

Tempo liberato



Note di viaggio. Nel 1931 il giovane surrealista Michel Leiris si unisce a una spedizione da Dakar a Gibuti. Esplorerà l'impossibilità di «captare le voci di un altro mondo»

L'ombra dell'avventura

Lara Ricci

Brandelli di Africa addomesticata e trasformata in fenomeno da baraccone sono stati appena montati nel Bois de Vincennes per l'Esposizione coloniale internazionale di Parigi del 1931 quando Michel Leiris si imbarca per partecipare a una missione etnografica e linguistica da Dakar a Gibuti, guidata da Marcel Griaule. Durerà quasi due anni, da maggio fino al febbraio del 1933. Trentenne, vi prende parte come segretario-archivista e ricercatore. Lo scrittore surrealista dissidente non ha ancora una formazione etnografica, ma è incuriosito dal continente fin da quando, undicenne, ha assistito a una rappresentazione di *Impressions d'Afrique*, di Raymond Roussel, amico di famiglia. «Stanco della vita che faceva a Parigi, considerando il viaggio come un'avventura poetica, un metodo di conoscenza concreta, un mezzo simbolico per fermare la vecchiaia percorrendo lo spazio per negare il tempo» - scrive egli stesso in una quarta di copertina - decide di prendere il mare.

«Captare le voci di un altro mondo. Abbandonare tutto. Partire per le strade» prescriveva del resto André Breton, fondatore nel 1924 con Louis Aragon del movimento surrealista, come reazione alla devastazione della Grande guerra. Il programma del primo manifesto ambiva al raggiungimento di un «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero».

E forse, nonostante la rottura con Breton, nel '29, c'è anche questo proposito nella mente di Leiris quando decide di tenere un diario dove registra senza mediazioni quel che pensa, quel che fa e quel che accade durante la spedizione. Non è il suo un resoconto «completo», Leiris cerca di riferire ciò che ha un «suo valore dal punto di vista dell'autenticità del racconto». Annota le ricerche sulla circonscrizione e sulle società infantili, sulle lingue segrete, sui fenomeni di possessione, oltre agli spostamenti, alle complicazioni organizzative, ai pettolezzismi coloniali, a tutto ciò che gli passa per la testa, compresi i suoi dubbi sulle potenzialità della ricerca etnografica: «non ci si avvicina molto agli uomini avvicinandosi ai loro costumi. Essi restano, dopo come prima dell'inchiesta, ostinatamente chiusi». Racconta senza imbarazzo i furti che anche lui si presta a compiere quando le popolazioni locali non vogliono vendere i loro oggetti sacri. Riferisce l'ebbrezza del sacilegione, e in generale registra l'effetto che ogni cosa gli suscita. Riferisce perfino delle sue polluzioni notturne. Sono appunti schematici di azioni, fatti. Rarissime le descrizioni. L'obiettivo, ambizioso, che gli si chiarisce col tempo, è di arrivare a «una antropologia generale attraverso l'osservazione di me stesso e quella di

Caccia alle farfalle. Marcel Griaule e Michel Leiris, retino alla mano, cercano di catturare farfalle sulla strada tra Yaoundé e Bâgi. Dietro di loro la barca di Sanga

individui appartenenti ad altre società». «Non sono capace di parlare di ciò che non conosco (...) se c'è una cosa che un uomo abbia qualche titolo per conoscere e possa avere la pretesa di formulare è sé stesso, dunque le ombre del mondo, delle sue creature e delle sue cose, come si proiettano sul suo spirito» osserva. Ecco nascere *L'Africa fantasma*, inconfondibile: l'unica cosa che si può osservare sono i riflessi che proietta sul soggetto, riflessi caleidoscopici che possono tradursi in una maggiore consapevolezza di sé. Un libro che esplora dunque l'impossibilità di «captare le voci di un altro mondo», rinnegato da Griaule per la scarsa scientificità delle osservazioni e per la pessima figura che faceva fare agli etnologi, tornato ora nelle librerie italiane a cura di Barbara Fiore, che ha integrato le annotazioni delle varie edizioni francesi, inserendo in apertura al capitolo chiave del suo Jamin (curatore dell'opera di Leiris e suo amico) e 40 foto in parte inedite.

All'inizio, come Leiris stesso ammette, se critica vi è nei confronti dei metodi

dell'etnografia, «è più intuitiva che riflessiva». Il suo quaderno semplicemente scivola «verso il "diario", come se, limitandosi ad annotazioni esterne e tacendo di sé, l'osservatore falsificasse inevitabilmente il gioco mascherando un elemento capitale della situazione concreta». Riflessioni, queste, che si stanno facendo strada in diversi campi: sono infatti gli anni in cui ci si comincia a interrogare sulla possibilità di osservare senza alterare (il principio di indeterminazione di Heisenberg è del 1927). Sulla nave che lo porterà in Senegal, Leiris riferisce di discutere con il decano della spedizione «della matematica simbolica, (dell'impossibilità di concepire un fenomeno in modo più semplice di quello dualista)». Non si deve però - secondo Jamin - spingere queste riflessioni troppo a fondo: sbaglia chi vede in Leiris una paternità nell'approccio decostruttivista dell'etnografia.

Il viaggio sarà una delusione, a Leiris si possono rivolgere le parole che egli stesso dedicava a Roussel: viaggio «sen-

za lasciare un solo giorno la sua dimora» quella sontuosa e terribile che il suo immutabile tormento interiore gli edificava. Il cuore di tenebra dell'Africa altro non è che la tenebra che accompagna i colonizzatori, con le violenze e i soprusi insiti nella loro cultura razzista, omofoba e patriarcale, cui talvolta si lasciano andare anche gli etnologi. Ma anche il buio esistenziale che insegue l'autore, la sua depressione, l'incapacità di godere fino in fondo, anche nel sesso, e l'impossibilità di «essere dentro ai fatti come un bambino». Resterà insoddisfatto il suo bruciante desiderio panico e non stupisce che l'unica donna che lo affascina sia posseduta dagli spiriti.

L'AFRICA FANTASMA

Michel Leiris

A cura di Barbara Fiore, con un testo di Jean Jamin e 40 foto
Quodlibet/Humboldt, Macerata/Milano, pagg. 780, € 34

La fuga da sé

Autobiografia senza memoria

Andrea Cortellessa

«**U**n mostro»: così definisce James Clifford (che l'ha tradotto in parte) *L'Africa fantasma*. Il libro, che doveva inaugurare un curriculum accademico irresistibile, una volta pubblicato - con quel titolo sin troppo accattivante, trovato da André Malraux - scandalizza il capomissione Marcel Griaule e i suoi sponsor scientifici (come Marcel Mauss, che sprezzante definisce il suo autore un «uomo di lettere»): Leiris capisce che la sua carriera etnografica non decollerà mai (mentre di Griaule sarà la prima cattedra di Etnologia alla Sorbona).

Niente di più distante dell'*Africa fantasma*, in effetti, dai protocolli severamente impersonali di Mauss e Griaule (il quale al «ricercatore» prescriverà di «qualificare le sue fonti e sparire dietro di esse»). Ma quel disastro scientifico partirà profetico, invece, ad antropologi post-strutturalisti come Clifford Geertz: che nell'88 metterà un suo estratto in apertura al capitolo chiave del suo «copernicano» *Opere e vite*. Sebbene il concetto di «etnografia di sé» paia fuorviante all'etnologo Jean Jamin, che firma la prefazione alla maestosa edizione Humboldt-Quodlibet (e di Leiris fu amico), in un testo del '67

è lo stesso autore a paragonarsi a un «testimone, esterno in qualche modo, di ciò che accade in lui». Il suo psicoanalista lo incoraggia a partire, per sfuggire al circolo allucinatorio che ha condotto il giovane poeta surrealista al limite della follia, ma anche questa fuga da sé viene sabotata dall'ossessiva autoanalisi dell'*Africa fantasma*. Che rappresenta una delusione anche in senso politico: se all'inizio Leiris ripete una parola d'ordine dell'amico Artaud, credendo di trovare in Africa la «fine dell'era cristiana», all'ultima pagina del viaggio confessa di «sentirsi terribilmente civilizzato».

A restargli in mano, allora, c'è solo se stesso. *L'Africa fantasma* non può ancora essere parte dell'immenso retablo autobiografico che, tra Età d'uomo e il grande ciclo della *Regola del gioco* (solo in parte, colpevolmente, tradotto da Einaudi), farà di Leiris in assoluto uno dei quattro o cinque maggiori scrittori di secondo Novecento. Ma ne è la premessa indispensabile. La fascinazione per l'arte africana precede il viaggio (e in buona misura lo ispira), se è vero che è su «Documents», nel '29-'30, che Leiris inizia - all'ombra di Georges Bataille - la sua opera straordinaria di visionario dell'arte; e all'opposto dei suoi

calibratissimi libri maturi *L'Africa fantasma* è un'opera aperta - «autobiografia senza memoria» la definiva Guido Neri introducendo, da Rizzoli nell'84, la sua prima edizione italiana - che però inaugura il metodo surrealista al limite della follia, ma in avanti, di scomparire il proprio autoritratto in un mosaico di *fiches* ricombinati all'infinito.

Questa lacerazione fondante Leiris la deve davvero al fantasma di quell'Africa, per lui ipotizzato dall'*amour fou* - nella realtà casto quanto delirante, nel sogno, di atroci violenze rituali - per la «zarina» etiopica Emawayish, posseduta dallo spirito zar appunto, che un giorno contempla mentre in *trance* ruggisce roteando la testa e bevendo sangue («non avevo mai sentito fino a che punto sono religioso; ma di una religione in cui è necessario che mi si faccia vedere il dio»). Alla moglie Zette scrive - si legge nel commento alla nuova edizione - di non essere gelosa: «non si tratta che di fantasmi». Ma la verità è un'altra: quando Leiris incoraggia Emawayish a «scrivere delle canzoni d'amore» lei, impenetrabile come sempre, semplicemente gli chiede: «Esiste la poesia in Francia? Esiste l'amore in Francia?».

A ME MI PIACE

BARBECUE E SPIEDI A BORDO MARE

Davide Paolini

Prima e dopo il lockdown, cosa è cambiato (o sta cambiando) nella ristorazione italiana.

Già il 16 maggio avevo scritto, a seguito di un sondaggio con 30 chef, che questi bravi cuccinieri forse fossero troppo concentrati sulla proposizione di nuovi menu, quasi i nuovi piatti rappresentassero le chiavi della ripresa e ritenevo ci fosse ben poca riflessione sulla messa a punto di nuovi format e di una rinnovata offerta di cucina durante la giornata.

A proposito trovo perfetto il pensiero di un cuoco, Enrico Marmo (che non ho il piacere di conoscere) quando afferma: «non faccio il cuoco per inventare, faccio il cuoco per cucinare e dare da mangiare alle persone».

Ammetto però che un manipolo di cuccinieri «illuminati» abbia ben compreso che la ripresa necessitava di nuovi format e soprattutto di differenziare l'offerta, rispetto al locale affermato.

La mia simpatia corre da sempre per il marketing di Giancarlo Perbellini (comunemente anche da chef è stato candidato alle tre stelle Michelin), già autore a Verona, di quella che chiamo «la ragnatela», ovvero locali nello stesso luogo con destinazioni diverse (*gourmet*, famiglia, giovani ecc) in grado di colpire qualsiasi pubblico.

Ebbene Perbellini, ha subito compreso le difficoltà imposte dalle disposizioni Covid-19, così ha inaugurato la Locanda Perbellini al mare (mi rifiuto di definire questi nuovi locali, «Pop up», non servono *cheuing gum*) nella spiaggia di Torre Salsa in Sicilia, luogo all'aperto, menu proposto solo e soltanto in quella giornata (un *escamotage* per far tornare?)

Anche il bravissimo chef Pino Cuttaia, ha varato il suo Uovo di seppia al mare, nella spiaggia di Licata, uno *spin-off* del suo La Madia, dove gli consente di tenere occupati i suoi collaboratori e di offrire ai clienti i suoi piatti in un contesto *pieds dans l'eau*, una modalità amata da molti.

Pronti, prontissimi come sempre anche gli Alajami che hanno scelto un luogo davvero unico, l'Hosteria nell'isola di Certosa di Venezia (al termine del pontile del vaporetto sull'isola), piatti marinarini, spiedo e barbecue.

La famiglia Cerea (Da Vittorio), ancora una volta, ha dimostrato rapidità, forza organizzativa e innovazione con l'apertura di una pizzeria grigliera a bordo piscina a Brusaporto (sede del ristorante).

Viviana Varese, chef di Viva Viviana Varese a Eatally Smeraldo di Milano ha optato per il lago, aprendo a Mainerba il suo Viva la Terrazza sul Lago, con la formula di osteria contemporanea: cicchetti, affiancati da un menu alla portata di più tasche.

Così come «Pop Up» ritengo fuori luogo il termine di cucina democratica, mi chiedo quale sia il contrario: cucina di regime?

La culinaria e i suoi gazettieri, visto il successo innegabile degli ultimi anni, si sono impadroniti di un linguaggio modaiolo che non gli è proprio; la ripresa può servire a ridimensionare un fenomeno di tendenza, troppo esposto alla variabilità dell'economia.

Così è se mi piace

I LAGHI PREALPINI NEI MANIFESTI DELLA BELLE ÉPOQUE



Lugano.

Il Museo doganale svizzero a Cantine di Gandria, Lugano (aperto da martedì a domenica dalle 12 alle 16, sito web www.museodogane.ch) è davvero curioso. Per cominciare lo si può raggiungere solo in battello (www.lakelugano.ch); inoltre racconta l'eterna lotta tra guardie di confine e contrabbandieri. In questi giorni il museo propone una mostra di manifesti d'epoca Belle Époque.

I laghi prealpini nei manifesti della Biblioteca nazionale svizzera, curata da Lorenzo Sganzi.

Lo stesso ha da poco pubblicato una bella guida per *Passeggiate sul lago di Lugano*.

Di chiesa in chiesa, tra arte e storia (Casagrande editore, pagg. 160 € 20)

Mirabilia

La bellezza che ci sa cogliere alle spalle

Stefano Salis

Un «hapax», in filologia, è un enigma, una stranezza ma anche un monito, un bel mistero, una fascinazione: c'è molto oltre quel che non sappiamo, non leggiamo, non vediamo. Si verifica quando uno scrittore usa una parola, in tutta la sua opera, quella e quella sola volta; e ci lascia stupiti - perché proprio quella? - e vogliamo, allo stesso tempo, di saper(n)e di più. Un *hapax* dantesco, per dire, è la parola «ramogn» che già mise in crisi gli antichi commentatori. (Una lettura molto pragmatica, eppure metafisica, del suo significato è stata tentata in un magistrale articolo, su queste pagine, da Carlo Ossola). E uno straordinario *hapax* visivo è questa aggraziata e deliziosa, modernissima, *Primavera* o *Flora*, custodita al Museo Archeologico di Napoli e proveniente da Villa Arianna, residenza privata dell'odierna Castellamare di Stabia. Non conosciamo l'autore dell'affresco e nemmeno siamo troppo sicuri dell'identificazione del personaggio: eppure, questa leggiadra donna che coglie fiori, e ce ne dona, in simbolica estrepitosa metafora, ha una caratteristica unica, almeno per tutta l'arte classica: ci dà, volutamente, le spalle ed è la protagonista dell'immagine.

Eleonora Marangoni ha scritto un libro molto bello sul tema e parte da qui per esplorare il tema. Il libro si intitola *Viceversa* (Johan & Levi, pagg. 160, € 25) ed è, felicemente, originale. Prima di tutto perché non è un libro di critica d'arte (più schematico sul tema era quello di Luigi Grazioli, *Figura di schiena*, Doppiozero), ma di vera e propria letteratura; perché la critica, meglio, il racconto delle opere - più che un faticoso regesto - è una ottima «divagazione letteraria», una descrizione minuta, sul perché tali figure ci affascinano e, almeno a me, conquistano. Questi quadri (vengono ricordati tutti i grandi del genere, da Caillebotte ad Hopper fino al poetico, intenso e anche inquietante Hammershoi, il mio preferito), queste opere, instaurano con chi guarda un rapporto particolare. «Non possono vederci né tantomeno vedersi, hanno bisogno di noi e di noi se ne infischiano. Non sanno mentire. Sono laconiche ma rivelano segreti. Sono povere di armi e insieme potentissime». Tutto vero e ben detto: ma c'è dell'altro. Le figure di spalle *rinunciano* all'arma più facile che hanno le immagini che raffigurano persone: la segnaletica del volto, la prima e più importante forma di comunicazione e di identità di cui disponiamo. E, perciò, «si prestano»: ad essere non solo *loro*, ma, più sottilmente, a impersonare *noi*. L'incredibile fortuna del dipinto di Caspar David Friedrich, *Vandante nel mare di nebbia* (1818) - che ammorba decine di copertine di libri: e basta! - gioca sul facile equivoco che un personaggio che scruta il mondo, magari in un'atmosfera misteriosa, romantica, indefinibile (cioè furbesca «alta») fa scattare l'immaginazione che possiamo avere con tale figura. Eppure, nell'insieme raccolto da Marangoni, per quanto sia la più nota, non è la più importante, né la più significativa. Dai dettagli di Gnoli (che chiede, magnificamente, il libro), ai ritratti erotici di nuche, alla commovente solitudine di Berlinguer, colto da Ghirri, l'autrice ha scritto un racconto ispirato, colto, personale (parte dalla sua collezione) ma collettivo: un invito, per tutti, a guardare meglio e pensare di più. E viceversa.



«Hapax». La *Flora* o *Primavera* di Castellamare di Stabia (15-45 d.C.)