

LEGGERSI DENTRO



Chi sono io? (titolo generato da intelligenza umana, opera generata con Dall-E, software online di intelligenza artificiale per la creazione di immagini)

LABORATORI DI LETTURA PER ADULTI

BIBLIOTECA COMUNALE DI CORI E.F.ACCROCCA & POLYGONAL A.P.S.

Dispensa n°4 a uso interno dei partecipanti ai laboratori

Le forme della libertà

22.04.2023

In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa. Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra. Poi vengono le guardie del principe. Poi vengono i cani delle guardie del principe. Poi, nulla. Poi, ancora nulla. Poi, ancora nulla. Poi vengono i cafoni. E si può dire ch'è finito.

(Fontamara, Ignazio Silone)

La parola "libertà" è tra tutte a oggi forse quella più spaventosa, abusata e svuotata, declinata secondo convenienze e argomentazioni di parte, come se davvero la libertà potesse essere il frutto di una relativizzazione, di uno strappo in più direzioni, gonfiata o sgonfiata a seconda delle circostanze dai venti della Storia. Tuttavia, volendo operare una sintesi del tema (si fa per dire, l'impresa è di per sé impossibile) potremmo ipotizzare che esso è stato declinato e secondo le forme artistiche e secondo le forme giuridiche. Il che equivale a dire che tanto l'arte quanto la scienza giuridica hanno per parametro la libertà dell'essere umano, nel primo caso di esprimere se stesso in quanto tale, nel secondo di esprimere se stesso secondo valori sociali condivisi e codificati in date regole.

Se così stanno le cose, tanto vale iniziare questo difficile discorso intorno alla libertà (che non si propone il fine di essere esaustivo, anzi semmai il contrario: fornire spunti, suggerimenti, intuizioni) a cominciare da un'opera letteraria che pure assume quasi le forme di una deposizione in tribunale, visto il sottotitolo che la accompagna.

L'opera in questione è "Sostiene Pereira" di Antonio Tabucchi, scritta nel non lontano 1994. Il sottotitolo, va precisato fin da subito, è "una testimonianza".

La trama: il dottor Pereira (del quale non ci perviene mai il nome ma solo il cognome) è un giornalista incaricato di curare la rubrica culturale di un giornale del pomeriggio, il Lisboa, durante l'estate del 1938 a Lisbona, pertanto sotto la dittatura di Antonio Salazar. Il dottor Pereira verrà a conoscere un altro personaggio, un giovane uomo di origine italiana, Francesco Monteiro Rossi il quale è in cerca di lavoro e gli viene offerta una posizione da collaboratore esterno, con il precipuo e particolare compito di occuparsi di una rubrica di necrologi (la quale di fatto non vedrà mai la luce) di personaggi noti. In sostanza si tratta di redigere i pezzi che in gergo giornalistico sono definiti "coccodrilli", ovvero articoli in gran parte pronti per l'occasione in cui una persona famosa venga a mancare da un momento all'altro. L'obiettivo è proprio quello di consentire al giornale di "arrivare" prima degli altri. È una logica che a pensarla oggi appare quantomeno datata vista la facile reperibilità e rielaborazione delle notizie offertaci grazie alla rete (sebbene ciò ponga di fronte al rischio di fake news e al controllo, oggi più pregnante di ieri, della verifica delle fonti, ovvero del *fact checking*). Pereira si accorgerà presto di essere davanti a un oppositore del regime e teme che questo possa creargli problemi, tant'è che verrà a conoscere anche Marta, la fidanzata di Monteiro Rossi, appassionata politica. Questi sono in buona sostanza i presupposti di sviluppo della storia ambientata e permeata dalla saudade portoghese.

Prima di proseguire in questo nostro (libero) discorso sulla libertà, è d'uopo soffermarci sul sentimento della saudade. Il termine in questione è afferente a descrivere un sentire nostalgico e malinconico per un qualcosa che si perduto ma che pure rivive nel ricordo (forse l'esempio più lampante di saudade nel Sostiene Pereira tabucchiano ricorre ogniqualvolta Pereira si ferma per parlare con il ritratto della moglie (morta di tisi anni prima). Eppure, descrivere la saudade in questo modo non è di per sé né sufficiente né indicativo se non si tiene presente in primis il fattore linguistico, culturale per certi versi anche climatico nel quale il concetto ha luogo. Scopriremmo allora che la saudade ha a che vedere con la cultura lusitana (galiziana prima, portoghese e brasiliana poi) e nondimeno con il fado, la musica popolare portoghese.

Ed è proprio Tabucchi, quale raffinato interprete della cultura portoghese, a suggerirci quel senso di nostalgia verso il passato mista a speranza verso il futuro, tanto da richiamare il disio di Dante nel canto del Purgatorio:

«Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo di c'han detto ai dolci amici addio»
(Dante, Divina Commedia, Purgatorio, Canto VIII)

Tabucchi richiamando il disio dantesco non sembra tanto e solo suggerirci un orario prediletto per la saudade (il che ci devierebbe anche dal significato della stessa) quanto un sentire legato proprio a quell'esatta sensazione che *'ntenerisce il core* e a quell'addio rivolto ai dolci amici. Non è infatti un caso che la parola si fa derivare dal latino *solitudo* (solitudine) e salutare (saluto).

La ritroviamo nei versi della canzone dal titolo sin tanto esplicito: Vinícius de Moraes, *Chega de saudade*, 1958.

«Basta nostalgia
la realtà è che senza di lei
non c'è pace, non c'è bellezza
tutto è tristezza e malinconia
[...]
Ma se lei ritornasse
se lei ritornasse, che cosa bella
che cosa folle
[...].»

Ma ancora un'altra definizione struggente:

«Saudade é arrumar o quarto
do filho que já morreu»
«La saudade è mettere in ordine la camera
del figlio morto»
(Chico Buarque, *Pedaço de mim*, 1977)

Il cantante brasiliano Gilberto Gil nel brano *Toda saudade* del 1989 ci suggerisce che la saudade è una sorta di *presenza nell'assenza*. A primo impatto potrebbe sembrarci un ossimoro, eppure se riflettessimo su quante volte ci è capitato di percepire questa sensazione forse non la sentiremmo tanto aliena nella sua intraducibilità. V'è da dire che spesso tanto più una parola si pone come intraducibile nella lingua di arrivo, tanto più è possibile trasferirne un'immediatezza. Di saudade è impregnato, se vogliamo, anche la commedia del 2011 di Woody Allen, *Midnight in Paris*.

Lasciamo ancora in sospeso Tabucchi allora (siamo *liberi* di farlo o ci sentiamo ancorati alle logiche del ragionamento persino in un flusso di pensieri volutamente caotico? E se sì, domanda, da dove deriva questa sensazione di fastidio per lasciare in sospeso un discorso e inseguirne liberamente un altro?), e inseguiamo la trama di *Midnight in Paris*. Il protagonista, interpretato da un brillante Owen Wilson, si ritrova per un caso nella Parigi dei ruggenti e appassionati anni '20 e della *Lost Generation* (la *Generazione perduta*) di cui parlava Ernest Hemingway nel suo *Festa Mobile*. Gil, il protagonista di *Midnight in Paris*, è uno sceneggiatore cinematografico di un discreto successo, ma che sente di non appartenere alla propria contemporaneità, bensì a un tempo che non ha mai conosciuto. Quello degli anni '20. È qui allora che starebbe la saudade, ed è qui che si crea un sottile ma palese filo con il tema della libertà.

E non si tratta solo della libertà di dire addio alla propria epoca, quella cui appartiene, ma anche della libertà di andare incontro a un'altra epoca, quella cui sente di appartenere. Chiaramente il sentimento del tempo, il gioco del viaggio tra le due epoche, non è altro che un pretesto per suggerirci dell'altro. Perché il vero viaggio non è nel tempo esterno, ma in quello interiore. Ci si riporta al pensiero di Henri-Louis Bergson, il quale muove la critica al concetto di tempo che sembra esclusivo della scienza matematica, quando invece è la memoria ad avere un peso significativo sull'effettiva percezione del tempo per ciascun individuo. Notevole in tal senso l'influenza del filosofo francese su autori come Marcel Proust e Paul Valéry (il primo dei quali, *va da sé*, lo incontreremo nel discorso sulle forme della memoria). In tal senso, così il filosofo francese:

Al di fuor di me, nello spazio, c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione e di mutua compenetrazione di fatti di coscienza, che costituisce la vera durata. (Saggio sui dati immediati della coscienza, cit. in Introduzione a Bergson, a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 1995)

Il tempo è così per la fisica un qualcosa di spaziale, definibile, individuabile, suddivisibile in frammenti. Ha senso parlare di un prima e di un dopo. Con Bergson, il tempo si fa (anche) interiore, non divisibile, bensì simultaneo.

Il tempo di Bergson ci richiama alla mente un'altra gestione (o meglio vissuto) del tempo così come raffigurato in un'altra opera cinematografica dalla fotografia immaginifica e maestosa. Parliamo di *What Dreams May Come*, 1998, regia di Vincent Ward, interpretato principalmente da Robin Williams. Il film è arrivato in Italia con la traduzione del titolo *Al di là dei sogni*. Di cosa parla il film in questione?

Il film segue le vicende di una famiglia che viene coinvolta prima in un incidente drammatico che comporta la perdita dei figli, poi un nuovo incidente che comporta la perdita del marito e infine il gesto estremo della moglie. Tuttavia questi tragici "esiti" non rappresentano la fine delle storie narrate, semmai ne costituiscono il presupposto, dal momento che gran parte del film è ambientato in un aldilà rappresentato in modo abbastanza sincretico rispetto ai credi religiosi. Il leit motiv del narrato vede così il protagonista principale Chris (interpretato da Robin Williams) intraprendere un viaggio del tutto peculiare alla ricerca di sua moglie Annie (interpretata da Annabella Sciorra), relegata nell'inferno in quanto non degna del paradiso. Quindi Chris accetterà il rischio di non poter tornare in paradiso, pur di ritrovare sua moglie Annie nel vuoto dell'inferno.

C'è una citazione in particolare sulla quale è bene richiamare l'attenzione:

Chris Nielsen : I need Annie.

Albert : That'll change in time.

Chris Nielsen : Oh come on, Einstein! Time's not on my watch anymore. Time does not exist here. And wherever it went, it's not going to make me need Annie any less.

(*What Dreams May Come*, 1998, regia di Vincent Ward)

È ciò che Chris dice all'anima di suo figlio Chris sostenendo la tesi per cui la vita non è questione di tempo, ne è questione di tempo smettere di pensare ad Annie, ora che Annie sembra non più raggiungibile in quanto le anime si trovano su regni del tutto opposti. Chris sostiene che il tempo è scivolato via dal suo orologio. Perché ora lui fa riferimento a un altro tempo. È il tempo bergsoniano, il tempo dell'essere, il tempo del percepire. Tant'è che tutto il film è costellato dai ricordi della famiglia, in quanto questi ricordi fungono da antenne per ritrovarsi tra loro, nella vita ultraterrena. Interessante il fatto che Chris si rivolga sardonicamente ad Albert soprannominandolo Einstein, il teorizzato della relatività del tempo. Va detto che Deleuze riuscì a sottolineare come la teoria di Bergson non è in contraddizione con quella di Einstein, semmai la affianca. Peraltro questo film, *Al di là dei sogni*, non è citato a caso o solo per fare un esempio cinematografico del tempo bergsoniano. È presente anche qui il tema della libertà. V'è anzi il tema del libero arbitrio contrapposto a una sorta di pre-destinazione. Fin dove la libera scelta del protagonista di muovere alla ricerca della sua anima affine può porsi in contrasto con le cosiddette regole che sembrano governare quel mondo? La risposta sembra essere nel finale (una sorta di lieto fine) dal momento che la scelta frutto del libero arbitrio riesce a "sovvertire" le regole del sistema in questione. In verità non si tratta di un vero e proprio "sovvertimento", dal momento che quel libero arbitrio è in sé giustificato dall'amore che il protagonista prova verso sua moglie.

Torniamo ora alla saudade: è proprio questa compenetrazione dell'interiorità nel tempo. L'ora del disio non corrisponde a un preciso orario, determinabile a seconda dei luoghi fisici, lì dove il sole tramonta un po' prima o un po' dopo, bensì corrisponde a un tempo interiore, a un sentire individuale e non potrebbe essere altrimenti. Allora il protagonista di *Midnight in Paris* non finisce davvero negli anni '20, ma nei *suoi* anni '20, nel suo sentirli, percepirli, evocarli. Quelli che rivive non rappresentano una rievocazione storica precisa, né vogliono essere tali, bensì abbiamo accesso a quella nostalgia (a quella saudade meglio dire) per qualcosa di mai realmente vissuto o perduto. Come si può avere nostalgia di un passato che non si è conosciuto o di un futuro che non si è ancora avverato? Nel tempo bergsoniano ciò è assolutamente possibile, nella logica dei sentimenti questa costruzione non è priva di fondamento.

Così Gil incontra, non è un caso dal momento che lui è uno sceneggiatore, i suoi miti fondativi, i suoi modelli: Fitzgerald con la moglie Zelda, il compositore Cole Porter, il torero Juan Belmonte, la soubrette Joséphine Baker, Hemingway, ma anche Gertrude Stein, Pablo Picasso, Dalí, Man Ray il fotografo, Luis Buñuel il regista, Thomas Stearns Eliot il poeta, Henri Matisse, William Faulkner, ma anche Henri de Toulouse-Lautrec, Gauguin, Degas. Tant'è che il nostro si innamorerà anche di una ragazza di quel tempo, tale Adriana che si presenta quale allieva di Coco Chanel e compagna di Picasso. Ben presto il nostro si riavrà da questa sorta di "sogno", quando Adriana non vorrà accettare di andare con lui nella sua epoca, lasciandosi quindi alle spalle la propria contemporaneità. E da un dialogo tra Adriana e altri artisti, lui capirà anche quanto abbia idealizzato quel passato, la cosiddetta Belle Époque. In tal senso proprio la Belle Époque si presta a essere una sorta di disio della Storia umana o comunque di un'epoca come ben evidenziato dalle parole del Primo ministro inglese, tra i più celebri – questa la formula completa per indicare il capo del governo inglese – *Prime Minister of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland*:

«Nazioni e Imperi, coronati di principi e di potentati, sorgevano maestosamente da ogni parte, avvolti nei tesori accumulati nei lunghi anni di pace. Tutti si inserivano e si saldavano, senza pericoli apparenti, in un immenso architrave. I due potenti sistemi europei stavano l'uno di fronte all'altro, scintillanti e rimbombanti nelle loro panoplie, ma con sguardo tranquillo... Il vecchio mondo, nell'ora del suo tramonto era bello a vedersi...»
(Winston Churchill, *La crisi mondiale*, 1921)

Eppure quel tramonto, quella Belle Époque, è l'anticamera a due guerre mondiali, intervallate tra loro dalla più grande crisi economica mondiale. Quasi ci pare di risentire l'eco delle parole di Antonio Gramsci:

«Il vecchio mondo sta morendo. Quello nuovo tarda a comparire. E in questo chiaroscuro nascono i mostri.»

Ma in questo chiaroscuro nascono sì i mostri, ma possono nascere anche teneri, fragili, sentimenti di saudade. È l'addio a un vecchio mondo e il benvenuto a un nuovo, con le incertezze e il fascino che l'ignoto comporta. Non è un caso che il termine saudade si lega come origine a quel periodo portoghese che è l'età delle scoperte, in cui spesso i naviganti erano costretti a trascorrere lunghi periodi per mare, lontani da casa e dagli affetti familiari. È un periodo in cui molte libertà vanno sviluppandosi in germe e al contempo si procede a passo spedito verso una compressione delle libertà individuali a favore dei di lì a poco nascenti nazionalismi.

La libertà ha sempre quindi a che vedere, storicamente, con un ciclo di compressioni ed espansioni, dettate spesso dalla percezione che gli individui hanno delle proprie sicurezze economiche e non solo.

Altra figura di spicco in *Sostiene Pereira* è il dottor Cardoso, il medico della clinica presso la quale Pereira trascorre alcuni giorni in cerca di riposo a causa della sua cardiopatia. Celebri le parole del Dottor Cardoso rivolte a Pereira:

(...) È Monteiro Rossi che ha conosciuto?, chiese il dottor Cardoso. E il mio praticante, rispose Pereira, il ragazzo che mi scrive gli articoli che non posso pubblicare. E lei lo cerchi, replicò il dottor Cardoso, come le ho detto prima, lo cerchi, dottor Pereira, lui è giovane, è il futuro, lei ha bisogno di frequentare un giovane, anche se scrive articoli che non possono essere pubblicati sul suo giornale, la smetta di frequentare il passato, cerchi di frequentare il futuro. (*Sostiene Pereira*, A. Tabucchi)

In questo passaggio il dottor Cardoso incita Pereira ad abbandonare quella nostalgia per il passato per abbracciare il futuro. È solo uno dei passaggi (certo tra i più significativi), di cui è disseminato il percorso di formazione di Pereira. Certo, non possiamo sostenere che il romanzo in questione sia afferente al genere classico della formazione, ovvero il cosiddetto *Bildungsroman*. Classicamente il romanzo di formazione comporta un percorso dell'eroe verso la sua maturità e l'età adulta, una formazione che non va ad incidere solo sul protagonista ma anche sul lettore che vi si ritrova.

«Secondo Goethe, "il tedesco si serve opportunamente del termine *Bildung*, per indicare sia ciò che è già stato prodotto, sia ciò che sta producendosi". L'etimologia del sintagma risale ad una radice germanica *bil*, che parla di potere miracoloso, magia: è la magia implicita nell'apparire dell'immagine.

Il testo, in questo senso, non è contenuto appartenente ad un canone, non è dato una volta per tutte, ma appare e riappare in ogni istante, come per magia, diverso.

Ecco dunque il *Bildungsroman*, il "romanzo di formazione", che guarda all'apparire della persona, alla sua origine: descrive così, dal di dentro, osservate nel loro nascere, attraverso le emozioni, le passioni, i dolori e le continue scoperte, l'evolversi del protagonista verso la maturità e l'età adulta. [...] Non c'è formazione senza trasformazione, senza auto-formazione»

(Francesco Varanini, in *La formazione come arte letteraria: ovvero la Morfosfera*, Milano, Franco Angeli, 2012, citato in [Wikipedia](#))

Pereira è più che adulto, ha una vita alle spalle, tale da portarlo in una fase di lunga elaborazione del lutto per la perdita della moglie, eppure anche Pereira si trova a fare i conti con la sua vita, si trova su quel crinale di auto-formazione: frequentare il passato o il futuro? Una parte di Pereira respinge Monteiro Rossi, eppure non si decide mai a farlo davvero, anzi più passa il tempo più lo aiuta, fino a farsi coinvolgere definitivamente nel partecipare al piano di fuga del giovane ricercato dalla polizia politica.

Qui la libertà assume un doppio spessore: da una parte la denuncia dell'oppressione salazarista e la ricerca delle libertà democratiche, dall'altra una libertà che si misura con l'interiorità del protagonista. Una libertà dalla vita passata, verso un nuovo senso.

Sul primo aspetto la libertà di pensiero, di parola, di libera formazione della propria opinione politica emerge in particolare riguardo i necrologi che Monteiro Rossi spedisce a Pereira. Quest'ultimo, non ignaro del clima politico nel Paese, li considera "impubblicabili", eppure li colleziona uno a uno in un'apposita cartellina. Anche in questa occasione, mantiene nei confronti di Monteiro una doppia riserva, che si svela presto essere sbilanciata sul lato della tutela del più giovane:

“Perché gli disse quelle cose mentre avrebbe voluto dirgli tutt’altro, mentre avrebbe voluto rimproverarlo, magari licenziarlo? Pereira non sa dirlo. Forse perché il ristorante era deserto, perché non aveva visto nessun letterato, perché si sentiva solo in quella città e aveva bisogno di un complice e di un amico? Forse per queste ragioni e per altre ancora che non saprebbe spiegare. E’ difficile avere una convinzione precisa quando si parla delle ragioni del cuore, sostiene Pereira.”
(Sostiene Pereira, A. Tabucchi)

Commentando questo breve passaggio, va detto che questo è uno dei primissimi incontri tra Pereira e Monteiro Rossi. E saranno proprio quelle ragioni del cuore il discriminare tra il frequentare il passato e lo slanciarsi verso il futuro. Sostiene Pereira è invero anche un romanzo sul *pentimento* o meglio – a questo punto si è capita l’aria di saudade – sulla nostalgia del pentimento. Tant’è che Pereira, che si definisce cattolico, si rivolge anche a padre Antonio, un sacerdote, per confessarsi. E questi d’altro canto lo licenzia quasi stizzito, gli suggerisce, prima di tornare a confessarsi, di commettere effettivamente un qualche peccato. Tuttavia, semplificare questo momento in un momento di vivere o non vivere, ovvero in una scelta tra opposti, sarebbe rischioso e riduttivo a fronte dell’intera opera. In tal senso, quella che Pereira vive è una crisi dell’io, e di questa cosa ne diventa sempre più consapevole una volta che viene a conoscere dal dottor Cardoso della teoria della confederazione delle anime. Per Cardoso, sussistono più anime dentro di noi e può succedere che un io più forte lotti contro le altre per prendere il comando, l’io egemone quasi si tratta di uno specchio rovesciato di quanto sta accadendo all’infuori dell’io, a livello politico, dove Salazar ha preso il potere imponendosi sui più. Eppure l’io egemone che lotta dentro Pereira non è altro che la formazione di un nuovo Pereira. Un Pereira che, verso la fine del romanzo, a fronte di un fatto tragico e inaccettabile, deciderà di uscire dallo stato di “torpore” per ribellarsi di fatto contro ogni prudenza adottata precedentemente, avendo l’accortezza di denunciare pubblicamente e tramite il suo giornale un omicidio politico.

(...) la personalità come una confederazione di varie anime, perchè noi abbiamo varie anime dentro di noi, nevero, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone. Il dottor Cardoso fece una piccola pausa e poi continuò: quella che viene chiamata la norma, o il nostro essere, o la normalità, è solo un risultato, non una premessa, e dipende dal controllo di un io egemone che si è imposto sulla confederazione delle nostre anime; nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l’io egemone e ne prende il posto, passando a dirigere la coorte delle anime, meglio la confederazione, e la preminenza si mantiene fino a quando non viene spodestato a sua volta da un altro io egemone, per un attacco diretto o per una paziente erosione. (Sostiene Pereira, A Tabucchi)

Domanda di riflessione: vi siete mai ribellati a voi stessi? A una parte della vostra personalità o a una delle vostre convinzioni? In quale momento della vostra vita, un io egemone è riuscito a mettersi alla guida della confederazione delle anime? Accade ciclicamente? Non avete coscienza del fatto che sia mai accaduto? Come interpretate una simile teoria?

Ricordiamo che Tabucchi è stato anche un grande correttore di bozze, che non trascurava mai nulla nella sua scrittura. Peraltro l’inserimento di quel *sostiene* contribuisce a strutturare l’intero romanzo, tale da renderlo una sorta di unicum, un unico canto poetico steso nel giro di due mesi. Inoltre, quel *sostiene* presume una sorta di interlocutore collettivo e terzo. A chi si sta rivolgendo Pereira? A una sorta di tribunale? Sta testimoniando quale persona informata sui fatti? Il sottotitolo del romanzo è infatti “una testimonianza”. Il che farebbe presumere un tribunale. Molto al di là delle finzioni o presunzioni narrative, il tribunale è

probabilmente quello della storia come tale consegnata ai lettori. Che cos'è, in definitiva, una testimonianza? È un atto di libertà e se non lo fosse non potrebbe allora dirsi tale, sarebbe altro, sarebbe, al limite, una falsa testimonianza. La testimonianza, anche quale è giuridicamente intesa, deve essere per accezione liberamente esercitata. Ma è una "libertà" codificata, dal momento che testimoniare è anche un dovere, cui non ci si può sottrarre, pena una sanzione. Val la pena accennare alla dichiarazione contenuta nel disposto dell'art. 497 co. 2 del codice di procedura penale (chiaramente qui il riferimento è all'ordinamento italiano):

"Consapevole della responsabilità morale e giuridica che assumo con la mia deposizione, mi impegno a dire tutta la verità e a non nascondere nulla di quanto è a mia conoscenza"

In queste stesse parole vi è un richiamo esplicito, netto, a una responsabilità (morale e giuridica). La testimonianza è legata a doppio filo e a un atto di libertà (nel senso che il testimone deve poter essere libero da minacce, costrizioni etc.) e a un atto di responsabilità, l'una non si dà senza l'altro.

E allora Pereira non si fa solo libero, si fa anche responsabile per quanto accade al suo amico Monteiro Rossi. Ovvero, responsabile dell'obbligo a denunciare quanto accaduto, a dire quando non si può più tacere. Quando non si deve più tacere.

È bene leggere e rileggere di Antonio Tabucchi non solo Sostiene Pereira, ma l'intera sua opera. Per ogni approfondimento e suggestione su Sostiene Pereira, è consigliato l'ascolto di un prezioso podcast del Salone Internazionale del Libro di Torino, prodotto da Chora Media: Sostiene Tabucchi.

E adesso lasciamo, diciamo addio, ma sempre con saudade, a Pereira e alle sue limonate piene di zucchero, per dirigerci verso altri porti.

V'è una libertà – ovvero un bisogno di libertà – che non ha tanto a che vedere con i regimi politici ma, volendo mutuare quanto appena accennato su Tabucchi, ha comunque a che fare con la nostra anima, con i pregiudizi, con i preconcetti, con una certa visione del mondo e degli altri. In tal senso ci offre un ottimo spunto di approfondimento l'opera cinematografica di altissimo livello *The Elephant Man*, 1980, regia del già incontrato Maestro in queste dispense David Lynch. Andiamo per ordine.

The Elephant Man è un film ispirato alla storia di Joseph Merrick, altrimenti noto alle cronache come l'uomo elefante. Balzò agli onori delle cronache della società britannica sotto la regina Vittoria per il suo non consueto aspetto fisico. Le deformità fisiche dell'aspetto di Merrick erano dovute a quanto pare a una patologia relativamente rara, ribattezzata come sindrome di Proteo. Un breve parentesi in tal senso: Merrick deve quello che è probabilmente il periodo più felice della sua vita all'incontro con il dottor Frederick Treves, medico e chirurgo (nonché I baronetto). Sua l'autobiografia nella quale ha esposto anche il caso di Joseph Merrick, *The Elephant Man and other Reminiscences*, cui attribuì la sindrome della neurofibromatosi. Sono infatti studi più recenti che invece inquadrano il caso di Merrick nella cosiddetta sindrome di Proteo.

Sulla sindrome in questione: la sindrome di Proteo è una rarissima malattia congenita identificata per la prima volta dal dottor Michael Cohen nel 1979, e il cui nome è stato attribuito nel 1983 dal dottor Hans-Rudolf Wiedemann, con riferimento all'omonimo dio Proteo della mitologia greca, in grado di trasformare il proprio aspetto fisico; probabilmente il riferimento era al fatto che le manifestazioni del morbo erano ogni volta differenti nei vari pazienti a cui era stata diagnosticata questa malattia (fonte: [wikipedia](https://it.wikipedia.org/wiki/Sindrome_di_Proteo))

Nel film la storia è impreziosita dalla raffinata interpretazione degli attori, a cominciare da un giovane Anthony Hopkins nei panni del dottor Treves, John Hurt nelle vesti dell'uomo elefante e un altresì eccezionale Hannah Gordon per la moglie del dottor Treves, Anne. La storia narrata nel film si ispira a quanto narrato da Treves sulla vita di Merrick. Quest'ultimo nella vita reale ha sempre vissuto infatti di espedienti, spesso al margine della società per

via del suo aspetto fisico, deriso e bullizzato finanche dai più piccoli. Il film prende le mosse da un momento specifico della vita di Merrick, ovvero da quando lavora come fenomeno da baraccone. Quello che oggi può sembrare un termine del tutto allegorico, indicava in verità un certo tipo di spettacoli in voga negli Stati Uniti dal XIX sec fino alla prima metà del XX secolo, altrimenti ridenominati come *Freak Show*, veri e propri spettacoli in cui si coglieva l'opportunità di "ammirare" le deformazioni fisiche di varia umanità.



Un freak show a Rutland, Vermont (1941) Fonte: [wikipedia](https://www.wikipedia.org), Jack Delano, Prints and Photographs Division, Biblioteca del Congresso, fsa.8c06780

Immaginiamo, proprio come in quel magnifico romanzo che è 22/11/'63 in cui Jake Epping si ritrova negli anni '60 e si assumerà il compito di cambiare la Storia impedendo l'assassinio di Kennedy, di trovarci improvvisamente, proprio come nella foto, a Rutland nel Vermont e di assistere a uno dei tanti spettacoli "umani". Ne resteremmo forse stupiti, sulle prime, per poi forse sentirci stranamente a casa. Ci siamo appunto *liberati* di questa concezione della natura umana o non riusciremmo a distogliere lo sguardo da ciò che ci appare anomalo, deforme, non normalizzato? Forse, i freak show oggi non si fanno più per le strade, basterà accendere un televisore e, comodamente dal divano di casa, assistere divertiti ai nuovi "mostri" che ci propongono assurdi record?

Allora è d'obbligo soffermarsi, prima di riprendere il nostro discorso specifico sull'uomo elefante, su un passo di Stefano Benni:

Cosa succede alle persone cosiddette normali quando incontrano di colpo un matto che urla, o le investe di un delirio incomprensibile? Quando vedono qualcuno crollato a terra, o inchiodato da uno spasmo sui gradini di una chiesa? Dopo l'incontro restano immobili, con un'espressione di disagio, di paura o di stordimento. Ma il loro volto è cambiato, è come se fossero state fotografate da una luce accecante, scuotono la testa, parlano da sole, per un attimo anche la loro normalità sembra incrinata. Cos'hanno visto nel lampo di quella luce, quale paesaggio, quale specchio, quale verità insostenibile che dimenticheranno subito dopo, ma la cui immagine resterà per sempre, in qualche recesso buio del loro cuore, nella biblioteca in fiamme della loro vita? (Stefano Benni, Achille Piè Veloce)

Il passo è tratto dal romanzo di Stefano Benni *Achille Piè Veloce*. Il romanzo illustra l'incontro tra Ulisse, il lettore di una piccola casa editrice e Achille gravemente affetto da una malattia fin dalla nascita per cui è confinato in una sorta di stanza-prigione. È insieme che Ulisse e Achille riveleranno a loro stessi lo sguardo spietato di un malato ben più nascosto: il mondo. Sagace lo sguardo e la scelta dell'Autore nel porre con il nome di Achille, un eroe omerico contrassegnato da forza e agilità, un personaggio che soffre di una malformazione fisica.

Con un invito a leggere l'intero romanzo, questa è la lezione che Achille dona a Ulisse (dona e non impartisce, perché lo scambio tra i due è relazionale):

- Promettimi che sarai felice. Che ti farai sorprendere dall'allegria. Non dire che parlo di cose che non conosco. Nel mio buio ogni libro mi fece sperare, dalla mia finestra immaginai felice ogni quotidiana, umile conversazione. Anch' io ho conosciuto gioia e allegria, meno di quanto volevo e di quanto avevo bisogno. Ma questa è malattia di tutti. [...]

- Chi sei?

- Un diseredato senza ricchezza. Un bifolco, con uno spietato padrone. Ma non sarò un'ombra che si spegne. Sono stato vivo fino alla fine. Ama il tuo respiro, Ulisse. (Stefano Benni, *Achille Piè Veloce*)

Ecco quell'*essere vivo fino alla fine* ci riporta allora come un filo sottile all'Uomo elefante di David Lynch. Eravamo appena all'inizio. Il dottor Treves si interessa a Merrick, al punto da offrirsi di dargli riparo e di portarlo per un periodo nel suo ospedale, dove Merrick non riceverà soltanto cure fisiche ma, per la prima volta nella sua vita, avrà modo di sentirsi accettato dalla società, o comunque di sentirsi *inter pares*, tra pari, di pari dignità rispetto alla famiglia cui si appartiene per diritto d'esistenza: l'umanità.

Ecco allora che scopriamo la libertà essere in tal senso figlia di un concetto più radicale e ben meno comprimibile, ben meno sottoponibile a visioni contingenti: la *dignità*.

Non è alla dignità che, in modo speculare all'esperienza tragica dei campi di concentramento, fa riferimento il terribile anatema contenuto nei versi incisi da Primo Levi in apertura a "Se questo è un uomo"?

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,
voi che trovate tornando a sera
il cibo caldo e visi amici:
Considerate se questo è un uomo
che lavora nel fango
che non conosce pace
che lotta per mezzo pane
che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna,
senza capelli e senza nome
senza più forza di ricordare
vuoti gli occhi e freddo il grembo
come una rana d'inverno.
Meditate che questo è stato:
vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
stando in casa andando per via,
coricandovi, alzandovi.
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,

la malattia vi impedisca,
i vostri nati torcano il viso da voi.
(Primo Levi, *Se questo è un uomo*)

Ecco allora che molto probabilmente l'autentico freak show è la storia stessa dell'umanità, e le microstorie del quotidiano ogniqualvolta non ci assumiamo la responsabilità di sentirci liberi dalle paure, dai pregiudizi, dalle storture orribili che la società può assumere se non si è in guardia, se come la sentinella non aguzziamo lo sguardo sulla vastità della notte.

Oracolo contro Duma. Mi si grida da Seir: "Sentinella, quanto resta della notte? Sentinella quanto resta della notte?"
La sentinella risponde: "Viene la mattina, e viene anche la notte. Se volete interrogare interrogate pure; tornate e interrogate ancora" [Isaia 21, 11-12]

Infine, nel film, Merrick subirà un ultimo questo sì mostruoso attacco nei suoi confronti da parte del pubblico che vuole a ogni costo privarlo della sua dignità di essere umano, ricordargli che lui non è Joseph Merrick, ma un fenomeno da baraccone, l'uomo elefante appunto. Merrick si ribellerà con le strazianti parole che restano nella memoria del fruitore dell'opera di Lynch.

No! Io... non sono un elefante! Io non sono un animale, sono un essere umano! Un uomo... un uomo! (*The Elephant Man*, 1980, David Lynch)

Domanda di riflessione: quante volte nella nostra vita ci siamo sentiti, per una qualunque ragione, uomini o donne elefante? Quante volte ci siamo sentiti non accettati, messi al margine, fuori dagli schemi sociali? Quante volte siamo stati vittime? E quante volte invece siamo stati i boia, gli spettatori, i complici? Quante volte ci siamo rifiutati di apprendere l'umana lezione della compassione nel suo significato più alto?

Una notazione di merito nei confronti dell'opera di Lynch. Il film può vantare ben 8 candidature alla statuetta della 53° edizione degli Oscar. Non vinse alcun premio. In quell'occasione fu il film di Robert Redford, *Gente comune* – titolo originario: *Ordinary People* – ad aggiudicarsi il miglior film e la miglior regia. Iconiche le parole di Mel Brooks:

«Da qui a dieci anni *Gente comune* sarà la risposta a un gioco di società; ma la gente andrà ancora a vedere *The Elephant Man*.»
(Rodley, 1998)

Allora da Proteo passiamo al moderno Prometeo, ovvero al romanzo della scrittrice Mary Shelley: *Frankenstein o il moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*). Qui le storie legate alla libertà sono sostanzialmente due a ben guardare: autrice e personaggio. Partiamo dalla storia. Nel romanzo pubblicato nel 1818 e poi modificato per mano della stessa Shelley in una seconda edizione del 1831, il frainteso più comune è credere che la creatura sia Frankenstein. Per i non comuni lettori dell'opera (non comuni in quanto spesso ci si accontenta di conoscere il nome di un personaggio e qualche vago accenno, spesso per interpolazioni e reinterpretazioni successive più blande), Victor Frankenstein è invece il dottore, appassionato ed esperto di scienze naturali, che riuscirà a dare vita alla creatura dalla forza inumana considerata mostruosa.

Si rimanda alla lettura della sinossi dell'opera e alla lettura dell'opera stessa. Soffermmiamoci invece sul punto in cui la creatura chiede al suo creatore, il dottor Frankenstein, di procurargli una compagna di vita.

«Tu devi creare per me una femmina (...) Tu solo puoi fare una cosa simile, e io te la chiedo come un diritto che non puoi rifiutarmi. (...) Sono perfido perché sono infelice; non sono forse evitato e odiato da tutta l'umanità? (...) Dovrei forse rispettare l'uomo che mi disprezza? Che egli viva con me in termini di mutua bontà e, invece di fargli del male, lo colmerò di attenzioni (...) Ma ciò non può essere: i sensi umani sono una barriera insormontabile alla nostra convivenza. Ma la mia non sarà l'abietta sottomissione dello schiavo. Mi vendicherò delle offese subite: se non posso ispirare affetto, diffonderò il terrore, e a te soprattutto, mio arcinemico perché mio creatore, giuro odio inestinguibile. Bada bene: lavorerò alla tua distruzione e cesserò solamente quando ti avrò straziato il cuore tanto da farti maledire il giorno in cui sei nato.»

(Mary Shelley, *Frankenstein*, capitolo 16)

Emergono tre punti salienti dal passo riportato:

- a) Il bisogno di avere un partner di vita quale diritto che non si può rifiutare
- b) Il diritto a farsi giustizia da sé
- c) Il rapporto di amore-odio con il proprio creatore

Il filo che unisce questi tre punti consiste proprio in quella richiesta di libertà che l'uomo pretende non tanto e non solo da un ente creatore, ma da se stesso, ovvero dall'umanità che lo circonda. Siamo all'essenza di quel *contrat social* teorizzato da Rousseau. Ci rammentiamo le parole del filosofo svizzero?

«L'uomo è nato libero e ovunque si trova in catene.»

(Libro I, cap.1 "Argomento di questo primo libro", *Contratto Sociale*)

E ancora a fondamento dello Stato democratico:

«Trovare una forma di associazione che difenda e protegga, mediante tutta la forza comune, la persona e i beni di ciascun associato e per mezzo della quale ognuno, unendosi a tutti, non obbedisca tuttavia che a se stesso e rimanga libero come prima.»

(Libro I, cap. VI: Il patto sociale, *Il contratto sociale*)

Allora è proprio un mostro a mostrarci in negativo l'assenza di un contratto sociale. Quando cioè non si riconosce l'appartenenza di taluno in un dato quadro di regole e di società, allora per certi versi non solo gli si impedisce di godere di certe garanzie, ma si rischia di non vederle riconosciute nemmeno dal soggetto in questione. Quasi ci sembra di riascoltare il celebre passo del Mercante di Venezia, Shylock.

«Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge! The villany you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.»

«Un ebreo, non ha occhi? non ha mani, un ebreo, membra, corpo, sensi, sentimenti, passioni? non si nutre dello stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, soggetto alle stesse malattie, guarito dalle stesse medicine, scaldato e gelato dalla stessa estate e inverno di un cristiano? ... se ci pungete, non sanguiniamo? se ci fate solletico, non ridiamo? se ci avvelenate, non moriamo? e se ci fate torto, non ci vendicheremo? Se siamo come voi in tutto il resto, vi somiglieremo anche in questo. Se un ebreo fa un torto a un cristiano, che fa il mite cristiano? Vendetta! E se un cristiano fa un torto ad un ebreo, che farà, secondo l'esempio cristiano, l'ebreo paziente? Vendetta! Metterò in pratica la malvagità che mi insegnate, e sarà difficile che non superi i maestri.»

(William Shakespeare "Il mercante di Venezia" Atto III Scena I)

Domanda di riflessione: quando si vede qualcuno come un mostro, ci si può assumere la responsabilità di aver creato quel mostro? Da tale esempio andrebbero esclusi, va detto, i casi estremi. Ragioniamo invece sul nostro quotidiano. Sulla cosiddetta normalità. Pensiamo a quante volte non accettiamo o non siamo accettati. Ecco, in quel frangente cosa succede nel cuore degli individui? Cosa genera la solitudine, la non-comunicazione, l'emarginazione? La letteratura e l'*historia magistrae vitae* ci hanno già fornito la risposta.

In sostanza quella che la creatura di Frankenstein invoca è una vita libera, una vita degna al pari degli uomini. Allora, come un'eco, ecco le parole del brano presentato nel 1991 e pubblicato nel 1992 nel suo album d'esordio C'hanno preso tutto, Samuele Bersani:

(...) Ecco spuntare da un mondo lontano
L'ultimo mostro peloso e gigante
L'unico esempio rimasto di mostro a sei zampe
Quanto mi piace vederlo passare
Cosa farei per poterlo toccare, io cosa farei
Dicono che sia capace di uccidere un uomo
Non per difendersi, solo perché non è buono
Dicono loro che sono scienziati affermati
Classe di uomini scelti e di gente sicura
Ma l'unica cosa evidente, l'unica cosa evidente
È che il mostro ha paura, il mostro ha paura (...)
Il mostro, Samuele Bersani, 1992

Questo brano fu presentato per la prima volta nel tour Cambio tour del 1991 di Lucio Dalla il quale aveva riconosciuto del talento nel giovane cantautore bolognese. Ecco, allora che il brano capovolge il metro di giudizio: non ci si focalizza sulle paure che il mostro genera, ma sulla paura che lui stesso percepisce. E allora il discorso sulla libertà si riconferma essere in definitiva un discorso sulla libertà dai giudizi, dalle paure.

Non da ultimo è storia di libertà quella stessa dell'autrice dell'opera in questione, Mary Shelley, ricordiamo essere moglie del celebre poeta romantico Percy Bysshe Shelley al quale si dichiarò quando lui era già sposato e insieme fuggirono in Europa. La Shelley è considerata a ragione un'antesignana del femminismo. Fu in Italia peraltro che Shelley trovò, come Byron e altri esuli, un grado di libertà politica non realizzabile in patria. La vita di Mary Shelley è un perseguimento del bene più caro: la libertà, all'interno di un contesto peraltro patriarcale.

Di qui è d'obbligo procedere a una breve analisi sul punto del femminismo. Il tema in questione è talmente vasto da poterci consentire di rinunciare in questo spazio a un'appropriata disamina sulla materia, rimandando ad approfondimenti specifici. Basterà per il momento soffermarci su due opere "distopiche" tra loro per certi versi contrapposte e legate che polarizzano provocatoriamente il tema della parità di genere e del riconoscimento dei diritti dell'essere donna e del corpo femminile oggi.

In primis, è d'uopo fare riferimento a Il racconto dell'ancella, opera di successo della scrittrice Margaret Atwood del 1985.

Il romanzo si è aggiudicato l'ambito Premio Arthur C. Clarke, riconoscimento prestigioso assegnato annualmente al miglior romanzo di fantascienza edito in UK (per l'ultimo anno di assegnazione, il 2022, si segnala Deep Wheel Orcadia di Harry Josephine Giles). Il racconto dell'ancella – titolo originario: *The Handmaid's Tale* – è un romanzo distopico che ritrae l'ambientazione di un futuro in cui una teocrazia totalitaria, rovesciato il governo degli Stati Uniti, ha instaurato la Repubblica di Gilead di ispirazione vetero-testamentaria. In quest'ambientazione le donne sono sottomesse e schiavizzate al punto da essere considerate, per la maggior parte, asservite a un unico scopo: il fine riproduttivo dell'umanità.

L'opera ha acquisito una risonanza ancor più vasta accedendo al pubblico delle serie tv con la relativa serie tv che a essa si ispira: *The Handmaid's Tale*, del 2017 e conclusasi nel 2022 con la quinta stagione. Su tutti spicca l'interpretazione di una delle protagoniste principali: Elisabeth Moss.

Questo passo tratto dal primo episodio della serie tv ben resituisce il clima distopico dell'opera:

Una sedia. Un tavolo. Una lampada. C'è una finestra con le tende bianche e il vetro è infrangibile. Ma non perché temano che scappiamo, non arriveremo lontano. Temono altre fughe. Quelle che puoi aprirti, se hai un oggetto tagliente o un lenzuolo attorcigliato e un lampadario. Io cerco di non pensare a quelle fughe. È dura nei giorni della Cerimonia, ma pensare a volte è peggio. Il mio nome è Difred. Prima avevo un altro nome, ma adesso è proibito. Tante cose sono proibite ora. (*The Handmaid's Tale*, S1E1)

Ecco la libertà ha a che vedere con il corpo femminile, con il non poterne disporre, con le scelte da non poter compiere.

Ragazze elettriche è invece la serie che ha da poco debuttato in piattaforma streaming il 31 marzo 2023. Anche quest'opera è tratta da un romanzo del 2016, di Alderman. In *Ragazze Elettriche* si va incontro a una sorta di distopia opposta per certi versi a quella del racconto dell'ancella e tuttavia a questa parallela. A un certo punto le giovani donne in tutto il mondo cominciano a sviluppare un organo all'altezza dello sterno che era considerato evolutivamente dormiente. Grazie a quest'organo, le ragazze acquisiscono un potere. Quello di generare elettricità dai loro corpi e dalle loro mani. Il genere femminile viene improvvisamente temuto e a livello politico-sociale e a livello relazionale nei rapporti con l'altro sesso.

Spicca in questa serie tv un'altra interpretazione, quella di Toni Collette, che in molti ricordano per il ruolo di Lynn Sear in *The Sixth Sense - Il sesto senso*. La stessa Toni Collette che abbiamo incontrato nelle pagine della dispensa dedicata alla fragilità (vedi *Sto pensando di finirla qui (I'm Thinking of Ending Things)* di Charlie Kaufman).

Bene, nella serie tv *Ragazze elettriche* il tema della libertà è legato ancora una volta al corpo femminile. Mai come in questa serie si va anche oltre l'allegoria per evidenziare come il potere stia proprio nel rapporto con il proprio corpo e nel rapporto che la società in generale e al di là degli orientamenti sessuali stabilisce con i corpi.

Si rimanda in tal senso all'approfondimento della produzione di Simone Weil e Simone de Beauvoir, riservandoci la promessa di un possibile approfondimento successivo.

Anche nel film *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*) del 2017, che vede due fenomenali interpretazioni (Frances McDormand e Woody Harrelson), è proprio una donna a ribellarsi alla pigrizia e all'arrendevolezza della polizia locale, sollecitandoli a trovare l'aguzzino di sua figlia vittima di violenza e assassinata.

Sinossi: *Ebbing, Missouri*. Mildred Hayes è una madre divorziata con un figlio a carico, Robbie. A sette mesi dalla morte dell'altra sua figlia, Angela, violentata e bruciata viva, si accorge che sulla strada che porta alla sua casa vi sono tre cartelloni pubblicitari in disuso. Decide di affittarli dall'agente pubblicitario Red Welby e vi fa affiggere tre frasi: "Stuprata mentre stava morendo", "E ancora nessun arresto", "Come mai, sceriffo Willoughby?". (fonte: [wikipedia](https://it.wikipedia.org/wiki/Ebbing,_Missouri))

Restando nell'alveo della scrittura e di un'Autrice femminile, ci avviciniamo ora, con passo felpato e rispettoso per non disturbare, a uno dei più grandi racconti del Novecento italiano: *Lavinia fuggita*, di Anna Banti.

Prima di ogni analisi in tal senso va illustrato l'incipit, allo stesso modo in cui prima di parlare del Caravaggio è bene mostrarne l'opera.

Fu un miracolo che Iseppo Pomo, battellante chiozzotto, imboccasse diritto il rio della Pietà: dalla laguna la nebbia colmava ogni fessura dell'abitato e passar sotto il ponte e trovarsi nel rio non cambiò nulla, soltanto le voci che volavano per l'aria, fitte e allegre come fosse bel tempo, risuonavano in una maniera diversa, più stipata. Erano voci di donne: forse sul ponte, forse alle finestre, e parlavano svelto come a Chioggia non si usa. Iseppo vogava cauto e lento, il barco era pesante e bisognava stare attenti che il portello dell'Ospedale non gli sfuggisse. (Lavinia fuggita, Anna Banti)

L'incipit, e anche un pezzo del prosieguo del racconto, potrebbe trarre in inganno, portando il lettore a credere che la storia sia quella di Iseppo Pomo o ancora un'altra. Lavinia – il cui nome ritroviamo nel titolo del racconto e attorno alla quale ruota l'intera vicenda – compare solo otto pagine più avanti. E allora è evidente che il racconto diventa già peculiare e per la costruzione del narrato (l'intreccio) e nondimeno per il linguaggio, colto, dell'Autrice che, proprio come su una barca che scivola nei canali di Chioggia, ci fa attraversare luci, ombre, intravedere finestre. Ci viene cioè regalata una sorta di visione laterale delle cose (quasi cinematografica come se fossimo a bordo su una carrellata e ci avvalessimo dei dolly, delle steady-cam, delle gru). E in questa visione laterale riusciamo ora accostandoci, ora distaccandoci a cogliere dettagli, panoramiche, intuire svelamenti.

Si invita alla lettura e allo studio del racconto in questione.

Ricordiamo che Anna Banti è lo pseudonimo di Lucia Lopresti (peraltro anche moglie del critico e storico dell'arte Roberto Longhi), la quale si è occupata di critica d'arte, letteratura, traduzioni, saggistica. E la sua prosa si è sempre distinta per caratteri raffinati, ricercati, per un linguaggio colto, mai banale. Anna Banti è autrice di un'altra opera raffinatissima, *Artemisia*. Romanzo del 1947 che parte dalla particolarità per cui viene riscritto per due volte, dal momento che la prima redazione di *Artemisia* "naufraga" sotto il bombardamento di Firenze del '44. E allora la seconda stesura del romanzo diventa una ricerca del romanzo perduto tra le macerie della storia ma anche una ricerca della pittrice seicentesca Artemisia Gentileschi. È una donna in lotta contro i pregiudizi della sua epoca, una donna peraltro artista.

In *Artemisia* e in *Lavinia fuggita* ritorna dunque il tema della libertà. Una libertà in ricerca la prima, una libertà insita nella fuga (misteriosa e mai spiegata) la seconda.

Per ammirare ancora una volta lo stile di Anna Banti, si riporta un brano di Artemisia:

“Non piangere.” Nel silenzio che divide l’uno dall’altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un’imbasciata pressante. Non alzo la testa. “Non piangere”: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell’ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino. Poche cose esistono per me in quest’alba faticosa e bianca di un giorno d’agosto in cui siedo in terra, sulla ghiaia di un vialetto di Boboli, come nei sogni, in camicia da notte. Dallo stomaco alla testa mi strizzo in lagrime, non posso farne a meno, in coscienza, e ho il capo sulle ginocchia. Sotto di me, fra i sassolini, i miei piedi nude grigi; sopra di me, come le onde su un affogato, il via vai smorto della gente che sale e scende l’erta da cui vengo, e che non può curarsi di una donna accoccolata in singhiozzi. Gente che alle quattro del mattino si spinge come gregge spaurito a mirare lo sfacelo della patria, a confrontare colla vista i terrori di una nottata che le mine tedesche impiegarono, una dopo l’altra, a sconvolgere la crosta della terra. Senza rendermene conto, piango per quello che ciascuno di loro vedrà dal Belvedere, e i miei singhiozzi seguitano a bollire, irragionati, balenandoci, pazze festuche, il ponte Santa Trinita, torrioni dorati, una tazzina a fiori in cui bevevo da piccola. E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono “non piangere” mi tocca in fretta come un’onda che s’allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria, e in questa forma gli presto orecchio. Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa. (Artemisia, Anna Banti)

I versi (vien da chiamarli versi molto più che periodi) sono musicali e curati in questo meraviglioso incipit di Artemisia che ci porta alla perdita più dolorosa, quella del romanzo, ma anche la perdita di un atto di libertà, di testimonianza alla storia che quindi va riesumato. Ecco come il filo della libertà ci porta a quell’altro sottile filo che è quello della memoria che affronteremo successivamente.

Ricordiamo in tal senso ai lettori la postfazione al romanzo ad opera di Attilio Bertolucci.

Non v’è qui lo spazio o il tempo per approfondire le varie questioni: ricordiamo che queste dispense svolgono il ruolo di suggerimenti, suggestioni, conversazioni aperte.

Ancora due rapidi suggerimenti in chiusura. Torniamo alla scuola di modello giolittiano. Vi ritroviamo uno degli autori più studiati nelle antologie: Giovanni Verga. Facciamo qui riferimento a una novella di Verga in particolare: Libertà.

Vediamo in quale clima ha inizio la narrazione:

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: - Viva la libertà!

-

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradiciuola.

- A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri!
- Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. - A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! - A te, ricco epulone, che non puoi scappare

nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! - A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! - A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno! -
E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! - Ai galantuomini! Ai capelli! Ammazza! ammazza! Addosso ai capelli!

Eppure la novella di Verga invita a riflettere su un uso strumentale e inconsapevole di un'idea di libertà di cui invece si è schiavi, quando questa è svuotata del suo valore umano (di pietà, di dignità, di compassione) ed è travolta e costituita dalla sola rabbia dei molti. Ci troviamo nel mezzo di una rivolta sociale (vacuo sarebbe l'approfondimento storico in tal senso ai nostri fini) che finirà infatti per essere repressa nel sangue.

Ora facciamo un ultimo volo, per il quale abbiamo bisogno letteralmente di aria – al modo di Icaro, altro mito che può evocare una certa libertà – per raggiungere le altezze del funambolo Philippe Petit.

Per essere precisi raggiungiamo l'altezza di 417,5 metri dal suolo. Siamo su un cavo di acciaio lungo 42,5 metri dello spessore di poco meno di 3 centimetri, sospeso tra le Twin Towers. È il mattino del 7 agosto del 1974 e il funambolo Petit sta compiendo una traversata sul vuoto che lo porterà nella storia.

Soffermiamoci più a mezz'aria sulle sue parole:

«Uomo dell'aria, tu colora col sangue le ore sontuose del tuo passaggio fra noi. I limiti esistono soltanto nell'anima di chi è a corto di sogni»
(P. Petit, Trattato di funambolismo, Ed. Ponte alle Grazie 1999)

E ancora:

A differenza dello stunt-man, la cui prestazione è calcolata per enfatizzare ogni rischio che fa drizzare i capelli, un buon funambolo ce la mette tutta per far dimenticare i pericoli, per distogliere dai pensieri di morte con la bellezza di ciò che esegue sul cavo. Lavorando in preda alla massima tensione, il funambolo a grande altezza esegue esercizi che hanno lo scopo di creare una sensazione di libertà illimitata. Diversamente dalle altre arti, l'esperienza del cavo a grande altezza è diretta, semplice, immediata e non richiede la minima spiegazione. L'arte è la cosa stessa, una vita nella sua più nuda evidenza. Se c'è bellezza, è la bellezza che sentiamo in noi.

(Dalla prefazione di Paul Auster al Trattato di funambolismo di Philippe Petit)

Domanda di riflessione: quante volte nella vita ci siamo sentiti stunt-man, calcolando i rischi e quante volte funamboli, inseguendo la bellezza? Ancora: quante volte ci siamo sentiti così liberi da riconoscere la bellezza di essere noi stessi? Buona Libertà.

Fonti, letture, approfondimenti:

- I. <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/materie-lettere/filosofia-aule/e-tempo-di-capirsi-einstein-e-bergson>
- II. <https://www.cosmopolitan.com/it/lifecoach/a32661802/parole-belle-saudade-significato/>
- III. [https://www.treccani.it/enciclopedia/henri-louis-bergson \(Dizionario-di-filosofia\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/henri-louis-bergson_(Dizionario-di-filosofia))
- IV. https://it.wikipedia.org/wiki/Romanzo_di_formazione#cite_note-2
- V. <http://www.flaneri.com/2018/05/15/tabucchi-sostiene-pereira/>
- VI. <https://bookblog.salonelibro.it/podcast-sostiene-tabucchi/>
- VII. <https://francescofeola.wordpress.com/2019/08/23/i-volatili-del-beato-tabucchi/>
- VIII. <https://www.osservatoriocattedrale.com/tradizione-italiana-in/2020/5/8/libert-un-racconto-di-giovanni-verga>
- IX. <https://www.altrianimali.it/2023/03/17/attraversare-un-fiume-cadere-in-una-metafora-leggere-cvetaeva-e-lispector/>
- X. <https://www.altrianimali.it/2020/10/28/corpi-e-liberta/>
- XI. https://it.wikipedia.org/wiki/Sindrome_di_Proteo
- XII. <https://www.criticaletteraria.org/2012/11/criticalibera-due-letture-di-stefano.html>
- XIII. <https://www.youtube.com/watch?v=sb19zFr2Yeo>
- XIV. <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2017/11/29/news/mary-shelley-le-liberta-negate-generano-mostri-1.34393852/>
- XV. https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_manifesti_a_Ebbing,_Missouri
- XVI. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/anna-banti-secondo-rossella-milone/>
- XVII. <https://www.osservatoriocattedrale.com/tradizione-italiana-in/2017/7/27/lavinia-fuggita-di-anna-banti>
- XVIII. <https://www.satisfiction.eu/wp-content/uploads/2019/05/11.pdf>