in ciascuna delle due trame, a scegliere un punto di vista femminile può far pensare ad una nuova sfida complessa, per misurarsi ancora con le strettoie della scrittura, soprattutto dopo aver ottenuto, dal formulario difficile e fumoso del narratore-Stregone, risultati sicuri.

C'è poi un appunto, su cui ci si è già soffermati, steso nel corso della preparazione della vicenda di Phoenicia, in cui Striano cerca di verificare la necessità della stessa storia, ravvisandola proprio in quel puntiglioso processo di demistificazione delle illusorie certezze, che avrebbe dovuto scandire le tappe della vita della protagonista.

Ne *Il resto di niente* la riflessione, che riguarda tanti personaggi, sul valore della politica, l'ideologia, l'arte, l'amore, la religione si risolve nella frantumazione di ciascuno di questi miti, bruciati nel fallimentare tentativo di realizzare la Repubblica partenopea. Proprio per sviluppare questa traccia narrativa, che si sta rivelando sempre più urgente, Striano s'impegna a raccogliere centinaia di pagine di appunti, di tavole, di schede, materiale funzionale e necessario per allestire il ricco laboratorio del suo ultimo romanzo.

5. *Saggi, bozze di articoli, relazioni, comunicazioni*

Conservati inediti nell'Archivio alcuni brevi saggi, articoli, relazioni riescono a documentare delle fasi importanti di quella ininterrotta riflessione sull'ideologia e sulla letteratura, che ha condizionato il percorso intellettuale di Striano.

Questa tipologia di scritti, quasi sempre battuti a macchina, con interventi di correzione successivi inseriti a mano, numerati, spillati o rilegati, sembrano essere stati conservati con attenzione.

È invece ancora autografo, e privo di titolo, il testo di un discorso politico elaborato in sei cartelle, nel 1948, da un giovane Striano, militante nel Fronte Universitario Democratico.

Nel 1951, coinvolto nel "Gruppo studi Antonio Gramsci", creato dal professore Nino Cortese con alcuni studenti della facoltà di Lettere della "Federico II", nell'ambito del progetto su *La vita italiana nel primo ventennio del Novecento*, Striano stende *La vita letteraria ed artistica*, una relazione di trentasette cartelle dattiloscritte e numerate, seguite da una

pagina di "Bibliografia essenziale". Il fascicolo è rilegato con copertina in cartoncino, con il titolo a stampa.

Con *Un'etica per Narciso*, alla fine degli anni Sessanta, lo scrittore si propone di organizzare, nella forma di un sistema, i moltissimi elementi del suo pensiero.

In questo saggio – centotrenta pagine dattiloscritte, con poche correzioni a penna, nessuna instaurazione o cassazione, rilegate con copertina verde – prova ad inventariare i materiali che ritiene più utili, corollari di sociologia urbana, formule di teoria della letteratura, tentando di conquistare una postazione visibile, da cui partecipare al dibattito intellettuale, allora vivacissimo in Italia.

Sotto il titolo *Un'etica per Narciso (appunti per un'ideologia dei consumi*) vi è la data «Napoli 1968-69». Nel risvolto di copertina, che lascia ipotizzare l'intento di pubblicazione, Striano si sofferma sulla originale natura del suo saggio:

> *Un'etica per Narciso* è, senza dubbio, un libro singolare. Non si presenta come saggio in senso canonico, tanto meno come lavoro filosofico; si legge, inoltre, con lo stesso interesse di un romanzo. Costituiva originariamente uno zibaldone privato, un repertorio di materiali d'officina letteraria e – come avverte l'autore- nella sostanza è offerto in tali dimensioni: forse ciò gli conferisce quella scrittura non prevaricante, né sopraffattiva, la quale, nel contesto del conformismo gergale cui da tempo siamo avvezzi, rappresenta un fenomeno singolare e contribuisce a determinare l'appetibilità del volume. Lo stesso può dirsi del contenuto; vi si opera un quanto mai audace (e però assai semplice) capovolgimento di prospettive ideologiche rispetto a tematiche divenute ormai oggetti d'uso; probabilmente è anche questo che dà al libro una fisionomia originale, ne fa un serbatoio di proposte, spesso stimolanti, talvolta addirittura inquietanti, nel loro aspetto apparente di ritorni da un limbo in cui molti fra noi sono stati costretti a relegarle.

Senza data e senza titolo sono una serie di saggi, relazioni, lezioni per conferenze, comunicazioni per convegni, articoli mai pubblicati.

Gli argomenti sono vari: l'autore spazia dalle «ragioni della mancata rivoluzione decadente in Italia», che affronta in sette pagine dattiloscritte, alle sei cartelle su *La peste* di Camus.

È stato trasmesso, il 9 marzo del 1977, in una trasmissione radiofonica per Radio Napoli un intervento, redatto su quattro cartelle, in favore dei messaggi lanciati dagli Indiani Metropolitani.

Di ottanta pagine dattiloscritte rilegate, più cinque di bibliografia, corredato di frontespizio, introduzione e note di riferimento, ma privo di data, è il saggio storico, definito dall'autore "trattazione", su Masaniello.

Forse riconducibile allo stesso periodo l'«abbozzo di sceneggiatura per un film su Masaniello», ventuno cartelle battute a macchina, chiosate dalla nota finale "va rielaborato". C'è un riferimento al ciclo di disegni su Masaniello, presentati da Antonio Petti nel 1977.[23]

Nel settembre del 1986, Striano elabora un progetto,[24] che propone con l'appoggio della casa editrice Loffredo, per concorrere ad un bando di concorso, pubblicato da «Il Mattino», per contribuire alla valorizzazione dell'attività del San Carlo e verificarne l'incidenza nell'immaginario artistico della città.

La proposta, dal titolo *Cento opere per il San Carlo*, era organizzata in cinque sezioni; la terza, *Il San Carlo e gli scrittori a cura di E. Striano*, sarebbe servita per raccogliere «coordinati secondo una linea ben precisa, brani narrativi di scrittori che, dal '700 ad oggi, hanno utilizzato il San Carlo come sfondo, o come momento importante di loro opere narrative (ad esempio Di Giacomo, Mastriani, Serao, Striano, etc.)».

Tra gli ultimi scritti, vi sono le quattro pagine battute a macchina, da leggere alla presentazione del numero 5/6 della rivista «Terra del fuoco». Non c'è data, ma il testo è di pochi mesi anteriore alla scomparsa dell'autore. In questa circostanza, si sofferma sull'intrinseco valore dello sperimentalismo:

> Se io non avessi compiuto le spericolate operazioni tecniche del *Delizioso giardino*, delle *Indecenze di Sorcier*, non avrei potuto risolvere i grossi problemi che mi ha presentato *Il resto di niente*, nel quale ho potuto usare con facilità tutte le tecniche possibili e immaginabili, da quelle del flusso di coscienza a quella di accumulazione, dal pastiche linguistico *al repertorio*[25] all'argot, e perfino la tecnica del romanzo di appendice.

[23] *Brochure* per la mostra di A. Petti, *Disegni per Masaniello*, galleria d'arte "La piazzetta", Roma, gennaio-febbraio 1977; *Saggio* per A. Petti, *Disegni per Masaniello*, introd. di D. Rea, Editoriale de "Il Lavoro Tirreno", Cava de' Tirreni, 1978.

[24] Il progetto era articolato in cinque sezioni; la prima a cura di Daniele Rubboli, *Due secoli e mezzo di "prime" d'autore*; la seconda *Omaggio a Jacopo Napoli* a cura di Patrizia Pedroni; la quarta *Il San Carlo: autocelebrazioni e parodie. Il San Carlo e Mozart,* a cura di Franco Carmelo Greco; la quinta *Acqueforti per il San Carlo*, di Antonio Petti.

[25] Inserito a mano, nel rigo superiore.

In una cartellina rossa, su cui a mano è segnato "In memoria di me" e poi "Il segno", è incollata l'epigrafe «Poiché, visito che nella sapienza di Dio il mondo non ha conosciuto Dio con la propria sapienza, è piaciuto a Dio di salvare i credenti mediante la pazzia della predicazione – "I Cor. I-21"», sono contenuti numerosi appunti, ancora autografi, trascrizioni di riflessioni tratte da *Le confessioni* di Sant'Agostino, da San Paolo, da Pascal, da Maritain, da Kierkegaard. I nodi tematici, che scorrono tra questi brevi pensieri, intersecati talvolta da quelli di Striano, riguardano la verità del Vangelo, la memoria, l'eternità, l'angoscia, il bene, il male, gli attributi di Dio. Alcune di queste citazioni sono seguite dalla parola "racconto", e poi dalla veloce trama di una possibile storia, talvolta iperbolica, legata all'argomento affrontato.

Forse, Striano riteneva più semplice far crescere questo materiale nei confini delimitati del racconto, nonostante la sua attitudine alla lunga tensione narrativa di storie ampie. Forse, le cose si sarebbero svolte diversamente, magari nell'impianto creativo del plastico di un romanzo.

Apollonia Striano

ENZO STRIANO
BIBLIOGRAFIA

I. Interventi di Enzo Striano pubblicati sulla stampa quotidiana e periodica

Articoli apparsi su «Giovane Fronda, fascicolo di propaganda culturale»

1945

L'anima vecchia (racconto), 20 febbraio
Cinema e no, 20 febbraio
È arrivato l'ambasciatore, 20 febbraio
Sorriso dei blues, 12 dicembre
[Encer], *Asterischi*, 12 dicembre

Articoli apparsi su «La Cronaca, settimanale indipendente»

1947

[Est], *Istantanee*, a. 2, n. 13, 31 marzo-5 aprile
Istantanee, a. 2, n. 14, 7-12 aprile
Istantanee, a. 2, n. 15, 14-19 aprile
Uomini del lavoro. I ferrovieri, a. 2, n. 16, 21-26 aprile
[Est], *Istantanee*, a. 2, n. 16, 21-26 aprile
Uomini del lavoro. I muratori, a. 2, n. 17, 28 aprile-3 maggio
[Est], *Istantanee*, a. 2, n. 17, 28 aprile-3 maggio
[Est], *Istantanee*, a. 2, n. 18, 5-10 maggio
Sono arrivate 6 donne, a. 2, n. 19, 12-17 maggio
Uomini del lavoro. I tipografi, a. 2, n. 20, 19-24 maggio
Tavolette, "chignons" e finale proletario, a. 2, n. 21, 26-31 maggio
[Est], *Santa Chiara*, a. 2, n. 21, 26-31 maggio
Mussolini, a. 2, n. 22, 2-7 giugno
[Enstria], *Il popolo vuole andare a teatro*, a. 2, n. 22, 2-7 giugno
Osvaldo Valenti, a. 2, n. 23, 9-14 giugno
Uomini del lavoro. I camerieri, a. 2, n. 24, 16-21 giugno

[Est], *Istantanee*, a. 2, n. 24, 16-21 giugno
Fra i contrabbandieri del Nord, a. 2, n. 25, 23-28 giugno
La città dai due volti, a. 2, n. 26, 30 giugno-5 luglio
[En. Str.], *Trasposizioni*, a. 2, n. 26, 30 giugno-5 luglio
Nelle mani dei repubblichini, a. 2, n. 27, 7-12 luglio
Lo sciopero di Genova, a. 2, n. 28, 14-19 luglio
Figure del sogno, a. 2, n. 29, 21-26 luglio
Variazioni, a. 2, n. 29, 21-26 luglio
La città nuova, a. 2, n. 30, 28 luglio-2 agosto
[En. Str.], *Variazioni*, a. 2, n. 30, 28 luglio-2 agosto
Variazioni, a. 2, n. 31, 4-9 agosto
Ritorno, a. 2, n. 32, 11-16 agosto
[En. Str.], *Variazioni*, a. 2, n. 32, 11-16 agosto
Noi e gli altri, a. 2, n. 33, 18-23 agosto
[En. Str.], *Variazioni. Sette giorni nel mondo*, a. 2, n. 33, 18-23 agosto
Gli Esposito hanno la febbre, a. 2, n. 34, 25-30 agosto
Variazioni. Sette giorni nel mondo, a. 2, n. 34, 25-30 agosto
Evoluzione dello scugnizzo, a. 2, n. 35, 1-6 settembre
Variazioni, a. 2, n. 35, 1-6 settembre
È svenuta Maria, a. 2, n. 36, 15-20 settembre
Variazioni. Sette giorni nel mondo, a. 2, n. 36, 15-20 settembre
Aspetti e costumi della nostra cattiva vita, a. 2, n. 37, 22-27 settembre
Variazioni. Sette giorni nel mondo, a. 2, n. 38, 29 settembre-4 ottobre
Variazioni. Sette giorni nel mondo, a. 2, n. 39, 6-11 ottobre
Variazioni. Sette giorni nel mondo, a. 2, n. 40, 13-18 ottobre
[E. S.], *Miseria e miserie del "Travet"*, a. 2, n. 41, 19-26 ottobre
[Est], *Che cosa era la X^a^ Mas*, a. 2, n. 41[ma 42], 26 ottobre-3 novembre
[En. Str.], *Vere e False*, a. 2, n. 41[ma 42], 26 ottobre-3 novembre
[Est], *Origine della X^a^ Mas*, a. 2, n. 43, 2 novembre
Vere & False, a. 2, n. 43, 2 novembre
[Est], *Origine della Mas*, a. 2, n. 44, 9 novembre
Vere & False, a. 2, n. 44, 9 novembre
Vere & False, a. 2, n. 45, 16 novembre
Vere & False, a. 2, n. 46, 23 novembre
Spaccanapoli ossia la città che tarda a morire, a. 2, n. 47, 30 novembre
Vere & False, a. 2, n. 47, 30 novembre
Periferia sconosciuta, a. 2, n. 48, 7 dicembre
Vere & False, a. 2, n. 48, 7 dicembre

Squallore di un Lungomare, a. 2, n. 49, 14 dicembre
[Est], *Vere & False*, a. 2, n. 49, 14 dicembre
[Zenos], *Pericolo per il cinema*, a. 2, n. 49, 14 dicembre
Visita a Poggioreale, a. 2, n. 50, 21 dicembre
Vere & False, a. 2, n. 50, 21 dicembre
I "Quartieri", a. 2, n. 51, 28 dicembre
Vere & False, a. 2, n. 51, 28 dicembre

1948

[Vice], *Vere & False*, a. 3, n. 2, 11 gennaio
[Zen], *Sport*, a. 3, n. 3, 18 gennaio
Vere & False, a. 3, n. 3, 18 gennaio
[Sigma], *Disordine all'Ateneo*, a. 3, n. 4, 25 gennaio
Vere & False, a. 3, n. 4, 25 gennaio
[Est], *Breve storia delle nostre miserie*, a. 3, n. 5, 1° febbraio
[Sten], *Cinque minuti con Alberto Consiglio e Carlo Nazzaro*, a. 3, n. 5, 1° febbraio
[Est], *Breve storia delle nostre miserie. Inizio dello sfaldamento*, a. 3, n. 6, 8 febbraio
[Sten], *Cinque minuti con Salvatore Esposito, beccaio, e Luigi Percuoco, agente di P. I.*, a. 3, n. 6, 8 febbraio
Vere & False, a. 3, n. 6, 8 febbraio
Breve storia delle nostre miserie. 25 luglio 1943, a. 3, n. 7, 15 febbraio
[Sten], *Cinque minuti con Roberto La Paz e l'on. Buonocore*, a. 3, n. 7, 15 febbraio
[S], *Vere & False* a. 3, n. 7, 15 febbraio
Breve storia delle nostre miserie. Dopo "il Gran Consiglio", a. 3, n. 8, 22 febbraio
[Zen], *Sport*, a. 3, n. 8, 22 febbraio
Vere & False, a. 3, n. 8, 22 febbraio
Per chi voterete?, a. 3, n. 9, 29 febbraio
Breve storia delle nostre miserie. La repubblica sociale, a. 3, n. 10, 7 marzo
Vere & False, a. 3, n. 10, 7 marzo
[Sigma], *Si farà luce completa*, a. 3, n. 11, 14 marzo
[Zen], *Cinema*, a. 3, n. 11, 14 marzo
[Sigma], *Si farà luce completa?*, a. 3, n. 11, 14 marzo
Vere &False, a. 3, n. 11, 14 marzo
Vere &False, a. 3, n. 12, 21 marzo

1949

Fenomeno di attrazione, a. 4, n. 33, 28 agosto
Lo snob, a. 4, n. 33, 28 agosto

Articoli apparsi su «La Voce, quotidiano del Mezzogiorno d'Italia»

Una lettera di ex saragattiani che sono entrati nel P.C.I, 3 gennaio 1948
Tasse e pedanteria soffocano la scuola, 18 giugno 1949
Tra i vecchi Gigli di Barra uno nuovo per raccogliere i 'rubli', 24 settembre 1949

Articoli apparsi su «La Repubblica d'Italia»

1948

C'è scritto in Sanscrito sui muri del Vomero, 10 aprile
I manifesti parlano e gli uomini rispondono, 13 aprile
[Zen], *Edmondo Cione è nato così*, 14 aprile
[Esse], *Un grande discorso di Pertini e parole a vuoto di Ester Lombardo*, 15 aprile
Fra imbalsamazione e progresso va presa una posizione netta, 16 aprile
[Zen], *Campionario confessionale*, 16 aprile
Sono puzzolenti le fiaccole neo fasciste, 17 aprile
Lusinghiera affermazione del "Fronte" nonostante gli innumerevoli brogli D.C., 21 aprile
Conquistate salde posizioni, 23 aprile
S'hanno fatto 'a trippa cu ll'ova, 24 aprile
Per centomila lire si può vendere anche il bacio dell'amata, 27 aprile
[E. S.], *No, Kierkegaard non è venuto nel Sud*, 28 aprile
I bidoni diventano mine, 28 aprile
[S.], *De Nicola a Torre suona dischi napoletani*, 30 aprile
La piena solidarietà dei lavoratori espressa dall'esecutivo della C.d.L, 13 maggio
[senza firma], *Il rettore insiste nel suo "no!" e lo sciopero deve continuare*, 14 maggio
"Signò, mangiamo due volte la settimana…", 21 maggio
[E. S.], *"Se continua così tutti in mezzo a una strada!"*, 27 maggio
Il carro armato delle tasse stritola migliaia di commercianti, 30 maggio

1949

Le fanciulle prosperose fanno perdere la testa e il portafogli, 20 maggio
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 21 maggio
Come i tifosi vorrebbero la nazionale, 22 maggio
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 22 maggio
[Zen], *24 ore*, 24 maggio
Fra le rovine della città tutti cercano qualcosa, 25 maggio
[Zen], *24 ore* [con vignette], 25 maggio
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 26 maggio
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 27 maggio
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 29 maggio
[Zen], *24 ore*, 1° giugno
24 ore, 2 giugno
Barricati i goliardi nell'Università assediata, 4 giugno
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 8 giugno
Manchette *Prossimamente su "La Repubblica"-Cronaca di poveri avanzi, grande inchiesta in 4 puntate sulla grande borghesia napoletana di Enzo Striano*, 11 giugno
[Zen], *24 ore* [con vignetta], 12 giugno
Dopoguerra 1918: Tango e "scettico blu"; Dopoguerra 1945: J. P. Sartre e la "Samba", 15 giugno
Dalla collina del Vomero partì il gioco degli odori, 16 giugno
Fallito miseramente un tentativo dell'"hig-life", 17 giugno
Dedicato questo "pezzo" ai giovanissimi d'ambo i sessi, 18 giugno

Articoli apparsi su «L'Unità»

Ecco quello che ci vorrebbe per creare su salde basi il grande Napoli, 2 luglio 1952
Ventisei agrari posseggono 12.084 ettari della Piana del Sele, 11 luglio 1952
A Santa Maria C.V. l'arresto di un disoccupato fu il primo atto dei monarco-fascisti al Comune, 20 luglio 1952
Fermenti di rinascita nel Sannio, 29 agosto 1952
I leoni di Lauro dietro la facciata, 24 maggio 1956
A Napoli la fabbrica delle canzoni produce cinquecento "pezzi" l'anno, 12 settembre 1956

Articoli e vignette apparsi su «L'Avvenire dei Quartieri S. Lorenzo e Vicaria, mensile di lotta popolare»

1957

[PULCINELLA], *'E gguarattelle*, 7 aprile
[STEN], *Scalinatella longa longa*, 2 giugno
[STEN], *Comune di Napoli*, 8 agosto
[STEN], *Comune di Napoli, fallimento*, 10 ottobre
[STEN], *Lei dice…Lui dice…Noi diciamo*!, 22 dicembre

Altri interventi apparsi su quotidiani e periodici

Costituito ieri il fronte democratico universitario, «Avanti!», 16 marzo 1948
Una donna incinta di 9 mesi ferita dalla macchina di Lauro, «Il Vesuvio», a. 2, n. 1, 8 gennaio 1956
[S.V. ET ONIUS], «Latinorum ovvero de bello marzanico», febbraio 1956
S.o.s. per la canzone napoletana, «Lavoro», 6 gennaio 1957
"Di certe cose" di Nelo Risi, «Il Fante di Quadri», gennaio-aprile 1971
Libri scolastici un affare da ottanta miliardi, «Il Globo», 16 settembre 1972
Summa ideologica, «Il Messaggero», 27 settembre 1976
Chi è il Masaniello di Petti, «Il Lavoro Tirreno», 15 febbraio 1977
Il posto dove d'anarchia si campa…Mappa ideologica di Napoli in un libro che raccoglie vari scritti sulla città, «Tutto quotidiano», 20 gennaio 1978
Educare: un mestiere antico, «Tutto quotidiano», 18 novembre 1978
"Decreto sui duelli" di Mario Moriconi, «Napoli oggi», 3 novembre 1982
Saviane: il bisogno non di una idea politica, ma di una morale, «Puglia», 23 febbraio 1983
Due opere di Giorgio Saviane: "Di profilo si nasce" e "Il tesoro dei Pellizzari", «Il Corriere di Roma», 17 aprile 1983
"Il tesoro dei Pellizzari", un romanzo che Saviane scrisse da adolescente, «Napoli oggi», 29 settembre 1983
Un libro di guerra gustoso e simpatico, «Il Gruppo», 31 maggio 1985
[senza firma; intervista a E. Striano]"*…il romanzo è l'unico genere letterario in divenire…*", «Uomini e libri», a. 22, settembre-ottobre 1986
I "santi laici" del '99 visti da De Stefano in dimensione onirica, «Progetto», maggio 1987

Articoli apparsi su «La Provincia»

Linguaggio di un poeta: "Un carico di mercurio" di Alberto M. Moriconi, 20 giugno 1975
Sincerità di Moretti, 15 agosto 1975
Lettura del Vangelo di Luca in sedici grandi disegni di Antonio Petti, 30 aprile 1976
La funzione dello scrittore, 11 luglio 1976
Realismo lirico, 13 maggio 1977
La Divina di Asmara, 25 maggio 1980
Le "Ali" di Zaccaria, 5 luglio 1981
"Decreto sui duelli", 4 luglio 1982
Due "riprese" di Saviane, 16 gennaio 1983
Fine di una città, 12 gennaio 1986

Articoli apparsi su «Orientamenti»

Recensione, n. 12, 3 aprile 1977
Libri, n. 21, 5 giugno 1977
Sport, n. 27, 18 settembre 1977
Corrispondenza, n. 30, 9 ottobre 1977
Poesia, n. 33, 30 ottobre 1977

Articoli apparsi su «Corriere di Napoli»

Giorgio Amendola ricordo di uno scrittore, 6 giugno 1980
«Il terrorismo ha vinto», 7 giugno 1980
Viaggio sul pianeta-giovani, 17 giugno 1980
Henry Miller, ecco l'uomo, 21 giugno 1980
Il popoloso mondo degli intellettuali, 28 giugno 1980
Tempi di Totòlatria, 2 luglio 1980
Occhio alle due culture, nel dossier *Mezzogiorno dietro l'angolo*, gennaio 1987

Scritti postumi apparsi su «Il Mattino»

La morte targata Tod, «Il Mattino», 8 agosto 1987
Una giornata in redazione, 17 aprile 2000
"Non ho inventato nulla: io scrivevo e Lenór mi dettava…", 25 giugno 2002

"Ogni onore al compagno Stalin", 22 aprile 2008

Scritti postumi apparsi su altri quotidiani

a cura di V. Gennarini, *Due inediti di Enzo Striano*, «Napolinotte», 12 maggio 1993

Napoli in piazza all'alba del 1939, "Viva il Duce, viva l'Italia…", «la Repubblica», 12 maggio 1995

"Io, guidato nella stesura dal personaggio Lenór", «Corriere del Mezzogiorno», 16 ottobre 1998

"Solo così la società potrà essere libera e ragionevolmente felice", «Corriere del Mezzogiorno», 12 febbraio 1999

"Compagni, El Condor muore", «la Repubblica», 26 aprile 2008

"Gloria eterna all'uomo…non al Dio", «Napolipiù», 27 aprile 2008

"Così traversarono la piazza furono all'angolo del Chiatamone"; "Allora la guerra si farà davvero", «la Repubblica», 3 giugno 2012

Scritti postumi apparsi su pubblicazioni periodiche

Prima Repubblica, i perché di una fine, «Nord e Sud», n. s., a. 42, febbraio 1995

Inedito, a cura di A. Striano, «Rivista di letteratura teatrale», n. 3, a. 2010

II. Articoli e recensioni su Enzo Striano apparsi sui quotidiani

1954-1957

S. Su., *Assegnato il premio Pozzale*, «Il Nuovo Corriere-La Gazzetta», 6 settembre 1954

[senza firma], *Le opere vincitrici del Premio Pozzale*, «L'Unità», 15 settembre 1954

G.C. Ferretti, *"L'Italia l'è malada"*, «L'Unità», 30 gennaio 1956

[senza firma], *Il "Premio Pozzale" assegnato al bolognese Giuseppe D'Agata*, «L'Unità del lunedì», 3 settembre 1956

[senza firma], *Consegnati da Gava i premi ai vincitori*, «Il Mattino», 15 settembre 1957

M.C. P., *Assegnati i Premi città di Castellammare*, «Roma», 15 settembre 1957

[senza firma], *Assegnato il "Premio Castellammare"*, «Paese Sera», 17 settembre 1957

1971-1980

Morik [A. M. Moriconi], *Il pelo nell'uovo. Incentivi*, «Il Mattino», 22 aprile 1971

M. Stefanile, *Un'antologia esemplare "Chi siamo"*, «Il Mattino», 6 maggio 1971

[senza firma], *Il Direttivo campano del Sindacato scrittori*, «Il Mattino», 18 maggio 1971

[senza firma], *Il nuovo consiglio nazionale del Sindacato nazionale scrittori*, «Il Mattino», 5 giugno 1971

S. Maira, *Eletto il nuovo Consiglio nazionale*, «Avanti!», 8 giugno 1971

G.C. F., *Un primo approdo per il sindacato scrittori*, «L'Unità», 9 giugno 1971

Morik [A. M. Moriconi], *Il pelo nell'uovo,* «Il Mattino», 24 giugno 1971

Morik [A. M. Moriconi], *Il pelo nell'uovo. Chi siamo secondo Striano*, «Il Mattino», 4 gennaio 1973

Morik [A. M. Moriconi], *Il pelo nell'uovo. Enzo Striano*, «Il Mattino», 18 luglio 1974

O. Locatelli, *I giochi degli eroi raccontati da Striano*, «Messaggero Veneto», 17 settembre 1974

A. Vargiu, *"Golpe" all'italiana in cronaca diretta*, «La Nuova Sardegna», 17 settembre 1974

Morik [A. M. Moriconi], *Il pelo nell'uovo. Allegoria di Striano*, «Il Mattino», 27 marzo 1975

MA. ST. [M. Stefanile], *Il Delizioso giardino di Enzo Striano*, «Il Mattino», 17 aprile 1975

C. Di Biase, *Un viaggio allegorico denso di suggestioni*, «Corriere di Napoli», 8 maggio 1975

Argo, *Quante strade di Enzo Striano*, «Il Mattino», 8 aprile 1976

Morik [A. M. Moriconi], *Il pelo nell'uovo. Antologie di Striano*, «Il Mattino», 26 maggio 1976

C. Di Biase, *Dedicato ai ragazzi*, «Corriere di Napoli», 7 luglio 1976

C. Di Biase, *Quante strade*, «Il Mattino», 15 aprile 1977

A. F. [A. Filippetti], *"Indecenze di Sorcier" presentato a Napoli*, «Roma», 24 febbraio 1978

A. Filippetti, *Uno stregone di nome Sorcier*, «Roma», 29 marzo 1978

C. Di Biase, *Indecenze di Sorcier un romanzo sperimentale*, «Il Mattino», 19 aprile 1978
P. V., *I critici letterari al servizio del potere*, «Tutto, quotidiano», 30 luglio 1978
G. M., *Indecenze di Sorcier*, «La Provincia Pavese», 16 novembre 1978
R. Marrone, *Gli scrittori della nuova generazione*, «Corriere di Napoli», 22 maggio 1980

1986-1990

D. Rea, *Napoli capitale degli orrori*, «Il Mattino», 1° dicembre 1986
M. Cucciniello, *Striano ai Canottieri*, «Il Mattino», 8 gennaio 1987
M. Prisco, *Eleonora al naturale*, «Il Tempo», 21 febbraio 1987
M. Prisco, *Eleonora de Fonseca, eroina del '99 napoletano*, «Messaggero Veneto», 5 marzo 1987
M. Prisco, *Così estranei, così montati*, «Il Mattino», 11 aprile 1987
P. G., *Raccontò Lenór*, «Il Mattino», 28 giugno 1987
G. Cavallo, *Rea ricorda Striano e il suo libro-testamento*, «Il Mattino», 30 giugno 1987
G. Caminiti, *Premi Calabria, festa dei 25 anni*, «La Gazzetta del Sud», 24 ottobre 1987
E. San., *I vincitori del Calabria*, «Il Mattino», 28 ottobre 1987
O. Lucarelli, *Il "resto" di Striano*, «il Giornale di Napoli», 19 giugno 1988
F. Frascani, *Rivoluzione senza cantori*, «Il Mattino», 30 dicembre 1988
A. V. [A. Vargiu], *Quell'amore per una città mai vista*, «La Nuova Sardegna», 7 gennaio 1989
L. Compagnone, *Il silenzio dopo il resto di niente*, «Il Mattino», 23 giugno 1989
F. D'Episcopo, *Una vita tra tutto e niente*, «il Giornale di Napoli», 26 gennaio 1990
E. Giustino, *Quel dilemma per il Centro Storico*, «Il Mattino», 31 gennaio 1990
V. Paliotti, *L'uomo che diventò scrittore*, «Il Mattino», 31 gennaio 1990

1991-1995

F. D'Episcopo, *Le stagioni della scrittura*, «il Giornale di Napoli», 20 febbraio 1991
L. Compagnone, *La lettera*, «Il Mattino», 23 dicembre 1991

P. Sarno, *Un autore felice e «sconosciuto»*, «la Repubblica», 13 aprile 1992
L. Compagnone, *Napoli e il resto di nulla*, «Il Mattino», 15 aprile 1992
P. Orpello, *Alla scoperta di Enzo Striano scrittore da rileggere*, «Roma», 7 maggio 1992
L. Compagnone, *L'inferno di Napoli*, «la Repubblica», 3 dicembre 1992
S. Cervasio, *Il boom dei libri…,* «la Repubblica», 23 dicembre 1992
S. Cervasio, *Quelle pagine aperte sul passato di Napoli,* «la Repubblica», 27-28 dicembre 1992
L. Compagnone, *Il silenzio degli innocenti*, «la Repubblica», 16 aprile 1993
V. Gennarini, *La narrativa napoletana "quarant'anni dopo"*, «Napolinotte», 28 aprile 1993
F. Piemontese, *Perché il deserto intorno a Incoronato*, «Il Mattino», 28 aprile 1993
V. Corbi, *Artisti "maledetti" prigionieri della retorica*, «la Repubblica», 3 giugno 1993
C. Sorrentino, *Striano, inquieto ed insofferente*, «Roma», 30 ottobre 1993
C. Vidiri Varano, *La rivoluzione dimezzata*, «il Giornale di Napoli», 6 dicembre 1994
G. Bàrberi Squarotti, *Il fallimento della Rivoluzione*, «la Repubblica», 12 maggio 1995
O. Lucarelli, *"Ragazzi, studiate le parole sono soldi"*, «la Repubblica», 12 maggio 1995
G. Galasso, *Passioni sotto il Vesuvio*, «Il Mattino», 24 maggio 1995

1997-2000

M. Attento, *Il capolavoro sullo scaffale*, «il Giornale di Napoli», 25 giugno 1997
F. Piemontese, *Striano, romanzo di una vita*, «Il Mattino», 25 giugno 1997
F. De Core, *A dieci anni dalla morte…*, «Corriere del Mezzogiorno», 26 giugno 1997
M. Gemelli, *Diventa un film "Il resto di niente"*, «Il Mattino», 10 settembre 1997
M. Armiero, *Lenór, l'eroina che anticipò il femminismo*, «Corriere del Mezzogiorno», 23 dicembre 1997

M. A. [M. Armiero], *"Enzo stava scrivendo un altro libro"*, «Corriere del Mezzogiorno», 23 dicembre 1997
F. De Core, *"Il resto di niente", ritratto di un'utopia*, «Corriere del Mezzogiorno», 23 dicembre 1997
D. Trotta, *Ritorna "Il resto di niente" il capolavoro di Enzo Striano*, «Il Mattino», 14 gennaio 1998
M. Prisco, *Il meridione insegna*, «Il Tempo», 2 febbraio 1998
F. Piemontese, *Romanzi da due soldi*, «Il Mattino», 23 febbraio 1998
F. Dainotti, *Un romanzo per poter ricordare*, «Cronache del Mezzogiorno», 24 febbraio 1998
[senza firma], *Napoli e 'Il resto di niente'. Libro '98 ricorda Striano*, «La Nazione», 18 marzo 1998
[senza firma], *L'editoria campana in vetrina*, «Il Mattino», 19 marzo 1998
A. Ghirelli, *«Premio Napoli» omaggio a Striano*, «Il Mattino», 27 marzo 1998
R. La Capria, *Striano il romanzo del grande Sud*, «Corriere della Sera», 6 aprile 1998
U. Cecchi, *Eleonora va al patibolo. Il resto è niente*, «Il Giorno», 12 aprile 1998
R. Minore, *Quanto vale un sogno?Il resto di niente*, «Il Messaggero», 26 aprile 1998
E. La Stella, *La rivoluzione napoletana di due secoli fa nella "cronaca" di un romanziere d'oggi*, «il Giornale», 4 maggio 1998
C. Augias, *Dal ventre di Napoli nasceva la rivolta*, «la Repubblica», 19 maggio 1998
M. Armiero, *Napoli al Salone*, «Corriere del Mezzogiorno», 21 maggio 1998
P. Esposito, *Tre editori per "Il resto di niente"*, «Il Mattino», 21 maggio 1998
F. Salsano, *Una palpitante ricostruzione storica ed ambientale della Napoli di fine Settecento*, «L'Osservatore Romano», 4 giugno 1998
P. Sarno, *Marketing e libri, assalto a Striano*, «la Repubblica», 4 giugno 1998
G. Bárberi Squarotti, *Una splendida Lenór*, «Tuttolibri» («La Stampa»), 11 giugno 1998
M. Serio, *Malaparte e la stirpe dei riabilitati*, «Corriere del Mezzogiorno», 14 giugno 1998
C. Ruggiero, *Quei lumi a Piedigrotta*, «Messaggero Veneto», 17 giugno 1998

Premio Napoli: scelti i finalisti. Ricordo "speciale" per Striano, «Corriere del Mezzogiorno», 27 giugno 1998

P. Spirito, *Scorre la vita sull'orlo del precipizio*, «Il Piccolo», 5 luglio 1998

F. Piemontese, *Consigli di un critico per l'estate*, «Il Mattino», 14 luglio 1998

M.P. Fusco, *"Il mio film su Eleonora la rivoluzionaria di Napoli"*, «la Repubblica», 19 luglio 1998

A. Tricomi, *"Una portoghese per la mia Eleonora"*, «la Repubblica», 6 ottobre 1998

[senza firma], *"Il resto di niente" sbarca in Germania*, «Corriere del Mezzogiorno», 14 ottobre 1998

A. L., *Consensi in Fiera per l'editore Avagliano*, «Il Mattino», 16 ottobre 1998

S. Perrella, *L'inedito: Striano spiega Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 16 ottobre 1998

V. Arabino, *Scocca l'ora del libro nostrano*, «La Città», 17 ottobre 1998

P. Esposito, *È "Il principe" di Riotta il vincitore del premio Napoli*, «Il Mattino», 18 novembre 1998

V. Fondi, *Premio Napoli*, «Corriere del Mezzogiorno», 18 novembre 1998

[senza firma], *Premio Napoli vince Riotta*, «la Repubblica», 19 novembre 1998

A. Ghirelli, *De Martino, la lezione di un maestro*, «Il Mattino», 19 novembre 1998

M. Armiero, *Il viaggio di Barra nella narrativa di Napoli*, «Corriere del Mezzogiorno», 27 novembre 1998

D. Castaldi, *Da Croce a Rea, Barra naviga nel mare letterario*, «Corriere del Mezzogiorno», 28 novembre 1998

[senza firma], *Ma per Striano era piccoletta e pallida*, «Corriere del Mezzogiorno», 2 dicembre 1998

F. Piemontese, *Tra le righe del '98. I casi letterari dell'anno*, «Il Mattino», 29 dicembre 1998

C. Sannino, *L'utopia di Eleonora eroina della libertà*, «la Repubblica», 3 gennaio 1999

A. Cilento, *Napoli 1799, Ohio 1999: le voci femminili del dolore*, «Corriere del Mezzogiorno», 5 gennaio 1999

A.M. Fierro, *E al San Carluccio Zaccaro riporta in scena "Il resto di niente"*, «Corriere del Mezzogiorno», 7 gennaio 1999
M. Gallo, *Dalla diventa attore per il Novantanove*, «Corriere del Mezzogiorno», 7 gennaio 1999
D. Longobardi, *Vanessa, signora della Rivoluzione*, «Il Mattino», 7 gennaio 1999
G. Manin, *De Simone: "Il dramma degli intellettuali liberi"*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1999
F. De Core, *Il resto di niente di Striano ovvero, la strana storia di un libro che visse tre volte*, «Corriere del Mezzogiorno», 8 gennaio 1999
S. De Sanctis, *Libri e bicentenario, il marketing del '99*, «la Repubblica», 8 gennaio 1999
E. Giammattei, *L'Arcadia di Altidora*, in *Eleonora*, inserto de «Il Mattino», 8 gennaio 1999
T. Marrone, *Un'esistenza tra ragione e passione*, in *Eleonora*, inserto de «Il Mattino», 8 gennaio 1999
A. T. [A. Tricomi], *Storia di una donna tra film e cd*, «la Repubblica», 8 gennaio 1999
C. Vitale, *Dalla e la De Sio ricordano Striano…*, in *Eleonora*, inserto de «Il Mattino», 8 gennaio 1999
M. Carratelli, *Largo alle Pimentel della II Repubblica*, «Il Mattino», 9 gennaio 1999
F. Vacalebre, *Rivoluzione, quel concerto "mini" e per pochi intimi*, «Il Mattino», 10 gennaio 1999
F. D. C. [F. De Core], *Arrivano i giacobini tra le Vele di Secondigliano*, «Il Mattino», 11 gennaio 1999
F. Piemontese, *Il romanzo di Striano, vincitore in suggestione*, «Il Mattino», 21 gennaio 1999
M.T. Lemme, *Rivoluzione, la letteratura aiuta a conoscere la storia*, «Il Mattino», 23 gennaio 1999
A. Piedimonte, *Augias:"Cuoco?Profetico anche per gli eventi di oggi"*, «Corriere del Mezzogiorno», 24 gennaio 1999
A. Fiore, *Napoli, quei falsi miti*, «Corriere del Mezzogiorno», 9 febbraio 1999
A. Fiore, *Striano, l'etica del Narciso*, «Corriere del Mezzogiorno», 12 febbraio 1999
P. Isotta, *Gli intellettuali secondo Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 12 febbraio 1999

M. A. [M. Armiero], *Vince Enzo Striano, sorprendente secondo posto della Serao*, «Corriere del Mezzogiorno», 20 febbraio 1999
L. Annuziata, *«Noi, condannati dalla cultura del Sud»*, «Corriere della Sera», 26 maggio 1999
V. D'Agostino, *"Il resto della memoria", De Simone sceglie Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 30 maggio 1999
S. Cervasio, *Storie di Napoli in trentaduesimo*, «la Repubblica», 4 novembre 1999
P. Treccagnoli, *Striano operista inedito*, «Il Mattino», 10 novembre 1999
A. Cilento, *L'alienazione industriale nel «Reparto diversi» di Enzo Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 17 novembre 1999
V. Gennarini, *Striano, la cattiva coscienza di Napoli neghittosa*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 9 febbraio 2000
F. Piemontese, *Striano inedito*, «Il Mattino», 17 aprile 2000
[senza firma], *È già caso letterario il libro di Striano*, «la Repubblica», 22 aprile 2000
[senza firma], *Enzo Striano, "Giornale di adolescenza"*, «Il Tirreno», 23 aprile 2000
[senza firma], *Giornale di adolescenza sotto il fascismo*, «Alto Adige», 25 aprile 2000
B. Palombelli, *Quando i ragazzi incontrano la guerra*, «la Repubblica», 28 aprile 2000
P. Petroni, *Il "diario" di Striano si avvia a diventare un caso letterario*, «Libertà», 3 maggio 2000
M. Brunelli, *Enzo Striano un successo sempre postumo*, «il Giornale», 6 maggio 2000
G. Tesio, *Striano: iniziazioni e amicizie pericolose, un'adolescenza postuma nel tempo fascista*, «La Stampa», 6 maggio 2000
C. Ruggiero, *Striano in revival: la prova d'artista tratta dal cassetto*, «Messaggero Veneto», 7 maggio 2000
N. Ajello, *Un adolescente nella Napoli appassita*, «la Repubblica», 8 maggio 2000
G. Ferroni, *Striano, cronache di poveri adolescenti*, «Corriere della Sera», 11 maggio 2000
M. Gregorini, *Gli anni Trenta e Napoli nel "Giornale di adolescenza"*, «Italia Sera», 30 maggio 2000
E. Bruno, *Quel "Giornale di adolescenza"*, «Roma», 4 giugno 2000
V. Gennarini, *Enzo Striano un inedito ragazzo del Sud*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 giugno 2000

A. Striano, *Mio padre, tra i banchi di quel liceo in piazza Garibaldi*, «Corriere del Mezzogiorno», 25 giugno 2000
S. Prestisimone, *Con "sona, sona" donna Eleonora riapre l'Albergo dei poveri*, «Il Mattino», 24 luglio 2000
S. Cervasio, *Figure di padri e narratori napoletani*, «la Repubblica», 28 settembre 2000

2001-2012

R. C., *A Palazzo Serra di Cassano il "Giornale di adolescenza" di Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 30 gennaio 2001
M. Armiero, *Editori campani alla scoperta di Parigi*, «Corriere del Mezzogiorno», 13 marzo 2001
[senza firma], *Col Molinello 2001 premio alla carriera di Enzo Biagi*, «La Nazione», 18 marzo 2001
V. Passeri, *Il "Molinello" tra Biagi e Venditti. Tutti i premi assegnati agli scrittori*, «La Nazione», 18 marzo 2001
M. Guida, *Via Gemito e ritorno*, «Il Mattino», 7 luglio 2001
T. Marrone, *Indizi su Striano*, «Il Mattino», 25 giugno 2002
V. Ajello, *E "Il resto di niente" diventa "Nada de nada"*, «Il Mattino», 20 settembre 2003
Nat. Fest.[N. Festa], *Striano per gli architetti, Orsini Natale per gli economisti*, «Corriere del Mezzogiorno», 5 febbraio 2004
P. Del Vecchio, *A Madrid la creatività napoletana*, «Il Mattino», 21 novembre 2004
M. Lombardi, *La strana fortuna di Enzo Striano*, «la Repubblica», 19 marzo 2005
P. Esposito, *Napoli risponde e dubita*, «Il Mattino», 3 maggio 2005
[senza firma], *Striano, classico Oscar*, «Il Mattino», 13 giugno 2005
F. De Core, *Da Calvino…*, «Il Mattino», 2 febbraio 2006
M. Lombardi, *Il resto di Striano*, «la Repubblica», 18 novembre 2006
G. Montesano, *La scoperta di Partenope*, «Il Mattino», 20 dicembre 2006
D. Gallone, *L'energia di un sogno. Sotto il Vesuvio*, «Napolipiù», 18 marzo 2007
S. Perrella, *La coscienza della Storia*, «Il Mattino», 23 giugno 2007
M. Lombardi, *Striano è "vivo" e felice*, «la Repubblica», 26 giugno 2007
G. Iannaccone, *Torna il surreale "stregone" di Enzo Striano*, «il Giornale», 27 luglio 2007
A. Cilento, *La Storia, il resto di niente*, «Il Mattino», 28 novembre 2007

A. Cilento, *Nobili, giacobini e filosofi il cenacolo di monte di Dio*, «Il Mattino», 20 aprile 2008
[G. Picone], *L'antropologia del Potere*, «Il Mattino», 22 aprile 2008
S. Cervasio, *Enzo Striano*, «la Repubblica», 26 aprile 2008
G. Landolfo, *Il lavoro di Striano tra testi editi e inediti*, «Roma», 26 aprile 2008
V. Caputo, *I volti di Napoli. Tra repulsione e seduzione*, «Napolipiù», 27 aprile 2008
P. Sabbatino, *Striano, editi e inediti tra due rivoluzioni*, «Il Mattino», 27 aprile 2008
P. Fiorenza, *Studiosi a confronto sugli inediti di Striano*, «Metropolis», 28 aprile 2008
T. Cozzi, *Striano l'incompreso alla "Federico II"*, «la Repubblica», 29 aprile 2008
F. Durante, *Striano*, «Corriere del Mezzogiorno», 29 aprile 2008
F. Coscia, *Starnone: "Striano e la città delle rivoluzioni possibili"*, «Il Mattino», 21 maggio 2009
P. Capua, *Il gentelman del sindacato*, «la Repubblica», 18 ottobre 2009
U. Cundari, *Striano torna a casa, 25 anni dopo*, «Il Mattino», 30 novembre 2009
A. Tricomi, *Il resto di niente*, «la Repubblica», 2 dicembre 2009
A. Striano, *Enzo Striano mio padre, 25 anni dopo l'addio*, «la Repubblica», 3 giugno 2012
N. Morra, *Le cronache di Striano su Pesaola e Jeppson*, «la Repubblica», 10 giugno 2012

III. Articoli e recensioni, saggi su Enzo Striano apparsi su pubblicazioni periodiche

A. Seroni, *L'Italia l'è malada*, «Vie», a. 11, n. 10, 4 marzo 1956
G. Legnetti Micera, *Una nuova rivista della Casa Editrice "La Prora"*, «Gazzetta di Calabria», 10 dicembre 1970
[senza firma], *Per un dibattito sulla funzione dello scrittore*, «Bollettino Sindacato Nazionale Scrittori», a. 21, n. 9-11, aprile-novembre 1971
[senza firma], *Cosa fanno*, «La Fiera Letteraria», a. 50, n. 19, 12 maggio 1974
O. Locatelli, *I giochi degli eroi*, «La Gazzetta di Foggia», 14 settembre 1974

A. Manuppelli, *"I giochi degli eroi"*, «Giustizia Nuova», 15 novembre 1974
A. Manuppelli, *Un romanzo moderno "I giochi degli eroi"*, «La Gazzetta di Foggia», 16 novembre 1974
O. Locatelli, *Il gioco degli eroi*, «Equilibrio», dicembre 1974
A. Manuppelli, *I giochi degli eroi: il romanzo del "golpe" in Italia*, «La Voce del Mezzogiorno», a. 14, n. 23, 16 dicembre 1974
R. Filippelli, *I giochi degli eroi di Enzo Striano*, «il Nostro tempo», gennaio 1975
E. Di Poppa Vòlture, *I giochi degli eroi*, «Studi meridionali», gennaio-marzo 1975
E. Gagliano, *Un romanzo allegorico denso di significato*, «La Provincia», 18 aprile 1975
V. Passeri Pignoni, *I giochi degli eroi*, «Il Ragguaglio librario», maggio 1975
A. Manuppelli, *Il delizioso giardino di Enzo Striano*, «La Voce del Mezzogiorno», 5 maggio 1975
V. Vettori, *Un civile viaggio storico e metafisico alla ricerca della "vera città"*, «Notiziario bibliografico», 24 maggio 1975
C. Di Biase, *Napoli, la città nata ribelle anche se da sempre schiava*, «il Nostro tempo», 29 giugno 1975
C. Di Biase, *Il delizioso giardino*, «Uomini e libri», a. 11, n. 54, giugno-luglio 1975
A. L., *"Il delizioso giardino" di Enzo Striano*, «L'Ordine», 16 luglio 1975
V. Vettori, *Due narratori allo specchio*, «Il telegrafo», 15 agosto 1975
C. D. B.[C. Di Biase], *Un giardino delizioso*, «La Fiera Letteraria», 17 agosto 1975
C. Di Biase, *Il delizioso giardino*, «Il Ragguaglio librario», marzo 1976
A. Manuppelli, *Antologia di Enzo Striano*, «La Gazzetta di Foggia», a. 13, n. 14, 24 aprile 1976
E. Gagliano, *Una moderna antologia*, «La Provincia», 7 maggio 1976
P. V., *Un personaggio*, «Orientamenti», 27 giugno 1976
A. Manuppelli, *Due nomi per una valida antologia*, «Risveglio», a. 2, n. 6, luglio 1976
N. Iacobacci, *Quante strade*, «La Procellaria», a. 24, n. 3, luglio-settembre 1976
A. Manuppelli, *Una antologia moderna: "Quante strade"*, «Presenza», a. 6, n. 13, 7 settembre 1977

A. Manuppelli, *Brillante affermazione di uno scrittore napoletano*, «Il Gazzettino», a. 29, n. 20, 19 novembre 1977
A. Manuppelli, *L'opera prima di Striano menzionata al "Pannunzio"*, «La Gazzetta», a. 25, n. 17, 30 novembre 1977
A. Manuppelli, *Affermazione di un noto scrittore napoletano*, «La Voce del Mezzogiorno», 9 dicembre 1977
A. Manuppelli, *"Indecenza di Sorcier"*, «La Gazzetta di Foggia», a. 15, n. 6, 11 febbraio 1978
P. V., *Enzo Striano: "Indecenze di Sorcier"*, «Orientamenti», n. 10, 19 marzo 1978
O. Locatelli, *Un favoloso stregone protagonista d'uno sconcertante romanzo*, «Il Gruppo», a. 8, n. 75, 31 marzo 1978
R. Esposito, *Indecenze di Sorcier*, «Uomini e libri», a. 14, n. 68, marzo-aprile 1978
C. Di Biase, *Indecenze di Sorcier*, «Sintesi», aprile 1978
E. Gagliano, *L'"indecenza" della fantasia*, «La Provincia», 28 aprile 1978
P. V., *Narrativa*, «Orientamenti», n. 16, 30 aprile 1978
N. Iacobacci, *Enzo Striano: "Indecenze di Sorcier"*, «Alla Bottega», a. 16, n. 3, maggio 1978
M. R., *Indecenze di Sorcier*, «Tuttolibri», 6 maggio 1978
C. Di Biase, *Corrispondenza*, «Orientamenti», n. 19, 21 maggio 1978
A. Manuppelli, *Un protagonista della prossima storia letteraria: Enzo Striano*, «Il Gazzettino», a. 30, n. 18, 8 luglio 1978
G. Baroni, *Indecenze di Sorcier*, «Il Ragguaglio librario», luglio-agosto 1978
E. Gagliano, *Disegni per Masaniello*, «La Provincia», 15 agosto 1978
A. Manuppelli, *Indecenza di Sorcier*, «Giustizia Nuova», 15 novembre 1978

1986-1990

M. Miccinesi, *Enzo Striano: «Il resto di niente»*, «Uomini e libri», a. 22, novembre–dicembre 1986
M. Ventrella, *Perché "Il resto di niente"*, «Il Rinnovamento», a. 26-27, nn. 145-146, dicembre 1986-gennaio 1987
G. Gargiulo, *Eleonora, Napoli e la Rivoluzione. Un romanzo storico napoletano di Enzo Striano*, «Misure critiche», a. 17, fasc. 62-64, gennaio-settembre 1987

F. Mele, *La storia di Eleonora*, «Napoli oggi», 22 gennaio 1987
E. Gagliano, *Napoli e la grande utopia repubblicana del 1799*, «La Provincia», 25 gennaio 1987
N. Iacobacci, *Una storia di chi non fa Storia*, «La Voce d'Italia», 29 marzo-4 aprile 1987
G. Airola, *"Il resto di niente" di Enzo Striano*, «Hyria», giugno 1987
A. D'Ambrosio, *29-6-87*, «Terra del fuoco», n. 7/8, 1987
M. Ventrella, *Perché "Il resto di niente"?*, «Il Gruppo», a. 15, n. 168, luglio 1987
F. Conti, *Il resto di niente di Enzo Striano*, «Avvisatore», 15 luglio 1987
A. Sibilio Murolo, *Enzo Striano: "Il resto di niente"*, «Valori umani», luglio-agosto 1987
I. De Robbio, *Enzo Striano, "Il resto di niente"*, «Tempo nuovo», luglio-dicembre 1987
E. Gagliano, *"Il resto di niente" e poi venne la morte*, «Catania Sera», n. 18, 10 novembre 1987
G. Baroni, *Enzo Striano*, «Il Ragguaglio librario», a. 53, n. 12, dicembre 1987

1992-1999

S. Milano d'Aragona, *Monografia di Enzo Striano*, «Gazzettino», n. 19, 1992
E. Gagliano, *Uno scrittore da ricordare*, «Il punto stampa», febbraio 1992
P. Speranza, *Francesco D'Episcopo-Enzo Striano*, «Itinerario», a. 8, nn. 4-5, maggio 1992
B. Schiavone, *Francesco D'Episcopo: Enzo Striano*, «Valori umani», n. 3, maggio-giugno 1992
M. Amendolara, *La difficile condizione degli scrittori meridionali*, «Nuovo Sud», 15-30 settembre 1992
G. Sallustio, *Francesco D'Episcopo: "Enzo Striano"*, «La nuova tribuna letteraria», novembre 1992
E. Corsi, *Per Enzo Striano*, «Nord e Sud», n. s., a. 40, n. 1, gennaio-marzo 1993
F. D'Episcopo, *Il paradiso perduto di Enzo Striano*, «Nord e Sud», n. s., a. 40, n. 1, gennaio-marzo 1993
V. Dini, *Intervento su Striano. Il resto di niente*, «Nord e Sud», n. s., a. 40, n. 1, gennaio-marzo 1993

L. Pumpo, *La riscoperta di Enzo Striano*, «Croce del Sud», aprile 1993
C. Sorrentino, *Le nostre indecenze*, «La Torre», a. 89, n. 11, 13 novembre 1993
C. Vidiri Varano, *Alla riscoperta di Striano, cantore degli sconfitti*, «La voce repubblicana», 12 settembre 1994
F. D'Episcopo, *Il resto di niente*, «Vernice», a. 1, n. 2, febbraio 1995
F. D'Episcopo, *Per Enzo Striano*, «Nord e Sud», n. s., a. 42, febbraio 1995
F. D'Episcopo, *Il coraggio dell'eresia*, «Nord e Sud», n. s., a. 42, febbraio 1995
M. Gemelli, *L'autore del sommerso*, «Nord e Sud», n. s., a. 42, febbraio 1995
S. Gros Pietro, *Enzo Striano*, «Vernice», a. 1, n. 2, febbraio 1995
A.G. Pessina, *Lenór de Fonseca: una donna-città*, «Vernice», a. 1, n. 2, febbraio 1995
C. Vidiri Varano, *"Enzo Striano" di Francesco D'Episcopo*, «La Rassegna di Ischia», a. 16, n. 1, aprile 1995
F. Tuccillo, *Dimensioni letterarie e metaletterarie nella narrativa di Enzo Striano*, «Nuove lettere», aa. 4-7, nn. 5-8, gennaio 1996
A. V. [A. Vargiu], *"Il resto di niente" di Enzo Striano*, «Nuoviorientamenti», a. 29, 12 maggio 1996
C. De Stefano, *Il resto di niente*, «Elle», aprile 1997
R. Giglio, *Per l'identificazione storica di un personaggio de «Il resto di niente»*, «Critica letteraria», a. 26, fasc. IV, n. 101, 1998
C. Augias, *La marchesa va alla rivoluzione*, «Il Venerdì di Repubblica», 20 marzo 1998
M. Mattioli, *Il resto di niente*, «Il Denaro», 21-27 marzo 1998
F. Durante, *La Giacobina*, «la Repubblica delle Donne», a. 3, n. 94, marzo-aprile 1998
M. Conti, *Il consiglio del cliente "Il resto di niente"*, «Segnalibro», a. 3, n. 2, aprile 1998
S. M., *Napoli 1799: la rivoluzione*, «Duemilauno», maggio-giugno 1998
N. Aspesi, *Il resto di niente*, «Elle», giugno 1998
M. De Simone, *Ritorna "Il resto di niente"*, «Città futura», giugno 1998
M. Attento, *…E dopo sette settimane…*, «il Caffè», 20 giugno 1998
R. Barbolini, *Rivoluzionari del nulla*, «Panorama», a. 35, n. 34, 27 agosto 1998
A. Guglielmi, *Napoli 1799, la storia e i suoi caratteri*, «L'Espresso», a. 44, n. 37, 17 settembre 1998

F. Parazzoli, *Giornalista e giacobina nella Napoli del '700*, «Famiglia Cristiana», 22 settembre 1998
L. Pumpo, *"Il resto di niente"*, «Voce del Sud», 10 ottobre 1998
G. Caroli, *Femministe e martiri giacobine*, «Panorama», 11 gennaio 1999
M.T. Bovenzi, *Eleonora de Fonseca Pimentel, profilo di donna*, «La Fonte», aprile-giugno 1999
S. Angrisani, *"Il resto di niente" e il cinema*, «La Voce dello Spettacolo», a. 1, n. 5, maggio 1999
F. Cannavacciuolo, *Quel delizioso giardino di Enzo Striano*, «La Voce dello Spettacolo», a. 1, n. 5, maggio 1999
A. Ciancio, *Recuperiamo le scorie dell'industria culturale*, «La Voce dello Spettacolo», a. 1, n. 5, maggio 1999
A. Ciancio, *Per una ricostruzione del suo universo narrativo*, «La Voce dello Spettacolo», a. 1, n. 5, maggio 1999
P. Carrano, *La Rivoluzione di Napoli? Rivive ogni giorno, 200 anni dopo*, «Sette», 27 maggio 1999
F. Basile, *Napoli 1799: un mito chiamato rivoluzione*, «Segno», a. 25, n. 206, giugno 1999
E. Gagliano, *"Il resto di niente", di Enzo Striano e la rivoluzione giacobina*, «Sicilia libertaria», luglio 1999
F. Basile, *Donna Lionora sul patibolo a occhi aperti*, «Segno», a. 25, n. 207-208, luglio-agosto 1999
R. Caserta, *Bicentenario della rivoluzione napoletana, 1799-1999*, «Iter parlamentare», ottobre 1999
E. Gagliano, *La rivoluzione giacobina di Enzo Striano*, «Talento», n. 48, ottobre-dicembre 1999
C. Falotico Vitelli, *Lenòr nella Napoli lazzarona*, «Oggi e domani», novembre 1999
L. Morra, *Fra i titoli in uscita, ecco le segnalazioni…*, «Effe», n. 11, novembre 1999

2000-2010

V. Gennarini, *Nell'opera di Enzo Striano c'è napoletanità al rovescio*, «Il Denaro», 19-25 febbraio 2000
F. Parazzoli, *Napoli, negli anni Trenta*, «Famiglia Cristiana», 28 maggio 2000
C. De Stefano, *Giornale di adolescenza*, «Elle», giugno 2000
S. G. P. [S. Gros Pietro], *Giornale d'adolescenza*, «Vernice», a. 6, n. 16, settembre 2000

E. Di Mauro, *Enzo Striano, balilla ai tempi del disamore*, «Alias», n. 41, 21 ottobre 2000
S. Perrella, *Giornale di adolescenza*, «L'Indice», a. 17, n. 11, novembre 2000
A. Vargiu, *I rapporti di Giuseppe Versi con la Sardegna*, «Il Messaggero Sardo», febbraio 2001
S. Perrella, *Napoli anni Cinquanta*, «La rivista dei libri», a. 11, n. 10, ottobre 2001
A.G. Pessina, *Enzo Striano tra editoria corriva e consenso tardivo di critica e di pubblico*, «Vernice», a. 7, n. 19/20, dicembre 2001
S. Manferlotti, *Striano e Brecht*, «Rivista di letteratura teatrale», n. 3, a. 2010
A. Striano, *"Quel Giuda nominato Trotskj" (1980) tra "Indecenze di Sorcier" (1978) e "Il resto di niente" (1982)*, «Rivista di letteratura teatrale», n. 3, a. 2010
G. Scognamiglio, *Enzo Striano tra letture guidate e prassi didattica*, «Riscontri», nn. 1-2, a. 2011

IV. Opere di consultazione, storie letterarie, saggi

C. Di Biase, *L'altra Napoli*, Napoli, Sen, 1978
R. Giglio, *Letteratura e testi delle regioni d'Italia. Campania*, Brescia, La Scuola, 1988
C. Di Biase, *Poesia e verità. I narratori napoletani d'oggi (1980-1986)*, Firenze, Olschki Editore, 1989
M. Forgiane, *I dieci anni che sconvolsero Napoli*, Napoli, Edi Napoli, 1990
F. D'Episcopo, *Enzo Striano*, Napoli, Liguori, 1992
G. Fortunato, *I giustiziati di Napoli del 1799*, a cura di V. Dini, Milano, Linea d'ombra, 1992
C. Di Biase, *La letteratura come valore*, Napoli, Liguori, 1993
L. Compagnone, *Tre destini convergenti: Ortese, Incoronato, Striano*, in *Il risveglio della ragione*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1994
G. Bàrberi Squarotti, *Esistenza e dolore* in *Storia della civiltà letteraria italiana,* diretta da G. Bàrberi Squarotti, V, tomo II, Torino, UTET, 1996
R. Marrone, *Le strade di Napoli*, Roma, Newton & Compton, 1996
C. Raia, *Napoli 1799*, Napoli, Pironti, 1998

C. Di Biase, *Elzeviri nel tempo*, Napoli, Edizioni Universitarie Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2000

D. Maraini, *Amata scrittura*, Milano, Rizzoli, 2000

Aa. Vv., *Storia della Letteratura Italiana*, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, direzione e coordinamento Nino Borsellino e Lucio Felici, II, Milano, Garzanti, 2001

F. D'Episcopo, L. Lamberti, P. Lamberti Sorrentino, *Napoli salvata dai suoi scrittori*, Napoli, Tempolungo edizioni, 2002

A. Lezza, *Rappresentazione e rappresentabilità di un evento: il '99 nella letteratura teatrale contemporanea* in *Novantanove in idea. Linguaggi miti memorie*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002

G. Picone, *I napoletani*, Bari, Laterza, 2005

Ben. Cen.[B. Centovalli], *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, *Resto di niente Il*, VIII, Milano, Bompiani, 2006

S. D'Alessio, *Masaniello*, Roma, Salerno Editrice, 2007

G. Farinelli, *"Mondezze" e "dorature" nella Napoli di Lenór nel romanzo "Il resto di niente" di Enzo Striano* in *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*, Atti del Convegno, Napoli 6-9 novembre 2006, a cura di E. Candela e A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2008

R. de Fusco, *Arti & altro a Napoli*, Napoli, Paparoedizioni, 2009

T. Iermano, *Geografie e storie del Novecento letterario*, Cava de' Tirreni, Mephite, 2009

G. Ruffolo, *Un paese troppo lungo. L'unità nazionale in pericolo*, Torino, Einaudi, 2009

Aa. Vv., *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, dir. R. Giglio, a cura di A. Putignano, II, Napoli, Centoautori, 2010

E. Bruno, *Letteratura a Napoli dal Rinascimento al Novecento*, introd. e cura di F. D'Episcopo, Napoli, Guida, 2011

V. Testi scolastici di Enzo Striano

Epoche. Corso di storia per il biennio degli Istituti Tecnici, 2 voll., Napoli, Loffredo Editore, 1964, Iª ed.

Problemi generali di didattica e metodologia, collana «Applicazioni di scienza dell'educazione», diretta da E. Striano e V. Pongione, Napoli, Liguori, 1972

Gli eroi dell'uomo. Antologia epica per la scuola media, [1973], Napoli, Loffredo Editore, 1973
Chi siamo. Antologia della letteratura e della civiltà moderne e contemporanee, [1975], Napoli, Loffredo Editore, 1975
Quante Strade. Antologia italiana per la scuola media con brani epici, [1976], 3 voll., Napoli, Loffredo Editore, 1976
Uomini, fatti, idee, [1976], Napoli, Liguori Editore, 1976
Le basi. Antologia italiana per i bienni, [1984], Napoli, Loffredo Editore, 1984
E. Striano-M. Striano, *Strutture. Corso di storia per i bienni*, [1991], 2 voll., Napoli, Liguori, 1991

Per la casa editrice Liguori, nella collana di letture per i giovani 'Pegaso', di cui è direttore, Striano cura:

Il viaggio meraviglioso di Charles Darwin, 1980
La Spagna di De Amicis, 1980
F. De Sanctis, *La Giovinezza*, 1981
L. Tolstoj, *I quattro libri di lettura*, 1981
L. Carrol, *Alice nel paese delle meraviglie*, tavole di A. Petti, trad. di E. Striano, 1985

Nella stessa collana è autore delle prefazioni a:

(a cura di A. Vargiu), *Destinazione Sardegna*, 1981
L. Isoldi, *Una sera di novembre*, 1982
P. Pelot, *Cip*, 1982
G. Saviane, *Racconti*, 1983
M. Striano, *Un ragazzo chiamato Marco*, 1983
E. Santacroce, *Il segno di Zorro*, 1984
V. Silvestrini, *Un generale piccolo piccolo*, 1984
A. Somma, *Infanzia*, 1984
G. Grassi, *Il pianeta Zeta*, 1986

VI. La rivista «Incentivi»

«Incentivi», rivista bimestrale, è stata fondata da Enzo Striano e Orazio Locatelli nel 1971; edita dalla casa editrice «La Prora» di Milano, è durata

per soli quattro numeri. Nell'*Editoriale* (a. 1, n. 1, gennaio-febbraio 1971) si dichiara che la rivista vuole essere «da una parte strumento di pubbliche relazioni per una casa editrice che affonda i suoi interessi e svolge la sua attività sia in campo scolastico sia in campo culturale», mentre dall'altra «si propone di offrire spunti stimolanti all'elaborazione di una problematica culturale moderna, con particolare riferimento alle strutture operative della cultura stessa (scuola, università, editoría, premi letterari, critica)».
Striano vi pubblica:

Appunti per un'ideologia della società dei consumi (I), a. 1, n. 1, gennaio-febbraio 1971, pp. 4-6
Studiare la sociologia, ivi, pp. 12-14
"Dibattito su amore", ivi, p. 29
Appunti per un'ideologia della società dei consumi (II), a. 1, n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 4-7
Diario napoletano, ivi, p. 25
Per una rilettura della "Palinodia a Gino Capponi", a. 1, nn. 3-4, maggio-giugno/luglio-agosto 1971, pp. 4-6
A. Russo-Comunicazione, ivi, pp. 48-50
R. Battaglia-Lettere al direttore, ivi, pp. 51-52

VII. Opere edite di Enzo Striano

1. *Scritti per mostre d'arte*

Brochure per la mostra di A. Petti, *Disegni per Masaniello*, galleria d'arte «La piazzetta», Roma, gennaio-febbraio 1977
Saggio per A. Petti, *Disegni per Masaniello*, introd. di D. Rea, Editoriale de «Il Lavoro Tirreno», Cava de' Tirreni, 1978
Brochure per la mostra di A. Petti, *Disegni per Alice*, Angri, 14-25 ottobre 1984

2. *Racconti apparsi su quotidiani, periodici e in volume*

L'anima vecchia, «Giovane Fronda, fascicolo di propaganda culturale», cit.
Morte di Rita, «Il Vesuvio, settimanale politico», a. 2, n. 30, 23 luglio 1949

Dalle cronache di Garanza, «Il Vesuvio, settimanale politico», a. 2, n. 39, 1 ottobre 1949
La coltre rossa, «Gioventù nuova», a. 3, n. 7-8, luglio agosto 1951
La carriera di Sassòne in Aa. Vv., *L'Italia l'è malada*, pref. A. Seroni, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1955
Reparto diversi, «Lavoro», a. 9, n. 11, 11 marzo 1956; poi *Reparto diversi*, Napoli, Dante & Descartes, 1999
Il babbo portiere, «Corriere dello Sport», 24 dicembre 1971
PB7-71 in Aa. Vv., *Racconti fantastici di sport*, a cura di G. Brunamontini, «Collana di letture per i giovani 'Pegaso'», Napoli, Liguori, 1980
Tod, «Corriere di Napoli», 8 luglio 1980
La morte targata Tod, «Il Mattino», cit.

3. *Romanzi*

I giochi degli eroi, Milano, Campironi, 1974
Il delizioso giardino, Napoli, Loffredo, 1975
Indecenze di Sorcier, introd. di G. Bàrberi Squarotti, Napoli, Loffredo, 1978
Indecenze di Sorcier, introd. G. Bàrberi Squarotti, a cura di A. Striano, Milano, Mondadori, 2006
Il resto di niente, Napoli, Loffredo, 1986
Il resto di niente, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 1997
Il resto di niente, Milano, Rizzoli, 1998
Il resto di niente, Cava de' Tirreni, postfazione di F. Durante, Avagliano Editore, 2000
Il resto di niente, Milano, Mondadori, 2005

4. *Traduzioni*

Die Portugiesin, aus dem Italienischen von Barbara Krohn, München, Piper, 2000
Rien de rien, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Phébus, 2002
Nada de nada, traducción y prólogo de Ángel Sánchez-Gijón, Madrid, Parténope, 2003
A portuguesa de Nápoles, tradução de Simonetta Neto, Lisboa, Bertrand Editora, 2005

5. *Edizioni scolastiche*

Il resto di niente, edizione integrale a cura di R. Messina, Napoli, Loffredo, 2002

Il resto di niente, edizione integrale commentata e con esercitazioni, a cura di R. Messina, Napoli, Loffredo, 2009

Giornale di adolescenza, postfazione di A. Striano, Milano, Mondadori, 2000

Giornale di adolescenza, introd. di G. Ferroni, a cura di A. Striano, Milano, Mondadori, 2012

6. *Saggi*

Le quattro giornate di Napoli, Firenze, La Nuova Italia, 1969

Cattiva coscienza, prefazione e cura di F. D'Episcopo, Oxiana, Napoli, 1998

PARTE SECONDA

Pasquale Sabbatino

QUEL GIUDA NOMINATO TROTSKJ DI ENZO STRIANO

> Da un punto di vista "ideologico" – se così vogliamo
> esprimerci – è evidente che anche questa *pièce*
> va ricondotta alla concezione da cui si sono generati
> altri scritti dell'autore e che, sebbene in maniera
> un po' approssimativa, potrebbe essere espressa
> nella formula marcusiana, citata da T. Adorno, che
> in condizioni di non libertà l'arte può sostenere
> l'immagine della libertà soltanto nella negazione della non libertà.
>
> E. Striano, *Nota per la regia*

1. *Per una rilettura critica della storia*

All'indomani della pubblicazione dell'antiromanzo *Indecenze di Sorcier* nel 1978,[1] Striano è alle prese sia con la *pièce* teatrale *Quel Giuda nominato Trotskj,* finalista al Premio Vallecorsi-Pistoia (1980) e finora inedita, sia con il romanzo storico *Il resto di niente*, terminato nel 1982 e pubblicato nel 1986.[2]

Testo teatrale e testo narrativo consumano un rapporto molto stretto ed entrambi si occupano della Rivoluzione, il secondo di quella partenopea del 1799 fondata sull'ideologia illuminista e il primo di quella sovietica del 1917 fondata sull'ideologia proletaria.

Il dispiegarsi delle parabole rivoluzionarie dall'alba al tramonto delle ideologie, che di volta in volta le animano, tra la nascita delle illusioni e la loro frantumazione, il contrasto fra diritti individuali e diritti dello Stato, l'affermazione del potere e la ribellione sono cifre costanti e caratterizzanti della scrittura di Striano, a partire proprio da *Indecenze di*

[1] E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, Napoli, Loffredo, 1978, poi, con introduzione di G. Bàrberi Squarotti, a cura di A. Striano, Milano, Mondadori, 2006.

[2] E. Striano, *Il resto di niente*, Napoli, Loffredo, 1986, poi Milano, Mondadori, 2009 (da cui si cita).

Sorcier nel quale già sono smascherati i venditori di fumo rivoluzionario e i ciarlatani della classe operaia e già si affrontano le problematiche legate al progetto di una nuova letteratura.

In questa stagione Striano si interroga, quasi ossessivamente, sulla funzione della scrittura e in particolare, nel caso della *pièce* teatrale, sulla politicizzazione dell'arte e sul dissenso vecchio e nuovo di artisti e scrittori. Le vicende dell'Unione Sovietica e del realismo socialista, con il mito staliniano, il sopravvento del partito sul popolo, l'asservimento degli intellettuali, il regime di polizia e le vicende dei comunisti italiani, ai tempi di Togliatti e dopo, sono il campo privilegiato di indagine in *Quel Giuda nominato Trotskj.*

A ben guardare, Striano, che traumaticamente esce dal Partito Comunista dopo la repressione violenta della rivolta antisovietica in Ungheria (23 ottobre-11 novembre 1956), non è da solo negli anni Sessanta e Settanta, in Italia, a muoversi sul terreno della rilettura critica della storia, dove invero operano con passione intellettuali di diversa estrazione politica, socialisti, ex comunisti, marxisti critici e avanguardie della Nuova Sinistra.[3] Basta segnalare, in questa sede, lo scaffale delle pubblicazioni di quel decennio, dove troviamo, tra gli altri, i fondamentali contributi di Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*,[4] *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*,[5] *Lo stato democratico e i partiti politici*,[6] gli interventi di Franco Fortini, in buona parte raccolti in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*,[7] *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*,[8] *Insistenze*,[9] infine gli articoli provocatori di Pier Paolo Pasolini in *Scritti corsari*.[10]

[3] Cfr. N. Ajello, *Intellettuali e Pci 1944-58*, Roma-Bari, Laterza, 1979; A. Asor Rosa, *La sinistra alla prova. Considerazioni sul ventennio 1976-1996*, Torino, Einaudi, 1996; N. Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, Roma-Bari, Laterza, 1997; A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, Utet, 2008, pp. 41-64, con aggiornamento bibliografico alle pp. 209-215.

[4] Roma, Samonà e Savelli, 1965.

[5] Firenze, La Nuova Italia, 1973.

[6] In *La letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 549-643.

[7] Milano, Il Saggiatore, 1965.

[8] Torino, Einaudi, 1977.

[9] Milano, Garzanti, 1985.

[10] Milano, Garzanti, 1975.

Appartato, fuori dai grandi circuiti dell'industria culturale (editoria e giornali), senza più partito politico ma alla ricerca di uno spazio autonomo e libero, Striano costruisce e delinea la propria lucida visione della storia e del mondo, dell'uomo e della scrittura, della Rivoluzione partenopea del 1799 e della Rivoluzione sovietica del 1917, in pagine creative, che si muovono con il passo della ragione, formulando domande e cercando risposte.

2. *«Apollo non può vivere senza Dioniso»: Trotskj e Stalin, Leon e El Gavilan*

La *pièce* teatrale *Quel Giuda nominato Trotskj*,[11] il cui dattiloscritto inedito (testo, pp. 1-71; *Nota per la regia*, pp. 71-73) è conservato dalla famiglia che gentilmente lo ha messo a nostra disposizione per la pubblicazione in questo volume, è articolato in due atti (I, pp. 1-53; II, pp. 53-71), ciascuno preceduto da un'azione scenica che fa da prologo. Nel testo Striano distingue e poi intreccia due piani, quello storico e quello immaginario. Nel prologo del I atto (pp. 1-4) e nel prologo del II atto (pp. 53-57) il sipario si apre sulle contraddizioni dell'Unione Sovietica guidata dal Partito unico, il PCUS (così sarà fino al 1991), mentre nei due tempi del I atto e nell'unico tempo del II atto il sipario si apre su una città invisibile, Quizas, capitale di un immaginario Stato sudamericano, Cualquier (Qualunque). In questa geografia della fantasia, già presente nel «plastico-romanzo» *Indecenze di Sorcier*,[12] da ben otto anni il movimento rivoluzionario ha conquistato il potere e il Partito unico, alla morte del carismatico El Condor, figura di Lenin, oramai è come un pentola scoperchiata che bolle sopra il fuoco delle contrastanti posizioni di El Gavilan, figura di Stalin e della sua politica di accentramento del potere, e di Leon, figura di Trotskj (traslitterazione usata da Striano per Trockij, il cui nome Lev viene generalmente tradotto in inglese Leon) e della sua ideologia della rivoluzione permanente.

Stalin e Trotskj, El Gavilan e Leon, si legge nella *Nota per la regia*

[11] Per i nomi seguiamo fedelmente il testo di Striano (Leon Trotskj, l'oscillazione tra Kruscev e Krusciov, Giorgio Lukacs, Massimo Gorkj) nelle citazioni; invece, nel corso del saggio usiamo: Lev Trockij, György Lukács, Maksmim Gor'kij.

[12] E. STRIANO, *Indecenze di Sorcier*, cit., pp. 20-47. La definizione di «plastico-romanzo» è nella *Nota al testo*, p. xxv.

che accompagna la *pièce*, in una «ideale» messa in scena potrebbero essere interpretati dallo stesso attore e «ciò dovrebbe avvenire senza infingimenti (uso di controfigure, ecc.) ma proprio con stacchi tecnici in scena (l'attore smette di interpretare Leon, si toglie il berrettino di Leon, infila il cinturone del Gavilan, interpreta il personaggio, e viceversa)». In questa avvertenza per la regia, Striano consegna il suo punto di vista nietzschiano[13] sull'arte, la quale, simboleggiata da Apollo, racconta e svela con forme la tirannia, la barbarie, la tragedia e il dolore (rappresentate da Dioniso) dell'esistenza e della storia:

> Il concetto guida è, infatti, quello nietzschiano che tirannico e barbarico, cioè dionisiaco, sono una necessità, un risvolto dell'apollineo. "Apollo non può vivere senza Dioniso".

Nel prologo del I atto va in scena la liturgia del potere del partito unico con cui si celebra l'attività rivoluzionaria e messianica di Stalin (*leader* del partito dal 1922 al 1953) e si condanna Trotskj, il Giuda traditore, l'autore di denunce dello stalinismo – come La *rivoluzione permanente* (1930), *La mia vita* (1930), *Storia della rivoluzione russa* (1932), *Crimini di Stalin* (1937) e *Rivoluzione tradita* (1937) –, ferito mortalmente nell'agosto del 1940. Contro tale accusa infamante Trockij combatte con forza sempre e nel suo testamento, datato 27 febbraio 1940, riafferma la sua onorabilità rivoluzionaria:

> Non ho bisogno di confutare ancora una volta le stupide e vili calunnie di Stalin e dei suoi agenti: non v'è una macchia nel mio onore rivoluzionario. Né direttamente né indirettamente non sono mai sceso a accordi, o anche solo a trattative dietro le quinte, coi nemici della classe operaia. Migliaia di oppositori di Stalin sono caduti vittime di accuse analoghe, e non meno false. Le nuove generazioni rivoluzionarie ne riabiliteranno l'onore politico e tratteranno i giustizieri del Cremlino come si meritano.[14]

La celebrazione di Stalin, guidata dal membro del PCUS che fa da

[13] Striano fa riferimento al primo libro del ventottenne F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1872).

[14] Il testamento è in appendice a L. Trockij, *Diario d'esilio 1935*, Milano, Garzanti, 1975, p. 205; (ed. orig. Cambridge, 1958).

predicatore, è inframezzata dal ritornello del primo coro, composto, secondo la didascalia, «da soldati dell'Armata Rossa, colcosiani e colcosiane, operai, operaie, un pope con una fascia rossa a tracolla, intellettuali sovietici, professori, funzionari di partito, membri della Direzione del PCUS»:

(*in piedi*) Rendiamo grazie a Stalin. (*siede*)
(*in piedi*) Lode a te, o Stalin. (*siede*)

Il centro è costituito dal membro del PCUS. Egli recita, «con lo stesso tono e la stessa aria d'un prete che legge il Vangelo durante la messa», diversi stralci prelevati dalla bibbia sovietica – («Dalla "Storia del Partito Comunista (bolscevico) dell'URSS", di Stalin, Kalinin, Molotov, Voroscilov, Kaganovic, Mikoyan, Zdanov, Beria») – che racconta la storia dal punto di vista dogmatico e autoritario.

L'*incipit* («In quel tempo»), a «pagina ottantasette» della bibbia sovietica, ricalca l'orecchiabile modulo narrativo delle parabole evangeliche:

> In quel tempo il compagno Stalin svolgeva un'intensa attività rivoluzionaria nella Transcaucasia. Egli smascherava e denunziava i menscevichi e i trotskisti come avversari della rivoluzione e dell'insurrezione armata e preparava con fermezza gli operai alla battaglia decisiva contro l'autocrazia. Il giorno in cui il manifesto dello zar fu reso pubblico, il compagno Stalin, in un comizio a Tiflis, disse agli operai: "Che cosa ci è necessario per vincere effettivamente? Tre cose: prima cosa armarci; seconda cosa armarci; terza cosa ancora e ancora una volta armarci".

Inoltre il membro del PCUS seleziona uno stralcio del discorso di Togliatti pronunciato nel dicembre del 1949, durante il Comitato centrale del PCI, per celebrare il settantesimo compleanno di Stalin. E, sorpresa delle sorprese, Togliatti ritrae la nascita di Stalin «in una piccola casa, una capanna, si potrebbe dire», a immagine e somiglianza della nascita di Gesù. Così la scrittura di Striano, con l'uso dell'*incipit* della parabola prima e l'accostamento al natale umile di Gesù poi, costruisce nel testo teatrale il mito messianico di Stalin.

Infine il membro del PCUS, fedelissimo alla versione staliniana del comunismo sovietico, evidenzia i passaggi che riguardano «quel Giuda nominato Trotskj», accusato di essere «l'ispiratore e l'organizzatore di quelle bande di assassini e spie», di «quei rifiuti del genere umano» che, stando al servizio e agli ordini dello «spionaggio borghese», avevano complottato «contro il partito, contro il popolo, contro lo Stato sovietico,

fin dai primi anni della rivoluzione di ottobre». E il coro «inferocito», simbolo di un popolo plagiato e informato dalla stampa di regime, ripete liturgicamente per ben tre volte:

> Infamia eterna al giuda nominato Trotskj!

A chiusura del prologo entra in scena il personaggio del nuovo lettore, «un nuovo predicatore, un funzionario dall'aria borghese, con gli occhiali». Egli «butta via alle sue spalle » il libro della «Storia del Partito Comunista (bolscevico)», rivelata da «Stalin, Kalinin, Molotov, Voroscilov, Kaganovic, Mikoyan, Zdanov, Beria» e lo sostituisce con un nuovo «grosso libro, tipo messale», il libro del dissenso. Legge uno stralcio del rapporto tenuto dal segretario Krusciov (Kruscev in altre sequenze) nel febbraio del 1956 al Congresso del PCUS sulla «malvagità di Stalin», sia sul piano delle «decisioni riguardanti la vita interna della nazione», sia sul piano delle «relazioni internazionali»:

> Una volta, nel venire da Kiev a Mosca, fui invitato a far visita a Stalin nella sua villa e lui, mostrandomi la copia di una lettera inviata a Tito, mi chiese: – L'hai letta? – Senza attendere risposta esclamò: – Io alzerò il dito mignolo e non vi sarà più Tito. Cadrà. – Tale era il suo modo di agire: – Io alzerò il dito mignolo e non vi sarà più Kosslor… Alzerò il dito mignolo ancora una volta e non vi saranno più Postyscev né Ciubar… Alzerò di nuovo il dito mignolo e Votzskcensky, Kuznesov e molti altri spariranno.

In tal modo, a colpi di citazioni dai documenti e di contrapposizioni di libri, quello della storia dogmatica e quello della storia del dissenso, viene rappresentato il contrasto tra il potere e l'antipotere.

Nel primo e secondo tempo del I atto Striano trasferisce la rilettura critica delle contraddizioni dell'Unione Sovietica, guidata dal partito unico, nella città invisibile di Quizas, la capitale di Cualquier (Qualunque), uno stato immaginario del Sudamerica.[15] Il Movimiento Revolucionario, che ha abbattuto feudatari e capitalisti, è al potere da circa otto anni nella forma del partito unico, ma con la morte di El Condor (figura di Le-

[15] Anche la mappa dei Paesi confinanti è immaginaria: «La repubblica di San Diego, il regno di Parasa, gli altri Stati capitalistici che ci stanno intorno non fanno che ammassare truppe alle frontiere, che pagare mestatori, spie, trafficanti, provocatori perché mettano subbuglio nel nostro Stato popolare […]».

nin), protagonista carismatico della rivoluzione, esplodono le tensioni e le lacerazioni.

Anche il tempo è impalpabile, ma in aggiunta sincretico, unendo passato e presente, dalla rivoluzione sovietica ad oggi. Nella didascalia si legge:

> L'epoca non è precisata, e la gente dovrebbe apparire come senza tempo; i costumi dovrebbero ricordare contemporaneamente epoche diverse, dalla rivoluzione sovietica ad oggi; potrebbero esserci anche persone che indossino qualcosa che ricordi i jeans.

Grazie al doppio piano, quello della realtà e quello della fantasia, le contraddizioni e lacerazioni della storica rivoluzione proletaria in Russia, rappresentate ed elencate in modo accumulativo nei prologhi, passano e rivivono nel laboratorio dell'immaginario, nello Stato sudamericano di Cualquier, dove Striano le analizza minuziosamente con la sua scrittura penetrante e infine le fa esplodere in mille frammenti.

Questa scelta di uno spazio immaginario nel Sudamerica comporta innanzitutto una riutilizzazione delle tessere narrative di *Indecenze di Sorcier*, dove l'inventiva di Striano ha già creato la città invisibile Quizas e lo Stato di Cualquier, una «nazione rinnovata dalla vittoria Normalista»,[16] nel testo teatrale *Quel Giuda nominato Trotskj*, che ritorna in quella geografia della fantasia.

In secondo luogo c'è da registrare l'intersecazione linguistica – lo spagnolo in aggiunta all'italiano e al russo –, per meglio connotare personaggi, situazioni e ambienti, secondo una strategia della scrittura messa in atto anche in *Il resto di niente* (dove troviamo italiano, francese, portoghese e napoletano). E, a proposito del lessico spagnolo, nella didascalia del testo teatrale si avverte:

> sarebbe bene fosse distribuito al pubblico, prima dell'inizio, un foglietto a stampa con la traduzione in italiano dei nomi spagnoli, che qui verranno tradotti di volta in volta […].

Alla morte di El Condor, fondatore del Movimiento Revolucionario, padre della rivoluzione e capo carismatico che «somiglia vagamente a Lenin, sebbene abbia l'aspetto di un rivoluzionario sudamericano», la pen-

[16] E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, cit., p. 21.

tola comincia a «bollire». L'assoluta Verità rivoluzionaria si frantuma e i pezzi della supposta granitica unità intorno al capo cadono ad uno ad uno irrimediabilmente, tra i fautori della infallibilità di El Condor e i sostenitori dei suoi errori, tra quanti celebrano il Padre e quanti si affrettano a tagliare il cordone ombelicale, tra gli entusiasti della rivoluzione e i delusi per la sua evidente «degradazione», tra i promotori della rivoluzione permanente e continua, «in noi e fuori di noi», e i sostenitori della «morte della rivoluzione», tra quanti credono nella dittatura del proletariato e coloro i quali la confondono con il centralismo democratico, tra le voci del dissenso e il verbo del partito unico che, depositario della verità, propaganda la necessità di «annullare ogni dissenso, ogni resistenza, ogni critica, ogni diritto singolo» in nome della rivoluzione socialista, tra quanti sostengono di imbalsamare El Condor ed esporlo pubblicamente, come un santo della rivoluzione, e quanti ritengono che ciò «è superstizione, è abdicare», dal momento che «quando uno si affida a una religione – non pensa più con la propria testa, si abbandona a quello che vogliono fargli credere i preti che comandano».

3. *Politicizzazione dell'arte ed estetizzazione della politica*

Nell'azione scenica che fa da prologo al II atto, come avverte la didascalia, «gigantesca si erge contro lo sfondo, cioè il siparietto, la famosa statua sovietica dell'operaio e della colcosiana, di Vera Mukhlina», scultrice russa (1889-1953) della scuola del realismo socialista.

Una voce fuori campo legge uno stralcio dai *Contributi alla storia dell'estetica* di György Lukács (Giorgio Lukacs in Striano), apparso in Italia nel 1957,[17] ponendo il problema della politicizzazione dell'arte e della letteratura:

> L'epoca del realismo socialista rappresenta un'epoca nuova in seno allo sviluppo dell'arte e della letteratura: un'epoca che, qualitativamente, è situata a un livello più alto di tutte quelle precedenti.

E più avanti la voce fuori campo legge «con tono soddisfatto e arrogante» un passo breve da Maksim Gor'kij (Massimo Gorki in Striano),

[17] Milano, Feltrinelli, 1957.

che, che per primo formulò il realismo socialista al Congresso degli Scrittori Sovietici a Mosca nel 1934:

> Il decennio 1907-1917 è stato il più indecente per l'arte russa, a causa della cosiddetta libertà di espressione, tipica del mondo occidentale.

Tra la citazione di Lukács e quella di Gor'kij, sulla scena un via vai di pittori di regime, «vestiti tutti allo stesso modo, in grigio ferro, con giacche e cravatte, da impiegati fascisti». Stanno organizzando una mostra e portano quadri, ma invero sono «grandi cornici vuote, entro le quali verranno proiettate [...] delle diapositive», al suono di «una musica campestre, colcosiana, una qualsiasi anodina musica da ballo popolare con fisarmoniche». In rapida successione, poi, si proiettano le opere di artisti premiati dal regime staliniano ed annunciati da una voce femminile fuori campo:

> Efanov: Incontro indimenticabile – premio Stalin; Jukovlev: Eroe dell'URSS – premio Stalin; Vassiliev:
> Lenin e Stalin – premio Stalin; Kilrik: Esiste questo Partito! – premio Stalin; Nolbandjan: Per la felicità del popolo.

Ma è una «mostra di ignobili dipinti», come sottolinea autorialmente Striano nella didascalia.

Quando la musica colcosiana si perde e le luci si spengono, prende lentamente il sopravvento la *Rapsodia in blu* (1924-1925) dello statunitense George Gershwin, una musica che, contaminando *jazz* e *blues* con il classico, diviene fortemente emblematica della caleidoscopica musicalità americana. Nelle cornici, ora, vengono proiettati quadri di artisti che, annunciati da una voce femminile fuori campo, a vario titolo rappresentano le voci del dissenso: Kazimir Malevich, Marc Chagall, Vasilij Kandinskij, Julius Exter, Ivan Puni.

Poi di nuovo la musica colcosiana che prende il sopravvento e l'incalzare di voci, sempre fuori campo, come quella che annuncia la parola di Stalin («Ecco Stalin. Parla Stalin») e infine quella del verbo di Stalin:

> (durissimo, un tuono) Imbrattatele, sudicioni, degenerati!

Sull'onda trascinante e travolgente di Stalin, si levano minacce di arresto contro artisti e scrittori del dissenso oppure si additano, in un crescendo, artisti messi ai margini, o fucilati o rinchiusi nei manicomi criminali e nei *gulag*:

1 Voce f.c.: – Ma sì, arresteremo anche Malevich.
2 Voce f.c.: – E Chagall?
1 Voce f.c.: – Il piccolo ebreo malato di intimismo piccolo-borghese? Sai cosa si è ridotto a fare per vivere, adesso? Il decoratore in un laboratoriuccio. Ma ci resterà per poco.
2 Voce f.c.: – Arrestiamo anche lui?
1 Voce f.c.: – Se riusciamo a beccarlo prima che se la squagli all'estero, di certo.
2 Voce f.c.: – Pittore Novitskij, qua!
Voce di Novitskij f.c.: – (*tremante, terrorizzata*) Eccomi.
2 Voce f.c.: – Sei finalmente convinto della verità? Su, fa sentire… Da bravo.
[…]
1 Voce f.c.: – (*con tono inquisitorio*) E Tatlin dov'è?
2 Voce f.c.: – Anche lui se la passa maluccio. Per ora fa l'aiuto disegnatore di scene in un teatrino di Leningrado, ma se è necessario…
1 Voce f.c.: – Sarà necessario. Anche per lui.
2 Voce f.c.: – E Tretiakov, lo scrittore di avanguardia?
1 Voce f.c.: – Ah, quello è stato fucilato ieri l'altro.
2 Voce f.c.: – E Sitnikov?
1 Voce f.c.: – Il pittore surrealista? Quel sudicione imbrattatele? È in manicomio criminale.
2 Voce f.c.: – E Svenricov l'impressionista?
1 Voce f.c.: – È in manicomio criminale.
2 Voce f.c.: – E Jacoviev?
1 Voce f.c.: – È in manicomio criminale.
2 Voce f.c.: – E Sooster?
1 Voce f.c.: – È in manicomio criminale.
2 Voce f.c.: – E Galankov?
1 Voce f.c.: – È… Era, in manicomio criminale. Ci è morto.

Inoltre il pittore di regime Novitskij recita con la figura dell'iterazione il credo nell'arte collettiva e nel partito onnipotente e confessa pubblicamente la sua colpa di aver creduto nelle opere pervertite e degenerate degli artisti traditori e degli artisti esponenti del capitalismo occidentale:

(con tono meccanico e doloroso insieme) Io credo… Credo nell'arte collettiva e nel partito onnipotente… Io credo in Stalin, padre dell'arte e del mondo… Ho peccato in pensieri, parole ed opere, per mia colpa. È mia la colpa. È mia. Soltanto mia. Ho creduto nelle opere degenerate e diaboliche di Walter Gropius, massimo esponente del male e del capitalismo di Occidente; ho creduto nella esecrabile istituzione detta "Bauhaus", ho

> apprezzato le schifose figurazioni di Paul Klee, ho ammirato l'orrenda e pervertita pittura dei traditori Kandinski, Chagall, Puni…

Nella sequenza successiva, per rappresentare la breve e non lineare stagione del disgelo tra il potere sovietico e gli intellettuali negli anni della destalinizzazione, Striano lascia immaginare una nuova mostra, nella quale possono «esporre tutti». L'elenco degli artisti è letto da una voce fuori campo:

> Bjelutin, Neiscevestri, Rabin, Zverev, Sitnikov, Veisberg, Bulatov, Soleev, Masterkova, Essajan, Vasiliev, Svensicov…

Quando si annuncia la visita della rassegna da parte del compagno Kruscev (Krusciov in altre sequenze) – Segretario generale del PCUS dal 1953 al 1964, autore della denuncia del culto della personalità di Stalin nel XX Congresso del PCUS del 1956, il protagonista del disgelo –, entra in scena «uno che somiglia a Kruscev, seguito da un codazzo di funzionari e di guardie rosse armate». Ma allo stupore di Kruscev segue l'irritazione e poi l'esplosione isterica, con un inevitabile congelamento del disgelo:

> Voi profittate della benevolenza dello Stato e del popolo sovietico! Questa robaccia è stata realizzata dalla coda di un asino! Non ha né testa né coda! […] Pazzi! Degenerati! Che schifo!

E la didascalia («si toglie le scarpe e le lancia contro i quadri») diventa parodia di quella paradossale apertura alla libertà di pensiero e di parola ma sempre nei limiti del modello socialista, che rimane nella sostanza indiscusso e indiscutibile, incontestato e incontestabile.

L'azione che fa da prologo si chiude con la proiezione di tre scritte «in caratteri azzurri fosforescenti, digitali», che scorrono «sul fondo buio». Le tre scritte sottolineano da una parte il principio di libertà, che pure è sancito nella Costituzione sovietica e già prima era stato affermato da Marx, e dall'altra denunciano la negazione di ogni forma di libertà nella patria del comunismo realizzato:

> Articolo 125 della Costituzione sovietica: È garantita a tutti i cittadini la piena e completa libertà di parola, stampa, cortei, comizi, dimostrazioni di piazza.
>
> "O credi, oppure, se non credi, vai in prigione", A(ndrei) Siniavskj.

> "Se qualsiasi forma di libertà viene distrutta, il fondamento intero della libertà è in pericolo e la libertà esisterà soltanto come ombra di se stessa", Karl Marx.

Nello spaccato tra l'utopia libertaria del comunismo e la negazione della libertà nel comunismo realizzato si trovano le ragioni dell'adesione al comunismo prima e dell'esodo poi di Striano e di numerosi intellettuali italiani ed europei.

La problematica della politicizzazione dell'arte e della letteratura nell'Unione Sovietica viene trasferita e analizzata, durante il primo e unico tempo dell'atto II, nella città invisibile di Quizas, in un tempo sincretico.

Il dissidente Leon è stato epurato dalla direzione del Movimento rivoluzionario e sta tentando la fuga attraverso il passaggio nella vicina e immaginaria Repubblica di S. Diego, con l'aiuto della compagna Rosa, nella cui casa «in periferia» vive. Le notizie che giungono confermano che «il vecchio Movimiento, in pratica, non esiste più» e l'intera «vecchia guardia è stata eliminata», tra fucilazioni e scomparse. Il potere ora è tutto nelle mani di El Gavilan, il quale, pur essendo spietato e determinato nell'uso della forza in nome della rivoluzione socialista, è circondato da «un fervore silenzioso, non ostile» riscontrabile tra la gente e da una gara per celebrare il potere tra gli artisti di regime:

> Eppure, se ti guardi intorno, c'è un fervore silenzioso, non ostile. El Gavilan ha fatto trasferire con la forza diecine di migliaia di persone da Quizas, le ha spedite nel Gran Reseco del Norte a costruire fabbriche di magneti e nuove città operaie, ha trasferito nelle paludi del Rio Barroso tutti i contadini che si rifiutavano di portare i prodotti all'ammasso di Stato… Eppure in giro l'aria non è disperata: la gente adesso va al lavoro, all'alba, con disciplinata rassegnazione, mangia poco, veste male, non può divertirsi più come prima, ma tu li vedi muoversi tutti senza nervosismo, con pacatezza, senza quelle facce da braccati che avevano prima, che certe persone hanno sempre. Se li guardi negli occhi, poi, ti accorgi, forse, della spiegazione di tutto. Io sto passando delle giornate a farlo. Non hanno più paura, nel fondo dello sguardo. Sono tutti un po' tristi, ma c'è, negli occhi di tutti, un tranquillo, soffice approdo di sicurezza. Qualche cosa di Certo: come in chiesa. Capisci? Io perciò non mi meraviglio più se quasi ogni giorno e un po' dappertutto, nelle piazze, ai crocicchi, nei parchi, vengono innalzate immense e possenti statue del Gavilan. In bronzo, in pietra, in marmo: con le sue gambone tozze e forti, il suo torace gagliardo…

L'artista Liqueiros, legato a El Gavilan, è oramai il segretario dell'Unione Artistica ed ha avuto l'incarico di preparare le celebrazioni dell'anniversario della rivoluzione, dal momento che, conclude amareggiata Rosa, «tutte le rivoluzioni finiscono in celebrazione degli anniversari. Anche quella socialista». E di rincalzo Leon: «Forse più che mai quella socialista».

La doppia battuta di Rosa e di Leon accende un «vivissimo tumulto» in sala, dove sin dall'inizio dell'atto I hanno preso posto, tra il pubblico, numerosi attori, i quali, come si legge nella didascalia, «sono vestiti da giovani extraparlamentari di sinistra, femministe, radical-chic, 'gays', 'fricchettoni', 'Indiani Metropolitani', 'Comunione e Liberazione', etc.». A metà del II atto, questi attori da più parti della sala si agitano e si alzano, fanno rumore e creano disorientamento tra il pubblico. Nel tumulto prevalgono in particolare «gli extraparlamentari dell'Autonomia» che insultano Rosa e Leon, gridano «Viva la rivoluzione socialista! Viva il comunismo!», fanno esplodere alcune bombe Molotov («ovviamente non pericolose») sul palcoscenico, salgono sul palco con bombe e pistole P. 38, impongono al pubblico, che stava andando via, di tornare al posto, urlano che saranno loro a fare «la rivoluzione socialista. Anzi comunista!», «gridano *slogans* della nuova sinistra», innalzano «ritratti di Gesù Cristo, di Mao, Guevara, Stalin, Castro, Pol Pot, Marilyn Monroe».

A questa altezza della linea narrativa, dopo l'alternarsi tra la dimensione temporale della storia sovietica nei due prologhi e la dimensione temporale dell'immaginario nei due atti, viene al pettine il nodo della terza dimensione temporale, che nutre nel proprio utero le due precedenti. Infatti l'entrata in scena dei giovani della sinistra extraparlamentare di Autonomia Operaia, movimento rivoluzionario attivo tra il 1976 e il 1978 in opposizione alla sinistra riformista, ci riporta agli anni della scrittura del testo teatrale, la fine degli anni Settanta.

Inoltre il testo teatrale non offre solo una vicenda che prima o poi – ma speriamo più prima che poi – potrà essere rappresentata da un regista, ma c'è di più, perché offre una vicenda che sta andando in scena alla fine degli anni Settanta in Italia. Infatti «uno del pubblico», dall'identità non ben definita, urla «furibondo»:

> Porca puttana! Ma allora! Si può sapere come va a finire questa cazzata?

E più avanti, saltato sul palco e impossessatosi del microfono o del megafono, chiede il silenzio e formula una proposta al pubblico, trasformato per finzione teatrale in assemblea:

> Cerchiamo l'autore di questa coglionata e domandiamo a lui come va a finire.

Ma forte è l'opposizione dei giovani extraparlamentari di Autonomia Operaia, che accusano l'autore di essere un «fascista fottuto», un anticomunista, un antirivoluzionario.

E chi più ne ha, più ne metta, in una fitta accumulazione parodica di improperi:

> Voci: – (*ad libitum*, e dolorosamente) Maledetto! Fascista! Capitalista! Frocio! Figlio di mignotta! Mangiapane a ufo! Parassita! Borghese! Finocchio! Checca, bardassa, culattone di merda! Segaiolo! Dio!
> Voce: – (a solo) In-di-vi-dua-lis-ta!

E in una fitta accumulazione di "*slogans*" fritti e rifritti:

> Voci: – (in coro) Pi-tren-totto-pi-tren-totto-pi-tren-totto-pi-tren-totto-per l'autore-culorotto! Portare l'attacco al centro del culorotto dell'autore! Servo delle multinazionali! Pi-tren-totto-pi-tren-totto- Organizzare il partito armato per portare l'attacco al centro dello stato del culo dell'autore!

Ancora si levano frammenti di voci, che continuano a evidenziare il dato cronologico della messinscena che è nel testo, la fine degli anni Settanta, coincidente con il tempo della scrittura della *pièce* teatrale. Sono le voci di Bettino Craxi (dal luglio del 1976 segretario del PSI), papa Paolo VI (autore della lettera-appello alle Brigate Rosse per la liberazione di Aldo Moro, datata 21 aprile 1978), Leonardo Sciascia (consigliere comunale del PCI a Palermo dal 1975 al 1977, parlamentare del Partito Radicale dal 1979 al 1983):

> (*Voci amplificate al telefono*)
> Voce di Craxi: – Qui è Craxi; ragazzi, andateci piano con questa faccenda. In fondo l'autore è sempre un uomo.
> Voce del papa Paolo VI: – Uomini delle Brigate Rosse…
> Voce di Sciascia: – Pronto? Qui parla Sciascia.

4. *Il doppio finale*

Al termine dell'atto II, allora, Striano esibisce un finale a sorpresa e

gli attori si chiedono chi sia e dove sia l'autore, il quale, raggiunto telefonicamente nella sua casa di campagna, dove ama coltivare «rose bellissime, di ogni varietà», affida il finale, sulle orme dei saggi di Umberto Eco (*Opera aperta*, 1962; *Lector in fabula*, 1979), all'integrazione e cooperazione interpretativa del lettore-spettatore:

> Come volete voi va a finire. Come volete voi.

Il sipario, nel calare, annuncia che oramai tutto è compiuto. Ma questo finale, in cui l'autore divenuto personaggio della *pièce* delega la scrittura del finale ai singoli lettori, si rivela ben presto apparente o comunque provvisorio. Infatti la didascalia avverte:

> Sembrerebbe tutto finito e la gente, superato lo sbigottimento, dopo i fischi e gli applausi, si avvia alle uscite, quando si levano le note di una bella musica slow, roba alla Glenn Miller, e il sipario si riapre su un magnifico paesaggio oleografico, stile America anni '30, con colori laccati, grattacieli, ma anche costa della California, piscine, viali. Il tutto è incorniciato dalla mascherina di un enorme schermo tv.

Così al primo e apparente finale dell'autore, con delega al lettore di scrivere un finale personale, segue, mentre si riapre il sipario, un secondo e ultimo finale. L'espediente tecnico della chiusura e riapertura del sipario permette il cambio di scena. Ora la scenografia mostra un «paesaggio oleografico, stile America anni '30», presente in tanta cinematografia americana degli anni Settanta, come, ad es., *America 1929 – Sterminateli senza pietà* (1972) di Martin Scorsese, *Il Padrino. Parte* II (1974) di Francis Ford Coppola.

Sulla scena un ambiente molto caldo, con due ragazzi, Carol e Tim (diminutivo di Thimoty), «puliti, bellissimi, in costume da bagno, pronti per andare in piscina», come si legge nella didascalia, «educatissimi ed eleganti». Nel loro muoversi mostrano «estrema dignità» e «formalismo». Dopo un breve dialogato – lei bamboleggia e lui è in adorazione – lanciano la gara a chi arriva prima a tuffarsi in piscina. Mentre corrono e scompaiono, la musica del compositore statunitense Glenn Miller «diventa intensissima, struggente» e «luci paradisiache» illuminano il paesaggio. In questo secondo e ultimo finale, Striano volutamente non propone coordinate spaziali precise, per cui il lettore-spettatore può immaginare di trovarsi in America o in qualsiasi altro Paese influenzato dagli Stati Uniti.

Ben precise, invece, sono le coordinate temporali, addirittura proiettate in avanti. Infatti una voce fuori campo, a chiusura del testo teatrale di Striano, scritto tra il 1978 e il 1980, recita:

> Qui tv canale 373: oggi è il sette febbraio del 1999. Il sole sorge alle sei e sei, tramonta alle diciassette e otto.

Alla maniera del capolavoro di George Orwell, *1984*, il romanzo scritto nel 1948 per denunciare i due volti e i due colori del totalitarismo moderno, l'Unione Sovietica e la Germania nazista, Striano fa un salto nel futuro prossimo. Elabora una previsione di quello che potrebbe avvenire e ci crede fermamente. Preannuncia l'avvento di una televisione soporifera e sonnifera:

> Abbiamo trasmesso la seconda puntata dello sceneggiato "Svegliati e canta", che verrà replicata domattina alle 11,30 per la fascia di spettatori che hanno terminato il primo turno di lavoro. Il programma sarà replicato alle 14,30 per i lavoratori che terminano il secondo turno, mentre, come di consueto, alle 17 verrà trasmessa la terza puntata, per tutti.

Una televisione che diffonde quotidianamente l'oroscopo collettivo di un presente e di un futuro sereni:

> Vi leggiamo adesso l'oroscopo valido per oggi e per domani: in generale, e come sempre, giornate serene per tutti, salvo piccole complicazioni sentimentali; qualche contrarietà per quanto riguarda l'impiego del tempo libero ma, come sempre, verrà superata e tutto andrà nel migliore dei modi.

Una televisione che fa scorrere senza sosta le immagini di *sport* e di musica da discoteca.

Solo sul tardi, molto dopo la mezzanotte, trasmette un programma culturale, molto particolare, dopo il quale seguono film, *strip-tease*, repliche di partite, musiche da discoteca, cabaret.

Ecco l'annuncio del programma culturale dedicato all'archeologia:

> Alle ore due, programmi culturali: archeologia: "Le epoche neo-fossili: l'età del fascismo, l'età del comunismo".

Il presente dello scrittore – la fine degli anni Settanta del Novecento, quando sono in atto e crescenti i processi di massificazione e globalizzazione – viene proiettato in una prospettiva diacronica che ne eviden-

zia connotazioni ed esiti negativi. Fra un ventennio, sul finire degli anni Novanta, cioè nel futuro prossimo della globalizzazione, dominato dal potere dei *mass media* e della classe socio-economica che li detiene, la stagione del fascismo e la stagione del comunismo appariranno molto lontane, come un trapassato remoto.

Nel futuro prossimo, dunque, alla fine del Novecento e del secondo millennio, una fine caratterizzata dall'appiattimento delle coscienze, le età delle ideologie, che a inizio secolo hanno sopraffatto la mente dell'uomo, appariranno come epoche preistoriche.

E lo scrittore Striano, vissuto tra l'inizio e la fine del Novecento, tra il tempo delle ideologie e il tempo del silenzio delle coscienze, sente l'urgenza di una lettura critica del passato, del presente e persino del futuro (che si riesce a intravedere), alla ricerca delle forme cangianti del potere, che un tempo con le ideologie della dittatura fascista o della dittatura del proletariato schiacciava le menti e che ora con la massificazione e globalizzazione narcotizza le coscienze.

Può essere utile, a chiusura, non lasciar cadere un altro tassello. Abbiamo segnalato finora che la prospettiva diacronica («oggi è il sette febbraio del 1999») è spia luminosa di una lettura fatta da Striano, il romanzo *1984* di Orwell, che va collocato nello scaffale delle opere che danno fermentazione al testo teatrale. Ma, ad andare fino in fondo, la prospettiva diacronica della *pièce* rimanda anche all'opera narrativa parallela, *Il resto di niente*, terminata nel 1982. Infatti Eleonora de Fonseca Pimentel, che partecipò ai moti partenopei del 1799, guardando nel futuro si interroga su ciò che di lei sarebbe rimasto fra duecento anni circa (nel 1983), l'immagine di donna rivoluzionaria o l'immagine della poetessa:

> Si tolse tutto. Prima d'indossare biancheria pulita volle considerarsi. Era diventata più bianca, il seno lento, pendulo. Scoraggiata, sedette sull'orlo del letto: le grandi mammelle si poggiarono su una piega dell'addome. Nelle gambe risecchite la carne pallida dei polpacci dondolò, come staccata dall'osso. Vergognoso lasciarsi andare così. Ma perché avrebbe dovuto riguardarsi? Nutrirsi con raziocinio, rifiorire? Per chi? Uomini, amori, figli non ce ne sarebbero stati mai più. Né vanità, né illusioni. Forse ancora scrivere, leggere, studiare: di queste cose aveva provato nostalgia, e se n'era punita. Per esse ricominciare? A che pro? Fra un certo numero d'anni sarebbe giunta la morte. […]. Tutta la vicenda sua, e l'universo, finiti con lei. Cosa poteva rimanerne? I versi? Se proprio non 'facevano schifo', come disse Primicerio, erano nulla in paragone a quelli di Meta-

> stasio, Rolli, Parini. Di costoro, forse, qualcosa resterà. Fra cent'anni, duecento, nel 1983, meu Deus! Ma di me? Nada de Nada. Il resto di niente.[18]

Già, cosa sarebbe rimasto di Eleonora de Fonseca Pimentel nel 1983! La domanda della protagonista del romanzo, guarda caso, spedisce il lettore all'anno in cui l'autore chiude e revisiona il romanzo. La risposta della protagonista, allora, che a un primo livello interpretativo appare improntata al pessimismo biografico (non rimarrà il resto di niente), invero nasconde un segreto, anzi una speranza, proprio in questa data del 1983: ciò che resterà di Eleonora, secondo il personaggio, è *Il resto di niente*, per l'appunto il romanzo storico di Striano, nel quale l'autore ricostruisce la parabola della donna rivoluzionaria, della poetessa e della giornalista, tra le prime in Europa.

È questo il caso di una consacrazione, dall'interno dell'opera narrativa, dell'autore e del romanzo, sui quali purtroppo pesava allora (negli anni Ottanta del Novecento) il disinteresse delle grandi case editrici, con il rischio all'orizzonte che del romanzo in questione non si facesse *nada de nada*, il resto di niente.

Se così stanno le cose, allora, la battuta di Eleonora («nel 1983, meu Deus! Ma di me? Nada de Nada. Il resto di niente») è una e trina, esprimendo nel contempo lo scetticismo del personaggio sulla memoria storica della propria figura, la speranza del personaggio di essere immortalata dal romanzo di Striano, le paure, condivise di personaggio e autore, che il romanzo rimanesse nel cassetto.

E proprio questo rapporto del personaggio dell'opera con l'autore e l'opera, di Eleonora con Striano e *Il resto di niente*, ritroviamo, ma su un registro ironico, anche nel testo teatrale, precisamente nella sequenza dove i giovani extraparlamentari di "Autonomia operaia" si chiedono chi sia l'autore di questa coglionata e lo riempiono di improperi.

Accostando testo teatrale e testo narrativo, il lettore, oramai smaliziato, avverte che l'ironia dei personaggi sull'autore e sull'opera è solo un volto della medaglia, che rivela dall'altra parte l'amara autoironia di Striano. Di fronte a un'industria culturale (editoria e giornalismo) che negli anni Ottanta continua a ignorarlo, il dialogo con i personaggi all'interno dell'opera è un modo dello scrittore, forse l'unico, per soprav-

[18] E. Striano, *Il resto di niente*, cit., p. 153.

vivere. Ma almeno l'autore non è da solo, anzi in compagnia e con la complicità dei personaggi che egli ha creato.

Infine la proiezione diacronica verso il 1999 svela l'ultimo segreto di Striano: quando fascismo e comunismo sembreranno appartenere a epoche neofossili a causa dell'accelerazione alla storia impressa dai *mass-media* e dalla globalizzazione, sarà proprio *Quel Giuda nominato Trotskj*, scritto sul finire degli anni Settanta, a rappresentare e raccontare le lacerazioni e contraddizioni di quella stagione. Da questo punto di vista, la finzione teatrale del gioco tra l'ironia dei personaggi e l'autoironia dello scrittore svolge la funzione di talismano per il testo.

Patricia Bianchi

LINGUAGGIO DELLA POLITICA E LINGUAGGIO DELL'UTOPIA IN *QUEL GIUDA NOMINATO TROTSKJ*, TESTO TEATRALE INEDITO DI ENZO STRIANO

Quel Giuda nominato Trotskj è un testo teatrale funzionale alla conoscenza della complessità di Striano scrittore e per tipologia costituisce un *unicum* nella produzione dell'autore.[1] Già ad una prima lettura, il testo risulta strettamente correlato al sistema delle opere di Striano, che per le sue sfaccettature polifoniche continua a essere apprezzato dai lettori, e che, proprio per la sua profondità, deve essere oggi riconsiderato da un punto di vista critico nell'intero paesaggio delle sue opere.

Nel panorama della cultura letteraria meridionale (forse si potrebbe dire napoletana, con il limiti e le aperture di tale determinazione) Striano è stato uno dei nuovi scrittori del secondo dopoguerra, e anche per questa sua appartenenza di luogo e contesto apparentemente "marginale" ha saputo dare corpo e voce a situazioni narrative guardate da angolazioni decentrate per arrivare a mettere a fuoco temi centrali dell'uomo nella dimensione della storia. E non a caso la lingua di Striano sarà spesso forgiata su una grammatica poliglotta, come quella in uso di una città di incontri come Napoli, con una particolare inclinazione alla rivisitazione della lingua spagnola, in questo in sintonia con la Ortese del *Porto di Toledo* e poi con Bruno Arpaia.

La dimensione culturale di Striano è decisamente europea, soprattutto per il respiro della sua formazione intellettuale testimoniata dalle citazione esplicite o implicite di cui sono punteggiate le sue pagine, e in qualche modo riflette il clima culturale di quegli anni anche la sua necessità di militanza politica e sociale che si concretizza in un impegno etico e civile che innerva la sua produzione saggistica e letteraria.

Una produzione letteraria ampia, in cui spicca *Il resto di niente*, a cui si affianca, inaspettato, il testo teatrale finalista e segnalato al Premio Vallecorsi di Pistoia del 1980.

[1] Il testo è pubblicato per la prima volta in questo volume. Le citazioni qui di seguito sono riferite ad esso.

Le ragioni dello Striano drammaturgo ci vengono chiarite da lui stesso nelle *Nota per la regia*:

> È doveroso premettere che quest'opera, per quanto riguarda lo specifico, può considerarsi occasionale, essendo stata prodotta da un narratore non strettamente interessato ai problemi della letteratura teatrale più di quanto non lo coinvolgano in essi le necessità della scrittura in generale….Probabilmente quest'opera è anche nata, per passare ad altro argomento, dalla necessità avvertita dall'autore di chiarire a se stesso, fra molti altri, il problema della politicizzazione dell'arte, non solo per bilanciare quella "estetizzazione della politica" di cui parlava Benjamin e che costituisce il maldestro e nocivo leit-motif dei nostri giorni, ma anche per tentare sentieri che non siano quelli resi purtroppo obbligatori proprio e paradossalmente dalla estetizzazione della politica, i quali menano, fra l'altro, sempre e solo all'indigeribile gnomica di Brecht. È da dire, in proposito, che, nella ricerca di questi "nuovi" sentieri, è difficile non soggiacere alla suggestione rappresentata, ad esempio, dalle feste del primo maggio con le messe in scena di Malevic e di Mejerchol'd o con gli slogans di Majakowskij; di tale suggestione v'è infatti, qualche traccia nel presente lavoro, così come in esso figurano espedienti da considerarsi senza dubbio brechtiani (ivi, pp. 317-18).

Dal suo scrittoio napoletano dunque Striano, in solitudine, vuole sperimentare il teatro come forma di superamento di rigidità teoriche e come potenziale per nuove espressioni di socialità politica.

La tensione della scrittura di Striano è rivolta qui primariamente alla rappresentazione di una forma politica, che è anche la ricerca di una nuova dimensione, e trova la sua figura espressiva nel racconto della rivoluzione, e della rivoluzione delle rivoluzioni, fino ad alludere alla patinata neo-restaurazione degli anni del consumismo mediatico nella parte del testo contrassegnata come *secondo finale*.

Lo spazio temporale e storico che Striano attraversa nel lavoro teatrale accorpa letterariamente un periodo che va dalla rivoluzione russa alla contemporaneità: una riscrittura della temporalità che caratterizza tra l'altro anche un testo di poco precedente alla *pièce*, cioè *Indecenze di Sorcier*, del 1978, in cui è possibile rintracciare riscontri testuali e soprattutto uno stesso clima ispirativo della composizione teatrale.

Nel *Giuda* senz'altro Striano pone in una forma di scrittura teatrale un grane tema della cultura filosofica e letteraria del Novecento, e cioè la riflessione sulla cosiddetta "fine della storia" e sulla crisi della politica come prassi collettiva di emancipazione e di liberazione. E la forma tea-

trale ben si prestava per rappresentare una storia fatta non di eventi ma di passioni collettive, una coralità fatta di gruppi contrapposti e di individualità monologanti, di irruzioni di pubblico-personaggio e della voce stessa dell'autore, che inaspettatamente entra in scena con una telefonata per risolvere l'epilogo finale.

Così si delinea una trilogia di opere, per altro diverse tra loro per genere e struttura, componibile con le *Indecenze*, il *Giuda e* il *Resto di niente*, in cui la scrittura per Striano si fa pratica per creare esempi utopici, seppure probabili sul piano della realtà, esempi utopici che appaiono in uno stato incipiente del compiersi, perché in parte situazioni ed eventi sembrano essere in coincidenza con esistenze reali, e ciò è più percepibile nelle situazioni messe in scena nel *Giuda* con il richiamo alla realtà del Soviet o delle rivoluzioni sudamericane, con un rispecchiamento mimeticamente credibile anche sul piano comunicativo dei ragionamenti e delle dinamiche relazionali possibili in quei contesti.

I personaggi, concepiti come figure rintracciabili in una possibile esistenza nella realtà storica, a loro volta acquistano spessore attraverso una dimensione verbale che, mediando la loro esposizione di idee, ragionamenti, passioni, pulsioni, ne fa figure simboliche e archetipi mitici.

E ancora in questa possibile trilogia la prospettiva dell'autore introduce come elemento caratterizzante del testo la non-linearità degli eventi, che si traduce sia in una scrittura a piani complanari (come nel *Resto di niente*) o con forze centrifughe rispetto al nucleo centrale (come in *Indecenze*) o in una impossibile evoluzione finale delle situazioni, come nel *Giuda*, dove tutto si ribalta con cambi di scena sino al rivolgimento del finale, che è una sorta di esplosione anche materiale di suoni e di fisicità, teatralmente molto efficace.

Un caos di parlato da cui si genera, con un moto di regressione, un nuovo ordine, che però tradisce e cancella i precedenti segni di storia "rivoluzionaria", cancella le rovine del sogno del progresso umanitario e della felicità dell'uomo.

Da queste prime rapide annotazioni si può comprendere come Striano sia stato partecipe della lezione di grandi maestri del Novecento europeo, dal Bloch del *Sogno dell'utopia* a Bejamin a Adorno per la riflessione storica e filosofica, a cui va aggiunta la rielaborazione delle figure del mito e dell'archetipo secondo le concezioni di Freud e di Jung, ma molte altre suggestioni, con citazioni esplicite, si allineano nel testo, anche con posizione di una ricezione critica e in parte oppositiva della lezione di Brecht.

La forma drammatizzata del testo consente all'autore-demiurgo di muovere le fila dell'invenzione, così che con i movimenti fluidi della scrittura, intesa come processo di conoscenza, gli è possibile penetrare nel profondo di situazioni e di personaggi, disvelando le contraddizioni, le menzogne, i fallimenti che spesso il linguaggio formalizzato ricopre.

In questa prospettiva è significativa proprio la parte iniziale della *piéce*, dove si mette in scena una riunione della direzione del PCUS sovietico, riunita per una pubblica lettura della "Storia del Partito Comunista", ritualizzata come un Vangelo e con gli apparati salmoidianti del canone della messa. Proprio il linguaggio, in questa scena, evoca il clima di "ortodossia" sovietica: la descrizione del mondo di riferimento è tutta giocata sul lessico e gli stilemi retorici della dottrina comunista. In quei contesti e in quegli anni, del resto, il riconoscimento dell'appartenenza e il rinforzo dell'identità di parte politica passavano proprio per un adeguamento del linguaggio politico (e anche privato) dei singoli a una modalità comunicativa e retorica comune, riconosciuta come coerente e coesa a una identità ideologica e politica.

Questa modalità comunicativa, in origine propria della filosofia marxiana, attraverso modificazioni, evoluzioni e distorsioni, approderà in parte al linguaggio politico dell'estrema sinistra degli anni '70 e '80.

Striano dunque mette in scena un linguaggio altamente formalizzato secondo i canoni dell'ideologia comunista, un linguaggio fatto per "argomentare" secondo una logica e una coerenza tutta interna al sistema: le scelte lessicali, i connettivi argomentativi, l'ordine delle parole, i giri della sintassi hanno volutamente l'effetto di un testo "già scritto" e immutabile nelle ripetizioni. Le stesse strutture sintattiche, nella loro prevedibilità, appaiono fortemente vincolate a una marcata esplicitazione, in cui nulla può essere lasciato all'ambiguità o alla libera interpretazione del ricevente, proprio come avviene nei testi "procedurali", i testi che indicano il fare, in cui nulla è lasciato al caso.

Un linguaggio che è stato parte della storia della collettività e dell'individuo, come dirà il personaggio Leon:

> il riconoscersi della paranoia dietro il linguaggio tutto nostro, l'amato gergo appreso a fatica nei primi tempi di militanza, poi divenuto man mano lingua materna, latte, privilegio (ivi, 306).

E tuttavia proprio "l'amato gergo" della militanza nella sua pervasività fa sentire la sua mancanza di senso profondo, la sua inefficacia per

una comunicazione reale e dunque la crisi del gergo militante preannuncia la crisi dell'ideologia.

Il cambio della scena nel primo atto, quando si passa nell'immaginario stato di Cualquier dove il movimento Revolucionario ha conquistato il potere, segna anche un cambio di registro linguistico. In primo luogo emerge un plurilinguismo con ispanismi particolarmente insistiti nell'onomastica e nella toponononomastica, come già era nelle *Indecenze* e come sarà nel *Resto di niente*. Questa variegazione della lingua con ispanismi andrà più analiticamente indagata come tratto stilistico dell'autore, ma va anche messa in relazione con i cambi di codice presenti in altri autori del Novecento, ad esempio nella Annamaria Ortese del *Il porto di Toledo.* La seconda parte del primo atto rende espliciti, attraverso i dialoghi dei personaggi, i diversi modi di "raccontare" le rivoluzioni, e i cambiamenti degli obiettivi rivoluzionari, ma anche la presa di coscienza dell'involuzione dello «spirito creativo, entusiasta, rinnovato con il quale tutti…affrontavamo i problemi tremendi» che si ripiega in «un torpore, un sonno, un vizio lento e sottile, un'abitudine stanca [che] spengono ogni entusiasmo, rallentano in maniera allucinante il moto delle cose» (ivi, 268).

L'impalcatura ideologica deve confrontarsi con la necessità di costruire una realtà, di organizzare un mondo sociale concreto, e nello stesso tempo deve poter inglobare e realizzare il "sogno della rivoluzione" individuale e collettivo, diverso dal progetto dell'oligarchia dirigente.

Rivalità interne, invidie personali, stili di vita differenti, differenze generazionali e culturali minano fortemente l'idea di una possibile unitarietà del movimento rivoluzionario e della legittimazione di un unico capo. Esplodono le differenze e le variazioni dei registri linguistici dei molti personaggi in scena fino alle disfemie del basso corporeo.

E in questa situazione di coralità caotica ecco che irrompe sulla scena un gruppo, collocato prima nel pubblico, che si muove verso lo spazio teatrale con la carica eversiva del dissenso. Un movimento teatrale con forte valenza simbolica, questo del pubblico che annulla la distanza con gli attori. E non dimentichiamo che l'azzeramento delle distanze tra attori e pubblico dagli anni '70 in poi era stato uno dei punti dei rinnovamento della drammaturgia e degli stili recitativi.

La crisi del concetto di dittatura del proletariato coinvolge la crisi di un modo di parlare, delle parole d'ordine e delle grandi direttive.

Così il "sogno della rivoluzione" è veicolato da diverso registro stilistico, che è quello di un discorso più articolato e problematico, che tende a essere espositivo più che persuasivo, e include il racconto delle

differenze, del prima e del dopo. Sono in qualche modo discorsi di progettualità, attorno a ciò che vuole o si deve ancora fare, che si strutturano in una sintassi aperta, spesso con lunghe elencazioni di parole o concetti chiave, che possiamo etichettare come parole-desideri:

> creazione di un volto nuovo della città, nuovi rapporti con i contadini,.. l'abnegazione e lo slancio dei giovani nella campagna contro l'anafabetismo..la rivoluzione riusciva a dare un impegno, un'occupazione, una responsabilità, un salario, una speranza.

Le procedure per accumulazione, come nelle procedure psicoanalitiche, fanno affiorare il significato profondo dell'aspirazione alla giustizia sociale. Ma le parole sono insidiose e traditrici, come ammonisce il capo El Gavilan:

> Poche parole, compagneros. Molte parole producono molta confusione, mi disse, parecchie volte, il grande e amato compagnero El Condor (ivi, 299).

Allo scardinamento dei ruoli e dei linguaggi contribuisce la figura femminile di Rosa, che in quanto donna era destinata solo a raccogliere e custodire nei verbali le parole degli uomini, ma in questa fase silente di registrazione dei discorsi altrui matura un nuovo modo di guardare e di parlare che tiene conto dei sentimenti e delle emozioni e dei reali rapporti tra le persone, viste anche nelle loro debolezze umane. Sarà Rosa a rompere un sistema geometrico di gergalità politica per ritrovare parole semplici con un senso ritrovato che possono esprimere compiutamente un progetto di vita sociale dove trovano accoglienza tutte le esigenze degli uomini. E il linguaggio della politica saprà così ascoltare il linguaggio dell'utopia, intesa come aspirazione filosofica e emozionale.

L'auspicata edizione del testo del *Giuda* di Striano può dare meglio conto ai lettori della raffinata partitura linguistica messa in azione dall'autore e necessariamente solo una messa in scena potrà rendere a pieno la dimensione polifonica dei grandi quadri d'insieme, veri e propri affreschi di storia contemporanea.

Ma già una prima sintesi del testo mette in rilievo come il progetto teatrale di Striano sia centrato sul linguaggio che può essere fattore di costruzione della realtà e fattore di mistificazione, e ancora il linguaggio, al vaglio della letterarietà, può diventare elemento di conoscenza e di sapere etico.

Apollonia Striano

QUEL GIUDA NOMINATO TROTSKJ (1980) TRA *INDECENZE DI SORCIER* (1978) E *IL RESTO DI NIENTE* (1982)

Terminata alla fine degli anni settanta, la *piéce* per il teatro *Quel Giuda nominato Trotskj* viene inviata inedita da Enzo Striano al Premio Vallecorsi-Pistoia. Il testo, giudicato da una commissione composta, tra gli altri, da Diego Fabbri, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Luigi Squarzina, ottiene una segnalazione e arriva finalista alla premiazione del maggio del 1980.[1]

Nonostante questo significativo consenso, il testo è rimasto a lungo inedito né è stato mai portato in scena. Forse non era nemmeno tra le più urgenti intenzioni di Enzo Striano che la sua unica opera teatrale concludesse il suo percorso con la pubblicazione; del resto, fino a questo momento, lo scrittore non si era mai direttamente confrontato con le questioni inerenti la rappresentazione, né con le strutture della scrittura drammaturgica.

Nella *Nota per la regia*, con cui conclude il lavoro, Striano puntualizza che la *pièce* può essere considerata «occasionale, essendo stata prodotta da un narratore non strettamente interessato ai problemi della letteratura teatrale più di quanto non lo coinvolgano in essi le necessità della scrittura in generale».[2]

Che l'autore alla fine degli anni Settanta avvertisse soprattutto una forte tensione verso la narrativa è confermato non solo dal suo impegno

[1] Questo il testo del telegramma, spedito da «Pistoia, 30 aprile 1980»: «Ci è gradito informarla che il giorno 18 maggio, alle ore 10, 30 avrà luogo, nella sede della Soc. breda costruzioni ferroviarie – via Ciliegiole la cerimonia per la premiazione dei vincitori della XXVIII e XIX edizione del premio Vallecorsi. È superfluo sottolineare l'importanza della Sua presenza alla predetta cerimonia, per cui La preghiamo vivamente di voler intervenire dandocene cortese conferma. Le rinnoviamo le nostre congratulazioni ed in attesa di incontrarLa quale nostro gradito ospite, Le porgiamo i più cordiali saluti».

[2] E. Striano, *Nota per la regia*, in *Quel giuda nominato Trotskj*, dattiloscritto inedito, p. 71.

nella stesura del romanzo storico *Il resto di niente*,[3] ma anche da *Indecenze di Sorcier*, pubblicato nel 1978.[4]

Questo estremo e dissacrante antiromanzo, condotto come un viaggio nell'universo misero e grandioso dello scrittore-stregone Sorcier, laborioso creatore di illusioni e di miti, ha rappresentato un atto di combustione, l'occasione per scardinare le regole della narrativa, per interrogarsi sulle sue motivazioni, infine ritrovandone intatte tutte le ragioni. Considerando, dunque, l'opera di Striano come un unico macrotesto, la *piéce* è in una zona di intersecazione e di vicinanza tematica tra il romanzo appena concluso e quello in preparazione.

Ed è proprio Striano ad indirizzare verso questa collazione tra i suoi lavori: sempre nella *Nota* afferma che la riflessione "ideologica" sottesa a *Quel Giuda*

> va ricondotta alla concezione da cui si sono generati gli altri scritti dell'autore e che, sebbene in maniera un po' approssimativa, potrebbe essere espressa nella formula marcusiana, citata da T. Adorno, che in condizioni di non libertà l'arte può sostenere l'immagine della libertà soltanto nella negazione della non libertà.[5]

Precedentemente, in occasione della presentazione al pubblico nell'inverno del 1978 di *Indecenze di Sorcier*, Striano aveva toccato la questione, anche se da un'altra prospettiva, definendo l'attività di uno scrittore come un «immenso, serio, faticoso impegno di liberazione».[6]

Nella *Nota* alla *piéce* la riflessione è stata spinta oltre, su quei momenti di restrizione in cui l'arte può affermare se stessa e la propria indipendenza soltanto negando l'ipotesi della privazione della libertà.

Lo sfondo dell'azione in *Quel Giuda nominato Trostkj* è plumbeo ed evoca l'atmosfera della Russia di Lenin e Stalin, anche se le vicende avvengono in Quizas, città di un irreale paese Cualquier (Qualunque) del

[3] Id., *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2005.

[4] Id., *Indecenze di Sorcier*, Napoli, Loffredo, 1978, poi, con introduzione di G. Bàrberi Squarotti, a cura di A. Striano, Milano, Mondadori, 2006.

[5] Il volume a cui fa riferimento l'autore, conservato nella sua biblioteca, è *Teorie letterarie nella scuola di Francoforte*, Roma, Savelli, 1976.

[6] Queste riflessioni sono riportate in alcune cartelle dattiloscritte, preparate per la presentazione del libro, che si tenne in Villa Pignatelli, con relatori Carmine Di Biase, Vittorangelo Orati, Giorgio Saviane. In merito cfr. *Nota del Curatore*, in *Indecenze di Sorcier*, cit., p. XXIII.

Sudamerica, in cui s'era consolidato il Movimento Socialista, guidato dal capo carismatico El Condor.

Già in *Indecenze di Sorcier* l'abile stregone-scrittore aveva allestito «Normalidad», il più lungo dei racconti latini, ambientato proprio in Quizas, a Cualquier. Qui, il Frente Unido Normalista, dopo il «durissimo governo dei Clerigos Negros» e poi quello «non meno funereo dei Clerigos Rojos» era salito al potere.[7] Dopo le due dittature, la Rivoluzione Normalista aveva recuperato la corruzione del passato, ripristinato «le vecchie e care usanze, le feste, i tradimenti, i piaceri, le contese, le ingiustizie, i furti…».[8]

L'esercizio del Potere dittatoriale, in questa fase, aveva imposto la Normalità, un'esistenza priva di responsabilità, fastidi, impegni, implicazioni morali.

Striano-Sorcier immagina un'umanità governata dalla stortura di un'ideologia pragmatica, priva di ammanti filosofici così come di risvolti etici, coincidente con un esteriore culto dell'uomo, una sorta di soluzione ipnagogica e collettiva per annullare la percezione della coscienza e, con essa, l'esperienza esaltante e dolorosa delle aspirazioni migliori. Proseguendo nella lettura in parallelo tra i due lavori, non può sfuggire che nella *Nota per la regia* Striano si sofferma ulteriormente su questi aspetti, estendendo la sua ri-flessione sull'antropologia del potere politico e sul suo rapporto con l'arte. Scrive infatti, riferendosi alla *piéce*:

> Probabilmente quest'opera è anche nata […] dalla necessità avvertita dall'autore di chiarire a se stesso […] il problema della politicizzazione dell'arte, non solo per bilanciare quella 'estetizzazione della politica' di cui parlava Benjamin […] ma anche per tentare sentieri che non siano quelli resi purtroppo obbligatori proprio e paradossalmente dall'estetizzazione della politica, i quali menano, fra l'altro, sempre e solo all'indigeribile gnomica di Brecht.[9]

La politicizzazione dell'arte implica che essa sia disposta a condividere, con la politica, il vasto formulario dei grandi temi, che sia asservita alla loro rappresentazione realistica e sociale. In questa zona comune, è facile che venga avviato un processo analogo e inverso, quello dell'estetizzazione della politica, *monstrum* proprio dell'epoca moderna. In me-

[7] E. Striano, *Indecenze di Sorcier*, cit., pp. 20-47.
[8] Ivi, pp. 20-21.
[9] Id., *Nota per la regia*, cit., p. 72.

rito a Bertolt Brecht, invece, la riflessione critica di Striano non è condotta solo nella *Nota* a *Quel Giuda*, ma anche in quegli appunti dattiloscritti e chiosati di suo pugno, proposti in questo volume, in cui ne contesta le rigide convinzioni di poter esercitare, attraverso l'arte, una funzione pedagogica, proponendo un modello assoluto di verità. A questa siderale certezza, Striano contrappone dialetticamente dubbi, pluralità di ipotesi, fino ad esplodere in un: «Beato lui, Brecht, e beati tutti i marxisti volgari, per i quali il mondo è, invece, semplicissimo: di qua i padroni, di là gli sfruttati, ed ecco la Spiegazione delle spiegazioni».[10]

Eppure, al di là di queste affermazioni, nella *piéce* Striano dichiara di non volersi sottrarre alle forti e funzionali suggestioni degli espedienti brechtiani, autentici strumenti di seduzione scenica, che possono essere adoperati con intenti e finalità diversi.

Nella *Nota* spiega di aver utilizzato «per esempio l'interruzione dell'azione» non per evocare quella dimensione epica ricercata da Brecht, bensì per procedere in maniera opposta, per creare cioè una frattura e una sorta di tensione vigile, che consenta allo spettatore un'«immedesimazione apparentemente totale, in realtà fiancheggiata da una costante, fastidiosa e piacevole insieme, sensazione critica o addirittura autocritica».[11]

Per questo motivo – dichiara l'autore – nella *pièce* «gli archetipi ci sono e non ci sono, o non ci sono più perché intercambiati con il pubblico stesso».

L'assenza di archetipi inequivocabili espande le potenzialità della partitura teatrale nella dimensione dell'ambivalenza.

Gli stessi personaggi posseggono un'identità tanto nitida e definita quanto opalescente e reversibile:

> Date tali premesse è anche ovvio che l'autore non abbia voluto dare indicazioni, se non alcune molto generiche, sulla tipologia dei personaggi, a proposito dei quali si osserva che una ideale messa in scena prevederebbe che il medesimo attore il quale interpreta Leon sia anche interprete de El Gavilan e ciò dovrebbe avvenire senza infingimenti (uso di controfigure, etc.) ma proprio con stacchi tecnici in scena.[12]

Nell'evidenziare la sovrapponibilità dei due protagonisti El Gavilan

[10] Cfr. E. Striano, *Brecht* e S. Manferlotti, *Striano e Brecht*, in questo volume.
[11] E. Striano, *Nota per la regia*, cit., pp. 72-73.
[12] Ivi, p. 73.

(Stalin) e Leon (Trotskij), Striano ne sfuma i contorni reali, ne confonde i ruoli nella comune pratica del potere, leggendo entrambi come simboli. Del resto, ogni dato storico nel testo della *piéce* viene rielaborato letterariamente. Le scelte estetiche sottese a questa contaminazione saranno spiegate poi chiaramente nella *Nota dell'autore*, che chiude *Il resto di niente*:

> Questo è un romanzo storico (secondo la classificazione didascalica dei generi, in verità tutti i romanzi sono "storici", così come tutti i romanzi sono "sperimentali") […] L'autore s'è quindi preso, nei confronti della Storia, quelle libertà postulate da Aristotele ("Lo storico espone ciò che è accaduto, il poeta ciò che può accadere, e ciò rende la poesia più significativa della storia, in quanto espone l'universale, al contrario della storia, che s'occupa del particolare"…), dal Tasso ("Chi nessuna cosa fingesse, poeta non sarebbe, ma historico"…), dal Manzoni ("Lo scrittore deve profittare della storia, senza mettersi a farle concorrenza"…).[13]

Al momento, del lavoro preparatorio allestito dallo scrittore per realizzare *Quel Giuda nominato Trotskj* non sono state rintracciate tracce importanti, né vi sono riferimenti ai documenti e alle fonti adoperate per poter identificare con precisione avvenimenti e personaggi.

Striano, forse proprio perché non ipotizzava futuri studi sulla sua opera, non sempre conservava tutti gli appunti e le varie stesure; della *piéce* si possiede soltanto questa copia dattiloscritta, priva di varianti. Se è stato possibile riconoscere in El Condor-Lenin, in El Gavilan-Stalin – e bisognerebbe soffermarsi su questo bestiario, che seleziona nomi di uccelli per indicare i capi del potere – e in Leon-Trotstkij, non risultano rintracciabili storicamente personaggi come l'anziano Antiguo, braccio destro del Condor, come all'intellettuale Valentin o l'anarchico El Libre.

Secondo i suggerimenti di due studiosi della storia dell'Urss, il professore Fabio Bettanin e la sua allieva Antonella Cristiani, Antiguo, l'anziano militante che ha seguito e sostenuto El Condor-Lenin già dalla sua ascesa, presente nella direzione del partito sin dall'inizio, potrebbe essere Molotov, la cui personalità, tuttavia, secondo i documenti, risulterebbe molto distante da quella del vecchio consigliere, dotato di straordinario intuito politico, di sensibilità sociale, di capacità di preveggenza. In Valentin, l'intellettuale entusiastico e un po' retorico, pieno di fiducia nella

[13] Id., *Il resto di niente*, cit., p. 403.

forza antiborghese e innovatrice della rivoluzione popolare, potrebbero confluire e sfumare le figure di Gor'kij e di Majakowskij.

La "compagnera" Rosa è Rosa Luxemburg, anche se i futuri risvolti letterari di questo personaggio saranno sorprendenti. Così appare nella *piéce*:

> Nel primo tempo del secondo atto, Rosa incontra nella sua stanza Leon: – Entra; porta un pacchetto con dei viveri, lo posa sul tavolino. Si toglie una vecchia, sottile "argentina" di cotone, la getta sul letto, restando a braccia nude. Si aggiusta i capelli, che ora porta sciolti sulle spalle. Mio Dio, che caldo! (si mette a sedere sul letto anche lei).[14]

«Meu Deus, que calor!» è il celeberrimo *incipit* del *Resto di niente*. La contiguità tra i due lavori è evidente: in entrambi c'è il confronto con la materia della storia, la riflessione sulla natura antropologica del potere, sui demoni, pericolosi quanto necessari, delle ideologie e sul rapporto che gli intellettuali ingaggiano con essi. E ancora, l'analisi della funzione e del ruolo delle masse, la loro partecipazione agli eventi della storia, il ruolo della letteratura e dell'arte.

Il momento storico in cui si svolge *Quel Giuda nominato Trotskj* non è ben definito; nelle didascalie per la rappresentazione del «Primo tempo del primo atto» lo scrittore specifica che «L'epoca non è precisata, e la gente dovrebbe apparire come senza tempo». Questa rarefazione consente a Striano, nelle ultime battute, di proiettare l'azione nel contesto in cui vive, evocando le voci di Bettino Craxi, di papa Paolo VI e di Leonardo Sciascia. Il dramma chiude nel 1999 – Striano scompare nel 1987 – con uno scorcio visionario su un mondo in quiescenza, regolamentato dai turni di lavoro e dalla gestione del tempo libero, mentre la televisione scandisce la vita:

> voce f.c.: – Qui tv canale 371: oggi è il sette febbraio del 1999. Il sole sorge alle sei e sei, tramonta alle diciassette e otto. Abbiamo trasmesso la seconda puntata dello sceneggiato "Svegliati e canta", che verrà replicata domattina alle 11.30 per la fascia di spettatori che hanno terminato il primo turno di lavoro. Il programma sarà replicato alle 14.30 per i lavoratori che terminano il secondo turno, mentre, come di consueto, alle 17 verrà trasmessa la terza puntata, per tutti. […] Gli altri programmi di stasera: alle 19 cronaca in diretta della partita di calcio in notturna Co-

[14] Id., *Quel Giuda nominato Trotskj,* cit., p. 59.

> penaghen-Roma, dallo stadio di Copenaghen; alle ore 21 cronaca registrata dell'incontro di calcio Pechino-Liegi, dallo stadio comunale di Pechino; alle ore 23 "Discoteca", fino alle ore 1 e 59. alle ore due, programmi culturali: archeologia: "Le epoche neo-fossili: l'età del fascismo, l'età del comunismo".[15]

Le ultime righe della *Nota per la regia* possono aiutare a comprendere questa conclusione, dipanare il pensiero sotteso alla *piéce*:

> Tirannico e barbarico, cioè dionisiaco, sono una necessità, un risvolto dell'apollìneo. "Apollo non può vivere senza Diòniso". [...] A lungo andare, dall'urto o dalla lunga coabitazione dei due elementi non può che derivare la schizofrenia.

Alla tirannia, ai regimi governati da forti ideologie seguono altre società di barbarie, presiedute dai vacui principi della normalità. Nella incessante alternanza di queste due dimensioni si crea un pericoloso smarrimento di identità, la negazione del vero umanesimo, unico principio che può consentire la sopravvivenza.

[15] Ivi, pp. 70-71.

PARTE TERZA

Enzo Striano

QUEL GIUDA NOMINATO TROTSKJ

(Il sipario, aprendosi, scopre un siparietto interno che, aprendosi a sua volta, mostra al proscenio il primo coro. Il primo coro, che trasporta un pulpito da chiesa ornato sul davanti da una bandiera rossa con falce e martello, è composto da soldati dell'Armata Rossa, colcosiani e colcosiane, operai, operaie, un pope con una fascia rossa a tracolla, intellettuali sovietici, professori, funzionari di partito, membri della Direzione del PCUS. Dispongono il pulpito a sinistra della scena, un po' di sbieco rispetto al pubblico, poi vanno a sedere su scranne già disposte in due file, come in chiesa)

Membro Del pcus – (sale sul pulpito e, con lo stesso tono e la stessa aria d'un prete che legge il Vangelo durante la messa, recita) Dalla «Storia del Partito Comunista (bolscevico) dell'URSS», di Stalin, Kalinin, Molotov, Voroscilov, Kaganovic, Mikoyan, Zdanov, Beria.

Coro – (in piedi) Rendiamo grazie a Stalin. (siede)

Membro del pcus – Pagina ottantasette. In quel tempo il compagno Stalin svolgeva un'intensa attività rivoluzionaria nella Transcaucasia. Egli smascherava e denunziava i menscevichi e i trotskisti come avversari della rivoluzione e dell'insurrezione armata e preparava con fermezza gli operai alla battaglia decisiva contro l'autocrazia. Il giorno in cui il manifesto dello zar fu reso pubblico, il compagno Stalin, in un comizio a Tiflis, disse agli operai: «Che cosa ci è necessario per vincere effettivamente? Tre cose: prima cosa armarci; seconda cosa armarci; terza cosa ancora e ancora una volta armarci».

Coro – (in piedi) Lode a te, o Stalin. (siede)

(Intanto appare *l'uomo dalla faccia bianca,* in maglione blu e jeans, che rappresenta il secondo coro; con espressione incerta, cauta, cerca di sistemare sopra una cassetta un giradischi, sul cui piatto ha deposto il disco della VI sinfonia op. 68 di Beethoven, detta «La Pastorale». Si sentono le prime battute del primo tempo della sinfonia, per circa mezzo minuto, mentre quelli del primo coro, immersi nei loro riti, non ci fanno caso. Poi il membro del PCUS dal pulpito fa cenno all'uomo dalla fac-

cia bianca di smetterla. L'uomo lascia ancora suonare il disco, ma ai gesti più imperiosi del funzionario smette, stacca la spina della corrente e va via).

Membro del pcus – Dal discorso del compagno Togliatti pronunciato il 18 dicembre del 1949 al teatro Adriano di Roma, nel corso dell'assemblea pubblica del Comitato Centrale del PCI in onore del settantesimo compleanno di Stalin. «Se noi pensiamo alla vita di Stalin, immediatamente essa colpisce non soltanto l'intelligenza ma l'immaginazione stessa degli uomini, per qualcosa di grandioso, di meraviglioso, che assomiglia ad un portento. La nascita: in una piccola casa, una capanna, si potrebbe dire, di un piccolo centro di provincia, di quella Colchide misteriosa di cui favoleggiarono gli antichi e da cui sono partite nel passato altre onde di civiltà».

Coro – (in piedi) Rendiamo grazie a… (s'interrompe, incerto)

Il Pope con la fascia rossa – (salmodiando) Dio ha tanto amato il mondo da dare il suo Figlio unigenito. Chi crede in lui ha la vita eterna.

(Nascono grandi discussioni nel coro. Il membro del PCUS sul pulpito si sbraccia violentemente contro il pope, il quale viene cacciato indietro, sull'ultima scranna. Ha profittato della confusione l'uomo dalla faccia bianca per rimettere il disco, esattamente al punto in cui era stato interrotto, dapprima in sordina, poi sempre più forte. Si riesce a sentire una buona parte del primo tempo della sinfonia).

Membro del pcus – (seccato, riprende con tono energico, mentre alcuni soldati dell'Armata Rossa si avvicinano minacciosi all'uomo dalla faccia bianca, il quale ritoglie la spina e sparisce di corsa) Dalla «Storia del Partito Comunista (bolscevico) dell'URSS», di Stalin, Kalinin, Molotov, Voroscilov, Kaganovic, Mikoian, Zdanov, Beria.

Coro – (soddisfatto, si leva in piedi) Rendiamo grazie a Stalin (siede)

Membro del pcus – Pagina duecentosessantasei. (tutti seguono sui volumetti personali, tipo messale) In quel tempo, Denikin agiva contro il potere sovietico nella regione del Kuban. Trotskj aveva disorganizzato il lavoro tattico nel fronte meridionale e i nostri soldati subivano una sconfitta dopo l'altra. Per organizzare l'annientamento di Denikin, il Comitato Centrale inviò sul fronte meridionale i compagni Stalin, Voroscilov, Orgionikidze, Budionny. Il compagno Stalin fece una critica serrata dei piani militari di Trotskj e propose il proprio piano per sconfiggere Denikin. Nella seconda quindicina di ottobre del 1919 Denikin fu battuto in pieno.

Coro – (in piedi) Rendiamo grazie a Stalin.

Membro del pcus – Dalle pagine 388 e 389. L'anno 1937 apportò nuove rivelazioni sui mostri della banda trotskista e bukariniana. I processi stabilirono che questi rifiuti del genere umano, guidati dai nemici del popolo Trotskj, Zinoviev, Kamenev, avevano tramato un complotto contro Lenin, contro il partito, contro il popolo, contro lo Stato sovietico, fin dai primi giorni della rivoluzione di ottobre. Tentativi di far fallire la pace di Brest Litovsk all'inizio del 1918, complotto per l'uccisione di Lenin, Stalin, Sverdlov nell'estate del 1918, scellerato colpo di rivoltella contro Lenin nel 1918, tentativo di rovesciare la direzione del partito durante la malattia e la morte di Lenin, tradimento dei segreti di Stato e informazioni ai servizi di spionaggio stranieri, scellerato assassinio di Kirov, sabotaggi, esplosioni, scellerati assassini di Mengiski, Kuybiscev, Gorki… L'ispiratore e l'organizzatore di quelle bande di assassini e spie era sempre quel giuda nominato Trotskj.

Coro – (inferocito) Infamia eterna al giuda nominato Trotskj! (tre volte)

(L'uomo dalla faccia bianca ricompare, tenta di far sentire alcune battute del secondo tempo della sinfonia ma, vista l'aria che tira, squaglia immediatamente).

Membro del pcus – I processi rivelarono che i mostri trotskisti e bukariniani, per ordine dei loro padroni, i servizi di spionaggio borghesi, si erano proposti di distruggere il partito e lo Stato sovietico, di scalzare alle radici la difesa del Paese, di facilitare l'intervento militare straniero, di preparare la disfatta dell'Esercito Rosso, di smembrare l'URSS, di consegnare ai Giapponesi il litorale dell'Estremo Oriente, ai Polacchi la Bielorussia, ai Tedeschi l'Ucraina, di restaurare la schiavitù capitalistica nell'URSS. Questi miserabili avevano dimenticato che al popolo sovietico bastava muovere un dito perché non rimanesse traccia di loro.

(Si ha improvvisamente, dall'interno, come un'esplosione di ordini concitati, comandi militareschi, esclamazioni in lingua russa. Di colpo tutti quelli del primo coro s'alzano dalle scranne, fanno dietro-front, mentre qualcuno sposta il pulpito affinché venga a trovarsi di fronte al pubblico. Su di esso sale un nuovo predicatore, un funzionario dall'aria borghese, con gli occhiali. È un po' incerto e tormenta il grosso libro, tipo messale, che ha portato per sostituire il precedente, che butta via alle sue spalle. Intanto l'uomo dalla faccia bianca ha profittato della confusione per riattaccare la spina. Si sente il secondo tempo della sinfonia di Beethoven: nessuno dice niente, poiché tutti appaiono piuttosto disorientati. La

musica sale di tono, progressivamente, poi termina, poiché è finito il disco)

Nuovo lettore – Dal rapporto tenuto dal compagno Krusciov il 24 febbraio del 1956 al XX Congresso del PCUS. La malvagità di Stalin si dimostrò non solo nelle decisioni riguardanti la vita interna della nazione, ma anche nelle relazioni internazionali. Una volta, nel venire da Kiev a Mosca, fui invitato a far visita a Stalin nella sua villa e lui, mostrandomi la copia di una lettera inviata a Tito, mi chiese: – L'hai letta? – Senza attendere risposta esclamò: – Io alzerò il dito mignolo e non vi sarà più Tito. Cadrà. – Tale era il suo modo di agire: – Io alzerò il dito mignolo e non vi sarà più Kosslor… Alzerò il dito mignolo ancora una volta e non vi saranno più Postyscev né Ciubar… Alzerò di nuovo il dito mignolo e Votzskcensky, Kuznesov e molti altri spariranno.

Coro – (in piedi) Rendiamo grazie a… (dopo aver ripetuto meccanicamente la prima parte della formula, si arresta, non sapendo come proseguire. Dell'incertezza approfitta l'uomo dalla faccia bianca per riattaccare con l'altra faccia del disco. La musica si spande intorno, senza che nessuno dica nulla.)

Nuovo lettore – Non sia reso grazie a nessuno, se non al popolo sovietico e tu, compagno, (rivolto all'uomo dalla faccia bianca) per favore, smetti con quella musica. O, almeno, mettila così bassa che non ci dia fastidio.

(L'uomo dalla faccia bianca sorride, fa un gesto come per dire: – Se la metto bassa e nessuno la sente non serve, tanto vale che non la metta per nulla. – Prende il giradischi e se lo porta via.)

(Cala il siparietto, poi cala il sipario che, dopo pochi istanti, si riapre sul)

PRIMO TEMPO DEL PRIMO ATTO

(È da notare che in sala sono presenti, seduti qua e là tra il pubblico, numerosi attori – che poi saliranno in scena a metà del secondo atto –; sono vestiti da giovani extraparlamentari di sinistra, femministe, radical-chic, «gays», «fricchettoni», «Indiani Metropolitani», «Comunione e Liberazione», etc. Costoro accompagneranno di volta in volta, secondo le indicazioni di copione, alcuni momenti della rappresentazione, con movimenti, commenti estemporanei, applausi, fischi, etc., ma senza disturbare eccessivamente il pubblico vero: devono soltanto far notare la propria presenza, senza preoccuparsi se il pubblico ne resta un po' inquie-

tato. Alla fine del primo atto saranno tutti in piedi ad applaudire freneticamente il discorso pronunciato da El Gavilan.

La scena rappresenta un salone della Casa Amarilla a Quizas, capitale dell'immaginario Stato Cualquier. Da qualche anno il Movimiento Revolucionario ha conquistato il potere, abbattendo capitalisti e feudatari. Nella Casa Amarilla (che in spagnolo significa «gialla»; sarebbe bene fosse distribuito al pubblico, prima dell'inizio, un foglietto a stampa con la traduzione in italiano dei nomi spagnoli, che qui verranno tradotti di volta in volta; «Cualquier» vuol dire «qualunque»), che era una volta il palazzo del Ayuntamiento (Municipio), ha sede la direzione del Movimiento e si riunisce il Comitato Centrale. Il palazzo risale all'epoca dei «conquistadores»; nel salone figurano mobili e arredi del XVII secolo. Vi si intrattiene molta gente, in nuvole di fumo e in grande agitazione. «Milicianos» con «sombreri» e fasce rosse a tracolla, «milicianas» in gonne corte, funzionari in abiti borghesi e cappello, intellettuali con berrettini alla cinese e casacche di taglio militare, soldati dell'Esercito Rosso vestiti vagamente alla cinese, giornalisti, etc. L'epoca non è precisata, e la gente dovrebbe apparire come senza tempo; i costumi dovrebbero ricordare contemporaneamente epoche diverse, dalla rivoluzione sovietica ad oggi; potrebbero esserci anche persone che indossino qualcosa che ricordi i jeans. Alle pareti si vedono diagrammi, manifesti, ritratti di El Condor, il fondatore del Movimiento, che ora sta morendo in una stanza adiacente. El Condor somiglia vagamente a Lenin, sebbene abbia anche l'aspetto di un rivoluzionario sudamericano. Vi sono anche manifesti del seguente tenore: «Comandante en jefe, ordene! – Viva El Condor, jefe amado del pueblo de Cualquier! – Honor al grande Condor, jefe de los trabajadores de todo el mundo! – Viva la revolucion popular! – (Comandante in capo, ordina! – Viva il Condor, capo amato del popolo di Cualquier! – Onore al grande Condor, capo dei lavoratori di tutto il mondo! – Viva la rivoluzione popolare!). Vi sono anche quadri e pannelli alla Siqueiros, riproducenti possenti e fascistici lavoratori dai bicipiti enormi e dalle gambe elefantiache. Alle pareti scaffali con incartamenti; c'è una scrivania carica di telefoni che squillano in continuazione. Ad essi sono addette alcune ragazze in divisa che rispondono, gridano, gemono; vi è in giro estrema eccitazione, e un'aria profondamente costernata. Davanti all'uscio della stanza dove sta spegnendosi El Condor montano la guardia due «milicianos» con grandi stelle rosse sui «sombreros». Imbracciano i mitra e fanno passare solo poche persone importanti. Nella stanza è presente quasi tutta la Direzione del Movimiento.

Dalla porta aperta sulla scala affluisce sempre gente; dalle finestre si sente il rumoreggiare del popolo ammassato in attesa di apprendere notizie sulla salute del Condor. A un certo punto un membro della Direzione, Julio, che è vestito da generale, si alza bruscamente dal tavolo coi telefoni e si precipita alla porta).

Julio – Comisario, compagnero comisario! Metti altre quattro guardie armate al portone e non fare entrare più nessuno. Hai capito? (poi si precipita nella stanza dove giace El Condor).

(Di lì a poco l'afflusso comincia a diminuire, infine cessa. Però ogni tanto entra qualche personaggio importante. S'apre d'un tratto l'uscio della stanza del Condor ed appare Leon. È un giovane alto, magro, dall'aria di intellettuale, ma sicuro di sé. Ha una barbettina a foggia di pizzetto e porta gli occhiali. Veste una sorta di divisa simile sia a quella dei cinesi di oggi che a quella dei cubani di Castro. È sconvolto, non nasconde le lacrime: a un certo punto getta in terra il berrettino che teneva in mano. Alcuni personaggi gli vanno incontro: Leon fa un cenno di assenso, poi si fa forza e comunica, con voce ufficiale)

Leon – Il grande compagnero El Condor, il capo del nostro Movimiento, il padre della rivoluzione, è spirato pochi minuti fa.

(Una grande agitazione si sparge nella sala; c'è chi strilla, chi si mette a piangere, alcuni funzionari si lanciano nella stanza del Condor, i soldati di guardia non sanno cosa fare, piangono anch'essi, ma restano al loro posto di guardia, anche se vorrebbero entrare essi pure a vedere la salma del Condor. Qualcuno fa chiudere le finestre, altri si precipitano all'uscita, poi si sente un tremendo boato di folla)

Agudo – Compagnero Leon, è bene che si stenda subito un comunicato per il Paese, per il Movimiento.

Antiguo – (oltre che «Antiguo», cioè «antico», è detto anche «el viejo», il vecchio, perché è un militante anziano. È sui cinquantacinque) Non deve essere soltanto un avviso, compagnero Agudo (=acuto), ma, come sempre, una indicazione politica. La morte di El Condor viene in un momento difficile e ci pone numerosi nuovi problemi.

Valentin – (è uno scrittore, ha circa trent'anni. Rivolto ad Antiguo indica Berialde, un altro membro della Direzione, il quale quatto quatto si sta avvicinando a un telefono, lo toglie dalle mani di una delle ragazze e telefona, a voce bassa) Antiguo, non trovi strano che El Gavilan (= il gabbiano) non sia venuto a piazzarsi accanto al Condor morente? Ma ha lasciato in abbondanza gente sua, qua dentro.

Antiguo – Non è venuto, caro Valentin, perché, nella sua rozzezza, è molto furbo. È stato a Paces e a Ciudad Castillo, in questi giorni, per tenere uniti ed esaltare i compagneros di laggiù. Tutti sanno che Paces e Ciudad Castillo sono i due centri più forti del Movimiento, con le maggiori concentrazioni di classe operaia. E poi vedrete che verrà: Berialde (accenna col capo) è andato a telefonargli. Allora, Leon: vogliamo farlo questo comunicato?

Leon – Sì, certo. Scusatemi, ma mi sento abbastanza vuoto e confuso. Voi sapete che ho amato e rispettato molto El Condor, anche se, talvolta, ci sono stati fra noi momenti difficili.

Agudo – (sorridendo) Da te possiamo accettare questo discorso. Non è piaggeria né demagogia. Ma ora dobbiamo guidare i compagneros del Movimiento. La notizia della morte del Condor li addolorerà e potrebbe anche disorientarli. In fondo le voci su quello che è accaduto negli ultimi tempi al vertice del Movimiento circolano, nonostante tutto. Si sa delle manovre de El Gavilan.

Antiguo – Devi aggiungere, Agudo, che El Condor non lo ha mai amato, anche se ne ha sempre apprezzato la caparbietà, il coraggio, la decisione, nei momenti difficili. Ma ora non siamo più nella lotta armata: ora il potere lo teniamo, saldamente, e i problemi sono diversi.

(La frase di Antiguo è accompagnata da mormorio e brusio dei giovani in sala)

(Dalla stanza del Condor escono, molto afflitti, Rosa, Julio, altri personaggi)

Antiguo – (dando uno sguardo intorno) In fondo potremmo anche riunire la Direzione. Ci siamo quasi tutti. Dov'è il compagnero Libre (= Libero)? Come mai non è qui?

Valentin – El Gorrion (= il passero) è andato via due ore fa. Non ce la faceva più a respirare quest'aria ipocrita, ha detto. Voi sapete come è fatto.

(Il gruppo della Direzione si è quasi automaticamente composto intorno al tavolo centrale)

Julio – È fatto male, per il mio carattere. È un anarchico, ed è rimasto tale, anche se ha aderito al Movimiento.

Antiguo – (meditabondo) Sentite, compagneros. Io dico che potremmo anche riunire subito la Direzione. Il compagnero Libre verrà, non appena gli sarà giunta la notizia della morte del Condor. E così il compagnero El Gavilan. Gli hai telefonato, Berialde? Dove si trova, attualmente?

Berialde – Sì, l'ho avvertito. Era a Cabeza, ora sarà sulla strada di Quizas. Sarà qui tra poco. Guida lui stesso la macchina.

Antiguo – E Liqueiros? È con lui?

Valentin –E dove vuoi che sia, se no?

Berialde – È con lui.

Antiguo – Bene. Mi pare quindi che ci siamo tutti, tranne questi compagni che arriveranno tra poco. Allora? Riuniamo la Direzione? C'è qualcuno che non sia d'accordo?

Berialde, Julio – Io.

Berialde – Non possiamo riunirci senza i compagni assenti. Il momento è eccezionale, ma proprio per questo dobbiamo stare molto attenti a quello che facciamo. Il Movimiento, fra l'altro, non ha più il Segretario Generale.

Agudo – Va bene, da un punto di vista formale ti dò ragione. Ma, in attesa che vengano i compagneros assenti, occorre per lo meno comunicare qualcosa all'esterno.

Leon – Bisogna stendere un comunicato radio, nel quale si esprimano il dolore di tutto il popolo di Cualquier, del Movimiento, della classe operaia, e, nello stesso tempo, si ricordino le grandi parole d'ordine che El Condor ha lanciato negli ultimi tempi, come linee di sviluppo della nostra tattica. Occorre anche precisare subito che problemi di successione fra noi non ce ne sono: El Condor era una figura eccezionale, di quelle che compaiono di rado nella storia dei popoli. Ora El Condor non c'è più, e torna in primo piano il Movimiento. Io direi che il comunicato non venga neppure firmato dalla Direzione, ma dal Comitato Centrale. È il Comitato Centrale che, tra un congresso e l'altro, dirige la vita del Movimiento.

Julio – Così, in attesa di convocare il Comitato Centrale, va via per lo meno una settimana. Compagnero Leon, il tuo desiderio di democrazia è lodevole, ma devi ammettere che, se viene esasperato, produce degli impedimenti notevoli.

Berialde – Sono d'accordo col compagnero Julio.

Leon – In questo momento occorre più che mai, anche nei dettagli, rinforzare il concetto di vita democratica nel Paese e nel Movimiento. Non ci sarà mai più un altro El Condor che possa giustificare dei mutamenti nella struttura interna e nella guida del Movimiento.

Julio – (scuotendo la testa) Come durano poco le cose umane: El Condor non è ancora freddo e tu già lo critichi. Non avevi il coraggio di farlo quando era vivo, però, compagnero Leon.

Leon – (irritato) Lo ho criticato in qualsiasi momento fosse necessario, ci ho litigato perfino, e tu lo sai, compagnero generale. Ma non è per lui che faccio questo discorso adesso.

Valentin – Smettetela. È possibile che quando muore un Padre, il Padre con la P maiuscola, i figli, come liberati finalmente da chissà quale groppo della coscienza, prendano a lacerarsi, a litigare, forse per affermare, quasi liberati da una presenza amata e però scomoda e oppressiva, il bisogno di diventare subito Padri a loro volta?

(Questa battuta provoca mormorii di consenso tra alcuni dei giovani presenti in sala)

Julio – (con insofferenza) Valentin, smettila con questa retorica. È vero che sei uno scrittore, ma di questi tempi non c'è proprio bisogno di piagnistei. E tanto meno di pennaioli.

Valentin – (fa per rispondere, poi scuote la testa con aria ironica e rimane in silenzio)

Agudo – (Si leva e dà ordine ai soldati di mandare via tutti dalla sala, dove restano solo i membri della Direzione, le ragazze dei telefoni in fondo, e le guardie armate alla stanza del Condor) Per lo meno, visto che di fatto la Direzione è riunita e litiga, mandiamo via gli estranei.

Antiguo – Vi ricordo che occorre fare un comunicato. Leon propone che venga firmato dal Comitato Centrale: è ovvio che se volessimo riunire il Comitato Centrale il comunicato non potrebbe essere diramato che fra un paio di giorni.

Berialde – Non possiamo arrogarci il diritto di parlare per il Comitato Centrale. Proprio in nome della democrazia interna di cui parlava Leon.

Rosa – Ma si potrebbe, per il momento, comunicare semplicemente la morte del Condor, senza alcun intervento politico. In tal caso non vedo perché non si possa attribuire il comunicato al Comitato Centrale.

Berialde – Nossignore, compagnera Rosa. Attribuire la comunicazione al Comitato Centrale potrebbe in primo luogo creare degli attriti col Comitato Centrale stesso, il quale ci chiederebbe conto del nostro operato arbitrario. Deve firmare la Direzione, e al completo.

Rosa – È strano, compagnero Berialde, come tu, che sei per l'azione pronta e decisa, come, del resto, il compagnero El Gavilan, adesso sia preso da tanti scrupoli formali.

Antiguo – (intervenendo per deviare il discorso) Ebbene, non mi pare che la questione sia politicamente così rilevante. Ora la Direzione emana il comunicato, e al tempo stesso convoca con urgenza il Comi-

tato Centrale, il quale dedicherà la propria riunione, che potrebbe avvenire al massimo fra tre giorni, all'analisi della situazione, alla commemorazione del compagnero El Condor, e poi emetterà un documento politico.

Berialde – Hai dimenticato la cosa più importante: occorrerà eleggere il nuovo Segretario Generale del Movimiento.

Leon – Non ci dovrà essere nessun nuovo Segretario Generale dopo El Condor: dovrà esserci una Direzione collegiale.

Agudo – Non anticipare i tempi, Leon. Questo dovrà deciderlo il Comitato Centrale. E allora? Vogliamo stendere questo comunicato, sì o no?

Berialde – Aspettiamo che la Direzione sia al completo.

Valentin – Ma intanto si può già preparare una bozza. Leon, ti chiamo una stenografa.

Leon – No, aspetta. Vado io di là, all'ufficio stampa. Penso sia bene discutere subito con i compagneros del «Popular» l'impostazione del giornale. Deve uscire subito un'edizione straordinaria. Anzi, vieni anche tu con me a darmi una mano.

Valentin – Penso che la redazione abbia già da qualche giorno preparato il numero speciale. Io pure ho fornito un breve poema sulla morte del Condor; le notizie sulla sua salute già dalla settimana scorsa lasciavano ormai presagire il peggio. (vanno via)

Berialde – (si alza, seccato ed anche un po' inquieto; fa per uscire)

Antiguo – Non andare via anche tu proprio ora, compagnero Berialde. Penso che El Gorrion, El Gavilan e Liqueiros stiano per arrivare.

Berialde – Non mi tratterrò molto. (esce)

Antiguo – (scuote la testa) El Condor è morto e la pentola ha cominciato a bollire. È stato un grande compagnero, El Condor, senza di lui la rivoluzione non si sarebbe fatta, mille punti della teoria sarebbero per sempre rimasti oscuri. Però, e forse proprio per questo, ci ha pure fottuti in pieno, El Condor. Perché adesso non sappiamo bene cosa fare, e l'equilibrio che, tutto sommato, lui sapeva mantenere col prestigio, col fascino, con la sua enorme intelligenza, si è rotto non appena la imponente persona s'è tutta raggrinzita e gelata su quel letto di là. Avete notato come si è stranamente fatto piccolo e sparuto? E come, verso la fine, siano cambiati i suoi occhi?

(Nel frattempo Agudo ha fatto staccare i telefoni, tranne uno, ed ha fatto cenno ai miliziani di guardia alla stanza del Condor di andare via. Di tanto in tanto arriveranno chiamate telefoniche smistate dalle altre stanze; ad esse Agudo risponderà a soggetto).

Rosa – Sì: io sono sempre stata lì, accanto al letto, ho visto bene tutto. Man mano i suoi occhi perdevano quella severità, quella forza irresistibile ed anche un po' crudele che di solito avevano…

Agudo – Era così lo sguardo del Condor. Sai che a volte io non riuscivo a sollevare gli occhi verso i suoi? Come da bambino mi succedeva con mio padre.

Rosa – D'un tratto, prima che abbassasse le palpebre per quel torpore quasi ininterrotto che ne ha preceduto la morte, El Condor ha guardato fisso intorno, anche me, non saprei dire se mi abbia riconosciuta o no, forse fissava la finestra semiaperta che è di fronte al letto.

Antiguo – Cercava la luce. Ho sempre sentito dire, ed ho letto, che gli uomini, prima di morire, rivolgono lo sguardo al sole, alla luce del giorno. Quasi un rimpianto, una nostalgia, un dolore.

Rosa – Forse c'era anche tutto questo in quell'ultimo guardare del Condor. Ma mi è parso di cogliere un'altra cosa che mi ha rattristato e intenerito insieme: come un'inermità, un'innocenza recuperata, non so dirti, una cosa da bambino. Una solitudine enorme e dolorosa come solo possono provare i bambini piccoli, certe volte… (si interrompe, un po' assorta) Io l'ho provata, se l'ho provata… So cosa voglia dire. (Tornando al discorso precedente) Ed anche uno stupore un po' penoso, come stesse vedendo per la prima volta qualcosa di ignoto, di eccezionalmente grande e freddo, non saprei dire.

Julio – Stai facendo della metafisica, compagnera Rosa. Sono ancora i residui del tuo passato. Di quando eri religiosa. Non c'era nulla che El Condor potesse vedere, e tutte le belle cose che stai descrivendo in realtà eri tu sola a vederle. Hai dimenticato che è sempre l'essere a determinare la coscienza, che è la struttura a evocare la sovrastruttura? Tutte le cose fantastiche non sono che prodotti degenerati della nostra coscienza, quando non è guidata dalla ragione, ma è sollecitata da impulsi negativi. Questo è, in fondo, molto reazionario.

(La frase di Julio è stata accolta con commenti favorevoli da una parte dei giovani in sala, da altri no: nascono piccole discussioni che poi si smorzano)

Rosa – (ironica) Grazie, soprattutto per il «reazionario». Tu, invece, tu non sei reazionario, perché non fantastichi mai, e non provi sentimenti.

Julio – Puoi dirlo. Io non sono borghese. Non lo sono mai stato, io, e non lo sarò mai. Vengo dalla classe operaia.

Agudo – (ironico) Bravo. Resta così come sei, è sempre meglio.

Antiguo – (intervenendo) Scusate, compagneros, se ritorno su un certo discorso. Debbo essere sincero, molto sincero, in questo momento e dire tutto quello che penso. O, almeno, tutto l'essenziale. Vorrei profittare di questa circostanza favorevole, che della Direzione siamo, per qualche tempo, rimasti solo noi quattro. El Condor è stato un capo carismatico, e ciò per noi si è rivelato un grandissimo vantaggio, ma ci ha anche messo in difficoltà. Nessuno tra i dirigenti attuali del Movimiento ha la sua statura, le sue doti: nessuno può sostituirlo degnamente. Eppure, nonostante che tutti noi si sappia questo, vi sono ugualmente dei compagneros che aspirano a ricoprire il posto lasciato vuoto dal Condor.

Agudo – Non facciamo tanti misteri, Antiguo. Tutti sanno che, per il gioco un po' misterioso delle cose, forse anche del destino, sono due i compagneros che con tutte le loro forze desiderano essere eletti Segretario Generale: Leon ed El Gavilan. Se vogliamo discutere senza peli sulla lingua, discutiamo su questi due. A meno che…

Antiguo – A meno che?

Agudo – A meno che non vi sia stata una espressa designazione da parte del Condor. Ma questo chi lo può sapere? El Condor non ha lasciato nessuna indicazione in proposito. Tu, Antiguo, sei sempre stato accanto a lui nei giorni che hanno preceduto la morte e hai tentato di sfruttare ogni istante, ogni alito di vita, per strappargli una parola, una voce, un segnale.

Antiguo – Io non sono stato lì per fare questo che tu dici. El Condor mi ha voluto al suo fianco, in quei momenti, come sono stato al suo fianco nel passato, in circostanze diverse. Non saprei dirti se perché volesse riassaporare, sia pure per poco, il magnifico passato della lotta, e provare, insieme, la nostalgia per gli anni solidi e insaziabili della giovinezza. In tal senso io facevo da simbolo, da segnale evocatore, da punto di riferimento. È per questo, probabilmente, che mi ha voluto accanto.

Agudo – Sì, certo, ma…

Antiguo – Ma?

Julio – (con stizza) Io ho sentito dire che El Condor ha lasciato un testamento scritto. Non personale, non privato: per il Movimiento. Per noi.

Antiguo – (seccamente) Ho sentito io pure circolare questa favola. Non era neppure morto che già qualche miserabile dava inizio a questo indecoroso cicaleccio di palazzo, una cosa ignobile, indegna di noi e del Movimiento. Non siamo in una corte del Basso Impero romano o di quello bizantino. Occorre dare ordini severi che chiunque abbia messo

in giro questa sporca diceria e chiunque la ripigli debbano essere per lo meno espulsi dal Movimiento.

Julio – (sorridendo beffardo) Anch'io l'ho ripetuta.

Antiguo – Io non ho sentito quando l'hai detto.

Agudo – Quindi non c'è nessuna designazione da parte del Condor.

Rosa – Ma come ci sarebbe potuta essere! El Condor era contrario ad ogni culto della sua persona, ad ogni fossilizzazione del Movimiento, ad ogni soluzione meccanica dei problemi. Vi pare possibile che, al termine della propria vita di rivoluzionario, si sia comportato come un monarca assoluto, il fondatore di una dinastia?

Agudo – Assolutamente no. Ma era un grande capo politico: non ci sarebbe stato nulla di male se avesse, ad esempio, espresso alcune proprie indicazioni sul futuro del Movimiento. Certe cose lui era in grado di vederle meglio di tutti noi. E sapeva giudicare gli uomini.

Antiguo – (cogitabondo) Questo sì, certo. Di ognuno fra noi egli aveva l'idea giusta.

Agudo – E tu le conosci, queste idee?

Antiguo – (non risponde)

Julio – (lo fissa attentamente) Agudo poc'anzi ha detto che la questione ormai riguarderebbe i compagneros El Gavilan e Leon. Ed ha chiesto che si discutesse su questi due, soprattutto.

Agudo – Sì, certo.

Julio – Ebbene, compagnero Antiguo, potresti dirci cosa pensava El Condor di Leon e del Gavilan?

Antiguo – (sembra incerto, scuote la testa) Non mi ha detto nulla. Mai nulla.

Julio – Tu sei furbo, vecchio compagnero. Tu sai che ci sarà fra poco lotta dura, e non ti vuoi sputtanare.

Antiguo – E tu per chi sei, compagnero generale? Tu che, invece, non hai paura di sputtanarti?

Julio – Io sono per l'azione. Per la pratica. La pratica è una forza. La teoria no. La pratica vince sempre sulla teoria.

Agudo – In pratica tu sei per El Gavilan. El Gavilan è la pratica, la decisione, la forza. E la forza vince sempre sull'idea, sulla teoria… Magari può succedere che l'idea non si spenga del tutto, che dopo un po' rinasca. Ma a che scopo? Con quale valore? Intanto la forza ha vissuto la pienezza del proprio regno.

Julio – Voi conservate una quantità enorme di residui borghesi. Vi piace chiacchierare, sofisticare, rotolarvi tra lingua e palato belle parole,

come se fossero marrons glacès. Forza, teoria, idea… Io guardo alla situazione. Il Movimiento è al potere da otto anni, ma ancora non abbiamo risolto migliaia di problemi. Abbiamo dato la terra ai contadini e questi grandi figli di puttana, ora che sono liberi, producono meno di quanto producessero prima, sotto la sferza dei fazenderos.

Antiguo – Perché abbiamo fissato troppo alto il contributo obbligatorio all'ammasso di Stato. Lo sai quanto si è discusso di questo con El Condor e in ogni riunione del Comitato Centrale.

Julio – Perché hanno ancora una mentalità capitalistica, questo è. Allora perché vendono tutto quello che possono al mercato nero, incuranti delle minacce, della fucilazione? Vogliono far soldi, quanti più quattrini possono, i maiali. È un problema pratico sì o no, questo, compagnero Agudo?

Agudo – No. È un problema in primo luogo teorico. Ideologico. La rivoluzione si è realizzata in un paese sostanzialmente agricolo, ma la sua forza trainante è stata la classe operaia. Non molto numerosa, ma combattiva, evoluta, cosciente. Occorre studiare con attenzione i rapporti di classe esistenti prima della rivoluzione e quelli creatisi dopo, per sapere in quale direzione si debba intervenire.

Julio – I prezzi salgono alle stelle, c'è speculazione, corruzione, la produzione nelle fabbriche è scarsa e di cattiva qualità. Anche questo è un problema teorico? La repubblica di San Diego, il regno di Parasa, gli altri Stati capitalistici che ci stanno intorno non fanno che ammassare truppe alle frontiere, che pagare mestatori, spie, trafficanti, provocatori perché mettano subbuglio nel nostro Stato popolare: sono problemi di ideologia, questi?

Agudo – In molti sensi sì. Pensi che si possa far fronte all'accerchiamento economico, politico e militare dei Paesi non popolari soltanto preparando a tua volta un potente Esercito Rosso? O non è più proficuo, invece, stimolare la nascita, in forme più o meno diverse, delle forze rivoluzionarie e popolari anche nei Paesi che ci accerchiano? Ecco – come vedi – che anche questo è un grande problema teorico.

(Nascono vivaci discussioni tra i giovani in sala, che verranno poi zittiti dal pubblico)

Julio – Questa è la balorda tesi di Leon: la rivoluzione popolare non può affermarsi e sopravvivere in un Paese solo. E mentre si formano i movimenti rivoluzionari negli altri Paesi cosa si fa, si aspetta? Che ci fottano tutti in una botta sola?

Agudo – La dialettica, compagnero generale, tu la mastichi poco. Ma non è neppure questione di dialettica. Tu sei un militare, soprattutto,

principalmente un militare; sarai qualcuno solo se la faccenda ruoterà tutta intorno all'esercito.

Julio – (irritato) Io sono in primo luogo un compagnero e vengo dalla classe operaia. Tu… (s'interrompe perché rientrano Leon e Valentin)

Leon – Bene. Alla radio abbiamo passato subito un comunicato della morte, senza altra indicazione. Il numero del «Popular» è quasi pronto. Mi pare sia stato fatto molto bene dai compagneros giornalisti: con estremo sentimento, ma senza esaltazioni né retorica. Con lo spirito dei primi tempi della rivoluzione.

Valentin – È questo che mi dà molta rabbia, e che talvolta non mi lascia neppure dormire la notte. Io non dimentico, cerco anzi in ogni modo di non dimenticare mai, i tempi meravigliosi della nascita e della crescita della rivoluzione. Sono stati il sole e il sale della mia vita, della nostra vita. Ma li ricordate, di', tu, Antiguo, di' Rosa, li ricordate?

Julio – (beffardo) Compagnero Valentin, tu li rammenti in maniera esaltata e romantica, come gli scrittori borghesi cantavano la grande rivoluzione della loro classe che cento anni fa liberò lo Stato Cualquier dal dominio dei nobili e dei preti. Ma la rivoluzione proletaria non ha bisogno di cantate né di retorica. Essa è, è e basta. È tuttora, e sarà sempre.

Valentin – (ironico) Questo tanto per non fare retorica… Il mio discorso era politico, anche se tu, compagnero generale, non arrivi a capire certe cose. Io dico che il clima degli anni iniziali rappresentava la realizzazione dei nostri sogni, dei sogni di tutti, dalla classe operaia agli intellettuali. Che cosa volevamo fare, allora, noi tutti? Volevamo costruire sul serio, non a chiacchiere, un mondo nuovo, popolato da persone nuove, tutte responsabili e liberate dall'oppressione, dall'ignoranza, dall'ingiustizia, dal terrore, dal bisogno.

Antiguo – (sorridendo) Un mondo in cui anche una cuoca sapesse dirigere lo Stato.

Valentin – E perché no? Mica me li rimangio, i versi che tu hai citato e che scrissi a quel tempo. Ma soprattutto io ricordo lo spirito creativo, entusiasta, rinnovato, con il quale tutti, dal più umile compagnero a El Condor, affrontavamo i problemi tremendi che ci stavano davanti. Che cosa non si è fatto in quei tempi, quali tesori di intelligenza, di fantasia, di creatività, di dedizione, quali slanci di sacrificio sono stati profusi, da tutti! Allora sì mi pareva che nulla ci fosse mai stato di più grande, di divino, di più vicino alla libertà, che una rivoluzione come la nostra. Ed eravamo tutti sinceramente, profondamente amici. Ora…

Julio – Ora?

Valentin – Ora le cose sono cambiate. Stanno cambiando. Un torpore, un sonno, un vizio lento e sottile, un'abitudine stanca spengono ogni entusiasmo, rallentano in maniera allucinante il moto delle cose. La gente non è stata liberata dal bisogno e dall'ignoranza che in minima parte, e non è stata responsabilizzata per nulla. Anzi. Noi decretiamo tutto, concediamo tutto da qua dentro: il socialismo lo concediamo noi. E fra noi stessi i rapporti sono molto cambiati.

(Fermento tra i giovani in sala)

Julio – Compagnero Valentin, una delle nozioni di base della nostra ideologia è quella che tu dimentichi molto spesso, e che io ricordo altrettanto spesso. È l'essere sociale che fa la coscienza. Tu sei stanco, hai vissuto – da intellettuale borghese – il momento di esaltazione, l'avventura, il sogno, e te ne sei inebriato. Adesso l'avventura è finita, è venuto il momento di costruire una realtà dura, difficile, faticosa, di dare il bando alle chiacchiere, e allora te la batti. Ti senti stanco, vorresti tutto e subito, non hai più fantasia, non hai entusiasmo, e pensi che tutti siano in queste condizioni.

Valentin – Senti, Julio. Da un po' di tempo la tua boria, la tua arroganza stanno superando i limiti. Io sono un compagnero della Direzione; ho aderito al Movimiento prima di te, qui, a Quizas, quando tu ti arruffianavi gli ufficiali superiori dell'esercito borghese in una sperduta provincia del Nord. Sono stato in galera tre volte, mentre tu presidiavi tranquillamente una frontiera morta, per conto dei vecchi padroni. Ho diretto la propaganda e la stampa nel periodo più difficile della rivoluzione, mentre tu facevi l'insorto rivoluzionario con un plotone di soldati in una regione di contadini dove non s'è mai vista neppure l'ombra della repressione borghese. Sono stato vicino al Condor dal primo giorno in cui ci ha dato l'ordine di prendere le armi e ha lanciato la parola d'ordine «Tutto il potere a las juntas de base». Tu dov'eri, allora? A fare il porco con le contadine di Sierra Andora. Dov'eri mentre noi facevamo la nuova Costituzione dello Stato, creavamo la nuova scuola per tutti, i giornali del popolo, le «comisiones obreras»? Sei venuto dopo, alla testa di una compagnia di straccioni, e la storia della tua rivoluzione privata l'hai raccontata tu, e nessun altro. Tu sei stato lo storico di te stesso. Ad ogni modo noi ti abbiamo preso in parola, perché allora così pensavamo, capisci, e quello era lo spirito del Movimiento che io rimpiango. Allora si portava rispetto ad ogni compagnero, non c'era nessun motivo di dubitare di quello che un uomo, un uomo nuovo, un compagnero, venisse a raccontare.

Julio – (sforzandosi di mantenere la calma) Compagneros della Direzione, io ho una sola cosa da far rilevare. Quanto dice il compagnero Valentin sulla degradazione della rivoluzione è esatto: io lo condivido. La dimostrazione più valida ne è data dal discorso che egli ha fatto. Quando si giunge a fare politica con i fatti personali e con le ingiurie, significa che le infiltrazioni borghesi sono diventate inarrestabili e che l'ideologia stessa ne viene intaccata irrimediabilmente.

Leon – Sei stato tu, Julio, a provocare questo tipo di reazione di Valentin, che io neppure approvo. Ad ogni modo mi pare che nelle parole di Valentin fosse contenuto un concetto politico che non va sottovalutato e che, in fondo, anche il compagnero Julio ha sottolineato. La rivoluzione non deve mai considerarsi finita. La rivoluzione è permanente, deve essere permanente, continua, in noi e fuori di noi. (Una parte dei giovani in sala a queste battute applaude freneticamente) Questa è la straordinaria caratteristica che distingue la nostra rivoluzione da tutte le altre del passato. È un fenomeno tipico di tutte le rivoluzioni umane quello dell'alternarsi ad uno stato di grande tensione di uno stato di relativa quiete, di assestamento, che può degenerare in quelle deformazioni pericolose di cui parlava Valentin. La fedeltà all'ideologia può diventare fanatismo, applicazione schematica delle idee guida, l'apparato dirigente si può trasformare in burocrazia, la consapevolezza di essere nel giusto può diventare presunzione, il grande potere che la rivoluzione conferisce al suo gruppo dirigente può diventare una tentazione all'egemonia, al privilegio… E la necessità dell'uniformarsi alle decisioni centrali può trasformarsi in arbitrio e distruzione della legalità. Questo è successo per tutte le altre rivoluzioni, ma per la nostra non deve, né può assolutamente avvenire. Sarebbe una tremenda contraddizione con i principi da cui la rivoluzione è nata; sarebbe la morte della rivoluzione.

(Arriva il compagnero Libre, detto anche El Gorrion)

Libre – (ha un'aria torva e senza simpatia. Sembra anche un po' alticcio. Fa dell'ironia, quasi avesse complessi di colpa) Ancora una volta io arrivo tardi. Posso vederlo? (entra nella stanza del Condor)

Julio – (ha una smorfia di disprezzo, scuote la testa) Magari era a puttane, come sempre. E si difende con l'aria da piagnisteo.

Valentin – El Libre ha infiniti difetti, come tutti gli anarchici, ma ha un pregio inestimabile, che io gli invidio moltissimo. È incorreggibile. Ed ha sempre parlato con chiarezza estrema, come non ha mai saputo fare nessuno di noi. Neppure El Condor. Forse era per questo che El

Condor, nonostante tutto, gli voleva molto bene. In fondo El Libre è sempre stato la nostra coscienza. Senza pudori e senza veli.

Julio – La tua, non la mia.

Libre – (torna dalla stanza del Condor; è pallidissimo ed ancora più torvo) Quanto tempo fa è morto?

Rosa – Direi circa venti minuti fa.

Libre – (sedendosi al tavolo con gli altri) Avete quindi già avuto il tempo di salvare la patria e di forgiarne i destini futuri. Magari come nei grandi affreschi murali di Liqueiros. Gli operai con le manone. E le gambone possenti e proletarie che calcano disciplinate e tremende la terra che fu già dei vampiri feudali. Scommetto sul titolo a tutta pagina del «Popular» di domani: «Il grande compagnero El Condor non è più»… No, qui c'è una figura retorica, noi siamo per il realismo senza infingimenti, senza fantasie… Il grande compagnero… O l'«enorme» compagnero? L'insuperabile, l'invincibile… No, invincibile no, perché è stato vinto dalla morte. E poi occorre che gli slogans siano chiari, martellanti, brevi, altrimenti non educano velocemente le masse. Il «grande» va bene. Il grande compagnero El Condor è morto. Gloria imperitura… Lo capiranno, le masse, imperitura? Meglio eterna: è anche più religioso, più divino. Gloria eterna all'uomo – sì, non al Dio, è necessaria la correzione immediata del concetto religioso di prima – all'uomo che più di ogni altro ha fatto per il progresso dei lavoratori. Lavoratori soltanto? Dell'umanità intera, noi siamo ecumenici, dal piccolo arriviamo al grande, al monumentale, all'universale, al totale… Vogliamo contenere tutto, controllare l'universo, la Terra, il sole, i pianeti.

(Fermento, risate, consensi e dissensi tra i giovani in sala)

Leon – Sei fuori strada e fuori tono, compagnero.

Julio – Non vedi che ha bevuto? Che è pieno fino agli occhi?

Libre – L'hai detto, compagnero generale. Tu pure sei pieno fino agli occhi, però. E di qualcosa assai meno preziosa e profumata. (ride)

Julio – (balzando in piedi) È un'indecenza, uno sconcio! Nello statuto del Movimiento tutto questo è previsto: un compagnero non può ridursi in simile stato. Un membro della Direzione!

Libre – Non sono più un membro della Direzione. Mi sono autoespulso dalla Direzione del Movimiento.

Rosa – Che cosa dici, Libre? Da quando? Nessuno di noi ha mai saputo nulla di ciò.

Libre – Da questo momento. Anzi da venti minuti fa. Da quando è morto El Condor.

Julio – (torna a sedere; quasi parlando tra sé) È inconcepibile. È mostruoso. In mano a chi è caduta la Direzione del Movimiento! Come è possibile andare avanti, con questa banda di degenerati borghesi?

Libre – (diventato molto serio) Io non ho mai amato, né amerò mai, Padri, Padroni, Patriarchi ed altri figli di puttana di questo genere, anche se si identificano in un Movimiento intero. Essi sono la morte, la proibizione, l'oppressione, la negazione di tutto, la guida ferrea della tua coscienza, il senso imposto alla tua vita. Non è per questo che combatte, un uomo. Che rischia con allegria la propria buccia.

Julio – Tu l'hai fatto da pazzo. Durante la guerra civile nessuno ha compiuto imprese più scervellate e inutili delle tue.

Valentin – Intanto il popolo ha amato più lui che qualsiasi altro. Proprio per le sue avventure eroiche, piene di fantasia, inverosimili, esaltanti. Sono stati i compagneros, il popolo, a crearne il mito, a battezzarlo El Gorrion, El Libre.

Libre – Valentin, por Dios! Che vomito di apologia! Tu sai quanto mi facciano schifo certe cose. Io dico solo questo: El Condor era un Padre, un Patriarca, un Capo, un gran figlio di puttana anche lui, ma incarnava la rivoluzione nel meglio di sé: nella libertà massima, nella gioia. Adesso El Condor è morto perché la rivoluzione è morta, e nessuno può ormai farla più resuscitare. Diventerà una fogna, una tomba, un cesso, lo è già diventata, anzi, e io non posso vivere dentro una fogna, una tomba, o dentro un cesso. Mi dimetto dalla Direzione, dal Comitato Centrale, da qualsiasi altro incarico.

(Applausi e consensi di una parte dei giovani in sala, dissensi dall'altra parte)

Julio – (beffardo) Anche dal Movimiento? Passi da qualche altra parte?

Libre – Perché, c'è qualche altra parte? C'è ancora, per caso, in questo Paese, qualcuno che la pensa in modo diverso dal nostro? Ci sarà domani?

Julio – Sì che c'è: sono i capitalisti. Noi, invece, abbiamo il consenso di tutti i lavoratori. Non ti sembra sufficiente?

Libre – (terrorizzato) Ecco il segno della fine: l'hai dato tu, compagnero militare. Con le tue parole. Dove siamo finiti! Eravamo partiti per liberare tutti, per far sì che ognuno potesse esprimere il proprio pen-

siero, e siamo arrivati al consenso universale! Io me ne vergogno, e me ne vado (fa per alzarsi)

(Applausi e dissensi tra i giovani in sala)

Julio – Il consenso è massima democrazia.

Libre – Qualcuno ti perdoni per la cosa spaventosa e fascista che hai detto, Julio. La massima democrazia è il massimo dissenso.

Julio – Il casino, la confusione, la disgregazione, il disfattismo: questo tu vuoi, in realtà, questo volete quasi tutti voi! Io mi comincio a domandare se tutto ciò non giovi a qualcuno, a qualcuno magari molto lontano da qui, che vuole la nostra rovina, la fine del nostro Stato popolare, e…

(Applausi di una parte dei giovani in sala, fiero dissenso degli altri)

Antiguo – Compagnero Julio, modera i termini. Quello che stai dicendo è molto grave, specialmente se non nasce dall'ira della polemica, ma da una tua convinzione.

Leon – Compagneros, vi prego di tornare alla calma. E tu, Libre, resta ancora con noi a discutere, almeno per questa sera. Poi rifletterai sulla intenzione che ci hai manifestato e prenderai con serenità la tua decisione. Hai dato un grande contributo al Movimiento.

Libre – Non sarei più capace di darne altro. Specialmente adesso. Non tornerò sulla mia decisione. Non ho più diritto di partecipare alla vostra riunione. Buona notte, compagneros. Buon lavoro. (va via)

Julio – (alza le spalle)

Valentin – È un cattivo segno quando nessuno vuole più esercitare il ruolo di coscienza.

Leon – Dunque, compagneros. Il numero del «Popular» è stato così impostato…

(Si sente il rumore di un'automobile che arriva a gran velocità, poi frena, indi rumore di pesanti passi per le scale)

Julio – (contento) Ecco il compagnero El Gavilan!

(Entrano infatti El Gavilan, Berialde, Liqueiros, due delegati operai di Ciudad Castillo)

El Gavilan – (ha un abito di taglio militaresco, calza grosse scarpe; appare un po' provato, è tutto sporco di polvere. Ha al fianco una rivoltella che si toglie non appena entrato e getta su di un mobile. I due delegati operai sono vestiti semplicemente, con piccoli sombreri ornati di stelle rosse. Liqueiros è vestito in modo fantastico, un po' da fascista, con stivaloni, bandoliere, medaglie, etc. El Gavilan inizia a parlare con aria decisa, ma abbastanza cordiale) Buona sera, compagneros. Abbiamo

percorso a tutta velocità, in un fiato solo, la strada da Cabeza a Quizas. La notizia è già arrivata dappertutto: uno spettacolo indimenticabile, grandioso. I compagneros piangono senza ritegno, ovunque. Si riuniscono senza aspettare convocazioni, masse enormi si riversano in tutte le sedi del Movimiento, nelle piazze, nelle «casas del pueblo», nelle città, nei paesi. Nelle fabbriche il lavoro continua, ma vi sono delle soste, si aspettano le notizie della radio. C'è stato solo il breve comunicato con la notizia della morte, che viene ripreso ad intervalli. Ma la gente aspetta altre indicazioni, la parola della Direzione del Movimiento. Perché non avete provveduto subito?

Leon – La Direzione ha ritenuto di farlo soltanto quando fosse stata al completo, compagnero El Gavilan. Sono contento che tu sia qui, finalmente, perché occorre, fra l'altro, discutere di problemi della massima importanza prima di emettere qualsiasi comunicazione politica, in questo grave momento.

El Gavilan – Certamente. Ma ora lasciate che diamo l'ultimo saluto al nostro amatissimo Padre, alla sua spoglia. (I nuovi venuti si recano nella stanza funebre del Condor)

Antiguo – Se permetti, compagnero Leon, se i compagneros sono d'accordo, assumo io la presidenza della Direzione per la riunione che avrà inizio tra poco. Compagnera Rosa, ti prego di stendere il verbale, come sempre. (Rosa va ad una cassaforte, ne estrae un grosso volume nero, lo porta al tavolo) Annota subito che il compagnero Martinez, detto El Libre o El Gorrion, per sua manifesta dichiarazione ha rassegnato le dimissioni dalla Direzione e dal Comitato Centrale e pertanto non prende parte alla riunione.

Julio – Occorrerà, secondo lo statuto, che El Libre ci faccia pervenire una lettera con le dimissioni. Bisognerà pure cooptare un altro compagnero al suo posto.

Antiguo – Certo; provvederemo a tutto ciò al più presto.

(Intanto rientrano gli altri e prendono posto al tavolo)

Antiguo – Compagneros, non avete nulla in contrario se assumo la presidenza della riunione?

El Gavilan – Ti spetta. El Condor non può più farlo e tu sei il militante più anziano della Direzione. Avete fissato l'ordine del giorno?

Antiguo – Stavamo per farlo. Propongo che sia del seguente tenore: problemi di tattica e di linea politica dopo la scomparsa del grande capo del Movimiento, El Condor.

Leon – Chiedo la parola.

Antiguo – (gliela concede con un cenno del capo)

Leon – Questa formulazione non mi sembra in linea con la nostra ideologia e la nostra condotta. La scomparsa di un dirigente, per quanto grande egli sia, non può determinare problemi particolari nella vita del Movimiento, né mutare o condizionare la tattica o la linea politica. L'ordine del giorno dovrebbe essere, a mio avviso, di altro tenore.

Julio – Per esempio?

Leon – Per esempio questo: esame della situazione politica. Convocazione del Comitato Centrale. Qualsiasi decisione sulla vita interna del Movimiento ora più che mai va demandata al Comitato Centrale, il quale, a sua volta, dovrebbe immediatamente convocare un Congresso straordinario del Movimiento, Congresso che è l'unico qualificato a decidere tutto, dalla linea da seguire alla nomina alle cariche supreme. Questa è la democrazia del Movimiento. Vi ricordo che da quando El Condor fu eletto Segretario Generale non sono stati più convocati congressi, né straordinari né ordinari. Ne abbiamo saltati almeno due.

Liqueiros – Chiedo la parola.

Antiguo – Va bene.

Liqueiros – Ho ascoltato con stupore ed anche con irritazione le proposte del compagnero Leon. Lo ritengo fuori della realtà ed anche non in linea con la piattaforma del Movimiento. In esse ho inoltre captato delle critiche all'operato del grande compagnero El Condor, il quale avrebbe impedito la convocazione dei congressi. In pratica il compagnero Leon intende dire che El Condor avrebbe guidato il Movimiento in modo dittatoriale. Il compagnero Leon dimentica che tra le nostre idee-base figura in primo luogo, irrinunciabilmente, quella della dittatura del proletariato come condizione essenziale per il successo della grande rivoluzione socialista. Nella misura in cui la dittatura del proletariato viene applicata, e «inesorabilmente», come diceva l'amato compagnero El Condor, capo dei lavoratori di tutto il mondo, la rivoluzione vincerà, sgominando le forze reazionarie, e saprà gestire se stessa, facendosi carico di tutte le necessità del nostro Paese. (Applausi e dissensi tra i giovani in sala)

Valentin – (interrompendo) Diamine, Liqueiros! Tu confondi la dittatura del proletariato come strumento per distruggere le classi grazie alla creazione del potere comune dei mezzi di produzione, con la vita interna del Movimiento, che è regolata, invece, dal centralismo democratico. Nemmeno un bambino farebbe una simile confusione.

Liqueiros – (isterico) Non devi interrompere! Lasciami finire! Compagnero presidente, ho il diritto di completare il mio pensiero!

Antiguo – Compagnero Valentin, ti prego di lasciar parlare gli altri. Se vuoi intervenire chiedi la parola e aspetta il tuo turno. Riprendi, Liqueiros.

(Anche Julio e Berialde vorrebbero intervenire, ma El Gavilan fa loro segno di stare calmi, poi segnala ad Antiguo che vuole la parola. Antiguo fa segno di sì col capo ed annota il nome del Gavilan)

Liqueiros – Non c'è nessuna contraddizione in quello che ho detto. La dittatura del proletariato va esercitata con coerenza: fuori e dentro. Sarebbe da polli fare il muso duro con i borghesi, i capitalisti, i reazionari, e poi fare i teneri dentro il Movimiento, dove ancora si annidano spie pericolose, provocatori, traditori, nemici del popolo. Aveva fatto benissimo il nostro grande capo, El Condor, a tenere in pugno il Movimiento con tutta la sua forza, la sua autorità, il suo rigore.

Leon – (di scatto) Chiedo la parola.

Antiguo – Si era già iscritto a parlare il compagnero El Gavilan. Dopo. Liqueiros, hai finito?

Liqueiros – Se deve parlare il compagnero El Gavilan sì.

Antiguo – Va bene. El Gavilan, a te la parola.

El Gavilan – Compagneros, scusatemi per quello che dirò, ma voi conoscete la mia franchezza. Venendo qui, a parte il grande dolore che ho sentito in me nel vedere ormai inerte per sempre il nostro amato e grande capo El Condor, ho provato un'impressione molto sgradevole, anche penosa. Io vengo da fuori, dalla realtà, dal Paese, dal contatto con la gente, con le fabbriche: qui ci sono con me i compagneros delegati delle due maggiori fabbriche di Ciudad Castillo; la «Fundicion primera» e la «Acerìa Nacional». Son voluti venire con me non per partecipare ai lavori della Direzione, cosa che ad essi non compete, ma per far sentire la voce della classe operaia di Ciudad Castillo. Io, tuttavia, farei una proposta proprio in linea con il richiamo alla democrazia interna, alla partecipazione della base anche alla vita del vertice, avanzata dal compagnero Leon. Facciamo partecipare anche questi compagneros ai lavori della Direzione, sebbene senza diritto al voto. In questa Direzione, fra l'altro, ed è una cosa che prima o poi dovremo esaminare, non figurano, salvo Julio e Berialde, compagneros di estrazione operaia. Di questo avevo già da tempo discusso con El Condor, ed egli aveva convenuto con me sulla necessità che la Direzione esprimesse meglio la base operaia del Movimiento.

Leon – Compagnero El Gavilan, ti ricordo che questa Direzione è stata espressa da un Comitato Centrale e che non è colpa sua se non ci

sono stati più congressi, i quali soltanto possono far mutare la composizione degli organi dirigenti del Movimiento.

El Gavilan – Compagneros, parliamoci chiaro. Io detesto le sofisticazioni, i discorsi formali, i richiami astratti a dei concetti che, in definitiva, sono pericolosi e borghesi, come quello di democrazia. (Commenti favorevoli e commenti ironici tra i giovani in sala) E dirò chiaro quello che penso: El Condor stesso ha compiuto degli errori. Ha lasciato che, progressivamente, il Movimiento subisse forti infiltrazioni di intellettuali, di elementi di provenienza borghese e piccolo-borghese, il che ha creato gravissimi problemi nella vita del Movimiento e di tutta la nazione. La composizione di questa Direzione lo dimostra: non v'è, tra l'altro, nemmeno un elemento di estrazione contadina e nello stesso Comitato Centrale la componente contadina è in minoranza.

Leon – (furioso) Per forza! Fu El Condor stesso ad impostare dall'inizio la rivoluzione come una lotta guidata esclusivamente dalla classe operaia e dagli intellettuali delle città, schiacciando l'elemento contadino in tutti i modi possibili ed immaginabili. Tu lo sai meglio di ogni altro, compagnero El Gavilan, quanto sia stata violenta la nostra repressione nei confronti dei contadini medi, piccoli, ed anche poveri… Avete fatto di tutta l'erba un fascio e, con la scusa di colpire i piccoli e medi proprietari terrieri, avete praticamente distrutto ogni incentivo al lavoro della terra!

El Gavilan – La nostra è una rivoluzione operaia, che deve portare il nostro Paese a raggiungere, in breve tempo, livelli industriali e produttivi uguali, se non superiori, a quelli dei Paesi capitalistici che ci circondano, per ora nel nostro continente, domani nel mondo. Solo così potremo difenderci con successo dai nemici di fuori e di dentro, e poi imporre la nostra forza e quella delle nostre idee all'esterno, per attuare il socialismo ovunque. Tutto il resto non è che chiacchiere borghesi e reazionarie.

Leon – Intanto la gente muore di fame, i prezzi dei prodotti alimentari salgono alle stelle… Faremo il socialismo dentro un cimitero!

El Gavilan – Faremo il socialismo aumentando la produzione industriale che, a sua volta, darà le macchine perché anche il lavoro agricolo venga industrializzato. E dobbiamo fare presto, lavorare con estrema decisione, con compattezza, altrimenti la rivoluzione andrà in mille pezzi. Noi siamo in ritardo di ottanta, cento anni rispetto ai Paesi che ci circondano: in dieci anni, costi quel che costi, dobbiamo raggiungerli e, perché no, superarli. Il nostro Paese possiede enormi risorse di entusiasmo, di forza, di dedizione operaia: dobbiamo sfruttare tutto ciò al massimo,

senza preoccuparci di niente altro che del trionfo della grande rivoluzione socialista!

Julio – Bravo!

Leon – Voglio la parola.

Antiguo – Un momento, Leon. Mi pare che ci stiamo allontanando dal primo punto della discussione: non abbiamo ancora neppure stabilito quale debba essere l'ordine del giorno. C'è poi la proposta di far partecipare ai lavori della Direzione i compagneros delegati…

Leon – Niente in contrario per quanto riguarda i compagneros delegati. L'ordine del giorno io avevo già suggerito come dovesse essere. E chiedo di discutere su quanto ho detto in merito.

El Gavilan – Ebbene, no. Io dico che l'ordine del giorno deve essere preciso, chiaro, già indicativo di quello che intendiamo decidere nel corso di questa riunione. Esso deve suonare all'incirca così: convocazione immediata del Comitato Centrale, la cui seduta dovrà essere dedicata: uno, alla commemorazione del grande e amato compagnero El Condor; due, alla…

Leon – Ma è il Comitato Centrale che dovrà decidere il proprio ordine del giorno! Non possiamo essere noi ad imporglielo!

Rosa – Per favore, più piano… Non riesco a seguirvi. Compagnero Antiguo, vorrei anch'io la parola, ma al termine della discussione.

Antiguo – Va bene.

El Gavilan – (riprendendo, imperturbabile, il proprio discorso) Uno: alla commemorazione del grande e amato compagnero El Condor; due, all'analisi della situazione generale del Movimiento e del Paese ed alla elaborazione della nuova piattaforma per un grande slancio in avanti, verso l'aumento della produzione e l'accelerazione dell'edificazione del socialismo; tre, elezione della nuova Direzione che dovrà eleggere la nuova Segreteria. Infine io propongo che il Comitato Centrale decida che la salma del Condor venga imbalsamata ed esposta per l'eternità ai lavoratori di Cualquier e di tutto il mondo, in un grande edificio da costruire appositamente. Il mondo intero vorrà rendere omaggio al padre della rivoluzione più grande che sia mai esistita: ne ha il diritto e noi dobbiamo dargliene la possibilità. El Condor non appartiene a noi, ma al mondo.

Agudo – Domando la parola.

Antiguo – Sì, se Leon consente a cederla. (Leon fa un cenno affermativo)

Agudo – Ci sarebbe moltissimo da dire, in sede ideologica e politica, dopo quanto è stato esposto qui dentro.

Liqueiros – (scuote la testa, istericamente) Invece poco fa è stato detto tutto, in maniera superba!

Agudo – Può darsi. Ad ogni modo io ho soltanto due osservazioni da fare. Primo: non è vero che nella Direzione non figurino elementi di estrazione contadina. Io sono figlio di contadini e mi dispiace che il compagnero El Gavilan lo abbia dimenticato. Secondo: nel corso della discussione sono venute fuori due linee di estrema importanza che, a mio parere, richiedono l'apertura di un vasto dibattito ideologico nel Movimiento. Propongo perciò che la Direzione promuova questo dibattito, che dovrà impegnare tutti gli organismi del Movimiento, i suoi organi di stampa, le commissioni culturali, le sezioni di base… Tutti. In quanto alla grandiosa idea di conservare per sempre la salma del… del grande e amato compagnero El Condor in un monumento appositamente costruito, mi affascina e mi respinge insieme. Condivido i concetti espressi dal compagnero El Gavilan sulla funzione che può avere questa realizzazione nei confronti delle masse operaie di tutto il mondo, ma mi infastidisce un po' il vago sentore religioso che emana dalla cosa.

Leon – Chiedo la parola. (Prosegue al cenno affermativo di Antiguo) Ho taciuto sinora perché pensavo che il compagnero Agudo avrebbe detto di propria iniziativa molte delle cose che io pensavo e penso. Ma si vede che le grandi capacità di persuasione del compagnero El Gavilan hanno facilmente fatto breccia su di lui. Io ho sentito qui delle aberrazioni gravissime, che richiederebbero altro che un dibattito ideologico nel Movimiento! Io chiedo immediatamente che venga costituita quella Commissione Popolare di Controllo che progettai insieme al compagnero El Condor affinché fosse reso impossibile alla Direzione e al Comitato Centrale stesso di prendere provvedimenti che, sotto l'aspetto di sviluppare l'azione politica, hanno la funzione di distruggere tutto e di trasformare il Movimiento in un semplice mezzo esecutivo di una volontà superiore di potenza e di dominio. D'altra parte solo il congresso può decretare l'istituzione di questa Commissione; chiedo quindi che venga convocato immediatamente il congresso straordinario del Movimiento. Per ora si vada avanti con gli organismi che ci sono e non si decida niente altro se non il rifiuto più categorico a certe proposte pazzesche. Costringere il Paese a dieci anni di lavori forzati per portare avanti l'industrializzazione, mummificare il cadavere di un compagnero per farne una divinità da esporre al popolo come i preti espongono le reliquie dei loro Dei e dei loro santi! E nessuno di voi è insorto, nessuno… Tu, Valentin, tu, Antiguo… Rosa, Agudo…

Julio – Non fare l'appello dei tuoi fedelissimi, Leon. Da bravi piccolo-borghesi ti tradiscono non appena la situazione cambia e diventa difficile per loro.

Leon – Ma che modo di parlare è questo! In una riunione della Direzione del Movimiento! (C'è sollevazione anche da parte degli altri)

Valentin – Chiedo la parola.

Antiguo – Parla.

Valentin – L'intervento del compagnero El Gavilan mi ha profondamente colpito e mi ha turbato molto. Ancora adesso parlo in preda a una viva emozione, a uno strano sentimento: è come se mi sentissi spezzato in due parti, ciascuna delle quali abbia diritto a vivere, ma non può farlo se non a spese dell'altra. È chiaro che la linea proposta dal compagnero El Gavilan è pericolosa, durissima, difficile, comporta infiniti problemi ideologici, politici… Uno per tutti: è legittimo, abbiamo il diritto, per costruire il socialismo, di annullare ogni dissenso, ogni resistenza, ogni critica, ogni diritto singolo? Siamo i depositari della verità? E se avessimo torto? (Discussioni tra i giovani in sala)

Liqueiros – (urlando) Tu metti in dubbio il concetto sacrosanto di dittatura del proletariato!

Valentin – E dàlli! Di questo si è già discusso prima. Io ti chiedo: la dittatura del proletariato coincide con quella dei compagneros delegati a dirigere il Movimiento?

Julio – Sì. Sì. Sì. (Anche Liqueiros e Berialde approvano, con grida e con cenni)

Valentin – Io non lo so. Mi vengono i brividi a pensare di potermi assumere responsabilità di questo tipo.

Julio – Perché non sei un vero rivoluzionario.

Valentin – Può darsi. Ma neppure tu lo sei, sia ben chiaro. Tu sei buono soltanto ad eseguire ordini, a ripetere ciò che qualcuno ti ha insegnato. E basta.

Julio – Porco mondo, io…

El Gavilan – Càlmati, compagnero generale.

Valentin – D'altra parte capisco anch'io che quanto va dicendo Leon costituisce un'utopia pericolosa. Non tutti gli uomini sono intelligenti, puri di cuore, onesti come è lui.

Leon – (ironico) Grazie per l'epitaffio, l'epigrafe tombale.

Valentin – No, è la verità. Tu sei così. Ma la realtà è diversa. E noi, forse, siamo troppo chiusi qua dentro per poterla capire e conoscere. El Gavilan, i compagneros delegati operai – li abbiamo ammessi alla riu-

nione ma non li abbiamo fatti parlare, bisognerebbe che parlassero – hanno una visione della vita e della realtà diversa, perché l'hanno conosciuta più da vicino, specie in questi ultimi tempi. È innegabile che il nostro Paese debba fare grandi passi in avanti nel campo della produzione di macchine, nell'industria pesante, per mettersi alla pari con le nazioni ostili… Altrimenti tutto crolla, il nostro resta solamente un sogno. Come potremmo giustificarci di fronte ai popoli, alla storia, di quanto abbiamo fatto? O meglio, non fatto?

Liqueiros – Accolgo la proposta di Valentin: che parlino i delegati operai.

Antiguo – Mi pare più che giusto. Chi fra voi due chiede la parola, compagneros delegati?

(I due delegati esitano, poi si decide a parlare il più anziano)

Delegato – Beh, parlo io. Compagneros, ero molto emozionato, al principio. Sedevo tra i compagneros della Direzione, gomito a gomito con i famosi compagneros Antiguo, Valentin, Julio, Rosa, Liqueiros… Il compagnero El Gavilan lo conosco più da vicino, mi mette meno soggezione. Ho visto il corpo del Condor. Ecco, per esempio, una prima cosa che voglio dirvi: quando ho visto il corpo del Condor sul letto, ho pensato, con orgoglio: Juan – è il mio nome – Juan, tu e Augustin – è il compagnero Delgado, della «Fundicion primera» – siete degli uomini fortunati. Potrete dire di essere stati fra i pochi ad aver visto una cosa storica, il corpo morto del grande e amato compagnero El Condor… Lo potrete descrivere alle mogli, ai figli, agli altri compagneros, quando tornerete a Ciudad Castillo. È una soddisfazione, ma è anche un privilegio. È un'ingiustizia. Infatti poi ho pensato: E perché noi due sì, e tutti gli altri lavoratori di Cualquier e di altre nazioni no? Sì, è vero, la vita spesso è dominata dal caso, è la fortuna, noh?, che decide per noi tante di quelle volte… Se noi non fossimo stati eletti delegati di fabbrica a Ciudad Castillo, se il compagnero El Gavilan non fosse stato a fare il lavoro politico in fabbrica da noi e non ci avesse invitati a venire qui, noi non avremmo mai visto il corpo morto del Condor. Allora io dico che la proposta del compagnero El Gavilan di imbalsamarlo e metterlo in un monumento in modo che tutti lo possano vedere è giusta, perché risponde a quella domanda che io m'ero fatto. Perché noi due sì e tutti gli altri no? Lo debbono vedere tutti. (Rivolto ad Agudo) Tu, compagnero, hai detto che è una cosa che somiglia a quelle che fanno i preti, quando mettono in mostra le reliquie dei santi, le fanno baciare al po-

polo, le portano in processione. Beh, e che c'è di male? Loro hanno i loro santi, noi abbiamo i nostri.

(Applausi e violenti dissensi tra i giovani in sala)

Leon – Questo poi no, non è socialismo, compagnero! È superstizione, è abdicare… (si accorge di aver usato una parola difficile, cerca di essere più semplice) Quando uno si affida a una religione non pensa più con la propria testa, si abbandona a quello che vogliono fargli credere i preti che comandano. (Applausi e dissensi tra i giovani in sala)

Delegato – La gente ha sempre bisogno di essere guidata, di sapere cosa deve fare, compagnero Leon. Meglio che lo facciamo noi che i preti. Noi siamo per gli operai, i preti no.

Leon – (Vorrebbe intervenire ancora, poi scuote il capo, rinunzia dopo un paio di parole) Ma tu…

Delegato – Poi voglio dire un'altra cosa. Io sono completamente d'accordo con il compagnero El Gavilan e con gli altri quando dicono che voi fate troppe chiacchiere, e che così non si va avanti bene.

Leon – (Ha un moto di stizza) Ma non si può permettere a un compagnero che abbiamo ammesso eccezionalmente alla riunione di esprimersi in questa maniera!

Julio, Liqueiros – È un compagnero operaio! Ha tutti i diritti!

Delegato – Io non volevo offendere nessuno. Noi lavoriamo in fabbrica, vediamo meglio le cose… Sai che differenza passa, per esempio, tra l'acciaio che produciamo noi e quello che viene dall'estero? A noi capita spesso di maneggiare macchine e pezzi stranieri: tutte le nostre macchine, del resto, le lingottiere, i convertitori, le alesatrici, i variatori, le dentatrici, i combinat, vengono tutti da fuori. Bene: sai che differenza c'è tra l'acciaio che facciamo noi e quello che fabbricano all'estero? Il nostro fa troppi coni di risucchio e troppe cricche e non sappiamo ancora come fare per eliminare del tutto questi inconvenienti. Il risultato è che il nostro acciaio spesso si presenta difettoso, i pezzi delle macchine fabbricate con questo acciaio sono soggetti a rompersi facilmente. Possiamo restare ancora per molto tempo in questa situazione?

Leon – (ironico, a Julio) Compagnero Julio, questo è il momento di ricordare il tuo concetto ideologico preferito: è l'essere sociale che determina la coscienza. Calza a pennello. Il compagnero operaio vede tutto in funzione del suo essere sociale, e dimentica il resto: i contadini, gli intellettuali, la distribuzione delle merci, il commercio estero, la situazione monetaria, il problema dei cambi…

Julio – Ma ha ragione sì o no, per quanto riguarda la faccenda dell'acciaio?

Leon – E chi potrebbe dargli torto? Ma…

El Gavilan – Compagneros, per favore. Non ci perdiamo in altre chiacchiere. Io ho fatto una proposta. Voglio chiarirne ancora alcuni punti: il Comitato Centrale dovrà commemorare El Condor, esprimersi sulla situazione, indicare le prospettive di sviluppo per il Paese e per il Movimiento. Si potrebbero tenere due relazioni: una puramente commemorativa e, se volete, me ne occuperò io, un'altra più squisitamente politica, e potrebbe farla il compagnero Leon. (Leon e gli altri si guardano, stupiti per la proposta) Queste relazioni dovrebbero essere discusse dalla Direzione prima di essere presentate al Comitato Centrale. Tutto il resto lo demandiamo al congresso. Mi pare che così non scontentiamo nessuno e salviamo quella democrazia interna cui il compagnero Leon tiene tanto. Su un altro punto però insisto, compagneros, anche perché, se la cosa si deve fare, non c'è tempo da perdere, ed è bene, anzi, che a decidere in merito sia la Direzione. Bisogna imbalsamare la salma del Condor: è un grande fatto propagandistico, oltre che politico, esprime il nostro affetto, la nostra amnirazione per un uomo così grande, esprime anche la nostra volontà di proseguire sulla strada da lui tracciata. Io penso che sarebbe di grande effetto e provocherebbe molta commozione nei compagneros se la salma imbalsamata del Condor venisse esposta nella sala del Comitato Centrale durante le commemorazioni. Darebbe anche nuove forze ai compagneros, li esalterebbe, li spronerebbe ad andare avanti nel nome del Condor.

Julio – Va bene: votiamo per le proposte del Gavilan.

Rosa – Un momento, compagneros. Io avevo chiesto al compagnero Antiguo di darmi la parola prima che la riunione si chiudesse.

Antiguo – Sì, è vero. Puoi parlare, compagnera.

Rosa – Io vi ho ascoltati con moltissima attenzione, compagneros, anche perché, dovendo scrivere il verbale – è una delle poche incombenze che mi affidate, forse perché sono donna – mi concentro molto sulle vostre parole, per non sbagliare a trascriverle. Mi pare che sia soprattutto un punto quello che vi ha diviso e che, probabilmente, continuerà a dividervi in futuro. Il punto è importante, almeno a me sembra importante, addirittura vitale. Dopo la rivoluzione, quando tutta la classe media, gli intellettuali borghesi e piccolo-borghesi si opponevano con ogni loro forza al nostro successo, boicottavano il governo popolare, sabotavano le comunicazioni, l'insegnamento nelle scuole, si ribellavano,

era necessario imporre delle misure repressive per stroncarne la resistenza. Questa è la dittatura socialista, che non può indietreggiare davanti a certe misure, nell'interesse della collettività. (Applausi e dissensi tra i giovani in sala)

Ciò è molto triste e disumano, ma si comprende come sia indispensabile per salvare il futuro di tanti, della maggioranza. Ad ogni modo deve durare poco, il minimo indispensabile. Dalla dittatura deve nascere al più presto la trasformazione socialista del mondo, nel senso che tutti devono partecipare, bisogna abituare tutti a far prevalere gli istinti sociali su quelli egoistici, l'amore sulla prepotenza, l'idealismo sulla brutalità. Questo noi non lo abbiamo fatto, compagneros, anzi abbiamo fatto il contrario. Eppure la rivoluzione era diventata abbastanza forte per ristabilire, senza crollare, il diritto alla libertà. Adesso Valentin si domanda se noi abbiamo il diritto di far coincidere la dittatura del proletariato con la nostra dittatura… Io dico di no, nessuna ragione al mondo può giustificare questo, neppure le necessità politiche ed economiche di cui parla il compagnero El Gavilan. (Applausi e dissensi tra i giovani in sala) Se noi stiamo anni ed anni senza convocare i congressi del Movimiento, la dittatura del proletariato coincide solo con la dittatura di un pugno di politici, e cioè è una dittatura in senso borghese. (Applausi e dissensi tra i giovani in sala) Ma c'è di più: io ho notato un profondo cambiamento fra noi, nel senso, per così dire, della ferocia nella nostra vita politica. Io sento dentro di me, anche se finora nessuno ne ha mai parlato esplicitamente, che certi odiosi mezzi politici – arresti, fucilazioni, repressioni – che fino a questo momento sono stati usati soprattutto nei confronti dei nemici della rivoluzione, e con molta sincera repugnanza da parte nostra, adesso potrebbero diventare addirittura gli unici strumenti del dialogo tra noi. (Vive proteste degli altri componenti della Direzione) Io sento questo, ne ho paura. Io non mi sbaglio mai quando <u>sento</u> una cosa. Sono una donna, compagneros, e qui dovrei fare anche un altro tipo di discorso, ancora più importante, forse, che riguarda proprio le donne e la rivoluzione. Ma adesso sarebbe fuori luogo.

Julio – Compagnera, lascia stare i tuoi misticismi, i tuoi misteriosi presentimenti. Non sarai mica una strega, una fattucchiera?

Berialde – (insofferente) Smettiamola con queste stupidaggini! Occorre votare, non perdiamo altro tempo. Faccio la proposta formale che si voti per le tesi avanzate dal compagnero El Gavilan.

Antiguo – Compagnero El Gavilan, vuoi riassumere in pochi punti le tue proposte, affinché la Direzione possa esprimere un voto?

Leon – Un momento. Occorre votare prima sulla proposta di Berialde. Non è detto…

Antiguo – (interrompendolo) Via, Leon, è palese che la Direzione sia tutta orientata per il voto.

Leon – Io non sono orientato per il voto.

Antiguo – E va bene: si vota per la proposta Berialde. Chi è d'accordo alzi la mano.

Leon – Nossignore: si tratta di un tipo di votazione che richiede il voto segreto.

Julio, Berialde, Liqueiros, El Gavilan – (insorgendo) Questo è sabotaggio!

Antiguo – Leon, io sono il presidente e non ritengo che sia necessario il voto segreto. Si vota per alzata di mano. Chi è d'accordo? (Tutti alzano la mano, tranne Leon e Rosa) Controprova: chi non è d'accordo alzi la mano. (Alzano solo Leon e Rosa) La proposta è approvata. Compagnero El Gavilan, riassumi le tue tesi.

El Gavilan – È presto detto. Venga convocato, diciamo tra una settimana, il Comitato Centrale, il quale ascolterà una comunicazione sullo stato politico e sulle prospettive, tenuta dal compagnero Leon, una commemorazione del Condor tenuta dal compagnero El Gavilan. Le due comunicazioni devono essere discusse dalla Direzione, il giorno prima della seduta del Comitato Centrale. Si provveda sin da questo momento a fare imbalsamare la salma del grande e amato compagnero El Condor, in modo che possa essere esposta alla venerazione dei compagneros del Comitato Centrale prima, e poi di tutti i lavoratori della Terra. Ecco tutto.

Antiguo – Va bene. Allora chiudo la discussione e passo alla votazione sulle proposte del compagnero El Gavilan.

Rosa – El Gavilan, ti prego di stendere per iscritto le tue proposte, in modo che io le possa accludere al verbale.

El Gavilan – Subito. Berialde, metti tutto per iscritto. (Berialde esegue, consegna il foglietto a Rosa)

Rosa – Le firme, compagneros.

Berialde – Hai ragione (Fa firmare il foglietto al Gavilan, lo firma lui, poi lo passa a Julio e a Liqueiros, infine lo restituisce a Rosa).

Antiguo – Allora: ci sono dei contrari alle proposte del Gavilan?

Leon – Io sono contrario alla parte relativa all'imbalsamazione e all'esposizione del cadavere del Condor.

Rosa – Su questa parte io mi astengo.

Valentin – Anch'io.

Antiguo – Altri? Nessuno? Chi è favorevole al resto delle proposte? (Tutti alzano la mano) Le proposte sono approvate all'unanimità salvo l'astensione dei compagneros Rosa e Valentin e il voto contrario del compagnero Leon alla proposta di imbalsamazione ed esposizione della salma del compagnero El Condor. La seduta è tolta. La Direzione è convocata per domani pomeriggio, onde procedere alla convocazione dei membri del Comitato Centrale. Berialde, provvedi tu a prendere immediatamente contatto con gli imbalsamatori?

Berialde – Certo.

Antiguo – Io non ne posso più. Sono stanchissimo, le gambe non mi reggono. Compagneros, vado nell'ufficio della Commissione Culturale a riposarmi un po'. Non chiudo occhio da tre notti.

Rosa – Dovresti anche mangiare qualcosa, Antiguo. È da ieri che ti reggi soltanto a tazze di caffè.

Antiguo – Devo soprattutto dormire, Rosa. (va via)

Agudo, Valentin – Noi andiamo a mangiare qualcosa. Vieni, Leon? Rosa, vieni anche tu. E voi?

El Gavilan – Noi restiamo ancora. Non abbiamo avuto il tempo di trattenerci per vegliare il corpo del Condor. A domani. (Entra con i suoi Seguaci nella stanza funebre. Gli altri vanno via e per qualche istante la camera della Direzione resta vuota. Poi rientrano El Gavilan e i suoi)

Liqueiros – Mi pare che non ci siano più dubbi: il gruppetto dei traditori si è spaccato, i più furbi hanno capito che aria sta tirando e sono pronti a schierarsi con noi. Perfino Valentin. Lo scrittore.

Julio – A schierarsi con noi! Che cosa vuoi che ne facciamo, di merda come quella? La Direzione va rifatta, tutta, da cima a fondo. Gente di quel genere va eliminata più presto che si può.

Liqueiros – Ma non è poi facile come pensi. Hanno un seguito nel Movimiento, sono compagneros conosciuti: non puoi mica farli fuori così, di colpo. Specialmente quel Leon.

Berialde – (sorridendo) C'è sempre il modo giusto per far fuori qualcuno. Ma occorre essere abili, prudenti, e saper aspettare il momento favorevole. In fondo El Condor è stato maestro anche in ciò. Ricordate come sono stati fatti sparire Carasco, Vergial, Santasilana? Erano combattenti amati dal popolo, gente pittoresca con largo seguito…

Julio – …di buffoni e teppisti.

Berialde – Avevano fatto anche loro la rivoluzione. Senza Vergial non sarebbe mai passato dalla nostra parte tutto il movimento dei contadini anarchici di Tequila. Eppure, quando venne il momento oppor-

tuno, che cosa si scoprì? Che Vergial aveva profittato per mettere da parte milioni d'escudos di oro, che nella sua villa di Punta del Mar si svolgevano orge omosessuali…

Julio – Era vero: quel «guarro» (maiale) non faceva altro che inculare ragazzotti.

Berialde – (sorridendo) Non era mica vero, invece, compagnero. Come vedi, basta orchestrare le cose con un po' di intelligenza, e ci cascano tutti. Anche tu, che non sei l'ultimo venuto, ci sei cascato.

Julio – (colpito) Non era vero? Ma ho visto io le fotografie dei ragazzini su «La prensa festiva», ho letto le loro dichiarazioni….

Berialde – Non è difficile fabbricare prove. Ad ogni modo Vergial era un pazzo, un individualista, probabilmente sarebbe diventato una spia, un agente del nemico, magari per far dispetto al Condor. È stato giusto eliminarlo.

Julio – Senti un po', Berialde. Anche per Carasco e per Santasilana sono state fabbricate prove false?

Berialde – E chi può cogliere il limite che passa tra falso e vero! Anche Carasco e Santasilana si opponevano al Condor. Anzi, erano ancora più pericolosi di Vergial, il quale, tutto sommato, era un mediocre, un avido. Carasco e Santasilana pretendevano il diritto di organizzarsi in gruppo di opinione nel Movimiento.

Julio – Per mandarlo in pezzi. Erano degli intellettuali fottuti.

Berialde – Per mandarlo in pezzi. Gli intellettuali hanno sempre la mania di discutere, di pretendere chissà quali libertà particolari, quali privilegi.

Liqueiros – A meno che non si adeguino, non comprendano che debbono mettere le loro capacità al servizio incondizionato della causa.

Berialde – Come hai fatto tu. Questi fessi non riescono a capire, invece, che mettendosi a disposizione farebbero la loro fortuna. Verrebbero pagati, sviolinati, imposti alle masse, e dormirebbero sogni tranquilli.

El Gavilan – Soprattutto dovrebbero rendersi conto che di loro la rivoluzione non sa assolutamente cosa farsene. È già tanto che li lasci sopravvivere: non fosse che per questo dovrebbero strisciare buoni buoni, rispettosi, obbedienti, leccare la mano che gli viene offerta ed obbedire, ossequiare. In tutti i tempi è stato così. In Italia, nel Rinascimento, i Signori, i Principi, schioccavano la frusta e gli intellettuali, gli artisti, li divertivano. A comando. Dovranno fare così anche da noi. Divertire il popolo, entusiasmarlo alla rivoluzione.

Liqueiros – Io lo faccio. Non è vero che lo faccio, compagnero El Gavilan?

El Gavilan – Sì, lo fai. Ma non è che quelle enormi facce di cazzo da dieci metri che dipingi sui muri mi piacciano gran che. E poi, non cambi mai: sempre sfilate di contadini, di operai col sombrero… Cambia un po' argomento, per Dio.

Julio – Dovresti dipingere dei bei pezzi di fica tutte nude, con tette da dieci chili l'una. Vedresti se al popolo non piacerebbero!

El Gavilan – E sarebbe un porco. La rivoluzione deve portare ordine, disciplina, moralità, deve invogliare a un tipo di vita austera, opposta a quella degenerata della borghesia. Questo dovrebbe far capire Liqueiros nei suoi affreschi. La rivoluzione deve esaltare gli uomini e le donne migliori, i capi, coloro che costruiscono il socialismo, in modo che il popolo li veneri, li rispetti, ed in essi veneri e rispetti l'idea.

Liqueiros – Ancora una volta imparo da te, compagnero El Gavilan. Ho giusto in mente un affresco colossale in cui volevo raffigurare El Condor e te… Te e El Condor… Alla testa delle masse che avanzano verso l'avvenire.

El Gavilan – Puoi prendere a modello il compagnero Juan, questo qua, per qualche tuo proletario: guarda che faccia dura, forte e serena insieme. Una vera faccia da operaio.

Liqueiros – Ti ringrazio anche per questa preziosa indicazione. Hai davvero ragione. Il compagnero Juan è un esemplare splendido di classe operaia. Io penso che – non mi dire che si tratta di un progetto troppo ambizioso – il mio «mural» potrebbe decorare tutte le quattro pareti interne della grande sala del nuovo palazzo del Comitato Centrale che ormai è quasi finito, in piazza del Siete Avril. È un progetto gigantesco, e che comporta anche spese notevoli, ma penso che varrebbe la pena considerarlo, perché…

Berialde – (interrompendolo) Ma si tratta di centinaia di metri quadrati da riempire! Non potresti assolutamente fare tutto da solo. C'è anche Ribeiros che ha chiesto di poter fare qualcosa per il Movimiento.

Liqueiros – Non parlare di Ribeiros, per favore! Pulisciti la bocca dopo che lo hai nominato! Quel caprone, quel prete spretato, culorotto, imbianchino! Hai dimenticato che dipingeva (con tono caricaturale e gesticolando) i paesaggioni, le naturone morte, le donnone nude, per i ricchi borghesi? E a peso d'oro! Io, allora, facevo la fame.

Berialde – Anche Ribeiros ha fatto la rivoluzione. È dei nostri.

El Gavilan – (ridendo) Berialde, spegni il fuoco. Ribeiros sarà tuo

amico, ma Liqueiros è un bravo compagnero. Servizievole. Farebbe qualsiasi cosa gli ordinassi. Non merita che tu lo faccia arrabbiare cosi. Vuol dire che divideremo le quattro pareti: due a Liqueiros e due a Ribeiros. E tu, Berialde, pensa a stendere il discorso commemorativo del Condor che io dovrò pronunziare al Comitato Centrale.

Julio – Lo farai, dunque? Devo dirti la verità, compagnero El Gavilan: io ti ammiro profondamente, ho cieca fiducia nel tuo intuito politico e nelle tue decisioni. Ma non ho capito il perché del tuo comportamento arrendevole nei confronti di quei quattro rammolliti della Direzione. Perché hai proposto tu stesso che la relazione politica venisse tenuta da Leon? Perché, invece, hai deciso di fare tu il discorsetto commemorativo? Non sarebbe stato meglio il contrario?

El Gavilan – (ridendo) Vedrai che no.

Berialde – (interrompendo) E come dovrebbe essere, questo discorso commemorativo?

El Gavilan – Ah, come ti pare. Mettici dentro tutte le cazzate che vuoi, magari fa capire che la linea sostenuta da Leon e dai suoi non è del tutto sballata, sebbene sarebbe preferibile un po' più di decisione… Tu sei maestro nel dire e nel non dire.

Julio – Ma…

El Gavilan – Soprattutto che sia un discorso non importante, capisci, un discorso da quadro intermedio. Addirittura un po' banale. Mi segui?

Berialde – (sorridendo) Sì, certo. Un discorso che la Direzione approvi di colpo, senza sospetti, né preoccupazioni.

El Gavilan – (allegro) È così. Tu sei insostituibile, Berialde. Ho fatto bene a prenderti in eredità dal Condor. E adesso sai che ti dico? Ho una fame fottuta, fame doppia.

Julio – (ghignando) Di carne cotta e cruda, Dios cojon! Questo vuol dire essere uomini! Quegli intellettuali mangiano foglie di lattuga e poi sbavano come la lumaca. E dovrebbero far da guida alla classe operaia!

(Vanno via tutti, allegramente)

Antiguo – (ricompare, un po' stanco. Guarda verso la stanza nella quale giace El Condor) Siamo rimasti io e te, vecchio mio.Tu ti sei tolto fuori dai coglioni e hai lasciato me nei guai. Perché guai saranno, Condorito. Questo gran figlio di puttana del Gavilan – avevi ragione tu a non fidartene, a dire che è rozzo, caparbio, ambizioso, crudele – sta facendo il suo gioco molto bene e vincerà senza alcun dubbio. Il Movimiento tra non molto sarà nelle sue manone. Anche perché ha la deci-

sione, il realismo, la vitalità dalla parte sua. La gente non vuole chiacchiere, ha una paura fottuta della libertà, che la costringe a pensare, a scegliere, a decidere… Aveva ragione El Libre, ed ha fatto bene a togliersi dai piedi proprio adesso. La gente vuole un Padre, forte, risoluto, una quercia, al quale appoggiarsi, che provveda, pensi e decida per tutti. È così bello, riposante, comodo! Perfino a me, che dovrei essere altro che Padre e Patriarca, farebbe comodo, caro Condorito. Sì. Specialmente adesso, che ti stramaledicano Dio e il diavolo, rompiscatole che sei sempre stato. Perché, come ti è venuto in mente – eri già uno straccio, la malattia ti stava divorando quei due etti di carnucola che t'erano rimasti, ma il cervello eh? Il tuo miracoloso cervello funzionava sempre, guardava al futuro, al di là delle nuvole, degli orizzonti… Sei stato un figlio di puttana, Condorito, a consegnarmi il testamento. Ma tu dovevi obbedire alla tua sete di eternità, ed hai fottuto me. Eccolo qua: da quando me lo hai dato, con le tue dita scheletriche, sudate, puzzolenti di malattia e tabacco, lo tengo in questa tasca, e mi sento bruciare. Sono un porco anch'io, Condorito, e non ho il coraggio di tirarlo fuori. Perché El Gavilan vincerà, farà esattamente tutto quello che tu hai scritto qua dentro, schifoso veggente, e non ci sarà niente e nessuno che glielo potrà impedire. Allora, che senso avrebbe? No, non ho paura, Condor: per lo meno ho tanta paranoia che la paura la vince, tu lo sai. In fondo anche per te andava così. Ma non mi va, per esempio, che quello scarafaggio di Berialde, con la tenacia delle sue zampettine, col lavorio della sua testina lucida e mostruosa, vada a frugare nella mia vita, da quando sono nato fino ad ora, vi scopra tutta la merda che vi si è ammucchiata e la metta in esposizione sulla Plaza del Siete Avril. Tu lo sai, Condorito, quanta merda c'era. E la tua, poi… Ma tu sei stato grande fino all'ultimo: te ne sei andato in tempo per diventare un Faraone, una mummia. Perché di te faranno una mummia, non lo sai? L'hanno deciso. Ma Antiguo… Chi era Antiguo? Credevate fosse stato un rivoluzionario integerrimo, un uomo straordinario, il miglior collaboratore del Condor, un compagnero che ha dato alla rivoluzione tutta la sua vita? Ebbene no: vi sbagliate. Intanto il segnor Antiguo ha invidiato, ha odiato, ha disprezzato El Condor per tutta la sua vita e, se avesse potuto mutare certi rapporti di forza, non avrebbe esitato a disintegrarlo. Il compagnero Antiguo certe notti si torceva di insonnia e di livore, facendosi ripassare, davanti agli occhi cisposi dietro le lenti massicce, scene di delirio e lussurioso trionfo, nelle quali El Condor, alto, robusto, sguardo scintillante, emanava luce calore grandezza, catturava desideri di donne sottomissioni di maschi, era il

Tempo, la Storia, il senso della vita… Solo perché chissà quale misterioso gioco del caso spruzzò nel seme di suo padre un pizzico di sale in più, e condì l'uovo di sua madre con una goccia dorata di fortuna… Non era un collaboratore fidato del Condor, il compagnero Antiguo, direbbe l'immortale carogna di Berialde, con sottili parole di radio e di giornali. Anche se poi era El Condor a rubargli idee, progetti, illuminazioni. Non era neppure un uomo vero, Antiguo: non gli piacevano né donne né uomini né bambini, come se dentro di lui non stillassero secrezioni, non gonfiassero desideri. Un prete, un monaco, un vecchio monaco casto, dal pisello vizzo e afflosciato, di cui si dimenticava persino, per anni, finché incredibili impercettibili fremiti lo percorrevano appena appena, in qualche annata sabbatica, ed era tutto lì, in quelle strane amarezze, in quelle inquietudini di pochi giorni, poi tornava a morire. Ti piacerebbe, Antiguo, che si dicesse questo al popolo, il quale ama gli eroi, i ribaldi, i puttanieri, gli affreschi di Liqueiros? Generazioni riderebbero di te e del tuo reazionario pisello. Perché Berialde non reciterebbe mai l'altra parte della storia, quella migliore, quella segnata da piccolissime tracce di dignità. Non direbbe che il sesso di Antiguo stava nei libri, nei pensieri, nel possesso perfetto delle idee, che gioie spermatiche lo intridevano quando riusciva a trasformare l'ideologia nel fatto, il pensiero in una forza, e vedeva nascere, dalle acidule gocce del suo fantastico seme, la rivoluzione. Centomila soldati rossi corsero in un mattino da Salinas a Tampa, spararono milioni di cartucce e schiacciarono il grosso dell'esercito borghese. La sera El Condor sopra una autoblinda gridava con la sua voce di metallo che la rivoluzione aveva vinto. Ma quei centomila soldati li aveva spostati, con un segno di matita sopra un pezzo di carta, il vecchio Antiguo, che aveva poi goduto in segreto di questo divino onanismo. No, Condorito, non lo tiro fuori il tuo testamento, dove tu ci implori di impedire in qualsiasi maniera che El Gavilan conquisti la segreteria e il dominio del Movimiento, dove ci supplichi di aiutare Leon, anche se è debole, tormentato, incerto, ma capace di brividi umani e, forse, – ma Antiguo non ci crede, caro Faraone che domani verranno a palpare, lucidare, profumare, impietrire – non nutrirebbe mai l'idea di cancellare anche il corpo di chi non crede alle sue ricette infallibili. Non ci credo, Condor. Almeno questo sa che cosa vuole, si farà ville, amanti poppute con grandi culi bianchi – è un «normale» anche in questo, capisci, non proverà nessun brivido per la musica e i versi dei poeti, sarà un elefante nel barrire e nel distruggere chi gli si para contro, ma ci darà un po' della sua forza. Ne abbiamo bisogno, Condorito, perché ne abbiamo con-

sumata tanta nel fare la rivoluzione… Beh, quella cosa lì, il grande gioco che ci ha fatto vivere… Tu sei morto, io ancora no, debbo giocare ancora. Adesso siamo flosci e vizzi tutti, come il mio pisello, non ci vorrebbe gran che a schizzarci via, a ripulire questo paese dalla cosa di preti che abbiamo messo su… Dimostrerebbero che anche noi siamo come gli altri, che di verità non ne esiste neanche una… Questo ha forza da vendere, ne darà un po' a tutti, tutti la vogliamo, una bella trasfusione di sangue bollente, una bella inculata violenta che ci bruci, ci drizzi, ci riporti in avanti. E c'è sempre bisogno di qualcuno che sappia poi tradurre queste cose in quello stupido linguaggio che ha finito perfino per soppiantare la nostra lingua materna: in queste cose il vecchio Antiguo ci sa fare meglio di qualunque altro. La Storia, le leggi della Storia, quale oroscopo si legge sul culo della Storia e tra le gambe dell'Economia? Niente, o tutto quello che vogliamo: Antiguo, lo sai, nel decifrare i segni è tuttora un maestro. (Come se ascoltasse una voce proveniente dalla stanza del Condor) Se? Ah sì, Condorito, a te non posso mentire, e poi sei morto: certo che lo conservo, il testamento, un giorno potrebbe salvarmi la vita. E che? Tu non avresti fatto la stessa cosa? Vedrai, vedrai, Condorito, beh, tu non vedrai proprio niente, e ben ti sta, tu che ci tenevi tanto: tutte le città saranno elettrificate, in un mare di luci, e i treni, le ferrovie soprelevate, le metropolitane… Ne costruiremo di gigantesche, più grandi delle piramidi d'Egitto, e una rete di fabbriche coprirà tutta la nazione, milioni di tonnellate di metalli, carbone, una sinfonia di macchinari, milioni di cannoni fabbricati da noi ci difenderanno alle frontiere, forse sì, potremo finalmente vivere rilassati e tranquilli. Non è mica una prospettiva sciocca, Condorito. E nelle pieghe del culo della Storia forse c'è: scommetti che prima o poi, il vecchio Antiguo te la trova? (sipario)

SECONDO TEMPO DEL PRIMO ATTO

(La scena rappresenta un'enorme sala del palazzo del Ayuntamiento, ove si tiene la riunione del Comitato Centrale. La sala era un tempo salone per il ballo e per le feste annuali organizzate dal Ayuntamiento: ne restano le tracce nelle decorazioni e negli stucchi alle pareti, nei grandi lampadari di cristallo a gocce, nei pavimenti intarsiati. Le immense finestre sono serrate; dappertutto sono disposti paramenti neri che concorrono ad accentuare l'aspetto funerario di tutto l'assieme. Al centro, verso il proscenio, è disposta, sopra un catafalco coperto da una bandiera rossa

con falce e martello, una grande bara di cristallo entro la quale si intravede la salma mummificata del Condor. Il resto della sala è occupato da lunghi banchi di legno scuro, come in una cattedrale; in fondo c'è un palco tutto parato a lutto, salvo una lacera bandiera rossa che pende quasi al centro. In alto, sul muro ricoperto da enormi drappi neri, un grandissimo striscione che dice in lettere cubitali rosse, «GLORIA ETERNA AL COMPAGNERO EL CONDOR, PADRE AMADO, EDUCADOR, DEFENSOR DE LOS TRABAJADORES DE TODO EL MUNDO». Sul palco stanno tutti i componenti della Direzione, ciascuno vestito secondo la propria foggia abituale, ma con un largo bracciale nero alla manica sinistra. Presiede Antiguo. I banchi sono tutti occupati dai membri del Comitato Centrale. Non c'è un angolino vuoto: i membri del Comitato Centrale sono soprattutto funzionari, soldati, operai, pochissime donne. Alle porte montano la guardia «milicianos» armati; anche ai lati del catafalco del Condor stazionano due «milicianos» col mitra, immobili come statue. Aleggia intorno un tenue, quasi spaventato brusìo; le persone sulle scranne si muovono quasi con furtività. D'improvviso Antiguo si alza in piedi, imitato da tutti i «compagneros» sul palco e nel salone: c'è qualche istante di pallido silenzio. Antiguo fa un cenno; dall'interno qualcuno mette il disco con l'inno del Movimiento (che è una specie di «Internazionale», ma alla sudamericana). Dagli altoparlanti si sparge l'inno che tutti ascoltano, impalati sull'attenti. Quando l'inno è terminato, Antiguo, la voce un po' incerta, prende la parola).

Antiguo – Compagneros. Per la prima volta, dopo tanti anni, voi non vedete qui, su questo palco, l'amata… (Ha un attimo di interruzione, che si potrebbe credere prodotto dalla commozione) L'amata e grande figura del compagnero El Condor. È una immensa sciagura, quella che ha colpito il Movimiento, il nostro popolo, la classe operaia del Cualquier e di tutto il mondo, con la scomparsa del Condor. La Direzione del Movimiento, riunitasi subito dopo la morte del nostro amato condottiero, ha deciso che questa seduta straordinaria del Comitato Centrale – e il Comitato Centrale è stato d'accordo – sia dedicata a un dibattito politico sulle prospettive e sulla linea (si interrompe ancora)… Sul modo più giusto ed efficace di portare avanti le grandi direttive e le parole d'ordine del compagnero El Condor, per sempre maggiori successi del Movimiento e della classe operaia. Per incarico della Direzione terrà la relazione politica il compagnero Leon. Successivamente il compagnero El Gavilan commemorerà brevemente il nostro amato capo scomparso. Nel pomeriggio apriremo il dibattito. Dò la parola al compagnero Leon. (Si

siede, rigido, senza guardarsi intorno. Mentre Leon sale al podio, che è in tutto simile a un pulpito parato di nero, e si trova alla destra del palco, si sentono alcuni fischi e qualche timido applauso da parte dei giovani attori in sala)

Leon – (È un po' emozionato, anche se cerca di dominarsi; avvicina alla bocca il microfono che è sul podio) Compagneros del Comitato Centrale: mi tremano le mani e il cuore, in questo momento (in effetti, i piccoli fogli su cui è tracciato il suo discorso gli oscillano tra le dita). Non soltanto perché mi trovo a dover svolgere una funzione che è stata sino ad ieri svolta in maniera eccezionale da un compagnero grande, un vero e proprio protagonista della storia, ma anche perché avverto che questo è un momento decisivo per il futuro del nostro Movimiento, del nostro popolo, forse di tutto il movimento rivoluzionario del mondo. È da quanto diremo e stabiliremo qui, noi tutti insieme, compagneros, che dipende il nostro avvenire rivoluzionario. È questo, dunque, il momento della verità, delle grandi responsabilità, delle grandi verifiche. È il momento in cui bisogna parlare con estrema chiarezza, con tutta la lealtà di cui noi siamo capaci. Il nostro grande compagnero El Condor usava dire, quando qualcuno tra noi, ammirato per la sua intelligenza politica, la sua chiarezza di vedute, la sua lungimiranza, non poteva fare a meno di esaltarlo… «Lasciate stare, diceva, non sono gli uomini che contano, ma le idee, il dibattito, il Movimiento». Ed io vorrei richiamarmi a questa sua affermazione, però facendo ad essa una rettifica. (Brusìo tra i componenti del Comitato Centrale) Non è vero che gli uomini non contino; quando si chiamano El Condor contano, e come! Ma ora El Condor è morto, non c'è più nessuno che si elevi alla sua immensa statura di politico e di rivoluzionario, nessun altro «uccello» che sappia volare in alto come lui (Altro brusìo perché viene raccolta la trasparente allusione a El Gavilan): quindi questo è il momento in cui contano di più il dibattito, le idee, il Movimiento. Oserei dire, compagneros, che la perdita dolorosissima, incolmabile, del compagnero El Condor rappresenta ora, per tutti noi, un richiamo alla nostra natura migliore di rivoluzionari e di comunisti, a quella natura generosa, intelligente, nuova sotto ogni aspetto, che ci ha permesso di rovesciare un sistema secolare e di realizzarne un altro. (Applausi del Comitato Centrale e qualche lieve dissenso tra i giovani in sala) El Condor ha incarnato un momento irripetibile e necessario della nostra storia: ora la storia del Movimiento e del nostro popolo volta pagina e, pur facendo tesoro degli inestimabili insegnamenti che il nostro grande capo ci ha lasciato, noi dobbiamo, tutti

insieme, costruire un nuovo periodo politico, scrivere una nuova pagina della storia, portare avanti la rivoluzione, verso il suo futuro. (Ancora brusìo nel Comitato Centrale: si nota qualche agitazione sul palco della Direzione. Leon osserva tutti al di sopra degli occhiali che aveva inforcato per leggere, poi mette da parte i foglietti e prosegue, come se improvvisasse) Compagneros, la Direzione del Movimiento che – ci tengo a sottolinearlo – ha ora soltanto funzione provvisoria, perché, a mio parere, da questa riunione plenaria del Comitato Centrale dovrà scaturire una grande decisione politica, cioè quella della immediata convocazione del Congresso, perché dal Congresso dovrà nascere, dopo un ampio dibattito in tutto il Movimiento, la nuova Direzione, quella che esprimerà davvero il volto del Movimiento… La Direzione attuale, per mia bocca, sente il dovere di parlare con estrema chiarezza, senza nascondere alcuna difficoltà, nessun problema, né per quanto riguarda la vita del nostro popolo, tanto meno per quanto riguarda la vita interna del Movimiento. Compagneros, la situazione economica del nostro Paese, sebbene migliorata rispetto a quella del passato sotto il regime dei proprietari, non appare ancora soddisfacente. Abbiamo circa un milione di disoccupati, la nostra industria si sviluppa con eccessiva lentezza rispetto alle necessità reali e non è in grado di assorbire con sufficiente prontezza la mano d'opera senza lavoro; il commercio va avanti a sbalzi, anche a causa dell'aumento dei prezzi e dell'inflazione. Ancora più grave è la situazione nelle campagne: i contadini sono alla miseria, alla fame; i prezzi imposti dallo Stato per la consegna delle derrate che essi producono sono estremamente bassi, non remunerativi nemmeno in parte delle loro fatiche e quel po' di danaro che riescono a mettere insieme viene depauperato dall'inflazione. Senza danaro non possono comperare i beni prodotti dall'industria e ciò, ovviamente, si ripercuote sulla produzione. Occorre dire tutto, compagneros: non dobbiamo illuderci sulla nostra «meravigliosa» industria, la nostra «fondamentale» industria proletaria… Ci risulta che in alcune industrie esistano addirittura difficoltà per il pagamento dei salari: vi è grande malcontento nella classe operaia. (Agitazione nel Comitato Centrale e sul podio della Direzione: si vede El Gavilan che acciuffa per un braccio Julio, lo trattiene brutalmente dall'insorgere) Tutto questo, compagneros, va detto non per fare delle semplici lamentele, ma per giungere al punto politico: perché si verifica ciò? Perché, nei primi anni della rivoluzione, quando cioè la situazione era assai più dura e difficile, fenomeni del genere non si sono verificati, per lo meno in simili dimensioni? Forse perché il sistema capitalistico era migliore del nostro,

perché i proprietari ed il loro governo sapevano agire meglio del potere operaio? No, compagneros: nei primi anni la rivoluzione ha mostrato la propria ricchezza ed il proprio splendore; ha fatto vedere, per la prima volta nella storia, di che cosa sono capaci le energie, la fantasia, il cuore delle masse lavoratrici se svegliate dal letargo e dall'oppressione, se messe in condizione di esprimersi direttamente, politicamente, socialmente, culturalmente, attraverso gli organismi che esse stesse hanno saputo crearsi… Non quelli imposti dall'alto! (Applausi frenetici di una parte dei giovani in sala, violente proteste di altri) Non quelli imposti da chi vede il mondo come se fosso vero, ma solo nel proprio cervello, e prende se stesso a modello di ogni progetto. Compagneros, non posso tenervi nascosto nulla, e devo parlarvi di quanto è avvenuto, non più di cinque mesi or sono, nel distretto di Ciudad Kronstàd. (Stavolta l'agitazione sul palco della Direzione è enorme; Julio e Liqueiros saltano su, accerriti).

Julio – (urlando) Ma questo non è l'intervento concordato in Direzione! (El Gavilan interviene con brutalità, lo ributta a sedere, imponendogli con gesti severissimi di stare al proprio posto. Anche Antiguo, che si era alzato in piedi, indeciso se intervenire o no, ed aveva accennato a timidi e brevi squilli di un campanello che ha sul tavolo, torna a sedersi, pallido; scuote ripetutamente il capo. C'è una certa agitazione anche tra i giovani in sala)

Leon – (Prosegue, con tono quasi di sfida; il Comitato Centrale ora si fa attentissimo. Torna la calma, ma si avverte che, sotto, c'è viva tensione) Compagneros, a Ciudad Kronstàd gli operai, i contadini, i soldati, i marinai – voi sapete che lì abbiamo una delle basi della nostra flotta rossa – si sono ribellati contro le organizzazioni locali del Movimiento. Hanno arrestato i compagneros dirigenti, qualcuno lo hanno persino messo al muro: li hanno accusati di tra-di-men-to.

Julio – (fuori di sé) Erano loro i traditori, i nemici della classe operaia!

Leon – (Durissimo) No, compagnero generale. Non erano loro i traditori. Essi volevano che tutto tornasse come ai primi tempi della rivoluzione, quando si riunivano le «Juntas de base» e tutti avevano diritto alla parola, ad essere eletti, ad eleggere, a discutere le proprie idee, a guidare le proprie operazioni rivoluzionarie. I traditori sono stati i dirigenti di Ciudad Kronstàd che da tre anni non effettuavano più alcuna riunione politica, che avevano messo i loro leccapiedi in tutte le posizioni di privilegio e di potere, che avevano fatto sopprimere i giornali spontanei delle fabbriche e della flotta, che avevano fatto fucilare la delegazione di ma-

rinai che aveva osato chiedere ai compagneros ufficiali e commissari politici di discutere insieme le condizioni di vita e di servizio a bordo delle navi… Ammutinamento! Li hanno accusati di ammutinamento, capite? E i traditori sono stati anche quei compagneros della Direzione che hanno ordinato ai reparti dell'esercito rosso, guidati dal compagnero generale Santiago Rubes, detto Corval, di marciare su Ciudad Kronstàd, di prendere d'assedio la città, di cannoneggiare le navi, di fucilare ottomila compagneros tra operai e marinai della nostra flotta rossa!

(Subbuglio infernale sul podio e tra i componenti il Comitato Centrale; si sentono voci di ogni genere)

Voci – Antiguo, devi togliergli la parola!

– È lui il traditore, il sabotatore!

– Ha osato accusare El Condor di tradimento!

– È al servizio dei capitalisti!

– Finalmente uno che ha coraggio!

(Tutto il Comitato Centrale è in piedi: chi urla, chi applaude, chi si scatena in gesti minacciosi, irriverenti, chi mostra i pugni a Leon, ad un tratto Julio balza giù dal palco)

Julio – (urlando) A me la guardia rossa!

(I miliziani nell'aula sono indecisi, poi volgono i mitra verso Leon che resta immobile sul podio. Antiguo agita il campanello come un forsennato)

Antiguo – Compagneros, vi prego! Silenzio, calma!

Leon – (Riprende il controllo della situazione con uno strillo acutissimo nel microfono) Compagneros! Questa è una riunione del Comitato Centrale del nostro Movimiento! Di fronte alla salma del compagnero El Condor! Mentre si presenta una relazione politica!

El Gavilan – (Balza al posto di Antiguo, afferra il microfono della presidenza) Col permesso del compagnero Antiguo, assumo per un momento la presidenza dell'assemblea. Solo per un momento. (Ha parlato con calma, quasi sorridendo, e, come per magia, tutto si placa. I miliziani abbassano i mitra e tornano immobili nelle posizioni precedenti) Compagneros. Vi invito alla calma, all'ordine. Questa gazzarra, qualsiasi possa essere la causa che l'ha provocata, è indegna di una riunione del nostro Comitato Centrale, e in questo particolare momento. È molto simile, invece, a una seduta di un parlamento borghese. La forza del nostro Movimiento è l'unità, sono la compattezza, la disciplina. (Applausi) Quando un compagnero sta parlando bisogna lasciarlo finire di parlare. È chiaro? (Tutti ammutoliscono) Altrimenti avranno ragione quei com-

pagneros i quali sostengono che nel Movimiento esistono gruppi di potere che impediscono agli altri di esprimere le proprie idee, come il compagnero Leon sostiene sia avvenuto a Ciudad Kronstàd. Le cose, a Ciudad Kronstàd, in verità non sono andate affatto come le ha dipinte il compagnero Leon, ma se qualcuno non è d'accordo con lui alla fine chieda al compagnero Presidente di dargli la parola e interverrà nel dibattito. Questa è la vita interna del nostro Movimiento. E che queste indegne gazzarre non si verifichino più, compagneros. (Silenzio di tomba. El Gavilan con gesto esageratamente cortese invita Antiguo a ripigliare la Presidenza, il che Antiguo fa, mogio mogio)

Antiguo – Compagnero Leon, ti prego di ripigliare la parola.

Leon – (Inchinandosi ironicamente verso il palco della Direzione) Moltissime grazie. Compagneros, quanto è avvenuto qui, poc'anzi è significativo. Significativo dal punto di vista storico e politico. A questo ci ha condotti la rivoluzione? A non avere più il coraggio di stare a sentire chi ci dice le cose spiacevoli, ad irritarci se qualcuno ci pone di fronte alle cose reali, alle gravi degenerazioni che si sono verificate nella nostra vita? Io vorrei riprendere il filo del mio discorso ricucendolo al punto in cui mi chiedevo perché si verificassero tanti fenomeni gravi a tanti anni dalla rivoluzione, mentre, nei primi tempi di essa, le cose andavano assai meglio. Molti di voi, quasi tutti voi, hanno vissuto quegli anni e se ne ricorderanno: ricorderanno le battaglie politiche, le discussioni, la vitalità del Movimiento, le straordinarie realizzazioni di allora! Compagneros, noi allora non ci siamo mai persi di coraggio, di fronte a nulla: abbiano improvvisato un esercito, una flotta, un'industria, una cultura, un'arte, una scuola… Tutto nuovo, tutto guidato da princìpi nuovi! Ricordate la partecipazione dei nostri studenti, dei ragazzi, che sono sempre il barometro più sicuro della pressione rivoluzionaria, alla creazione di un volto nuovo delle città, di nuovi rapporti con i contadini? Ricordate l'abnegazione e lo slancio di tutti i giovani di Cualquier nella grande campagna contro l'analfabetismo? Rammentate la nascita delle «Banche popolari all'un per cento» che permise l'impossibile, cioè di finanziare ciò che il popolo stesso aveva deciso di fare, ponti, strade, case, scuole, ospedali, cooperative, per il proprio benessere? Il proprio, compagneros, non quello di un gruppo di burocrati! (Applausi e dissensi tra i giovani in sala) Allora non c'erano disoccupati perché la rivoluzione riusciva a dare a tutti un impegno, un'occupazione, una responsabilità, un salario, una speranza, allora tutti noi eravamo più modesti, più sani, meno tronfi e funerei, perché il popolo ce l'avevamo a fianco, nelle vie, nelle piazze,

che ci controllava, ci appoggiava e ci prendeva in giro se era necessario, senza temere che gli scagliassimo contro i «milicianos» o le guardie rosse.

Sapete cosa dicono, compagneros, gli operai, nelle loro chiacchierate durante le pause, ma bene attenti che non ci sia in giro nessun orecchio della Se Na Pro, la Seguridad Nacional Proletaria? Raccontano la storiella in cui si dice che per vedere in faccia il compagnero… (Si interrompe, poi riprende) Un compagnero dirigente qualsiasi, bisognerà aspettare, fra non molto, che mettano i nostri musi ben stampati sui soldi. E qualcuno immancabilmente risponde: – Allora sì che davvero non li vedi mai più, per tutta l'eternità! (Brusìo, accenni di ilarità o di protesta, subito repressi. Antiguo scampanella con energia) Perché la rivoluzione ha subìto questa terribile involuzione, compagneros? Perché non era una rivoluzione? Perché avevamo sbagliato tutto? (Qualcuno tra i giovani in sala grida: – Esatto! – Sì! – ma è zittito da altri) No! La rivoluzione socialista è possibile, è giusta, è la liberazione delle energie creative di tutti: noi lo abbiamo sperimentato nella realtà. Ma se permettiamo che della rivoluzione approfittino burocrati presuntuosi e conservatori… I burocrati sono reazionari e conservatori per la loro natura, per la loro funzione… Allora la rivoluzione è finita, vergognosamente finita, e nulla può distinguere il regime che ne è venuto fuori da quello che s'è voluto distruggere, nulla se non la maggiore perversità e l'ipocrisia ributtante del secondo. L'atteggiamento noncurante, sprezzante, in nome di chissà quali formule, che se sono formule possono servire solo per sperimentare «in vitro», non nella realtà… L'atteggiamento noncurante verso le esigenze degli operai, dei contadini, dei lavoratori, l'atteggiamento che noi abbiamo tenuto in questi anni non può nascere che da un fatto: dal fatto che ci siamo allontanati dai lavoratori, che preferiamo rispondere a quelli di essi che ci richiamano all'ordine, mandandogli contro il generale Corval. (Improvvisamente si porta una mano alla testa, fa come una smorfia di dolore; alcuni si levano in piedi, ma egli reagisce) No, grazie, compagneros. Non è nulla. Forse è la grande tensione di questi giorni terribili. Ve ne prego, scusatemi. (Dopo una pausa, riprende il proprio discorso, ma con tono un po' spento) Non dobbiamo considerare la rivoluzione finita molti anni fa, compagneros. Se facciamo questo è come se non l'avessimo fatta mai: tanto valeva lasciare tutto com'era, senza distruggere nulla, poiché chi non sa costruire, poi, qualcosa di meglio di quello che c'era prima, non deve distruggere: il suo atto sarebbe solo vandalismo o pazzia. (Pausa affaticata) La rivoluzione deve tornare a vivere, nel Paese e nel Movimiento, deve tornare a darci entusiasmo, fan-

tasia, lealtà, coraggio. Solo a questo patto ritroveremo in noi l'inventiva, le capacità necessarie per risolvere in modo nuovo, non in modo vecchio, i grandi problemi che ci stanno di fronte adesso, dopo la scomparsa del grande compagnero El Condor. (Ha un altro momento di crisi, si stringe la fronte) Su questi temi (conclude affrettandosi) io chiedo che si svolga il dibattito del Comitato Centrale e, poi, di tutto il Movimiento, soprattutto alla base. (Torna frettolosamente al proprio posto; c'è qualche conato di applausi, che però si spegne presto. Brusìo, discussioni tra i componenti il Comitato Centrale, ma Antiguo interviene subito, dicendo)

Antiguo – Secondo l'ordine del giorno concordato, dò ora la parola al compagnero El Gavilan per la commemorazione ufficiale del nostro grande compagnero El Condor, capo della nostra rivoluzione socialista.

(Tensione e grande interesse intorno. El Gavilan, sicuro di sé, lento, con faccia durissima e tetra, quasi ieratico per la circostanza, si avvicina al podio, vi si installa con decisione. Con un'occhiata circolare domina tutta l'assemblea)

El Gavilan – Poche parole, compagneros. Molte parole producono molta confusione, mi disse, parecchie volte, il grande e amato compagnero El Condor. Poche parole, ma chiare. In questo momento difficile, in cui si rimette persino in discussione l'unità monolitica del Movimiento, quella unità che è la nostra forza e che ci ha permesso di fare, consolidare, mantenere in piedi la rivoluzione, dobbiamo avere il coraggio di dire la verità. Ma quale è la verità? La verità è una sola: noi dobbiamo costruire un grande Paese socialista, più forte di qualsiasi altro, perché abbiamo molti nemici e molti nemici significa molto lavoro per assicurare la pace e la prosperità della classe operaia e di tutti i proletari di Cualquier. Tutti gli sforzi del Movimiento debbono essere convogliati in questa direzione, senza debolezze, senza cedimenti, senza fantasticherie, senza fuorviare la classe operaia con discussioni inutili. Ci sono dei sacrifici da fare? Ebbene, occorre farli, e quei compagneros che non sono disposti a farli, che amano soltanto far chiacchiere e teorie, ebbene li faranno anche loro, volenti o nolenti! (C'è un accenno di applauso, ma El Gavilan lo spegne con un'occhiata e un gesto imperioso della mano) Noi abbiamo un solo dovere: portare avanti i grandi insegnamenti del compagnero El Condor, che non possono mai essere messi in discussione DA NESSUNO, perché nessuno ha la statura del Condor. Noi, veri comunisti, siamo gente di fattura particolare. Siamo fatti di una materia speciale. Siamo coloro che formano l'esercito del grande

stratega proletario, l'esercito del compagnero El Condor. Nulla è più elevato dell'onore di appartenere a questo esercito, e nulla ci deve rendere più responsabili di ciò che diciamo e di ciò che facciamo. Nulla è più elevato dell'appellativo di membro del Movimiento che è stato fondato e diretto dal compagnero El Condor. Lasciandoci, il compagnero El Condor ci ha comandato di tenere alto e serbare puro il grande appellativo di membro del Movimiento. Ti giuriamo, compagnero El Condor, che noi osserveremo con onore il tuo comandamento! (Il Comitato Centrale è in piedi, fiammeggiante di entusiasmo represso. Dal palco della Direzione Leon si alza, incredulo, poi grida: – Ma non è l'intervento concordato in Direzione! – mentre Julio, Berialde, Liqueiros, eccitati, ridendo, con gesti ampi e volgari lo sfottono, poi gli impongono minacciosamente di tacere. Leon va a sedersi accanto a Rosa, e scuote ripetutamente il capo. Agudo, pian piano si sposta sul palco, va a sedersi accanto a Julio, Berialde, Liqueiros. Valentin è incerto, si sposta un po', poi resta fermo dov'è) Lasciandoci, il compagnero El Condor ci ha comandato di salvaguardare come la pupilla dei nostri occhi L'UNITÀ (sottolineato con forza) del nostro Movimiento. Ti giuriamo, compagnero El Condor, che osserveremo con onore anche questo tuo comandamento! (Il fermento nell'assemblea cresce in maniera inarrestabile, applausi e grida stanno sul punto di esplodere. Anche tra i giovani attori in sala c'è agitazione) Lasciandoci, il compagnero El Condor ci ha comandato di salvaguardare e rafforzare la DITTATURA DEL PROLETARIATO (sottolineato con estremo vigore). Ti giuriamo, compagnero El Condor, che non risparmieremo le nostre forze per osservare con onore anche quest'altro tuo comandamento! (Gli applausi non possono essere più trattenuti, la tensione è massima, d'un tratto Berialde schizza via dal palco, poi lo si sente gridare dietro le quinte: – L'inno! Il disco con l'inno! – e mentre El Gavilan inizia l'ultima frase, cioè:) Lasciandoci, il compagnero El Condor ci ha comandato di rafforzare e perfezionare l'ESERCITO ROSSO! Ti giuriamo, compagnero El Condor, che non risparmieremo nemmeno una stilla delle nostre forze per rafforzare e armare sempre più terribilmente il nostro invincibile esercito rosso, la nostra grande flotta! (l'inno esplode: in un calore indescrivibile tra musica, applausi, grida di entusiasmo, tensione elevata al massimo grado, il Comitato Centrale esprime la propria ovazione. Applausi esaltati anche da parte di moltissimi tra i giovani attori in sala, i quali si alzano in piedi mentre cala la tela)

ATTO SECONDO

(A sipario chiuso cominciano a diffondersi le note della «Rapsodia in blu» di Gershwin, poi il sipario si apre, scoprendo un siparietto più interno. Si accendono le luci e la «Rapsodia» viene danzata da una ballerina e da un ballerino in calzamaglia, ad libitum del coreografo.

L'uomo dalla faccia bianca comparso già nell'azione scenica che fa da prologo al primo atto, torna e si pone ad osservare il balletto con evidente compiacimento. D'un tratto si accendono luci violentissime, sgarbate, volgari e dolorose, che feriscono i ballerini e l'uomo dalla faccia bianca, i quali fuggono, mentre gigantesca si erge contro lo sfondo, cioè il siparietto, la famosa statua sovietica dell'operaio e della colcosiana, di Vera Mukhlina).

Voce fuori campo – Da «Contributi alla storia dell'estetica», di Giorgio Lukacs: «L'epoca del realismo socialista rappresenta un'epoca nuova in seno allo sviluppo dell'arte e della letteratura: un'epoca che, qualitativamente, è situata a un livello più alto di tutte quelle precedenti».

(Compaiono sulla scena vari pittori, vestiti tutti allo stesso modo, in grigio ferro, con giacche e cravatte, da impiegati fascisti; portano dei quadri che vanno ad attaccare ai muri – cioè al siparietto e ai suoi prolungamenti laterali – come si stesse organizzando una mostra. In realtà i quadri sono soltanto grandi cornici vuote, entro le quali verranno proiettate, dall'interno, delle diapositive. Intanto una musica campestre, colcosiana, una qualsiasi anodina musica da ballo popolare con fisarmoniche, commenta la scena, fino alla fine. Cominciano ad accendersi, una per volta, le diapositive; mentre una voce femminile fuori campo annunzia il titolo e le referenze del quadro)

Voce f.c. – Efanov: Incontro indimenticabile – premio Stalin; Jukovlev: Eroe dell'URSS – premio Stalin; Vassiliev: Lenin e Stalin – premio Stalin; Kilrik: Esiste questo Partito! – premio Stalin; Nolbandjan: Per la felicità del popolo.

(La mostra di questi ignobili dipinti resta accesa per un po', poi, ad una ad una le diapositive si spengono e tutto resta buio e silenzioso, finché non interviene una nuova voce, maschile questa, fuori campo.

Voce f.c. – (con tono soddisfatto e arrogante) Da Massimo Gorki: «Il decennio 1907-1917 è stato il più indecente per l'arte russa, a causa della cosiddetta libertà di espressione, tipica del mondo occidentale».

(Riprende la «Rapsodia in blu», si riaccendono le luci, le cornici sono sempre esposte ma, in luogo delle opere precedenti, vi compaiono qua-

dri di Malevich, Chagall, Kandinski, Exter, Puni, debitamente annunziati dalla voce femmininile fuori campo; i due ballerini e l'uomo dalla faccia bianca ricompaiono, accennano timidamente a riprendere la danza. Ma di nuovo la luce folgorante e impietosa, la musica colcosiana, poi un concitato, rispettoso, spaventato annuncio dalla voce maschile fuori campo)

Voce f.c. – Ecco Stalin. Parla Stalin.

Voce di Stalin – (durissima, un tuono) Imbrattatele, sudicioni, degenerati!

(Di nuovo buio pesto. Silenzio tombale, poi voci fuori campo nel buio)

1^ Voce f.c. – Ma sì, arresteremo anche Malevich.

2^ Voce f.c. –- E Chagall?

1^ Voce f.c. – Il piccolo ebreo malato di intimismo piccolo-borghese? Sai cosa si è ridotto a fare per vivere, adesso? Il decoratore in un laboratoriuccio. Ma ci resterà per poco.

2^ Voce f.c. – Arrestiamo anche lui?

1^ Voce f.c. – Se riusciamo a beccarlo prima che se la squagli all'estero, di certo.

2^ Voce f.c. – Pittore Novitskij, qua!

Voce di Novitskij F.C. – (tremante, terrorizzata) Eccomi.

2^ Voce f.c. – Sei finalmente convinto della verità? Su, fa sentire… Da bravo.

Voce di Novitskij F.C – (con tono meccanico e doloroso insieme) Io credo… Credo

nell'arte collettiva e nel partito onnipotente… Io credo in Stalin, padre dell'arte e del mondo… Ho peccato in pensieri, parole ed opere, per mia colpa. È mia la colpa. È mia. Soltanto mia. Ho creduto nelle opere degenerate e diaboliche di Walter Gropius, massimo esponente del male e del capitalismo di Occidente; ho creduto nella esecrabile istituzione detta «Bauhaus», ho apprezzato le schifose figurazioni di Paul Klee, ho ammirato l'orrenda e pervertita pittura dei traditori Kandinski, Chagall, Puni… (la voce si spegne in un mormorio indistinto. Ogni tanto la scena è percorsa da fugaci illuminazioni violacee o di altro colore freddo e cupo, come da lampi)

1^ Voce f.c. – (con tono inquisitorio) E Tatlin dov'è?

2^ Voce f.c. – Anche lui se la passa maluccio. Per ora fa l'aiuto disegnatore di scene in un teatrino di Leningrado, ma se è necessario…

1^ Voce f.c. – Sarà necessario. Anche per lui.

2^ Voce f.c. – E Tretiakov, lo scrittore di avanguardia?

1^ Voce f.c. – Ah, quello è stato fucilato ieri l'altro.

2^ Voce f.c. – E Sitnikov?

1^ Voce f.c. – Il pittore surrealista? Quel sudicione imbrattatele? È in manicomio criminale.

2^ Voce f.c. – E Svenricov l'impressionista?

1^ Voce f.c. – È in manicomio criminale.

2^ Voce f.c. – E Jacoviev?

1^ Voce f.c. – È in manicomio criminale.

2^ Voce f.c. – E Sooster?

1^ Voce f.c. – È in manicomio criminale.

2^ Voce f.c. – E Galankov?

1^ Voce f.c. – È… Era, in manicomio criminale. Ci è morto.

(Si riaccendono le luci; al centro del fondale campeggia un enorme ritratto di Kruscev. C'è molto movimento, pittori abbigliati in maniere vagamente occidentali accorrono recando opere di tipo cubista, surrealista, mentre la musica colcosiana assume toni di jazz)

Nuova Voce f.c. – Finalmente! Certo, certo, potete esporre tutti! Bjelutin, Neiscevestri, Rabin, Zverev, Sitnikov, Veisberg, Bulatov, Soleev, Masterkova, Essajan, Vasiliev, Svensicov… Il compagno Kruscev visita la nuova rassegna. Finalmente il disgelo!

(Uno che somiglia a Kruscev, seguito da un codazzo di funzionari e di guardie rosse armate, visita la mostra. Dapprima si stupisce, poi si irrita, infine esplode)

Kruscev – Voi profittate della benevolenza dello Stato e del popolo sovietico! Questa robaccia è stata realizzata dalla coda di un asino! Non ha né testa né coda! (Fa un cenno e le guardie rosse piombano sui quadri, li staccano con brutalità, li gettano in terra, mentre Kruscev, istericamente, continua ad inveire)

Kruscev – Pazzi! Degenerati! Che schifo! (si toglie le scarpe e le lancia contro i quadri)

(Intanto la musica colcosiana, tornata alle sue primitive caratteristiche, esplode con forza, mentre irrompono sulla scena cosacchi e colcosiane, nonché membri del famoso coro dell'Armata Rossa, ad eseguire le solite danze folkloristiche. Compare anche, dopo qualche minuto, un gruppetto che reca lo striscione «W IL LISCIO DEL COMPAGNO CASADEI» e che si aggrega ai colcosiani, ballando una polka romagnola. Dopo un po' le luci cominciano ad affievolirsi, finché sul fondo buio si vedranno, in caratteri azzurri fosforescenti, digitali, prima la scritta)

Articolo 125 della Costituzione sovietica: È garantita a tutti i citta-

dini la piena e completa libertà di parola, stampa, cortei, comizi, dimostrazioni di piazza.

(poi la scritta)

«O credi, oppure, se non credi, vai in prigione», A. Siniavskj

(infine la scritta)

«Se qualsiasi forma di libertà viene distrutta, il fondamento intero della libertà è in pericolo e la libertà esisterà soltanto come ombra di se stessa», Karl Marx

(Infine si spengono le luci e, dopo qualche istante, si apre il sipario sul)

PRIMO TEMPO DEL SECONDO ATTO

(La scena rappresenta due stanze in casa di Rosa, in periferia; c'è un ingressino, con la porta principale ed una porta che immette nella camera da letto, da pranzo, da tutto. La casa è in cattive condizioni: i muri sono coperti da parati qua e là chiazzati d'umido o staccati, dai soffitti pendono teli guasti. Nella camera da letto c'è una finestra, che ha però le imposte di legno ben serrate da un paletto con catenaccio. L'arredamento è miserrimo, essenziale: nell'ingressino un attaccapanni con una grama vestaglia femminile, delle calze rotte, una gonna; in un angolo una sedia di Vienna spagliata; ai muri, attaccati con punesse, scoloriti manifesti degli anni rivoluzionari. In camera da letto si vedono un vecchio e grosso armadio, un letto a due piazze con un copertino bianco qua e là macchiato e liso, una mensola carica di libri sopra un tavolino coperto da carte, penne, giornali, libri, servito da una sedia di Vienna simile a quella dell'ingresso. Sul tavolino c'è anche un vecchio abat-jour dal cappello ingiallito e sfilacciato, accanto ad una brocca d'acqua ed un bicchiere. Anche qui sulle pareti manifesti e copie di giornale attaccati con punesse. Sul letto pende un filo elettrico con una piccola lampadina senza paralume. Accanto al letto una seggiola fa da comodino: vi stanno su un piccolo lume metallico, dei medicinali, sigarette. Un uscio quasi in angolo porta fuori della stanza. C'è una grossa chiave nella toppa. Sul letto è seduto Leon; è in maniche di camicia, perché fa molto caldo e la stanza è ermeticamente serrata; si vede che suda ed ha l'aria sofferente, nervosa, rabbuffata. Ha un velo di barba, i capelli spettinati. Fuma con irritazione, poi si alza, va al tavolino, beve un sorso d'acqua, prende in mano dei fogli, dà un'occhiata, li posa, va ad origliare alla porta che immette nell'ingressino, torna al letto, si av-

vicina alla finestra, fa per schiavardare il paletto, poi desiste, torna a sedersi sulla sponda del letto).

Leon – (Allunga una mano alla sedia che fa da comodino, prende una scatoletta di medicinali, ne cava un paio di pillole, fa per inghiottirle, poi le ripone nella scatola, con rabbia) Eh no, perdio! Sarebbe il massimo della vergogna. Fin che si tratta di dormire la notte, passi. Ma prenderle anche così, per stordirsi, per non pensare… (In tono sarcastico) Pensare, dormire… Morire… Chissà. Ma c'è, c'è in qualche posto una Nèmesi. Ora tocca a me provarle, le sensazioni che io ho fatto provare a tanti: il nervosismo, la rabbia, l'impotenza dello star nascosti. No, il terrore ancora no, questo no. Io non ho nessuna paura, ancora no. Di niente. Sono ancora tutto intero dentro, ancora ho delle speranze. Rosa sta trattando con quelli di San Diego per ottenere il mio passaggio sul loro territorio… Non dovrebbero opporsi, anzi! Il più difficile è ottenere che non suonino trombe di vittoria per questa loro generosità, e che si rassegnino a lasciar fare tutto in silenzio, con la dovuta rapidità. D'altra parte sono politici anche loro, dovranno pur ricavare un vantaggio. Al loro posto io non farei diversamente. Al loro posto! (Si interrompe, come colpito da un pensiero, poi si alza, si mette a passeggiare su e giù per la stanza) Al loro posto. Al posto di chiunque altro. Ecco, forse si tratta proprio di questo. Questa è la verifica, vera, la verifica vera, vera verifica, vera, verifica, Leon. Tutto il resto è alibi, è magagna, non occorre molto per spazzarlo via: solo un poco di sincerità. Hai capito? Al posto di un altro. Tu cosa faresti? Tu faresti esattamente lo stesso. Anche e soprattutto al posto di quell'immenso figlio di puttana del Gavilan. Soltanto con maggiore civiltà, con accenti più sofisticati e persino falsamente sinceri, unti col patetico del tuo temperamento: ma al suo posto tu avresti fatto esattamente lo stesso. E qui ti rodi SOLTANTO perché non l'hai saputo fare, mentre lui c'è riuscito. È riuscito a interpretare la storia.

Un cazzo fritto, Leon. La storia è monotona, è un copione che periodicamente si ripete con esattezza disgustosa. C'è la stagione delle illusioni, dei sogni, delle pazzie, del gran ribollimento, dei brufoli giovanili sulle vecchie facce delle città, degli Stati, delle società… Tutti si fanno spingere dal vento di primavera, per un po' giocano ad essere ragazzi, spericolati, insonni, altruisti, poi non ce la fanno più a svolazzare troppo a lungo ed è allora il momento dei grandi figli di puttana dalle spalle grosse, dalla voce robusta, dalle mani pesanti. Ce n'è sempre uno pronto, al momento opportuno. Anche nel socialismo. (Applausi di una parte

dei giovani attori in sala, dissensi dall'altra parte) E forse è giusto che assuma l'aria di Dio. Perché tocca a lui far pagare tutto, far scontare la gioia, la libertà, l'infantilismo. Punire, ricondurre alla realtà. Come si farebbe, se no, a sentire di nuovo la terribile necessità dei sogni? Dove andrà a finire, poi, tutto questo… (Pausa) Come si diventa quando si è chiusi dentro, quando si è tarpati! È l'unico modo per tornare sinceri. Ma adesso è diverso. È molto diverso. Quando sono stato imprigionato dal governo borghese a Soledad… Mi infiammavano il fanatismo e la rabbia; come un prete, un pazzo prete di fuoco, io avrei potuto bruciare le sbarre con il mio sguardo carico di Verità: non mi sarei stupito se le sbarre si fossero fuse davvero al solo proiettarci su la lama dei miei occhi nei quali ardeva la rivoluzione. E lo spirito surriscaldato riusciva perfino a dare vita ai fatti: come in un romanzo, al momento giusto è arrivato davvero lo spericolato manipolo degli eroi incoscienti, pronti a bruciare la loro vita per salvare la mia. Era davvero strano, allora, come riuscissimo tutti a sdoppiarci così perfettamente. Era ignobile e meraviglioso: ho ancora nostalgia per quel calore, quella protezione che dava il sentire dentro ognuno di noi la stessa ambiguità, una garanzia di omertà e dedizione, il riconoscersi della paranoia dietro il linguaggio tutto nostro, l'amato gergo appreso a fatica nei primi tempi di militanza, poi divenuto man mano lingua materna, latte, privilegio. (Ha un sussulto, perché sente un rumore alla porta; corre al cuscino del letto, ne cava una pistola P 38, la punta. Ma è Rosa, che poi bussa piano, con le nocche, in maniera convenzionale, alla porta della stanza da letto)

Rosa – Sono io, Leon.

Leon – Sì.

Rosa – (Entra; porta un pacchetto con dei viveri, lo posa sul tavolino. Si toglie una vecchia, sottile «argentina» di cotone, la getta sul letto, restando a braccia nude. Si aggiusta i capelli, che ora porta sciolti sulle spalle) Mio Dio, che caldo! (Si mette a sedere sul letto anche lei)

Leon – (La osserva attento, anche un po' sospettoso) Non ti hanno seguita, pedinata, osservata, vero? Sei stata molto attenta? Tu hai esperienza di queste cose.

Rosa – Non credo, Leon. Non mi pare di aver visto nulla di sospetto.

Leon – Tu sei l'esca, non dimenticarlo. Solo tu sei ancora libera, della vecchia Direzione. Tu ed Antiguo. Il vecchio finocchio deve avere qualcosa in mano che lo salva, e tu… Hai me. È per arrivare a me che ti lasciano ancora in pace.

Rosa – Può darsi. Ma può anche darsi che, tutto sommato, di me non abbiano paura né vergogna, o altro. In fondo io non li ho feriti in nulla di essenziale. Nessuno di loro, fra l'altro, ha mai sognato di portarsi a letto con me la rivoluzione adolescente.

Leon – (sorridendo un po' amaro) È che sei sparita abbastanza presto dalla circolazione. Prima o poi, invece, El Gavilan si sarebbe preso due o tre soddisfazioni, tra cui quella di farti pagare con un bello stupro la simpatia che hai mostrato per me e quella di sfondare nel modo più volgare una intellettuale.

Rosa – Anche questo può essere. E devo dirti, in proposito, la cosa più tremenda che io ho scoperto, e che mi ha svuotata interamente. No, interamente no: anzi mi è cresciuta dentro, proprio per questa cosa, una strana e povera pietà di tutti. Questo, forse, è l'unico sentimento che io riesca ancora a provare.

Leon – Credo di aver capito che cosa tu voglia dire.

Rosa – Se hai capito dillo tu: mi aiuteresti.

Leon – Tu vuoi dire che nell'inconscio, avresti accettato, persino desiderato, che El Gavilan ti dimostrasse la sua forza inaudita, come se qualche magari minuta particella di essa potesse rimanere attaccata entro di te, incollata dal seme potentissimo…

(Proteste delle ragazze che fanno parte dei gruppetti di attori sparsi in sala; animazione e dissensi tra gli altri)

Rosa – Beh, ora capisco anche un'altra cosa, che prima era solo allo stato di intuizione confusa. Non voglio fare della psicanalisi a buon mercato, ma «sento» il rapporto di odio-amore che è passato e passa tra voi due, che siete i più importanti, ma non solo tra voi due, fra molti di voi maschi… C'è un fondo strano di omosessualità in questo genere di cose, che… (Applausi delle ragazze in sala, vivacissime proteste dei ragazzi)

Leon – (Interrompendola con un gesto un po' infastidito) Forse. Ma dì, per quanto ti riguarda ho indovinato?

Rosa – In parte sì. Ma la cosa tremenda e pietosa è un'altra: se io posso provare in me sentimenti del genere, come non può provarli la popolazione intera, la folla? La folla è femmina, desidera d'essere posseduta con vigore, con interezza, per sentirsi poi in pace. (Proteste delle femministe tra i giovani in sala) Questo è tutto, le nostro stupide chiacchiere sono soltanto chiacchiere: io non posso crederci mai più.

Leon – Adesso tu stavi ragionando esclusivamente da donna.

Rosa – Ma anche tu sei donna, in certi momenti… Lo sei stato prima, altrimenti come avresti fatto a capire? (Nuove proteste delle femministe)

Questa cosa, in fondo, la capiscono tutti; anche El Gavilan la capisce, solo che lui la capisce da quell'altra parte. Da maschio. Perché è di quel tipo lì, lui. Non è un intellettuale.

Leon – Ed ecco così spiegato il mito sessuale del Gavilan. Mah: forse tu hai ragione, ma io non riesco ancora a buttare tutto il mio bagaglio nel cesso, per accontentarmi di questa unica, essenziale spiegazione.

Rosa – Tu pensi ancora che le teorie della lotta fra le classi, della rivoluzione permanente, del plusvalore, del partito avanguardia, eccetera eccetera, possano aiutarti a capire? (Vivaci clamori tra i giovani in sala; c'è chi approva e grida: – No, no! Non servono a niente! – e chi, invece, protesta in modo molto rumoroso).

Leon – No. Ma non so fare più altro, non posso più fare altro che aggirarmi tra quelle teorie. Non riesco più a parlare nessun'altra lingua, né a capirne altre. Solo in qualche istante, ad esempio nel gioco della verità cui ti costringe la segregazione, forse riesco a captare, a decifrare qualche rottame di linguaggio diverso. Come ho fatto poc'anzi. Di quelle cose ho impastato il mio destino, del resto, ed è giusto che di quelle cose continui a far finta di vivere e che di quelle cose io muoia. Che altro potrei fare? In che modo potrei giustificarmi di fronte agli altri, ed alla storia, se non tentassi di creare un mito contrapposto a quello del Gavilan? Del resto chissà che non possa essere utile davvero, un mito contrapposto. Sarò costretto, comunque, a rivedere molte cose, a imparare linguaggi che mi ero rifiutato di apprendere o di capire. Se lui è il mito della forza arrogante, della prepotenza, del potere violento, del consenso ecumenico, della teologia, del silenzio e della morte, io dovrò essere per forza il mito del rapporto rispettoso e fraterno, della ragione e del cuore, dell'antipotere, del dissenso sfrenato e fertile, della discussione perpetua, della parola e della vita. Non è bello essere un mito così? Dì, Rosa, non sarebbe bellissimo?

Rosa – (Scuote il capo) È sempre la stessa cosa: voialtri non riuscite a pensare, a sentire, fuori da certi schemi. Perché un mito per distruggere un mito? Perché le costruzioni astratte della mente? Possibile che non sappiate vivere che in questa dimensione? (Consensi delle femministe in sala)

Leon – Tu non puoi capire. Per te vivere è una cosa diversa. Per te vivere è veramente vivere.

Rosa – Non lo so. Ad ogni modo, per esempio, la cosa che più mi importa, al momento, è che tu riesca a metterti in salvo. Non solo tu come Leon, capisci, ma anche come semplice essere umano.

Leon – Sì, certo. Ma mi sarebbe piaciuto avessi detto solo: Tu come Leon, e basta.

Rosa – Perché sei vanitoso, come tutti i maschi, e continui a ragionare in maniera simbolica. Per di più sei un intellettuale.

Leon – Un gran «voyeur», sì, hai ragione, come tutti gli intellettuali. El Gavilan non lo è, ad esempio.

Rosa – No, non lo è. E credo che goda proprio mentre fa l'amore, capisci, non prima, o dopo, con l'immaginazione o con lo sguardo. Così come credo che non goda affatto al pensiero della gente che fa ammazzare, perché non è lui che impugna l'arma. A meno che non lo faccia in segreto. C'è chi lo va dicendo.

Leon – Sono molti altri, dì, sempre di più quelli che vengono fatti fuori?

Rosa – Anche tu ne godi col pensiero, lo vedi? Nell'astrazione dialettica. Sì, sono tanti. Berialde, ormai, fa tutto ciò che vuole. Il vecchio Movimiento, in pratica, non esiste più. Tutta la vecchia guardia è stata eliminata. Valentin si è ucciso, come sai, Agudo s'era messo al servizio del Gavilan, poi è improvvisamente sparito, non se ne sa più nulla. Ti ricordi quel delegato operaio che venne col Gavilan da Ciudad Castillo alla morte del Condor e che prese la parola in Direzione per criticarci tutti? Beh, era stato cooptato nella nuova Direzione, ma adesso è scomparso anche lui. Ed è sparito Casales, sono stati fucilati Buchares, Logas, Grandelo… Eppure, se ti guardi intorno, c'è un fervore silenzioso, non ostile. El Gavilan ha fatto trasferire con la forza diecine di migliaia di persone da Quizas, le ha spedite nel Gran Reseco del Norte a costruire fabbriche di magneti e nuove città operaie, ha trasferito nelle paludi del Rio Barroso tutti i contadini che si rifiutavano di portare i prodotti all'ammasso di Stato… Eppure in giro l'aria non è disperata: la gente adesso va al lavoro, all'alba, con disciplinata rassegnazione, mangia poco, veste male, non può divertirsi più come prima, ma tu li vedi muoversi tutti senza nervosismo, con pacatezza, senza quelle facce da braccati che avevano prima, che certe persone hanno sempre. Se li guardi negli occhi, poi, ti accorgi, forse, della spiegazione di tutto. Io sto passando delle giornate a farlo. Non hanno più paura, nel fondo dello sguardo. Sono tutti un po' tristi, ma c'è, negli occhi di tutti, un tranquillo, soffice approdo di sicurezza. Qualche cosa di Certo: come in chiesa. Capisci? Io perciò non mi meraviglio più se quasi ogni giorno e un po' dappertutto, nelle piazze, ai crocicchi, nei parchi, vengono innalzate immense e possenti statue

del Gavilan. In bronzo, in pietra, in marmo: con le sue gambone tozze e forti, il suo torace gagliardo…

Leon – (ridendo, ma con astio) Roba alla Liqueiros. Immagino che Liqueiros stia splendendo come un sole nel mondo della cultura e dell'arte.

Rosa – In certo senso sì. È il segretario dell'Unione Artistica; ha affrescato ormai tutto quello che c'era da affrescare, muri, palazzi, «casas del pueblo», università… Ma deve sempre spartire con Ribeiros, se no fa i conti con Berialde. A proposito: è di Liqueiros, credo, che ci si dovrebbe guardare più di tutti. È lui che ha detto due o tre volte, in un paio di interviste ai giornali, che occorre «schiacciare ancora qualche verme, come – scusami – quel giuda di Leon, ad esempio» e che sarebbe pronto a farlo di sua mano.

Leon – Non mi meraviglierei che lo facesse per davvero. O che ci provasse, Liqueiros è assurdo: è totalmente infantile, ha un rapporto quasi pedofilo, ormai, col Gavilan. Forse perché è letteralmente figlio di puttana. Nacque in un bordello.

Rosa – Sì, ma perché ce l'ha tanto direttamente con te? Cosa gli hai fatto?

Leon – Niente. No, anzi, una cosa imperdonabile, a pensarci. Nei primi anni del Movimiento, quando era un lunghissimo e orribile giovane affamato, magro, con quel suo naso enorme, gli occhi tristissimi e insieme addormentati, allora dipingeva certi mostruosi cavalli neri, eretti, con membri spaventosi, che violentavano donne bianchissime, spettrali, senza denti, in un mare di sangue, io allora mi occupavo anche della sezione Arte e Propaganda insieme a Valentin, come tu sai… Io lo incoraggiai, gli feci anche avere uno «stipendio del popolo» per un anno, affinché andasse a studiare nelle gallerie delle città più importanti, ma non giunsi al punto di diventare suo padre.

Rosa – Ad ogni modo, Leon, io credo che occorra accelerare i tempi. Berialde se la sta prendendo comoda con noi due, e non ho ancora capito perché; ma può darsi che a Liqueiros, un giorno o l'altro, scoppi la febbre dello zelo. Ormai ha codazzi di mazzieri, di teppisti, che lo seguono dovunque. Fra l'altro è stato incaricato di dirigere il Comitato per le celebrazioni dell'anniversario. Mancano pochi giorni, lo sai, e potrebbe anche saltargli in niente di fare, per l'occasione, un'impresa clamorosa.

Leon – (ridendo sarcastico) Certo, certo. Ma la cosa più tremenda sai qual è? Sono le celebrazioni. Ci pensi? La celebrazione dell'anniversario… Cos'è, il dodicesimo, il quattordicesimo? L'anniversario della rivoluzione!

Rosa – Ma è naturale, è normale che ciò avvenga, Leon. Tutte le rivoluzioni finiscono in celebrazione degli anniversari. Anche quella socialista.

Leon – Forse più che mai quella socialista.

(In sala si accende vivissimo tumulto; molti dei giovani attori si levano in piedi, rumoreggiano, si agitano, minacciano, tra lo spavento del pubblico vero. Litigano tra loro, ma paiono prevalere gli extraparlamentari dell'Autonomia che cominciano ad insultare gli attori sulla scena)

Voci dalla sala – Non è vero! Fascisti! Traditori! Giuda! Figli di puttana! Viva la rivoluzione socialista! Viva il comunismo! El pueblo – unido – jamas serà vencido…

(Improvvisamente due o tre BOMBE MOLOTOV esplodono sul palcoscenico, in enorme fragore, tra nuvole di fumo e grandi bagliori. Non si vede più nulla sulla scena. Tutti i giovani attori che erano in sala si precipitano sul palcoscenico, mettendo tutto a soqquadro. La gente in platea cerca di andarsene, spaventata, ma uno dei giovani saliti sul palcoscenico, brandendo una «Molotov», urla in un megafono, come un forsennato)

Giovane con la molotov – Non vi muovete! Ciascuno al proprio posto! Il primo che si muove lo freddiamo!

(Si fanno accanto a lui altri giovani, che impugnano P 38. La gente, gelata, torna lentamente a posto)

Un giovane – Adesso state a sentire e vedere noi, porco Dio.

(Nel frattempo altri giovani inferociti inseguono gli attori Leon, Rosa, e qualche altro che era accorso a vedere, fin dietro le quinte)

Altro giovane – La facciamo noi la rivoluzione socialista. Anzi comunista! State attenti, bene attenti, grandissimi figli di puttana.

(Dalle quinte fanno capolino alcuni attori, poi balza sulla scena El Gavilan)

El Gavilan – (tuonando con tono imperioso) Compagni, per favore!

Un giovane – Va a farti fottere anche tu, pezzo di merda. Ti sparo nelle gambe.

El Gavilan – Cristo dio, io ti accoppo, moccioso dei miei coglioni. Come la fai questa rivoluzione, lattante del cazzo? Me lo dici, sì, per favore?

Leon – (apparso anche lui dietro El Gavilan) Eh sì, come la fai? Come la fareste voi, compagni?

(Si determina uno spaventoso vocio e si crea un putiferio indescrivi-

bile in palcoscenico e in sala: le femministe urlano i loro slogans, i «gays» sculettano e si abbracciano libidinosamente tra loro, coppie eterosessuali balzano in palcoscenico ove si denudano e tentano di accoppiarsi o, comunque, di compiere atti sessuali, altri lanciano fiori, altri gettano Molotov – ovviamente non pericolose – dappertutto, altri ancora sparano, altri gridano slogans della nuova sinistra, c'è chi sventola bandiere, chi agita striscioni di ogni sorta, chi innalza ritratti di Gesù Cristo, di Mao, Guevara, Stalin, Castro, Pol Pot, Marilyn Monroe, c'è un tizio che ogni tanto corre al proscenio ed urla fortissimo: – Merdre! – a regolari intervalli, in modo ossessivo. El Gavilan e gli altri (ci sono anche i ballerini della «Rapsodia in blu» e l'uomo dalla faccia bianca) travolti fuggono dietro le quinte. Dopo un istante, da una quinta fa capolino Leon, il quale ripete un brandello del suo intervento al Comitato Centrale nel primo atto)

Leon – No, compagneros: nei primi anni la rivoluzione ha mostrato la propria ricchezza e il proprio splendore, ha fatto vedere, per la prima volta nella storia, di che cosa sono capaci le energie, la fantasia, il cuore delle masse lavoratrici, se svegliate dal letargo e dall'oppressione, se messe in condizioni di esprimersi direttamente, politicamente, socialmente, culturalmente, attraverso gli organismi che esse stesse hanno saputo crearsi…

Quasi tutti i giovani – Ma va a pigliarlo nel culo!

(Leon rientra immediatamente)

Rosa – (apparendo con aria triste e scuotendo interminabilmente il capo) Non si può tornare indietro. Ma se potessi farlo, col cavolo che mi farei accoppare per certe cose. Non so se qualcuno l'ha capito, ma io sarei Rosa Luxemburg.

Voce inferocita – Incùlala! (Rosa fugge, terrorizzata)

(Il putiferio aumenta, diviene insopportabile. D'un tratto ricompare tenacemente Leon)

Leon – No, compagneros. Nei primi anni la rivoluzione ha mostrato la propria ricchezza e il proprio splendore, ha fatto vedere, per la prima volta nella storia, di che cosa sono capaci le energie, la fantasia, il cuore delle masse lavoratrici, se svegliate dal letargo e dall'oppressione, se messe in condizioni… (Leon s'accorge che nessuno gli dà retta e si spegne progressivamente)… d'esprimersi direttamente, politicamente, socialmente, culturalmente, attraverso gli organismi… che esse stesse hanno saputo… crearsi… (avvilito, se ne torna dentro)

Uno del pubblico – (furibondo) Porca puttana! Ma allora! Si può sapere come va a finire tutta questa cazzata?

(Per un attimo ricompare l'uomo dalla faccia bianca: reca il suo gira-

dischi e riprova con la VI di Beethoven. Per qualche po' si levano le note della sinfonia, poi tra spari, «Molotov», urla, fragori, l'uomo viene mandato all'Inferno e sparisce)

Uno del pubblico – (È sempre quello di prima; salta sul palco ed acciuffa il megafono o un microfono) Silenzio, per favore! Silenzio! Fate silenzio, cristo! Io voglio sapere come va a finire! Faccio una proposta all'assemblea.

Voci – (dalla sala e dal palco) Ascoltiamo la proposta del compagno! Va fa 'nculo! Parla, parla! L'assemblea è sovrana, ti dà la parola! L'assemblea è sovrana e la parola te la toglie! L'assemblea non conta un cazzo! Sentiamo la proposta! Sì, sì! No, no! Silenzio, porco Dio!

Uno del pubblico – La proposta è questa. Cerchiamo l'autore di questa coglionata e domandiamo a lui come va a finire.

Voci – (c.s.) Sì, sì! No, no! Chi se ne fotte dell'autore! A morte l'autore! Spariamogli nel buco del culo, in bocca, alle gambe! Ci ha pigliato per le palle, è un fascista fottuto! Viva il comunismo! Viva il partito armato! Dov'è l'autore?

Leon – (ricompare e ricomincia la sua tiritera) No, compagneros. Nei primi anni la rivoluzione ha mostrato la propria ricchezza e il proprio splendore, ha fatto vedere, per la prima volta nella storia, di che cosa sono capaci… (Furibonda insurrezione generale, Leon sparisce fulmineamente dietro le quinte)

Ua ragazza – Dio, quanto rompe, costui!

Voci – E va bene! Dov'è l'autore? Cercate l'autore! Portatelo qua! Bisogna telefonargli! Dove sta, il porco, si è nascosto? Quale è il numero? Chi ha il numero? Domandate al capo della compagnia teatrale! Chi è il capo degli attori, qui? Dove sta? Ecco qui, ce l'ho io il numero!

(Si sente amplificatissimo, dall'interno, il rumore di un disco telefonico che ruota: in sala si sparge uno strano silenzio, per un'attesa incomprensibile. Poi si sente, amplificatissima, la telefonata, fatta da due voci maschili)

1^ Voce al telefono – Pronto? Sei tu l'autore?

2^ Voce al telefono – Io no. L'autore di che?

1^ Voce al telefono – Della cazzata che si sta recitando qua dentro. Allora dove sta l'autore? Non è la sua casa, questa? E tu chi cazzo sei?

2^ Voce al telefono – Io sono il portinaio. Il dottore è in campagna.

1^ Voce al telefono – Figlio di una puttana! Se ne sta in campa-

gna il figlio di una sterminata puttana! Dacci subito il numero della casa di campagna! Oppure dacci l'indirizzo: lo andiamo a prendere noi, il gran figlio di vacca!

(Nel trambusto ricompare Leon che ripete, tra urla e schiamazzi, che stavolta provengono anche da tutto il pubblico in sala, la propria lagna. Improvvisamente un grande strillo nell'amplificatore. Nuova telefonata, tra due voci diverse)

Voce al telefono – Eccolo! Eccolo qui l'autore! Risponde. il numero della casa di campagna!

Voce dell'autore al telefono – Pronto?

Voce al telefono – Pronto. Sei tu l'autore, sei tu?

Voce dell'autore al telefono – Sono io.

Voce al telefono – Mascalzone, porco, fottuto! Si può sapere che cazzo stai facendo in campagna, mentre noi qui stiamo sputando sangue?

Voce dell'autore al telefono – Io? Io sto coltivando il mio giardino. Ho delle rose bellissime, di ogni varietà: la rosa cinese, la rugosa, la spinosissima, la centifolia, la burboniana, la gallica, la damascena, l'indica, la Poliantha ponpons, la Colibrì, la Grace di Monaco, la Baccarà, la Pigalle, la Bayazzo, la Villosa, la Souvenir de la Malmaison, la Belle de Bourdeaux, la Thea, l'Ofelia, la Tosca, l'Etoile de Lyon, la Penelope, la Nevada, la Baby Masquerade, la Lady Waterlow, la Soldier Boy, perfino la Madame Berard. Ho anche zinnie, cinerarie, giacinti, tulipani «Orange Nassau», narcisi, gigli, fresie, amarillidi, e – scusatemi se nella mia voce vibra un filo di orgoglio – l'orchidea detta «Pantofola di Venere».

(Dopo lo sbalordimento con cui è stato ascoltato l'incredibile discorso dell'autore, si levano veri e propri ululati)

Voci – Disgraziato! Provocatore! In culo tu e i fiori! Ma noi vogliamo sapere come va a finire, cristo! Come va a finire? Devi dircelo ! Devi! (Coretto-slogan) Come-va-a finire-ce lo-devi dire!- Come-va-a finire-ce lo-devi-dire…

Voce dell'autore al telefono – Come volete voi va a finire. Come volete voi.

Voci – Eh no, carogna! Dicci almeno qualcosa, dicci… Dicci almeno ciò che non siamo, ciò che non vogliamo!

Voce dell'autore al telefono – (con risata omerica) Ma va! Non sai che l'Allegoricher è il Melancholicher? Lo dice Walter Benjamin.

Voci – Ti rompiamo il culo, allora! Vieni qua, se hai coraggio, merdoso fascista, verme, culorotto! Vieni qua, vigliacco, che ti gambizziamo!

Voce dell'autore al telefono – Fossi matto! Ho da fare, io. Devo coltivarmi il giardino.

Voci – (ad libitum, e dolorosamente) Maledetto! Fascista! Capitalista! Frocio! Figlio di mignotta! Mangiapane a ufo! Parassita! Borghese! Finocchio! Checca, bardassa, culattone di merda! Segaiolo! Dio!

Voce – (a solo) In-di-vi-dua-lis-ta!

Voci – (in coro) Pi-tren-totto-pi-tren-totto-pi-tren-totto-pi-tren-totto-per l'autore- culorotto! Portare l'attacco al centro del culorotto dell'autore! Servo delle multinazionali! Pi-tren-totto-pi-tren-totto- Organizzare il partito armato per portare l'attacco al centro dello stato del culo dell'autore!

(Ricompare Leon con la sua lagna che tenta di recitare nuovamente, mentre nessuno gli dà retta)

(Voci amplificate al telefono)

Voce di Craxi – Qui è Craxi; ragazzi, andateci piano con questa faccenda. In fondo l'autore è sempre un uomo.

Voce del Papa Paolo VI – Uomini delle Brigate Rosse…

Voce di Sciascia – Pronto? Qui parla Sciascia.

(Valanga di improperi contro le tre voci; ormai non vengono più dette parole o gridati slogans, ma si sentono solo grugniti, muggiti, ruggiti, mescolati a rumor di botte, pistolettate, Molotov che esplodono… Si ha l'idea dei rumori della savana, della giungla)

(Ricompare Leon e stavolta salta fuori anche Liqueiros, armato di una piccozza. Leon recita sempre la sua omelia, mentre Liqueiros lo insegue, cercando di colpirlo. Leon si scansa ripetutamente, finché Liqueiros non riesce a centrarlo e gli spacca il cranio, tra gli applausi del pubblico sul palco e di quello in sala. Tutti respirano di sollievo)

Voci – Ah! Finalmente! (Liqueiros inferocisce su Leon, sempre più incitato dall'applauso ritmato del pubblico, poi alza le braccia trionfante, come fanno i calciatori quando hanno segnato un goal, e si mette a correre per il palcoscenico, inseguito da un applauso che cresce di intensità, quasi come quello con cui si era chiuso il primo atto. Intanto, dal microfono interno che amplifica il telefono, si sente l'autore ghignare a lungo, soddisfatto, poi una voce che ha notato la cosa)

Voce – Sentilo come ghigna soddisfatto, quel porco dell'autore!

(Intanto sta cominciando a calare lentissimamente il sipario, ma non è ancora finita; prima che il sipario cali del tutto appare Antiguo, che vorrebbe dire qualcosa, ma i ragazzi gli puntano contro le P 38)

Antiguo – Non sparate! Non sparate! (sventola un foglio) Io ho il testamento! Ecco il testamento!

(Gli sparano lo stesso e cala la tela, mentre si odono, in strano contrappunto, sia le note della VI di Beethoven che quelle della «Rapsodia in blu» di Gershwin, e mentre si determina una immensa confusione di gente tra palcoscenico e sala. Sembrerebbe tutto finito e la gente, superato lo sbigottimento, dopo i fischi e gli applausi, si avvia alle uscite, quando si levano le note di una bella musica slow, roba alla Glenn Miller, e il sipario si riapre su un magnifico paesaggio oleografico, stile America anni '30, con colori laccati, grattacieli, ma anche costa della California, piscine, viali. Il tutto è incorniciato dalla mascherina di un enorme schermo TV)

(Sono sul palcoscenico un ragazzo e una ragazza, puliti, bellissimi, in costume da bagno, pronti per andare in piscina; i costumi sono abbastanza ridotti, ma non volgari. I due si muovono con estrema dignità, con formalismo, educatissimi ed eleganti)

Lui – Andiamo, Carol. Ormai fa davvero molto caldo, non ti pare?

Lei – Eh sì. Un tuffo, due tuffi, tre tuffetti? (È evidente che bamboleggia un po')

Lui – (in adorazione) Dio come sei bella, Carol. Da far morire.

Lei – (continuando a bamboleggiare con ingenuo candore) Perché esageri, Thimoty? Magari tu mi vedessi così bella davvero…

Lui – Io esagero? Ma se è quello che sento con tutte le briciole di me… Perché non mi hai chiamato Tim, piuttosto? Sei arrabbiata? Con me?

Lei – Ma no, stupidone! (Gli sorride, poi gli si avvicina e castamente gli scompiglia un po' i capelli, mentre la musica alla Glenn Miller sale di tono. Lui guarda lei come incantato, ma trema un po': non osa toccarla, le sorride con timidezza struggente)

Lui – Carol…

Lei – Sì, Tim?

(Si avvicinano, si stringono le mani, poi lui, con nervosa vivacità, la tira per un braccio, invitandola alla corsa)

Lui – (eccitato, ma con misura) Su, un tuffo, una nuotata! Ci farà bene, non è vero, Carol? (è pronto per lo scatto)

Lei – (inizia, felice, a correre con lui che la tiene per mano, poi ha un civettuolo arresto) Corri, Tim, corri… Facciamo a chi arriva prima a tuffarsi?

Lui – (ebbro di felicità) Sì, Carol, sì, sì, sì! (scatta come un centometrista e lei lo segue; i due spariscono mentre la musica diventa intensissima, struggente. Il paesaggio viene illuminato da luci paradisiache, mentre si ode una voce fuori campo)

Voce f.c. – Qui TV canale 371: oggi è il sette febbraio del 1999. Il sole sorge alle sei e sei, tramonta alle diciassette e otto. Abbiamo trasmesso la seconda puntata dello sceneggiato «Svegliati e canta», che verrà replicata domattina alle 11,30 per la fascia di spettatori che hanno terminato il primo turno di lavoro. Il programma sarà replicato alle 14,30 per i lavoratori che terminano il secondo turno, mentre, come di consueto, alle 17 verrà trasmessa la terza puntata, per tutti. Vi leggiamo adesso l'oroscopo valido per oggi e per domani: in generale, e come sempre, giornate serene per tutti, salvo piccole complicazioni sentimentali; qualche contrarietà per quanto riguarda l'impiego del tempo libero ma, come sempre, verrà superata e tutto andrà nel migliore dei modi.

Gli altri programmi di stasera: alle 19 cronaca in diretta della partita di calcio in notturna Copenaghen-Roma, dallo stadio di Copenaghen; alle ore 21 cronaca registrata dell'incontro di calcio Pechino-Liegi, dallo stadio comunale di Pechino; alle ore 23 «Discoteca» fino alle ore 1 e 59. Alle ore due, programmi culturali: ARCHEOLOGIA: «Le epoche neo-fossili: l'età del fascismo, l'età del comunismo». Dalle ore tre in poi, film, strip-tease, replica della partita di calcio Pechino-Liegi, discoteca, cabaret, sino alle ore sei. Buon divertimento a tutti e buona sera. Ciao.

(Definitivamente tela)

Nota per la regia

È doveroso premettere che quest'opera, per quanto riguarda lo specifico, può considerarsi occasionale, essendo stata prodotta da un narratore non strettamente interessato ai problemi della letteratura teatrale più di quanto non lo coinvolgano in essi le necessità della scrittura in generale.

L'autore avverte perciò il bisogno di chiarire alcuni problemi.

Da un punto di vista «ideologico» – se così vogliamo esprimerci – è evidente che anche questa «pièce» va ricondotta alla concezione da cui si sono generati altri scritti dell'autore e che, sebbene in maniera un po' approssimativa, potrebbe essere espressa nella formula marcusiana, citata da T. Adorno, che in condizioni di non libertà l'arte può sostenere l'immagine della libertà soltanto nella negazione della non libertà.

Tanto si ricorda soprattutto perché si eviti in partenza di impegolarsi nella oziosa e sciocca questione delle avanguardie.

Probabilmente quest'opera è anche nata, per passare ad altro argomento, dalla necessità avvertita dall'autore di chiarire a se stesso, fra molti altri, il problema della politicizzazione dell'arte, non solo per bilanciare

quella «estetizzazione della politica» di cui parlava Benjamin e che costituisce il maldestro e nocivo leit-motif dei nostri giorni, ma anche per tentare sentieri che non siano quelli resi purtroppo obbligatori proprio e paradossalmente dalla estetizzazione della politica, i quali menano, fra l'altro, sempre e solo all'indigeribile gnomica di Brecht.

È da dire, in proposito, che, nella ricerca di questi «nuovi» sentieri, è difficile non soggiacere alla suggestione rappresentata, ad esempio, dalle feste del primo maggio con le messe in scena di Malevic e di Mejerchol'd o con gli slogans di Majakowskij; di tale suggestione v'è, infatti, qualche traccia nel presente lavoro, così come in esso figurano espedienti da considerarsi senza dubbio brechtiani.

Sono stati utilizzati, tuttavia, con intento e finalità diversi: per esempio l'interruzione dell'azione (che nel finale diviene addirittura fatto teatrale continuo, esclusivo), che in Brecht serve quasi unicamente per dare un'erronea dimensione dell'epica, cioè per produrre il massimo effetto di straniamento e quindi a bloccare totalmente la disposizione all'immedesimazione nello spettatore, qui dovrebbe tendere all'effetto contrario, cioè a favorire, nei momenti in cui lo si ritiene indispensabile, l'immedesimazione apparentemente totale, in realtà fiancheggiata da una costante, fastidiosa e piacevole insieme, sensazione critica o addirittura autocritica.

Ecco perché, in questo lavoro, fra l'altro, gli archetipi ci sono e non ci sono, o non ci sono più perché si sono intercambiati con il pubblico stesso, il che, in definitiva, dovrebbe provocare anche una sensazione poco chiara ma pungentissima di angoscia. Diceva Adorno che con la creazione degli archetipi il borghese si estingue, ma il terrore che resta sta nel fatto che «il borghese non ha trovato successore».

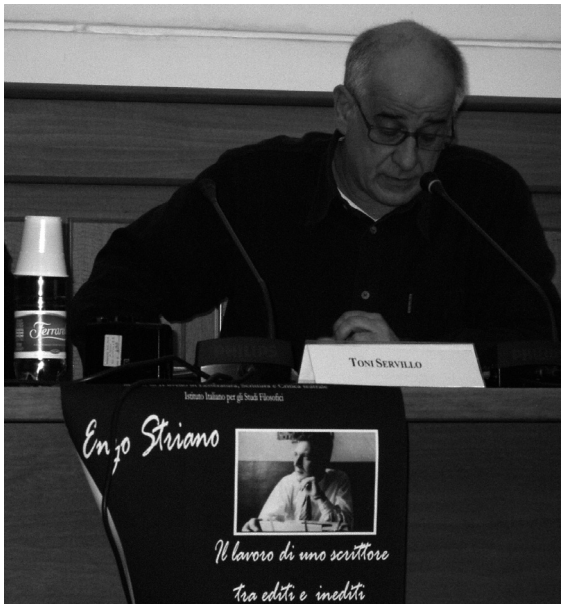
Date tali premesse è anche ovvio che l'autore non abbia voluto dare indicazioni, se non alcune molto generiche, sulla tipologia dei personaggi, a proposito dei quali si osserva che una ideale (ed impossibile) messa in scena prevederebbe che il medesimo attore il quale interpreta Leon sia anche interprete de El Gavilan e ciò dovrebbe avvenire senza infingimenti (uso di controfigure, etc.) ma proprio con stacchi tecnici in scena (l'attore smette di interpretare Leon, si toglie il berrettino di Leon, infila il cinturone del Gavilan, interpreta il personaggio, e viceversa).

Il concetto guida è, infatti, quello nietzschiano che tirannico e barbarico, cioè dionisiaco, sono una necessità, un risvolto dell'apollineo. «Apollo non può vivere senza Dioniso».

Ad ogni modo è anche possibile non operare l'identificazione (l'au-

tore, infatti, non ne ha parlato nelle didascalie che corredano il testo, lasciando libero il regista di usare la chiave di lettura che ritiene opportuna), in quanto il risultato non cambia: a lungo andare, dall'urto o dalla lunga coabitazione dei due elementi non può che derivare la schizofrenia.

Apollonia Striano, Stefano Manferlotti, Toni Servillo, Pasquale Sabbatino, Patricia Bianchi



Toni Servillo

Enzo Striano impegnato in un'inchiesta giornalistica

Enzo Striano alla fine degli anni settanta

INDICE

Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano, *Presentazione* 5

PARTE PRIMA

Silvio Perrella, *Striano: elementi per un ritratto* 13

Matteo Palumbo, *Striano narratore e il* Giornale di adolescenza 17

Francesco D'Episcopo, *Le "indecenze" di uno scrittore* 27

Generoso Picone, Il resto di niente *e la città del tempo bloccato* 37

Toni Iermano, *Foto di gruppo con signora. La storia e le storie de* Il resto di niente 47

Pasquale Iaccio, Il resto di niente *di Antonietta De Lillo è un film storico?* 77

Armando Rotondi, *Eleonora in Portogallo:* Il resto di niente *di Enzo Striano e Antonietta De Lillo e* A portuguesa de Napoles *di Henrique Costa* 93

Enzo Striano, *Brecht*, testo inedito a cura di Apollonia Striano 103

Stefano Manferlotti, *Striano e Brecht* 111

Giuseppina Scognamiglio, Chi siamo *di Enzo Striano ovvero la tessitura avanzata di un testo antologico* 125

Francesco de Cristofaro, *Gli eroi dell'uomo: l'origine epica alla prova della storia* 135

Vincenzo Caputo, *«Individuare i sostrati». Note sugli interessi artistici di Enzo Striano* 147

Apollonia Striano, *L'archivio di Enzo Striano* 163

Apollonia Striano, *Enzo Striano. Bibliografia* 189

PARTE SECONDA

Pasquale Sabbatino, Quel Giuda nominato Trotskj *di Enzo Striano* 219

Patricia Bianchi, *Linguaggio della politica e linguaggio dell'utopia in* Quel Giuda nominato Trotskj, *testo teatrale inedito di Enzo Striano* 239

Apollonia Striano, Quel Giuda nominato Trotskj *(1980) tra* Indecenze di Sorcier *(1978) e* Il resto di niente *(1982)* 245

PARTE TERZA

Enzo Striano, Quel Giuda nominato Trotskj 255

LA BUONA STAMPA

Questo volume è stato impresso
nel mese di settembre dell'anno 2012
presso Effegi s.a.s. - Portici (Na)
per le Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a., Napoli
Stampato in Italia / Printed in Italy

Per informazioni ed acquisti

Edizioni Scientifiche Italiane - via Chiatamone, 7 - 80121 Napoli
Tel. 0817645443 - Fax 0817646477
Internet: www.edizioniesi.it