



A Il Cairo, nella città dei morti

Un'antropologa si racconta

Anna Tozzi Di Marco

Ogni volta che tornando a casa al tassista comunicavo il mio indirizzo, *Shara Dramally 21, al-Qarāfa*, – toponimo locale del cimitero cairota musulmano –, il suo volto cominciava a corruciarsi e vi affioravano innumerevoli interrogativi. Cosa ci andrà a fare una straniera al cimitero? Andrà a comprare droga? Sarà una spia? Oppure, nei più superstiziosi, specie se a notte fonda, balenava il pensiero che io fossi stata un *afrit*, ovvero uno spirito maligno uso ad aggirarsi tra le tombe. Stesse reazioni di stupore, ovviamente su un piano diverso di significazione, negli stranieri in generale, e negli italiani in particolare che mi consideravano nei casi più benevoli una temeraria.

Oggetto io stessa di molteplici articoli giornalistici, "l'antropologa italiana che coraggiosamente vive nella Città dei Morti del Cairo dal 1998..." nel corso dei miei circa dieci anni di vissuto tra i loculi ero diventata una leggenda in città, tanto che l'ambasciata italiana mi chiedeva la cortesia di accompagnare gli ospiti illustri, intellettuali come ad esempio lo scrittore Claudio Magris, e imprenditori, curiosi di visitare un luogo così astruso.

Questa necropoli, dove tuttora i cairoti seppelliscono i propri cari, è unica al mondo perché abitata fin dai primi secoli della sua fondazione nel VII secolo d.C. Nel momento dell'ideazione del progetto di ricerca sulla comunità residente sapevo che la mia napoletanità sarebbe stata fondamentale (peraltro fu questa una domanda avanzatami un giorno dall'antropologo Marino Niola in una chiacchierata conviviale) per inserirmi in questo particolare milieu, avvertito fin dall'inizio come familiare, perché familiare, si sa, è il rapporto che i napoletani intrattengono con la morte e con i morti. Così fu, anche per quel senso d'allegria e leggerezza nell'intendere l'esistenza che sentivo di condividere con il popolo egiziano. Tuttavia non fu



in questo numero:

- Elias Canetti
- A Il Cairo, nella città dei morti
- L'inquietante elaborazione di un lutto
- Il Mediterraneo di Andrea
- André Brink, una (normale) vita da romanzo
- Antropologia e medicina
- Scrivo da un reclusorio sconfinato



Marie-Louise von Motesiczky, *Autoritratto con Canetti*, 1960.

Elias Canetti

Aforismi per Marie-Louise

a cura di fgf

Della famiglia aristocratica austriaca, Marie-Louise von Motesiczky (1906 – 1996), nacque a Vienna, da Edmund, violoncellista, ed Henriette von Lieben, discendente da una delle famiglie più ricche e colte nell'Impero asburgico – tra i maggiori donatori di opera d'arte al Kunsthistorisches Museum; nel salone del loro palazzo, Hugo von Hofmannsthal aveva letto i suoi primi poemi... –.

All'età di tredici anni Marie-Louise iniziò a frequentare scuole d'arte in varie città europee, da Vienna a Parigi a Berlino. Ma affinò la sua pittura frequentando nel 1928 le lezioni di Max Beckmann (con il quale resterà amico per tutta la vita) alla Städelschule di Francoforte sul Meno. Dieci anni dopo, essendo la sua famiglia di discendenza ebraica, fu costretta a rifugiarsi a Londra. Qui divenne membro attivo dell'Artists' International Association, ricreò un mondo *émigré* asburgico in miniatura, e si adoperò nella organizzazione di mostre, compresa la sua prima *exhibition*, nel 1944, nella quale poteva leggersi, con quella di Beckmann, l'influenza di Oskar Kokoschka. Il suo largo circolo di amicizie comprendeva anche le artiste Marie Duras e Milein Cosmann, lo storico dell'arte Sir Ernst Gombrich e soprattutto lo scrittore, suo coetaneo, Elias Canetti. I due si erano già incrociati a Vienna negli anni Trenta, ma fu a Londra che le loro strade s'intrecciarono. Divennero amanti; più precisamente lei entrò nell'harem dello scrittore.

Solo dopo che sono state pubblicate le lettere tra i due (1942-1992), si sono potuti chiarire i termini di questo rapporto: amore totale da parte dell'artista, legame non esclusivo da parte dello scrittore. La corrispondenza – in verità avvincente come un romanzo – mette in luce aspetti anche drammatici della loro relazione, per altro nota a Veza – la scrittrice sefardita Venetiana Taubner-Calderón (bella e nobile figura nonostante la mutilazione all'avambraccio sinistro), moglie di Canetti dal 1934, che pazientemente si accontenta di essere rispettata dalle

più giovani amanti del marito. Lui crede nelle qualità artistiche di Marie-Louise, lei «prova soggezione di fronte a un intelletto mobilissimo e magnetico, a cui per decenni scriverà intermezziando il Tu al Lei» (Mara Gergolet). Quando è a Londra, Canetti vive da Marie-Louise, nella cui casa ha il suo studio e la biblioteca personale.

Così, dopo la morte di Veza, suicida nel 1963, lei si aspetta che prima o poi lo scrittore la chieda in sposa. Inutilmente. Nel 1973, scoprirà per caso che Canetti s'era sposato a Zurigo con Hera Buschor, museologa e restauratrice, dalla quale ha una figlia. «Ricorda – scrive all'ex amante – che negli ultimi dieci anni il mio amore per te ha affondato le radici a una profondità dove non si può più recidere». Lui risponde parlando d'altro, di conferenze, libri, scrittura. Nel 1983, senza aver mai superato il trauma, lo supplica: «Ti prego di non scrivermi più».

Ma l'autore di *Massa e potere* non si allontanerà mai veramente dall'amicizia e dall'amore di Marie-Louise, alla quale dedicò nel 1942, in occasione del suo compleanno (24 ottobre), un manoscritto, dalla grafia minuta, in inchiostro blu, con pagine tenute assieme da un cordoncino dorato. Questo libretto fatto a mano fu ritrovato sul finire del secolo scorso tra le carte della pittrice, qualche tempo dopo la sua morte ed esce ora in Italia, tradotto da Ada Vigliani per Adelphi.

In Inghilterra, Canetti aveva cominciato ad appuntare idee su un quadernetto con pittorica e delicata grafia, anche per liberare la mente dall'impegnativo (e un po' ossessivo) lavoro su *Massa e Potere*. Anche se, va precisato, non diversamente da quel che avviene nella maggior parte delle opere del grande pensatore di origine bulgara, qui sono presenti in tutta la loro evidenza, i due temi centrali della filosofia canettiana: la morte e la guerra. La differenza è semmai nel fatto che gli aforismi

L'inquietante elaborazione di un lutto

La vita che ti diedi, di Luigi Pirandello

Francesco Tozza

Se la cosa non suonasse blasfema... (blasfema alle nostre stesse orecchie!), non esiteremmo a dire che molto Pirandello, oggi, nel portarlo sulle tavole del palcoscenico, avrebbe bisogno di una sorta di ammodernamento linguistico (o giù di lì), comunque di una qual certa *traduzione*, onde rendere il parlato meno aulico e ridondante, più immediato ed efficace, più consono, insomma, alla perdurante attualità che invece le tematiche affrontate dai suoi personaggi, nonché i loro stessi comportamenti, tuttora presentano. Ci pensavamo l'altra sera, al Mercadante di Napoli, assistendo alla rappresentazione de *La vita che ti diedi*, per la regia di Marco Bernardi e l'interpretazione di alcuni attori dello Stabile di Bolzano: provetti, fra loro abbastanza affiatati, magari anche per il lungo sodalizio con il regista. Il sipario si è aperto su una scena davvero molto bella (di Gisbert Jaeke), con il bianco accecante delle sue pareti e di quel pavimento, leggermente (forse, per la tipologia della vicenda, emblematicamente inclinato), cui faceva da perfetto contrasto il nero delle vesti che tutte avvolgeva le donne oranti, sulla soglia di un ambiente fuori scena ("la stanza del figlio" morto), da cui proveniva una luce di non minore intensità, comunque spettrale anch'essa. Eppure, a pochi minuti dall'inizio, lo svolgimento del dramma (della *tragedia*, dice Pirandello), con l'avvicinarsi sulla scena dei vari personaggi, ha cominciato a suscitare nello spettatore accorto qualche perplessità, come un certo imbarazzo, avvertendosi quasi uno stridore fra il contenuto dei dialoghi e la lingua scenica che lo esprimeva: la disperazione di una madre per la perdita del figlio, in un'elaborazione del lutto lucida e delirante al tempo stesso, da una parte; le parole, cariche spesso delle ben note fatiche dialettiche cui l'Autore le ha sottoposte, dall'altra, non senza una certa vena lirica, questa volta, certo da non sottovalutare.

Di una modernità sconcertante o, se pre-



La vita che ti diedi, Carlo Simoni con Patrizia Milani.

ferite, di un'attualità fuori del tempo, lo ripetiamo, risulta la vicenda: la protagonista, Donn'Anna Luna (Patrizia Milani), vuole mantenere viva in lei la presenza del figlio, morto subito dopo essere tornato da una lunga assenza, e lo fa con una persistente fermezza, in tutti i modi, convinta che i morti – anche dopo che ne abbiamo accompagnato al cimitero il corpo (l'*ingombro* di cui finiamo col liberarci!) – continuano a vivere fra noi (di quella realtà che conferivamo loro in vita, anche quando non ci erano accanto): realtà illusoria, sicuramente, ma non meno di quella che ognuno di noi dava loro, prima che morissero. Mantiene, quindi, la corrispondenza epistolare con l'amante del figlio (Lucia/Irene Villa), lasciandola all'oscuro della sua morte, anche quando lei, convintasi a lasciare marito e figli, decide di raggiungere l'amato nella villa dove abita la madre; la quale ha buon gioco su di lei, reinventandosi un nuovo motivo di assenza e quindi – in un delirio che rischia di varcare la necrofilia – la fa dormire in quella che è divenuta la camera dei ricordi, lasciando sbigottiti gli ospiti abituali della casa, l'affettuosa sorella (Donna Fiorina Segni/Gianna Coletti) e il parroco (Carlo Simoni). Sopraggiunge, però, l'altra madre (Giovanna Rossi), che cerca di

riportare la figlia ai suoi familiari, non senza le resistenze di quest'ultima e della stessa virtuale suocera; ma l'improvvisa rivelazione, da parte della giovane donna, dell'incipiente sua maternità scardina il delirante disegno di Donna Anna: il suo preservare il figlio dalla morte, perpetuandone la *vita* nella *forma* di una memoria palpitante, anche se autoingannevole ("Vive", aveva sommamente dichiarato, incredula ma quasi trionfante, alla fine del secondo atto). La Vita, invece, distrugge la Forma in cui si era ritenuto possibile fissarla, continua il suo flusso inarrestabile nel ventre di Lucia. A Donn'Anna non resta che prendere atto della sua sconfitta: "Martoriarsi-consolarsi-quietarsi. E' ben questa la morte".

Simile, incandescente materia – si diceva all'inizio – sembra in contrasto, un po' tradita (come altre volte in Pirandello) da una scrittura drammaturgica eccessivamente costruita, talora appesantita da una pretestuosa verbosità e qualche sillogismo di troppo (la famosa accusa di Adriano Tilgher, il quale tuttavia, proprio per *La vita che ti diedi*, parlò piuttosto di "vena lirica"). L'Autore – si sa – non condivideva tali riserve e rivendicava, proprio per questa sua opera, "nessuna pompa di parole, ma nudo stile di cose"; ebbe a dichiararlo in

una lettera indirizzata (il 22 marzo 1923) ad Eleonora Duse, per la quale l'aveva scritta, essendo proprio in quegli anni la grande attrice, ormai ultrasessantenne e con un'assenza di più di un decennio alle spalle, tornata sui palcoscenici ("L'ho scritta con religioso amore, pensando costantemente a Lei"). L'attrice, per giunta in precarie condizioni di salute e con i postumi di una brutta influenza addosso (che tuttavia non le impedirono di proseguire nelle sue faticose tournée, in quell'assurdo "viver correndo" che l'avrebbe condotta alla morte un anno dopo, negli Stati Uniti), pur non rifiutando il caloroso invito, pregò lo scrittore di *attendere*. Pirandello, anche lui (come troppo spesso avviene – ieri e oggi – alla gente di teatro) stretto "da miserabili necessità, impellenti, tutte attaccate alla speranza di un frutto sollecito d'ogni *suo* lavoro", cortesemente ma fermamente, pretese l'indicazione di "un limite all'attesa, almeno approssimativo"; l'attrice non seppe o non volle darlo, peraltro registrando con dispiacere che le *necessità immediate* finissero con l'impedire allo scrittore di "rimaner con me al rischio e al pericolo" dell'attesa! Venne meno, così, uno straordinario incontro in palcoscenico fra i due più grandi esponenti del teatro italiano. *La vita che ti diedi* fu quindi recitato, sembra egregiamente, da Alda Borelli, poi da Marta Abba, e successivamente in più o meno recenti edizioni, da più o meno grandi attrici.

Resta il mistero di quel mancato incontro, forse per nulla spiegato dalla testimonianza di Silvio d'Amico, il grande critico della prima metà del secolo scorso, che parlò di una Duse *scandalizzata* dal testo, "respinta da quel tema, da quell'intrudersi di una madre nella più gelosa intimità del figlio morto, la sua vita amorosa, materia che le sembrava inviolabile al pudore materno"! Più verosimilmente la Duse, uscita dalle sue più recenti esperienze ibseniane e dannunziane, alle quali tuttavia Pirandello stranamente preferiva i più lontani trascorsi tardoromantici e veristi dell'attrice, era vivamente attratta dal personaggio di quella madre, per nulla rassegnata all'*inginocchiare il proprio dolore*, ma temeva certo schematico, la monoderde dialettica di quella che rischiava di divenire una tesi artificiosa, se non sorretta dalla profonda vena lirica che pur sepeggia fra le parole del testo, nel quale, a volte, si palesa addirittura una specie di inquietante incantesimo. Resa ancor più scrupolosa dal suo definitivo approdo al "teatro di poesia", avrebbe forse voluto evitare che l'*impianto narrativo, ancora sostanzialmente realistico, del lavoro* (così si esprime ancor oggi Marco Bernardi, nel programma di sala dello spettacolo qui recensito) compromettesse la natura di un personaggio delirante, ai limiti della follia ma per le istanze quasi metafisiche della sua sensibilità; osiamo pensare che la grande Eleonora avrebbe voluto, da vero animale di palcoscenico qual'era, operare quella *traduzione* cui accennavamo all'inizio, se non sul piano strettamente linguistico (non erano tempi di riscrittura drammaturgica, i suoi!), su quello del comportamento scenico, attraverso le modulazioni della voce, un particolare controllo dei gesti e dei movimenti. Il testo ne avrebbe guadagnato di sicuro, andando più efficacemente, aldilà della pagina, alla prova della scena, come spesso avviene in teatro. Ma tutto questo avrebbe richiesto tempo, studio, onde la tutt'altro che ingenerosa richiesta di *attendere*. Pirandello non capì (forse non conosceva a fondo l'ultima Duse), comprensibilmente ma qui ottusamente attaccato a "un lavoro che dovrebbe essere *libero* perché veramente vive e respira fuori di tutte le miserie della vita ordinaria", e invece libero troppo spesso non è. Non volle o non seppe *attendere*.

Ma il nodo cruciale per la messa in scena di quel testo (come di molta parte del teatro pirandelliano) resta lì, in quella difficile, blasfema (ancora oggi?), ma assai intrigante *traduzione*. Presente in forse pochissime versioni sceniche dell'opera; e che comunque, l'altra sera, al Mercadante, non c'è stata.

La vita che ti diedi di L. Pirandello, con Patrizia Milani, Irene Villa, Gianna Coletti, Giovanna Rossi, Carlo Simoni regia di Marco Bernardi. Teatro Mercadante, Napoli, dal 10 al 15 febbraio ■

Il Mediterraneo di Andrea

Giuseppe Amoroso

«**C**i sono momenti in cui la barca mi entra nel cervello, lo attraversa e fuoriesce dall'altra parte lasciando un panno bianco per pensiero (...). È una barca-coltello, fotogramma rovente che oltrepassa la mia materia grigia, la incenerisce e la disperde». Quando raggiunge l'io narrante, naufrago che ha visto l'orrore della morte in mare di molti migranti, e che diventa un film in cui si srotola una storia "dura come un osso", l'imbarcazione vira "a singulti rapidi", con a bordo il piccolo Mohamed dagli "occhi scugnizzi". È simile a un poeta il fanciullo agonizzante che parla della morte e libera da un incubo l'io, restituendolo al tempo, mentre intorno il mare copre i corpi dei naufraghi di tempeste che sono "funerali di lemmi", tradotti dalle onde in "suoni e silenzi".

Il filo rosso di questo monologo di un naufrago lega i quadri di *Mediterraneo*, il primo tempo di una trilogia che Mercato S. Severino dedica alla drammaturgia di Andrea Manzi (autore di alcuni volumi di poesia fondamentali nell'attuale panorama letterario nazionale). Seguiranno *Ring* e *Blackout*. Si tratta di uno spiazzante esempio di metateatro che governa le acrobatiche flessioni di un linguaggio aperto, le movenze inattese dei passaggi, i rimbalzi di immagini proiettate in aloni di biancore, e li dissemina in una cangiante struttura lirico-narrativa, trafitta da schegge simboliche, enigmatici lampi. E il silenzio cala, imperioso e folto di sussurri lontani, fra le partiture di segnali che sembrano venire dall'assenza, da quel vuoto che i poeti voglio-

no riempire per rintracciare le radici della pena del vivere, come adagiate su un tessuto avvolgente di ipnosi. Il flusso delle azioni, visualizzato dai ballerini in un rispondente nastro di figure, ondoso o immobile al pari degli irati flutti del mare, fermi sull'incombente agguato e poi lanciati nell'abbraccio mortale, riesce a richiamare lontane storie di una patria-terra desolata, popolata di fantasmi e ormai sconosciuta. Irrecuperabile per i migranti che possono riannodarla solo in una sorta di ultimo delirio, respiro strozzato in maschera d'orrore che l'ammaliante regia di Pasquale De Cristofaro traduce anche in cartoni animati, accesi da fotogrammi crudeli nella loro storica realtà spietata, testimonianza di un'Africa amara e perduta, incollata a un'imprigionante iconografia.

In filigrana – ma *spinto* al rintocco ed alla melodia da una struttura di alte percussioni e struggenti pause struggenti, dispotica e generosa nel dare il tempo alla danza funerea e tribale, ribelle e piegata su se stessa – si dirama il senso teorico, lirico, di protesta e di pietà che Manzi vuole esprimere talora per magia (o per "archivio" o per "vertigine"), tal'altra attraverso una scrittura ad ampio raggio, spezzata dall'aculeo della metafora, dal taglio di una tessera fonosimbolica più aperta (e, per contro, dal sigillo di un "rebus") o dall'ariosa cantabilità di "poemi di strada". Il pensiero va alla produzione lirica dell'Autore, alla *teatralità* indicata da De Cristofaro, al "remoto, prezioso e intoccabile", individuato da Elio Pecora, agli accadimenti "a grappolo" di cui ha parlato Ugo Piscopo, alla "necessità morale di spingere più avanti e più a fondo la ricerca", riscontrata da

Cucchi. I nodi incombenti da una condizione insolubile di disagio, personale e collettivo, divengono il motore di una cronaca amara che non chiama in causa solo il movimento scenico del discorso proposto dalla rappresentazione (che la regia risolve con il ricorso a un gioco di estrapolazioni, forse un po' riduttivo, anche per esigenze tecniche, dell'"alta quota" delle parole del testo, che risulta così, a tratti frammentato), ma che si innerva in un raffinato canone di affabulazione. Emerge una miscela di generi nei quali la confessione drammatica si fa aria favolosa e romanzo, saggistica storica e teatro onnicomprensivo, nel quale autore, attori e spettatori sono i viaggiatori di un inferno, dentro un circuito di gestualità folgorate in emozioni e di attenzione di sguardi che, dalla sala, sembrano imprimere alle figure danzanti "percorsi (che) esistono d'incanto".

In una scena spoglia di paesaggi, in cui lo spettatore resta in ansia del "prodigio di suoni" lasciati presagire dai suggerimenti del testo, si visualizza quel dramma che il "logos" del Mediterraneo "ospita". E allora, tutto è espresso dai gesti di una danza convulsa e al *rallenty*, da corpi dipinti di dolore, stigmatizzati in espressioni sfigurate. Una sorta di straniamento vola su un armonico groviglio umano che d'improvviso s'apre in traiettorie rapinose come le onde di quel mare feroce. Le dissolvenze, gli abbagliamenti, le ellissi, le spezzature repentine e i prolungamenti di echi, le modulazioni in chiave icastica, i rimandi colloquiali stampati sull'idillio e la melodia dei versi delle liriche di Manzi si incrociano in questa pièce, fra millimetri di dettagli e latitudini sconfiniate, per narrare vicende di "invisibili", chiusi "al destino", dentro una vita che "va viene e torna", eternamente "sul dirupo" ■

André Brink, una (normale) vita da romanzo

È morto a Città del Capo lo scrittore amico di Mandiba. Rientrava dall'Europa, dopo una laurea honoris causa che gli era stata assegnata dall'Università cattolica di Lovanio, in Belgio

Alfonso Sabba

Soweto. Apartheid. Mandela. Biko. Parole e nomi che sembrano provenire ormai da un'altra epoca, da un mondo sepolto e passato. Sembra preistoria. E invece è stato ieri. Invece sono passate generazioni e vite intere, come quella di Nelson Mandela spesa per la maggior parte in carcere, ben ventisette anni, passate per ristabilire un diritto, un valore fondamentale e universale, eppure tremendamente rivoluzionario e attuale: l'uguaglianza. Non vogliamo, come spesso accade, celebrare un *arido necrologio bianco*, che ricordi uno dei sostenitori della lotta alla segregazione razziale, ma tentare di capire cosa, quale elemento o riflessione, nel ricordo di un uomo che ha lottato in vita, può lasciarci nel momento della sua scomparsa. Fare la biografia di André Brink, scrittore e attivista sudafricano, morto ottantenne un paio di settimane fa, celebre per il suo romanzo più importante e conosciuto, *Un'arida stagione bianca* – da cui fu tratto il film con Donald Sutherland e Marlon Brando, candidato per la sua interpretazione all'ennesimo Oscar –, sarebbe facile, semplice, veloce. È la storia di una vita normale, di un uomo come tutti gli altri e non di un eroe, che all'improvviso si guarda intorno e scopre la realtà che lo circonda. Un po' come il protagonista del suo celebre romanzo, nel quale sono rintracciabili forti tratti autobiografici.

Brink nato a Vrede in Sudafrica, figlio di un magistrato che per lavoro viene trasferito ogni due anni in giro per i villaggi e le città del Paese, cresce studiando in varie scuole, soprattutto quella inglese, ispirato dall'amore per la scrittura che gli infonde la madre insegnante. Nel 1959 si reca a Parigi, per studiare letteratura comparata e finalmente apre gli occhi al mondo che lo circonda potendosi confrontare con la cultura occidentale in una fase di ribollimento e di agitazione che porterà all'esplosione del '68. I due anni dell'esperienza parigina sono così intensi che lo porteranno ad affermare metaforicamente di essere nato proprio lì su una panchina dei Jardin du Luxembourg a Parigi nella primavera del 1960. Infatti Brink per più di venti anni aveva conosciuto solo la realtà tranquilla dei villaggi boeri in cui aveva vissuto. Ora si rende conto che c'è tanto altro fuori dal suo ordinato e riparato mondo e soprattutto scopre quella spinta a voler lottare per i diritti civili e universali che in altre parti del mondo sono dei dati acquisiti o se non altro la consapevolezza di poter lottare per essi nel momento in cui siano calpestati o siano messi in discussione. Ed è in questo momento che fonda insieme a Breyten Breytenbach, Jan Rabie, Bartho Smith e altri, il movimento letterario Sestigers, movimento che utilizza per la prima volta la lingua afrikaans contro il governo razzista, xenofobo e segregazionista sudafricano, denunciando tutte le crudeltà prodotte dal sistema dell'apartheid. Il suo primo romanzo *Kennis van*



die aand, del 1973, è il primo libro ad essere censurato da Pretoria, per come viene narrata la storia d'amore tra un nero e una bianca, uno dei tanti tabù delle leggi liberticide e razziali sudafricane. Brink subisce per questo molte umiliazioni di carattere sociale fino alle minacce personali. Ma non si perde d'animo e continua la sua lotta traducendo il romanzo in inglese (*Looking on Darkness*) in modo tale da avere lettori e risonanza internazionale. Di qualche anno più tardi, 1979, sarà la pubblicazione di *A dry white season* (*Un'arida stagione bianca*), che darà una spinta formidabile al movimento per la lotta dei diritti umani e per l'abolizione dell'apartheid. Dieci anni dopo la riduzione cinematografica con Sutherland e Brando. Con la liberazione di Mandela,

suo grande estimatore, il Sudafrica cambia totalmente, le leggi razziali sono abolite, e il nostro Brink, diventato professore emerito di afrikaans presso l'Università di Città del Capo, dopo aver già conseguito premi in giro per il mondo, riceve varie nomination per essere insignito del Premio Nobel per Letteratura. In fondo, quella di Brink è una vita condotta nella normalità, seppur eccezionale, di un uomo che semplicemente mette il naso fuori casa, si accorge della realtà che lo circonda e decide di raccontarla. Con l'happy end che la realtà in effetti si trasforma. Ben consci, come ci teneva a sottolineare lo stesso scrittore, che: «ci sono due tipi di follia da cui guardarsi: uno è credere che possiamo fare tutto. L'altro è credere che non possiamo fare niente» ■

Antropologia e medicina Un apparente ossimoro

Antonio Severino

Il monumentale saggio di J. Frazer *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, la cui "prima stesura definitiva" fu pubblicata nel 1915, nelle sue pagine mostra come, già più di un secolo fa, parte dell'interesse degli

antropologi era rivolto alle differenti pratiche magiche rituali, rilevate in vari contesti, legate all'espiazione, all'espulsione del male, alla cura della malattia, all'alleviamento del dolore e la rassicurazione dal disagio che ne deriva.

Il dibattito antropologico ha quindi sempre riservato un'attenzione particolare a tutti quegli aspetti culturali che, nei diversi contesti sociali, attribuiscono un senso all'esistenza degli individui che la abitano e, di conseguenza, determinano anche una particolare percezione del loro corpo, del suo funzionamento, delle anomalie cui è soggetto e quindi del malessere da esse derivante.

Sotto la spinta dell'ideologia positivista la "lente" della scienza medica occidentale aveva rappresentato uno strumento basilare tramite il quale si riteneva di poter giungere (più che ad una comprensione) ad una valutazione e spiegazione oggettiva delle "medicines altre". È su questo campo d'indagine legato alla salute e la malattia che spesso l'antropologia ha stretto una sorta di "relazione/collaborazione" con la biomedicina.

Lo "strumento interpretativo biomedicale" non veniva però sottoposto a vaglio critico dagli antropologi. Come spiega Ivo Quaranta, «pronti a riconoscere nei saperi e nelle pratiche delle società "altre" dei sistemi dotati di una propria logica, essi (gli antropologi) prontamente sospendevano ogni giudizio nei

confronti della biomedicina, come se quest'ultima si fosse evoluta al di là del condizionamento culturale e, dunque, non fosse passibile di analisi critica» (*Antropologia medica. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina, Milano, 2006, p. X)

Attribuire alla biomedicina un valore di oggettività quasi assoluta non equivaleva solo a commettere un grossolano errore etnocentrico da parte degli antropologi ma determinava concettualmente (e non solo) anche una sorta di subalternità delle culture che definivano in maniera differente le categorie di salute e malattia e quindi anche "l'approccio terapeutico" a quest'ultima.

Questa "tendenza al biologismo", secondo Tullio Seppilli, finiva per «ignorare o comunque per sottovalutare largamente i fattori extrabiologici» (*La questione dell'efficacia delle terapie sacrali e lo stato della ricerca nelle scienze umane*, in "Religioni e Società", n. 48, 2004, pp. 75-76).

Solo nella seconda metà degli anni Settanta, l'antropologia corregge e riconfigura i propri rapporti con la biomedicina, che comincia ad essere considerata come un semplice e specifico sistema culturale, non più universale ma storicamente e socialmente determinato.

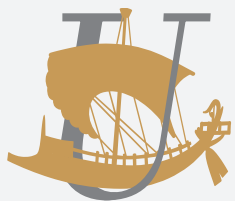
La messa in discussione dell'universalità delle categorie biomedicali ha permesso non solo la "definizione" di una nuova "specializzazione" dell'antropologia (l'antropologia medica) ma ha anche avviato un fervente dibattito che ha favorito la nascita di correnti di pensiero, "scuole" che propongono prospettive d'osservazione e di interpretazione eteroge-

nee sulle questioni legate al corpo, alla salute e alla malattia, sempre contemplata in quella riflessione olistica sulle questioni umane che caratterizza la disciplina.

L'antropologo inglese Byron Good propone di intendere la nozione *antropologia medica* come un "ossimoro". Essa è formata da due termini in contrapposizione, il primo appartenente alle scienze umane, che poco sembra coniugarsi con il secondo, il quale riconduce al campo delle scienze biologiche (*Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico – paziente*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999).

La "contrapposizione terminologica" farebbe però in modo, secondo Good, che il contatto fra le due discipline possa «enfaticizzare» gli aspetti dialogici e di mediazione "tipici" dell'antropologia. Aspetti che possono essere utili nei momenti della pratica medica, quando il senso della malattia viene negoziato tra medico e paziente ma anche tra medico biomedicina stessa.

Questo "dibattito infinito" ha il merito di consolidare l'idea che non può esistere, per ciò che riguarda l'uomo, una "visione univoca" del corpo e delle alterazioni cui è soggetta la sua "componente naturale". Le dinamiche storico-sociali che un corpo (quindi un individuo) vive e la cultura che incarna, contribuiscono a conferire alla malattia un valore multidimensionale tale da non permettere un protocollo di cura universale basato semplicemente su quei parametri biologici che, per la medicina allopatrica, delimitano il confine tra sano e malato ■



le cronache del salernitano
direttore responsabile tommaso d'angelo

ulissecronache è a cura di
francesco g. forte

redazione

via r. conforti 17 – salerno, tel. 089237114
e.mail cronacasalerno@gmail.com

consulente editoriale andrea manzi
progetto grafico luigileone avallone
assistente di redazione roberta bisogno
ricerche iconografiche oèdipus edizioni

stampa tipografia gutenberg s.r.l. – fiscianno (sa)

A IL CAIRO, NELLA CITTÀ DEI MORTI

facile vivere tra loculi ed onoranze funebri, ma non per timori dovuti alla presenza di cadaveri freschi sepolti o per eventuali strane apparizioni. Non fu facile per il semplice motivo che nella Città dei Morti, dove la morte e la vita si compenetrano continuamente a favore della vita, nel vissuto quotidiano intravedi a volte la morte che verrà a falciare un'altra vita innocente.

Bambini d'argento come la polvere di alluminio che li ricopre costantemente, prodotto di scarto della lavorazione di pentolame ed oggetti di alluminio delle numerose officine sparse in tutto il territorio sepolcrale. È in questi corpi che la morte appare in tutta la sua tragicità senza possibilità di elaborarne l'agonia. È questa morte annunciata giornalmente che non riesci a spiegarti e a sostenere. Eppure qui l'infanzia è più fortunata di quella dei coetanei delle zone derelitte e sovrappopolate della metropoli, per la presenza di case soleggiate, cortili e strade ampie per giocare, spazi verdi da respirare, colori dei fiori, e aquiloni per sognare. Un tempo la necropoli, luogo sacro per eccellenza, era un territorio desertico estesosi fuori la città ai piedi delle colline di *Moqattam*, la montagna sacra per i cristiani copti, dove il mito vuole che vi fossero cresciuti gli alberi del Paradiso, dove la caverna del *Megawurin* ancora conserva la memoria degli *Ashab al-Kahf*, ossia i *Sette Dormienti* con il loro cane, simboli di resurrezione ed immortalità, comuni ad entrambi le religioni, cristiana e musulmana (peraltro citati nel libro di Camilleri, "Il cane di terracotta"). Un luogo adatto all'ascesi, perché isolato, di silenzio e di pace che i *Sufi*, i mistici islamici, trovarono idoneo alla contemplazione di Allah, uniti nella ricerca del divino. In epoca medievale la necropoli, sulla rotta di terra verso sud per la Mecca e verso nord per Gerusalemme, le due città sante per eccellenza nell'Islam, costituiva anche una delle tappe di cui innumerevoli pellegrini e viaggiatori, tra i più famosi nel secolo XV il marocchino *Ibn Battuta* (la sua opera tradotta è "Gli straordinari viaggi di Ibn Battuta"), decantarono la magnificenza dei monumenti funebri dei sultani e dei nobili. Infatti *al-Qarāfa* si distingue dal modello musulmano ortodosso di cimitero per la tipologia della sepoltura e per la modalità del culto dei defunti. Inumati separati i maschi dalle femmine, in ipogei con soffitti a volta in mattoncini, sormontati da un unico monumento funebre esterno, 2 lapidi identificano il deceduto, capostipite della famiglia. Agli altri ospiti della tomba è riservata una targa commemorativa in marmo che ne cita il nome e la data del decesso, oltre qualche verso coranico. Singolari sono gli svariati stili architettonici che rivelano l'epoca e il rango del defunto, laddove invece l'Islam normativo prevede una fossa individuale, segnalata da una pietra senza alcuna altra indicazione. Inoltre al Cairo nel cortile funebre, *l'hosh*, accanto alla sepoltura vi è una stanza di legno intagliato o in muratura, edificata per ospitare i parenti del morto durante le visite alla tomba, solitamente di venerdì. Nel corso delle festività religiose intere famiglie vi trascorrono varie giornate riunendosi con i loro cari estinti in una continuità metastorica tra le generazioni, perché la loro anima è lì presente.

Durante il mio soggiorno decennale, molte volte sono stata invitata a trascorrere interi pomeriggi nei cortili funebri, seduta su stuoie, condividendo la festa a sorseggiare tè ingentilito dalla menta e a mangiare i dolci tipici, *qatayef* (fagottini ripieni di frutta secca e miele) in occasione della fine del Ramadan e *kak* (ciambelline) per la Festa del Sacrificio.

Fino ad una ventina d'anni fa, mi raccontava Omar, un vecchio becchino canuto, le donne erano solite trascorrere la notte tra il giovedì e il venerdì nel cortile funerario, in un clima di totale libertà infrangendo il rigido codice sociale di comportamento. Un'usanza da sempre avversata dagli *ulema* rigorosi ma anche dalle autorità politiche, che però non riuscirono mai a sradicare. Anche questo è l'Islam ■



Il cimitero musulmano del Cairo, al-Qarāfa.

ELIAS CANETTI

questi temi li pongono in primo piano secondo l'ispirazione del momento. «Se pensiamo agli autori con le cui massime e asserzioni Canetti si confronta nel 1942», leggiamo nella prefazione, «e soprattutto negli *Aforismi per Marie-Louise* – Protagora, Pascal, La Rochefoucauld, Kant, ma anche Marx e Nietzsche –, non possiamo fare a meno di domandarci con quanta causalità procedesse il suo lavoro e con quanta libertà si sviluppasse le sue riflessioni». Ciò è testimoniato in un aforisma nel quale Canetti dichiara la sua simpatia per le forme di pensiero dualistiche, meglio «un dualismo nel quale un polo abbia una struttura pluralistica. In questo modo si ottengono tre armi per indagare il mondo: si maneggia il molteplice, l'uno (in quanto suo oppo-

sto) e, nel loro interagire, il due».

Canetti invita a diffidare di «tutte le filosofie che cercano di ricondurre la vita a un unico principio», perché si tratterebbe sempre di «una riduzione, un impoverimento, un raggelamento» (Marcoaldi). Laddove il suo obiettivo è quello di intensificare la circolazione del flusso vitale. «Nei passi forti della Bibbia troviamo questo grandioso battere e pulsare, e perfino quando l'uomo dorme e sogna, il suo sangue non conosce sosta».

Elias Canetti, *Aforismi per Marie-Louise von Motesiczky*, tr. Ada Vigliani, Adelphi 2015, pp. 101, € 12,00 ■



Scrivo da un reclusorio sconfinato

Le *Illegali vene* di Alfonso Lentini

Eugenio Lucrezi

Rossana Bucci ed Oronzo Liuzzi sono i curatori della (nuova) collana *CentodAutore*, edizioni Eureka (Corato, BA). Volume inaugurale, *Illegali vene* di Alfonso Lentini. Anticipiamo qui la nota introduttiva di Eugenio Lucrezi

L'estensore della presente nota è legato da tempo all' autore di questa sequenza da una sottile e tuttavia tenace rete di corrispondenze, le cui maglie si sono infine strette nella scorsa estate del 2014, quando ci siamo incontrati a Modena (presente anche Oronzo Liuzzi, che con questo libretto ha molto a che fare) in occasione della serata conclusiva del Premio Alessandro Tassoni, magistralmente condotta da Nadia Cavallera, gran vestale della poesia.

Lentini è dunque un poeta che sento affine, in ragione di storie, anche umane, in qualche modo parallele, e di una comune visione delle questioni e dello status delle arti. Poeta e anche artista visivo, nonché narratore originalissimo e potente, autore di almeno un romanzo: *Centomadri* (Foschi, 2009) che non esito a definire tra i migliori scritti in Italia nell'ultimo decennio, pregno com'è dei semi della maggiore letteratura europea.

Questo *Illegali vene* che ci troviamo davanti è invece un poemetto in diciassette parti, che prende nome da una formulazione presente nel seguente testo: *Avrai camicie d'aria / stivali risuonanti suoni ciechi / l'ossigeno che sfugge dall'argilla / ti offrirà un suo sollievo // avrai illegali vene / e un nome sullo sfondo / un cubo trasparente che contiene / l'incertezza del mondo*, nel quale già l'intreccio serrato dei settenari e degli endecasillabi è catturante come una musica stregata di fatale accompagnamento, rivolta da chi scrive ad un interlocutore – il

tu che lo fronteggia, muto, in ciascuna delle lasse – anch'egli esautorato del possesso del mondo, financo del controllo della sua propria vita di creatura tra le creature. In realtà il tu che fa da sponda allo scrivente è una donna, se le si chiede: *scrivimi a seno nudo, a luci spente / parlami del tuo nero, a precipizio*, se la si incita in questo modo: *cammina perlustrando, scalza, cerca / vai avanti, carezza nottetempo*; e dunque l'opera è un canzoniere desolato, un farsi la corte miseramente in una waste land che a tratti risuona come in un disco dei Radiohead più freddi. Già la prima poesia disegna i perimetri del campo immaginale, tra gli sprofondamenti dai *luminosi ghiacci [...]* a *picco fra le gole* e gli sperdimenti saettanti verso cieli pur'essi minacciosi, se vi si attendono *incastri di voli*, come per collisione di ali anch'esse ghiacciate: freddo dovunque, eppure nel testo e sulla pagina gocciola alla fine qualcosa di vivo, che cola giù in un *difficile lago / di parole* informandolo come pabulum per una faticosa, incerta rinascita.

Due personaggi esautorati della umana possanza, dunque, si fronteggiano: il loro discorso si fa possibile obliando il centro del discorso suprematico, il logos. Si parlano da un margine, da un luogo di reclusione senza sbarre, che perfino una tradizionale contenzione fisica suonerebbe, qui, esercizio rassicurante dell'umana possanza, ancorché subita; da un luogo di reclusione sconfinato che è *dilatato parlatorio / di ospedale, caserma, aeronave*. Ed ecco dunque definirsi le coordinate di questo formidabile esperimento di poesia non post-umana (che toccherà scrivere ad altri, ovviamente) ma tardo-umana, e perciò esattamente contemporanea e realistica in modo acutamente doloroso: discorso in diminuendo per il sommarsi di due sottrazioni: del paesaggio rasserente, da millenni allusivo delle delizie edeniche originarie; e della psicologia quale fattore di adattamento della persona al mondo inteso modernamente come scenario ridotto a casa "naturalmente" confortevole. Chi parla questa lingua sofferente come madre ai piedi di una croce che vede crocifissa, addirittura, la specie umana, non può che implorare *un segnale, un indizio / fra questo ammasso di ferami / catrame chiodi viti macchie d'uovo, / una lucina rossa ancora accesa*.

Preghiera detta a catastrofe in corso, è questa la testimonianza di un sopravvissuto, o forse di due, in mezzo a folle di zombie che fanno festa: *ti scrivo / dal lato disabile e scosceso / che permane / là dove senza frontiere / tutto è oriente / e tutto è luminoso e senza peso* ■

